DOSSIER DE PRESSE
THÉÂTRE

Service presse :
Christine Delterme – c.delterme@festival-automne.com
Lucie Beraha – l.beraha@festival-automne.com
Assistées de Claudia Christodoulou – assistant.presse@festival-automne.com
01 53 45 17 13

FESTIVAL D'AUTOMNE À PARIS

10 sept – 31 déc 2019

FESTIVAL D'AUTOMNE À PARIS
48e édition

Le Festival, le monde et l'Europe

Dès sa première édition en 1972, le Festival d'Automne à Paris invitait des artistes venus des États-Unis, d'Indonésie, du Japon, d'Allemagne, de Roumanie, de Grèce, d'Italie, des Pays-Bas… Attentif au monde des Arts, à l'Europe de la Culture, le Festival n'a jamais cessé d'ignorer les frontières – géographiques, culturelles, artistiques – avec un seul et même désir, une seule et même responsabilité : transmettre à tous le goût de la diversité des genres, de l'audace des formes et de la beauté des langues.

À l'heure où l'Union européenne se voit tiraillée par les tentations de repli sur soi et de rejet de l'autre, la 48e édition du Festival entend montrer combien la parole des artistes est nécessaire à l'Europe de demain. Fruit de regards croisés, de cultures plurielles qui se nourrissent les unes des autres, le programme du Festival réunit – de septembre à décembre 2019 – une centaine d'artistes venus d'Europe (Chypre, Italie, Allemagne, Belgique, Portugal, Danemark, Grande-Bretagne…), mais aussi d'Égypte, de Corée, de Taïwan, de Chine, d'Australie, du Brésil, d'Afrique du Sud, du Canada, de la République Démocratique du Congo…

Tout au long de cette 48e édition, les étudiants de l'École nationale supérieure des Beaux-Arts, ceux du Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris, et d'autres venus de diverses écoles de théâtre participeront activement aux créations de Anna Boghiguian, de Gwenaël Morin et à l'*event Cunningham x 100*.
Pour inventer des liens nouveaux et favoriser la proximité avec les spectateurs, plusieurs artistes quittent cet automne les plateaux pour les musées (La Ribot, Myriam Gourfink, Christodoulos Panayiotou) ; s'éloignent des théâtres pour jouer avec les architectures de Le Corbusier (Gerard & Kelly) ou de Rem Koolhaas (*Échelle Humaine*) ; s'appuient sur un travail documentaire pour enrichir leurs créations (Aurélie Charon / Amélie Bonnin / Caroline Gillet, Mohamed El Khatib, Marie Losier…).

Trois grands portraits en 2019
Le Festival a construit des histoires au long cours avec les plus grands artistes de notre temps. Parmi eux, l'un des plus importants chorégraphes du XXe siècle : Merce Cunningham, dont l'œuvre n'a cessé de repousser les frontières de la danse comme du spectacle vivant, de la musique et des arts plastiques. Le Portrait que nous imaginons aujourd'hui avec nos partenaires s'adresse à toutes les générations de spectateurs avec, peut-être, une pensée particulière pour celles et ceux qui vont découvrir l'œuvre de ce grand maître internationalement salué.

L'histoire entre La Ribot et le Festival s'écrit depuis quinze ans. Figure emblématique de la nouvelle danse depuis le milieu des années 1980, La Ribot crée des œuvres scéniques au statut mouvant, se jouant des traditions et des disciplines, portées par la nécessité de s'inscrire dans notre monde pour mieux le questionner, voire le bousculer. Le Portrait que nous consacrons cet automne à son œuvre invite à un parcours entre musées et plateaux de théâtre.
Le second chapitre du Portrait dédié à Claude Vivier est l'occasion de prolonger la découverte d'une œuvre trop rarement jouée en France : celle de celui que György Ligeti considérait comme le compositeur le plus important de sa génération.

Cette année, le Festival accueille pour la première fois de nombreux artistes – Calixto Bieito, Anna Boghiguian, Aurélie Charon, Amélie Bonnin, Caroline Gillet, Wang Chia-Ming, Volmir Cordeiro, Lionel Dray, Myriam Gourfink, Lena Herzog, Fabien Gorgeart, Clotilde Hesme, Antonin Tri Hoang, Christodoulos Panayiotou – avec le désir d'accompagner chacun d'eux, de soutenir des aventures singulières et de partager avec eux notre joie à être citoyennes et citoyens du monde.

Avec les artistes invités, nous interviendrons auprès de milliers de jeunes pour qu'ils découvrent d'autres cultures, entendent d'autres langues, dialoguent avec d'autres générations. Cette volonté d'ouverture et de transmission est rendue possible grâce à l'engagement des enseignants, des responsables d'établissements et de tous nos partenaires.
Avec eux, nous faisons entrer l'art dans les établissements scolaires et les universités (Lena Herzog, Vincent Thomasset, Fanny de Chaillé, GRAND MAGASIN…) et accompagnons la jeunesse dans les théâtres, les salles de concerts et les musées.

Je tiens ici à remercier l'équipe du Festival sans laquelle rien ne serait possible, le ministère de la Culture, la Mairie de Paris, la Région Île-de-France ainsi que notre grand mécène la Fondation Pierre Bergé – Yves Saint Laurent et l'ensemble des membres de l'association des Amis du Festival d'Automne à Paris, présidée par Jean-Jacques Aillagon, pour leur engagement.

Cette édition est dédiée à la mémoire d'Alain Crombecque, directeur du Festival d'Automne à Paris de 1992 à 2009, et à la mémoire de Bénédicte Pesle qui a fait découvrir Merce Cunningham et l'a accompagné tout au long de sa vie.

Emmanuel Demarcy-Mota
Directeur général

SOMMAIRE

4 | **Milo Rau**
Oreste à Mossoul
Nanterre-Amandiers – 10 au 14 sept.

10 | **tg STAN / Tiago Rodrigues**
The way she dies
Théâtre de la Bastille – 11 sept. au 6 oct.

16 | **Robert Wilson / CocoRosie**
Jungle Book d'après *Le Livre de la jungle*
de Rudyard Kipling
Théâtre de la Ville – 13e Art – 6 oct. au 8 nov.

20 | **Vincent Thomasset**
Lettres de non-motivation itinérantes
Théâtre de Gennevilliers – 6 oct.
!POC! / Alfortville – 18 janv.
Le Théâtre de Rungis – 28 janv.
Carrousel
Théâtre de Gennevilliers – 16 au 25 nov.
!POC! / Alfortville – 22 janv.

24 | **Talents Adami Paroles d'acteurs / Gwenaël Morin**
Uneo uplusi eurstagé dies – Eschyle / Sophocle
Atelier de Paris / CDCN – 8 au 12 oct.

28 | **Fabien Gorgeart / Clotilde Hesme**
Stallone
Le CENTQUATRE-Paris – 8 au 19 oct.

32 | **Ranters Theatre Compan**
Intimacy
La Commune (Aubervilliers) – 10 au 13 oct.

36 | **Émilie Rousset**
Reconstitution : Le procès de Bobigny
Théâtre de Gennevilliers – 10 au 14 oct.
Théâtre de la Cité internationale – 19-20 oct.
!POC! / Alfortville – 16 nov.
Le Théâtre de Rungis – 30 nov.
Théâtre de Chelles – 1e fév.

40 | **Robyn Orlin**
Les Bonnes
Théâtre de la Bastille – 4 au 15 nov.

44 | **Aurélie Charon / Amélie Bonnin / Caroline Gillet**
RADIO LIVE
Théâtre des Bouffes du Nord – 4 nov.
Théâtre des Quartiers d'Ivry – 7 nov.
Maison de la Musique de Nanterre – 15 nov.
Théâtre de Choisy-le-Roi – 3 déc.
!POC! / Alfortville – 11 déc.
Théâtre du Fil de l'eau / Pantin – 18 déc.

48 | **Mohamed El Khatib**
La Dispute
Théâtre de la Ville – Espace Cardin – 8 nov. au 1e déc.
Théâtre du Beauvaisis – 6 déc.
Théâtre de Choisy-le-Roi – 12 janv.

52 | **Collectif GREMAUD/GURTNER/BOVAY**
Pièce
Théâtre des Abbesses – 13 au 17 nov.

56 | **The Wooster Group**
A PINK CHAIR (In Place of a Fake Antique)
Centre Pompidou – 15 au 17 nov.

62 | **Faustin Linyekula**
Congo
Théâtre des Abbesses – 20 au 23 nov.

66 | **Christoph Marthaler**
Bekannte Gefühle, gemischte Gesichter
La Villette – Grande halle – 21 au 24 nov.

70 | **Antonin Tri Hoang / Samuel Achache**
Chewing gum Silence
Nouveau théâtre de Montreuil – 23 nov.
La Dynamo – 7 déc.
Théâtre de l'Aquarium – 20 déc. au 11 janv.
Théâtre Alexandre Dumas – 17 janv.

74 | **Jonathan Capdevielle**
Rémi
Nanterre-Amandiers – 23 nov. au 30 nov.
Théâtre de Choisy-le-Roi – 15 déc.
La Ferme du Buisson – 10 au 11 janv.
Théâtre de Saint-Quentin-en-Yvelines – 15 au 18 janv.

78 | **Wang Chia-Ming**
Dear Life
MAC Créteil – 28 au 30 nov.

82 | **Samuel Achache / Jeanne Candel**
La Chute de la maison
Théâtre de l'Aquarium – 3 au 7 déc.
Théâtre Quartiers d'Ivry – 11 au 15 déc.

86 | **Stefan Kaegi / Rimini Protokoll**
GRANMA. Les trombones de La Havane
La Commune (Aubervilliers) – 4 au 8 déc.

90 | **Frank Castorf**
Bajazet en considérant *Le Théâtre et la Peste*
d'après Jean Racine et Antonin Artaud
MC93 – 5 au 14 déc.

94 | **Théâtre du Radeau**
Item
Théâtre de Gennevilliers – 6 au 16 déc.

98 | **Julie Deliquet**
Un conte de Noël
Espace Marcel Carné – 6 déc.
La Scène Watteau – 13 déc.
La Ferme du Buisson avec le Théâtre de Chelles – 19 et 20 déc.
Odéon / Ateliers Berthier – 10 janv. au 2 fév.

102 | **Jaha Koo**
Cuckoo
Théâtre de la Bastille – 9 au 13 déc.

NANTERRE
AMANDIERS

MILO RAU

Oreste à Mossoul

Texte et mise en scène, **Milo Rau**
D'après *L'Orestie* d'Eschyle
Avec Duraid Abbas Ghaieb, Susana AbdulMajid, Elsie de Brauw, Risto Kübar, Johan Leysen, Bert Luppes, Marijke Pinoy
Dramaturgie, Stefan Bläske
Vidéo, Daniel Demoustier, Moritz von Dungern
Lumières, Dennis Diels
Costumes, An De Mol
Décor, Ruimtevaarders

Production NTGent ; Schauspielhaus Bochum // Coproduction Tandem scène nationale (Arras-Douai) // Coréalisation Nanterre-Amandiers, centre dramatique national ; Festival d'Automne à Paris // Avec le soutien du Tax Shelter du Gouvernement fédéral belge et de Romaeuropa Festival
Spectacle créé le 17 avril 2019 au NTGent

La tragédie grecque permettrait-elle de traiter plus justement des conflits contemporains ? En effectuant des recherches pour *Empire* – spectacle créé en 2016 – à la frontière entre l'Irak et la Syrie, à portée de vue de la ligne de front des combattants de Daech, Milo Rau a eu l'idée de monter une *Orestie* moderne.
Immergé au sein des paysages dévastés des villes de Mossoul et de Sinjar, au nord de l'Irak, conscient de la proximité des combats, Milo Rau a éprouvé le sentiment puissant de se trouver au cœur d'une scène de guerre contemporaine et, en même temps, en pleine tragédie classique. Dans ce secteur âprement disputé impliquant des rebelles syriens, des troupes occidentales – françaises et américaines notamment –, leurs alliés kurdes, l'armée syrienne et les combattants de l'État islamique, le dramaturge et metteur en scène a aussitôt pensé à l'engrenage inexorable de la violence et de la vengeance dans la trilogie d'Eschyle. Mais au-delà de ces règlements de compte, ce qui se trame en profondeur dans *Oreste à Mossoul*, c'est la fondation mythique d'un nouvel ordre démocratique où triomphent la justice et la réconciliation. De là, l'enjeu de ce spectacle répété et joué à Mossoul en Irak – qui fut, après sa prise en 2014, déclarée capitale du califat de l'État islamique –, mais aussi en Europe avec des comédiens européens et irakiens. Avec cette création, fruit d'investigations menées sur place, Milo Rau interroge au plus près un aspect brûlant de notre histoire immédiate.

NANTERRE-AMANDIERS, CENTRE DRAMATIQUE NATIONAL
Mar. 10 au sam. 14 septembre
Mar., mer., ven. 20h30, jeu. 19h30, sam. 18h
––––––
15€ à 30€ / Abonnement 10€ et 15€
Durée estimée : 2h
Spectacle en néerlandais surtitré en français

Dates de tournée :
BITEF Festival, Belgrade - 18 et 19 septembre 2019 ; Romaeuropa Festival, Rome - 23 et 24 septembre 2019 ; Grote Zaal, Rotterdam - 1er et 2 octobre 2019 ; Schauspielhauh Zürich - 5 et 6 octobre 2019 ; Kaaitheater, Bruxelles - 11 et 12 octobre 2019 ; SSB, Groningen - 15 octobre 2019 SSB Douwe Egbertszaal, Utrecht - 17 octobre 2019 ; Théâtre des Célestins - Festival Sens Interdits, Lyon - 22 et 23 octobre 2019 ; SSB, Bruges - 26 octobre 2019 ; ITA Grote Zaal, Amsterdam - 29 et 30 octobre 2019 ; Münchner Kammerspiele, Munich - 2 et 3 novembre 2019 ; NTGent, Gand - 7 et 8 novembre 2019 ; La Rose des Vents, Villeneuve-d'Ascq - 16 et 17 novembre 2019 ; Schauspielhaus, Zurich - 20 au 22 novembre 2019 ; Festival d'Otono, Madrid - 30 novembre et 1e décembre 2019 ; Théâtre Vidy lausanne - 4 au 7 décembre 2019

Contacts presse :
Festival d'Automne à Paris
Christine Delterme, Lucie Beraha
01 53 45 17 13
Nanterre-Amandiers, Centre Dramatique National
MYRA : Yannick Dufour, Camille Protat
01 40 33 79 13 | myra@myra.fr

ENTRETIEN

Milo Rau

Comment est né ce projet de monter une* Orestie *avec des acteurs irakiens et européens à Mossoul en Irak, ville récemment libérée du joug de l'Etat islamique, autrement dit dans un contexte troublé avec en arrière-fond la guerre contre Daech ? Est-ce que ce projet est né à l'époque où vous étiez en train de travailler sur* Empire*, un de vos précédents spectacles ?

Milo Rau : Oui, c'est ça. En 2016, je suis allé dans le Nord-Ouest de l'Irak avec l'idée de faire le parcours des migrants, mais en sens inverse. À ce moment, c'était la ville de Sinjar proche de la frontière syrienne qui venait d'être libérée, Mossoul était encore occupée par Daech. J'avais alors imaginé une pièce qui se serait appelée *Oreste à Sinjar*. Mais quand Mossoul a été libérée, j'ai aussitôt pensé que c'était mieux de monter ce projet à Mossoul car symboliquement c'est encore plus significatif. Mossoul était vraiment la ville de Daech, la capitale du « califat ». C'est une ville beaucoup plus importante. On dit même que c'est la ville la plus ancienne du monde.

Ce n'est pas anodin de monter cette œuvre d'Eschyle où il est question d'un cycle de vengeance dans un contexte où la violence est toujours présente. Sachant que l'*Orestie *a aussi cette particularité d'aborder ce thème de la violence dans une perspective ouverte où le pardon joue un rôle déterminant. Est-ce pour cela que vous avez choisi ce texte ?

Milo Rau : Oui, le fait de monter une telle œuvre à Mossoul a évidemment beaucoup de sens. Cette pièce décrit la naissance de la civilisation à travers le pardon. L'idée, c'est qu'il y a d'abord le système aristocratique où les familles s'entretuent ; système qui cède ensuite la place à la démocratie. Quand Eschyle écrit la pièce, la démocratie a à peine deux ou trois ans d'existence. C'est quelque chose de nouveau. L'aristocratie a perdu le pouvoir ; ce qui est très bien exprimé dans la pièce par le chœur où ce sont les aristocrates, et non le peuple, qui se lamentent : nous avons perdu le pouvoir, nous sommes vieux… La fin de la pièce évoque la possibilité de mettre fin au cycle de la vengeance et d'en finir avec les griefs qui opposent les familles belligérantes. Forcément il y a là quelque chose qui a beaucoup de sens à Mossoul où, en particulier depuis 2003 avec l'invasion américaine, des factions s'opposent avec la présence de milices qui font régner la terreur. D'abord il y a eu Al Quaida, puis Daech et aujourd'hui les milices shiites. C'est l'histoire de l'impossibilité du pardon. Or ce qui est intéressant chez Eschyle, c'est qu'il n'existe pas d'institution juridique indépendante. Il y a la vengeance et la mort. Ce qui évoque forcément l'Irak contemporain : avec Daech, soit on est jeté en prison et tué sans le moindre procès, soit on vous libère. Dans ce contexte, la question posée par Eschyle – comment on en finit avec le cycle de la vengeance ? – redevient tragique. Parce qu'il y a une impossibilité de pardonner liée, entre autres, à la peur que ces hommes qui ont fait régner la terreur reviennent. Il y a encore aujourd'hui dans la ville environ trois mille jihadistes. À la fin du spectacle, nous avons organisé plusieurs tribunaux, une forme que j'aime bien. Au procès qui est déjà dans le texte original, nous en avons ajouté un autre, bien réel celui-là auquel participent des parents de victimes de Daech. Or ce qui est très intéressant, c'est qu'il y a eu une évolution significative. Au début 100% des personnes étaient pour la peine de mort, alors qu'à la fin, lors des dernières représentations, il y a eu une abstention totale, les participants refusaient de se prononcer. Il est vraiment intéressant de voir à quel point les questions posées par la pièce deviennent réalistes dans le contexte d'une ville comme Mossoul.

Comment avez-vous choisi les acteurs irakiens qui jouent dans le spectacle ? On a dit qu'une des actrices était une « jihadiste repentie », est-ce vraiment le cas ?

Milo Rau : Non. Ce qui est vrai c'est que Khitam Idris Gamil, qui dans le spectacle joue Athéna, la déesse de la raison, prend la défense d'Oreste, lequel a tué sa mère Clytemnestre et son amant Egiste. Or ce n'est pas évident de défendre un meurtrier dans une ville traumatisée par la violence. C'est donc un rôle symboliquement très exposé. Le mari de Khitam Idris Gamil a été tué par Al Quaida. Elle-même est très croyante. Comme beaucoup d'autres mères, elle a dû collaborer avec Daech pour préserver la vie de ses filles. C'est une femme de mon âge. Elle n'a jamais pris les armes, ni combattu.
Sinon pour chercher des acteurs, je suis allé en novembre 2018 à Mossoul. Là, j'ai retrouvé un compositeur, Suleik Salim Al-Khabbaz, que j'avais déjà rencontré à Erbil. Il joue du oud. Un jour, il a commencé à jouer de la musique à des endroits précis où une bombe avait explosé. Un geste symbolique très fort. Il dirige une école d'art à Mossoul avec des comédiens et des musiciens. C'est parmi eux qu'on a trouvé certains des acteurs du spectacle.

Qu'avez-vous appris en travaillant à Mossoul ? Est-ce que cela remis en question des idées que vous aviez sur cette région du monde ?

Milo Rau : Oui, évidemment. Ce qui m'impressionne toujours dans ce genre de projets, c'est comment à travers l'élaboration d'un spectacle ou d'une œuvre d'art, on réussit à se solidariser très vite : on va faire cette pièce ; on va la faire ensemble ; on va faire ça pour montrer dans ce cas précis qu'on n'a pas peur de Daech. Mais cela veut aussi dire pour ceux qui participent au projet qu'ils se positionnent face à une culture qui, déjà avant Daech, s'était radicalisée, une culture profondément conservatrice. Or on est là avec des femmes qui jouent la comédie, avec sur scène un couple homosexuel. On parle ouvertement de choses considérées comme taboues. Alors forcément c'est une petite révolution. Tout le monde se met en danger. Du coup, on a testé un peu les limites de ce qui était possible. On a beaucoup parlé les uns avec les autres pour savoir comment on pouvait aller plus loin. Parce que ce genre de projet, c'est toujours pour moi le départ de quelque chose. Il y a beaucoup à faire dans cette ville, dans cette région, parce que les acteurs sont encore très jeunes. Donc ce n'est pas fini.

Il y a une scène où deux acteurs s'embrassent sur la bouche, qui, paraît-il, a beaucoup choqué en Irak…

Milo Rau : Oui, ils ont été choqués. Mais il y a plusieurs façons de s'embrasser. Ici on a fait quelque chose de très retenu, de très symbolique. Mais même ça c'était très dur à accepter pour eux. Il y a eu beaucoup de discussions là-dessus pendant des semaines. Je suis convaincu que pour la pièce c'est nécessaire, même si on a compris qu'il n'était pas question d'un vrai baiser à l'européenne. Ils comprennent qu'il s'agit d'un acte symbolique, de représenter une forme de fraternité. Individuellement, c'est quelque chose qu'ils n'ont pas de mal à accepter. Mais cela devient plus compliqué quand on prend en compte le regard que la culture pose sur un tel geste. C'est ça qui posait problème aux comédiens. Et c'est encore plus fort chez les femmes, car c'est déjà compliqué pour elles de jouer la comédie dans un pays où il n'est pas facilement accepté qu'une femme monte sur scène. D'ailleurs, il y a aussi eu un scandale avec le début de la pièce quand Johan Leysen, dans le rôle d'Agamemnon, étrangle Iphigénie. Le problème ne venait pas du fait qu'il l'étrangle, mais que pour cela il devait la toucher. Or le fait qu'un homme touche une femme, même sur scène, n'est pas accepté. Là encore, quand on en parle avec les acteurs, ils disent que personnellement cela ne les choque pas, mais qu'en revanche ils peuvent avoir des problèmes à cause de ce geste. Pourtant Mossoul n'est pas une ville très religieuse. Pour ceux qui ont plus de quarante ans, la croyance est une chose nouvelle. Il y a quelques années encore, les femmes n'étaient pas voilées.

Est-ce que vous diriez que, finalement, cette pièce parle avant tout de Mossoul ? Que le sujet du spectacle, c'est Mossoul aujourd'hui ?

Milo Rau : Oui, c'est ça. Plus précisément, je dirais que c'est l'échange entre Mossoul et un groupe d'acteurs européens et irakiens qui eux-mêmes échangent entre eux. Donc c'est comme une sorte d'échange démultiplié. Évidemment, il y a aussi dans le spectacle des choses qu'on apprend sur Mossoul que moi aussi j'ignorais. Que c'est la ville la plus ancienne du monde ; qu'elle est déjà mentionnée dans la Bible, par exemple. L'histoire de Mossoul remonte à très loin dans le temps. Et c'est cette ville qui a été capturée par Daech, au cœur d'une région où le pétrole est un enjeu géopolitique déterminant. Alors les questions culturelles liées à l'homosexualité, au fait qu'un homme n'a pas le droit de toucher une femme, même sur scène, ou encore le problème lié à l'évocation et à la représentation de la violence dans un contexte où celle-ci est déjà présente, tout cela participe de ce qu'on raconte dans le spectacle.

À ce propos, est-ce que vous pensez que la tragédie grecque était précisément le moyen idéal pour apporter un éclairage sur cette réalité de Mossoul aujourd'hui ; une ville qui vient d'être libérée, mais aussi une ville meurtrie, traumatisée par la violence qu'elle subit depuis des années ?

Milo Rau : En fait, dans ma logique qui est de ne pas mettre en scène des adaptations de textes classiques ou autres, mais de réécrire les œuvres à travers un contexte où le réel est une vraie influence, j'avais besoin, pour comprendre ce texte, d'être à Mossoul. Du coup, j'ai eu l'impression que cette œuvre ne pouvait pas être jouée ailleurs – ce qui est intéressant aussi pour la compréhension du texte. Ce qu'on évoque dans le spectacle, c'est un peu comme un *making of* de cette compréhension, de cette grille de lecture, indissociable d'une actualisation, appliquée à ce texte qui semble au premier abord très européen. Or on découvre que non seulement ce texte est très contemporain, mais qu'il est tout à fait en phase avec le Moyen-Orient. Dans le même esprit, j'envisage un projet à partir de *Richard III* de Shakespeare mais cette fois en ex-Yougoslavie. Il y a des endroits dans le monde où l'on peut comprendre quelque chose d'un texte. Je pense, par exemple, que cela a plus de sens de monter *Les Trois sœurs* de Tchékhov en Iran, que sur une scène européenne où n'existe pas le même refoulement des sentiments, où les femmes sont libres de faire ce qu'elles veulent et où il n'y a pas la même impossibilité de bouger. Pour moi, il est essentiel de saisir une situation humaine dans un contexte et une situations précis.

Le cycle de violences et de représailles, les meurtres qui engendrent d'autres meurtres, c'est ce qui se passe au Moyen-Orient aujourd'hui. Ce qui veut dire que la pièce d'Eschyle se joue dans un endroit où ce cycle n'est pas résolu. Ce qui veut dire aussi que la question du pardon, de la paix, de la réconciliation touche de très près les habitants de Mossoul…

Milo Rau : En fait, ce qui est intéressant dans l'histoire grecque, c'est que la démocratie n'a jamais vraiment existé. Les cabbales aristocratiques se sont poursuivies même au sein de la démocratie. Eschyle a écrit l'*Orestie* comme une tragédie pour abolir la tragédie. Il veut une résolution. Alors, tu vas aller à Mossoul. Tu vas utiliser cette tragédie qui abolit la tragédie et tu vas voir que ça ne marche pas à Mossoul. Les gens là-bas peuvent tout jouer, de la même façon qu'ici, nous pouvons tout jouer, mais si tu les laisses jouer véritablement, ça ne va pas finir comme dans la pièce d'Eschyle. C'est-à-dire que la situation n'est pas du tout résolue. Par exemple, la pièce commence avec des témoignages de filles qui racontent comment certaines d'entre elles ont été enlevées pour des mariages forcés. Puis leurs maris ont été tués et maintenant, elles se retrouvent dans des camps, ce sont des parias absolus de la nouvelle société. Alors forcément, personne ne pardonne rien. Et je crois que la pièce *Oreste à Mossoul* raconte justement ça. C'est un peu fataliste. À la fin, on voit Oreste à l'hôpital, qui prend un anti-dépresseur et s'endort. Dans la vie, l'acteur qui joue Oreste a des douleurs chroniques. Alors là c'est comme une métaphore. Cela veut dire que le maximum possible, c'est d'oublier la douleur pendant quelques heures ; mais après, quand tu te réveilles, ça recommence.

Propos recueillis par Hugues Le Tanneur, mai 2019

BIOGRAPHIE

Milo Rau

Né à Berne en 1977, **Milo Rau** dirige le NTGent depuis la saison 2018/19. Il étudie la sociologie et la littérature allemande et romane à Paris, Berlin et Zurich avec Pierre Bourdieu et Tzvetan Todorov, entre autres. Ses productions sont présentées dans tous les grands festivals internationaux, dont les Berlin Theatertreffen, le Festival d'Avignon, la Biennale de Venise, Wiener Festwochen et le Kunstenfestivaldesarts Bruxelles, et tournent dans plus de 30 pays à travers le monde. Milo Rau a reçu de nombreux prix, les plus récents étant le Prix Peter Weiss 2017, le Prix 3sat 2017, le Saarbrücken Pœtics Lectureship for Drama 2017 et 2016 en tant que plus jeune artiste après Frank Castorf et Pina Bausch et le Prix ITI de la Journée mondiale du théâtre. Parmi ses réalisations majeures figurent *Die letzten Tage der Ceausescus* (2009), *Hate Radio* (2011), la trilogie *The Civil Wars* (2014), *The Dark Ages* (2015) et *Empire* (2016), *Das Kongo Tribunal* (2015), *Five Easy pieces* (2016), *Lam Gods* (2018) et *Oreste à Mossoul* (avril 2019).
Milo Rau est également critique de télévision et écrivain prolifique ; son essai politique *Was tun ? Kritik der postmodernen Vernunft* (2013) est devenu un best-seller dans les pays germanophones. En plus de son travail pour la scène et le cinéma, Milo Rau enseigne la mise en scène, la théorie culturelle et la sculpture sociale dans les universités et les écoles d'art.

Milo Rau au Festival d'Automne à Paris :
2017 *Compassion. L'histoire de la mitraillette* (La Villette - Grande Halle)
2018 *La Reprise. Histoire(s) du théâtre (I)* (Nanterre-Amandiers)

© Filipe Ferreira

TG STAN / TIAGO RODRIGUES

The way she dies

De et avec **Isabel Abreu, Pedro Gil, Jolente De Keersmaeker, Frank Vercruyssen**
Texte, Tiago Rodrigues
Lumières et décor, Thomas Walgrave
Costumes, Britt Angé, An D'Huys
Sous-titres, Joana Frazão

Production tg STAN ; Teatro Nacional D. Maria II (Lisbonne) // Coréalisation Théâtre de la Bastille (Paris) ; Festival d'Automne à Paris // Spectacle créé le 9 mars 2017 au Teatro Nacional D. Maria II (Lisbonne) // En partenariat avec France Inter

Compagnons de route depuis une vingtaine d'années, le collectif tg STAN et l'auteur et metteur en scène Tiago Rodrigues partagent un goût pour les grands textes et une même liberté artistique. Avec *The way she dies*, ils revisitent ensemble l'histoire mythique d'Anna Karénine, l'héroïne passionnée et funeste de Tolstoï, et se demandent si un livre peut transformer une vie.

Si *The way she dies* est né de la lecture d'*Anna Karénine*, le spectacle transcende la simple adaptation théâtrale : ce n'est pas la Russie de la fin du XIXe siècle qui se déploie sur le plateau, mais l'intérieur épuré de deux couples en mal d'amour. L'un vit à Anvers, l'autre à Lisbonne et, au cœur de leur quotidien, les sentiments se sont estompés, la duplicité s'est installée. Tiago Rodrigues convoque l'héroïne romanesque, Anna Karénine, pour mêler son histoire tragique à celle de ses personnages. Les passages lus à haute voix et les citations du roman hantent les corps et les esprits en lutte. La littérature s'invite dans leur quotidien, dans l'intimité de leur amour en berne. Comment un roman peut-il alors changer une vie, en secret ? Coulisses à vue, jeu à la lisière du réel, fond bleu azur et nudité du plateau où seuls les corps se font décors : *The way she dies* réunit l'art théâtral des tg STAN et la poésie de Tiago Rodrigues. Le flamand, le portugais et le français se rencontrent sur scène et unissent passion et littérature dans une même partition. Les mots lointains d'Anna Karénine deviennent alors cette voix contemporaine, mémoire de nos lectures et de nos amours.

THÉÂTRE DE LA BASTILLE
Mer. 11 septembre au dim. 6 octobre
Mar. au sam. 20h, dim. 17h
Relâche les lun. 16, mar. 17, lun. 23, mar. 24 et lun. 30 septembre
---
17€ à 27€ / Abonnement 13€ à 20€
Durée : 2h
Spectacle en français, portugais et néerlandais surtitré en français

Contacts presse :
Festival d'Automne à Paris
Christine Delterme, Lucie Beraha
01 53 45 17 13
Théâtre de la Bastille
Irène Gordon-Brassart, Emmanuelle Mougne
01 43 57 78 36 | igordon@theatre-bastille.com,
emougne@theatre-bastille.com

ENTRETIEN

Frank Vercruyssen

Pour la création de* The way she dies, *tg STAN s'est associé à l'artiste portugais Tiago Rodrigues. Vous avez collaboré ensemble de nombreuses fois depuis une vingtaine d'années mais il est rare pour vous, en tant que collectif, d'élaborer un spectacle avec un écrivain. Comment s'est passé le processus de création ?

Frank Vercruyssen : Dans notre manière de travailler, nous sommes plus habitués aux textes dramatiques classiques ou moins classiques dont nous aimons nous emparer ou bien au principe du collage entre plusieurs matières que nous tissons pendant les répétitions. Là, il fallait laisser de la liberté et de la place à Tiago Rodrigues. C'était très nouveau pour nous et vraiment passionnant. C'est magnifique d'ouvrir une fenêtre sur le processus d'écriture d'un auteur. Nous avons beaucoup discuté, sans filets, nous les quatre acteurs - Frank Vercruyssen, Jolente De Keersmaeker, Isabel Abreu, Pedro Gil – et Tiago Rodrigues. Chacun partageait sa lecture du roman de Tolstoï, *Anna Karénine*, chacun insistait sur tel passage qu'il avait particulièrement aimé, tel souvenir de lecteur. Tiago Rodrigues écrivait au fur et à mesure le spectacle - des scènes, des tableaux - et on retrouvait des traces de nos conversations, des extraits du roman, des citations éparses dans le texte qui s'écrivait progressivement. Je repense au jour où j'ai parlé d'un poème, *Le Suicidé* de Guillaume Apollinaire, utilisé par Chostakovitch dans sa *Symphonie n°14*. Je l'ai retrouvé ensuite dans une scène où je le transmets à Isabel, qui joue ma maitresse. L'écriture se nourrissait donc d'un va et vient constant entre notre quatuor d'acteurs et Tiago Rodrigues. Cette méthode de travail était vraiment intense et riche. L'écriture est arrivée progressivement, puis s'est accélérée comme une avalanche, et certaines scènes ne nous ont été transmises que quelques jours avant la première ! C'est une expérience singulière pour les comédiens que nous sommes, il a fallu vraiment se réinventer.

Qu'est ce qui relie fondamentalement l'esthétique de Tiago Rodrigues à celle du tg STAN ?

Frank Vercruyssen : Nous avons rencontré Tiago Rodrigues il y a une vingtaine d'années alors qu'il était jeune comédien pendant un stage que nous encadrions. Nous partagions alors les mêmes désirs autour du travail théâtral sans metteur en scène, de la remise en question de l'illusion et de la rupture du quatrième mur, la même passion pour les textes dramatiques. On creuse tout cela ensemble depuis longtemps. La même envie nous réunit, celle que le plateau soit un espace dans lequel le spectateur croit très fort tout en rappelant constamment que nous sommes au théâtre. Le spectateur voit que nous mentons mais tout en y croyant, en se laissant prendre au jeu. En tant que comédien, plus on sait que l'on ment, plus on est finalement vrai, mentir honnêtement quoi....

Tiago Rodrigues insiste sur le fait que* The way she dies *n'est pas une adaptation pour la scène du livre fleuve de Tolstoï. Qu'a t-il finalement conservé du roman* Anna Karénine *?

Frank Vercruyssen : Quand j'ai lu *Anna Karénine*, j'ai trouvé ce roman magnifique : c'est passionné, c'est passionnant, c'est existentiel pour moi. Chaque description est le signe d'une connaissance de l'âme humaine, de la psychologie et des émotions tellement profonde. Comment peut-on saisir l'intériorité d'une femme et de chaque personnage avec autant de justesse ? Cela nous obsédait tous les cinq, les acteurs du projet et Tiago. Mais Tiago Rodrigues ne voulait en aucun cas écrire une adaptation de ce livre car il ne s'agissait pas d'être en concurrence avec Tolstoï, il souhaitait s'en échapper. Il a donc inventé une fiction avec deux couples, situés dans deux espaces temps distincts, pour lesquels le roman d'*Anna Karénine* joue un rôle important. Il y a un couple au Portugal, dans les années 1960 et un autre qui vit à Anvers, à une époque plus contemporaine. On comprend qu'ils sont reliés par un lien de parenté, entre mère et fils. Mais l'amour semble s'être évadé et la tromperie est au cœur de leur histoire respective. Comme dans *Anna Karénine*, il y a des trios qui se forment, la passion amoureuse en dehors du couple tranche avec l'usure de l'amour. À l'intérieur de ces deux récits, le roman de Tolstoï s'invite par bribes plus ou moins conscientes et explicites. Mais ce qui est au cœur du spectacle c'est le lien que chacun de nous entretient avec les fictions : comment des héros imaginaires peuvent-ils changer une vie ? Comment un livre peut-il métamorphoser un être ? Et comment Anna Karénine, ou Platonov ou Antigone deviennent-ils plus vrais pour nous que des gens bien réels ? Je dis à un moment sur scène à Jolente : « Ce livre est plus important que toi » en parlant d'*Anna Karénine*. C'est aussi ce sentiment que Tiago Rodrigues a voulu laisser planer dans notre pièce. Et nous partageons ensemble cet amour pour la fiction et la force qu'elle a dans nos vies. Nous chérissons les histoires et les mondes qu'elles charrient.

Vos spectacles sont souvent épurés dans leur scénographie. Suivez-vous cette direction ici sans chercher à restituer le contexte historique et social qui est très présent dans* Anna Karénine *?

Frank Vercruyssen : Dans toutes les créations du tg STAN nous cherchons des décors abstraits, qui ne soient jamais illustratifs. *The way she dies* s'inscrit pleinement dans cette esthétique : nous ne voulions en aucun cas mettre en scène des clichés qui pourraient représenter la Russie au XIXe siècle. Il y a un lieu essentiel du roman qui est aussi au cœur de notre scénographie, c'est la gare, l'espace des allers et retours et des rencontres. Un mur avec un toit et la lumière suffisent à le signifier. Nous privilégions une écriture en tableaux plus qu'une écriture organique entre les scènes, l'espace prend aussi en charge cette structure narrative.

Le titre* The way she dies *exprime les différentes versions de la mort d'Anna Karénine, d'une traduction à l'autre. Quelle importance donnez-vous à cette question de la traduction dans votre recherche artistique ?

Frank Vercruyssen : Quand on lit le roman de Tolstoï en différentes langues, on se rend compte que les impressions de lecture varient énormément. Découvrir une œuvre russe à travers sa traduction néerlandaise, portugaise ou française change profondément les émotions et même le sens parfois des mots et de la fable. On le voit vraiment avec la mise en scène de la mort d'Anna Karénine à travers des versions différentes de l'œuvre. Une langue peut changer un peuple, un individu et cette question a toujours été centrale dans notre recherche artistique commune. Dans *The way she dies*, on commence le spectacle en néerlandais puis on passe d'une scène à l'autre en portugais et en français. On avait envie que le public comprenne une langue sans la connaître, par le corps, les intentions, les émotions sur la scène : la multiplicité des langues dans ce spectacle ne crée pas une confusion mais au contraire cristallise le lieu de nos obsessions artistiques. Cette question de la traduction rejoint notre intérêt pour l'étymologie des mots, leur histoire et leur signification au fil du temps et selon les contextes. *The way she dies* et le choix d'un texte russe avec une équipe belge et portugaise permettent d'interroger ces passions que nous avons en commun, nous tg STAN, avec Tiago Rodrigues.

Propos recueillis par Agathe le Taillandier, avril 2019

BIOGRAPHIES

La compagnie de théâtre **tg STAN**, l'acronyme de Stop Thinking About Names, est le collectif de théâtre autour de Jolente De Keersmaeker, Damiaan De Schrijver et Frank Vercruyssen, qui se sont rencontrés à la fin des années 1980 au Conservatoire à Anvers. C'est aussi là que le collectif a régulièrement travaillé avec, entre autres, Matthias de Koning de Maatschappij Discordia, qui leur a fait découvrir une autre conception du théâtre, moins dogmatique. Le collectif opère à partir du principe démocratique qui veut que tout le monde participe à toutes les décisions, aux choix des textes, du décor, de l'éclairage, et même des costumes et des affiches. tg STAN donne une place centrale au comédien et croit dur comme fer au concept du comédien souverain, qui est aussi bien interprète que créateur. Les répétitions ne se déroulent pas de façon conventionnelle : la plus grande partie du processus de répétition a lieu autour de la table. Dès que le choix d'un texte est fixé, celui-ci est adapté et retravaillé, reformulé, afin de produire un nouveau texte de jeu, propre au collectif. Les artistes ne montent finalement sur scène qu'à peine quelques jours avant la première de la pièce, mais le spectacle ne prend réellement corps que dès l'instant où il est joué devant un public.
tg STAN opte délibérément pour du théâtre de texte et peut se prévaloir d'un répertoire riche et varié, qui fait la part belle aux œuvres d'auteurs dramatiques classiques comme Tchekhov, Gorki, Schnitzler, Ibsen, Bernhard ou Pinter. La démarche consiste à dépoussiérer des textes de l'histoire du théâtre et à les transposer dans l'ici et maintenant à travers leur relecture et en les situant dans un contexte contemporain. Outre les grands classiques, tg STAN choisit souvent aussi des textes d'auteurs contemporains, comme récemment encore en montant une pièce de Yasmina Reza, ou passe commande à des auteurs, comme Willem de Wolf, Oscar Van den Boogaard ou Gerardjan Rijnders, entre autres. Le choix peut cependant aussi se porter sur des collages de textes, en partant aussi bien de textes de théâtre que de nouvelles, de sketches, de scénarios de films, de traités de philosophie et de romans. tg STAN part de la conviction que le théâtre n'est pas un art élitaire, mais plutôt une réflexion critique sur la façon dont chacun de nous se positionne dans la vie, sur nos croyances, nos préoccupations, nos indignations.
Outre la quête d'affinités communes, le collectif veille aussi à laisser de la place à son besoin de rencontres et d'échanges avec des comédiens invités ou d'autres compagnies. Précédemment, tg STAN a souvent collaboré avec Maatschappij Discordia (NL), Dood Paard (NL), de Kœ (BE), Olympique Dramatique (BE) et Rosas (BE).
Au cours des vingt dernières années, le collectif a constitué un vaste répertoire de spectacles en langues étrangères et effectue de grandes tournées à travers l'Europe (France, Espagne, Portugal, Norvège), et intercontinentales aussi (Tokyo, Rio de Janeiro, New York, Québec), tant avec des versions en langues étrangères de leurs spectacles créés en néerlandais qu'avec des créations en français ou en anglais à l'étranger.

tg STAN au Festival d'Automne à Paris :

2000 *JDX Un ennemi du peuple ; Point Blank ; Quartett* (Théâtre de la Cité internationale)
2001 *Les Antigones* (Théâtre de la Bastille)
2002 *Tout est calme* (Théâtre de la Bastille)
2003 *Du Serment de l'écrivain du Roi et de Diderot* (Théâtre de la Bastille)
2005 *« voir et voir » ; ANATHEMA (nouveau titre pour Imensa) ; Impromptus ; L' Avantage du doute ; My Dinner with André* (Théâtre de la Bastille)
2007 *« Sauve qui peut », pas mal comme titre* (Théâtre de la Bastille)
2009 *Impromptu XL ; Le Chemin solitaire* (Th. de la Bastille)
2010 *Le Tangible* (Théâtre de la Bastille)
2012 *Les Estivants* (Théâtre de la Bastille)
2015 *La Cerisaie* (La Colline - Théâtre National)
Onomatopée (L'Apostrophe, La Scène Watteau, Théâtre de la Bastille)
2016 *Amours et Solitudes* (Atelier de Paris)
2018 *Infidèles* – De Roovers (Théâtre de la Bastille)
Atelier – de KŒ / Maatschappij Discordia (Théâtre de la Bastille)
Après la répétition (Théâtre de la Bastille)
Quartett – Anne Teresa de Keersmaeker (Centre Pompidou)

Comédien portugais, **Tiago Rodrigues** n'a d'abord d'autre ambition que de jouer avec des gens qui voudraient inventer ensemble des spectacles. Sa rencontre avec le tg STAN en 1997, lorsqu'il a 20 ans, marque définitivement son attachement à l'absence de hiérarchie au sein d'un groupe en création. La liberté de jeu et de décision donnée au comédien influencera pour toujours le cours de ses spectacles. Tiago Rodrigues se trouve ainsi plusieurs fois, dès le début de son parcours, dans la position d'initiateur et signe peu à peu des mises en scène et des écritures qui lui « tombent dessus ». Lancé, il écrit parallèlement des scénarios, des articles de presse, des poèmes, des préfaces, des tribunes. En 2003, il fonde avec Magda Bizarro la compagnie Mundo Perfeito au sein de laquelle il crée de nombreux spectacles sans s'installer dans un lieu fixe, devenant l'invité d'institutions nationales et internationales. En France, il présente notamment au Festival d'Avignon en 2015 sa version en portugais d'*Antoine et Cléopâtre* d'après William Shakespeare (Théâtre de la Bastille, 2016), qui paraît, comme toutes ses pièces traduites en français, aux éditions Les Solitaires intempestifs. *By Heart* est présenté en 2014 puis en 2015 au Théâtre de la Bastille, qui l'invite par la suite à mener une « Occupation » du théâtre durant deux mois au printemps 2016, pendant laquelle il crée *Bovary* (reprise au Théâtre de la Bastille, 2018).
À la tête du Teatro Nacional D. Maria II à Lisbonne depuis trois ans, Tiago Rodrigues conserve une économie de moyens qu'il s'est appropriée comme grammaire personnelle et il devient, à plus large échelle, lanceur de ponts entre villes et entre pays, hôte et promoteur d'un théâtre vivant. En 2018, Tiago Rodrigues reçoit XVe Prix Europe Nouvelles Réalités.

Tiago Rodrigues au Festival d'Automne à Paris :

2008 *L'Homme d'hier,* avec Rabih Mroué et Tony Chakar (Théâtre de la Bastille)
2016 *Antoine et Cléopatre* d'après William Shakespeare (Théâtre de la Bastille)
2018 *Sopro* (Théâtre de Chelles, Théâtre de la Bastille)
By Heart (Espace 1789 / Sant-Ouen)

© Lucie Jansch

ROBERT WILSON / COCOROSIE

[JEUNE PUBLIC / TOUT PUBLIC]

Jungle Book
D'après Le Livre de la jungle
de Rudyard Kipling
Une création du Théâtre de la Ville-Paris

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

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

Jungle Book reçoit le soutien de La maison Hermès ; La Fondation Fiminco

Et le soutien individuel de Lily Safra ; Darius Langmann

En partenariat avec Télérama, Arte et France Inter

THÉÂTRE DE LA VILLE – 13E ART
Dim. 6 octobre au ven. 8 novembre
Mar. au sam. 19h30, dim. 15h, sauf dim.6 octobre 19h30
Sam. 12 octobre 15h et 19h30, mer. 16 octobre 15h
Relâche lun. et ven. 1er novembre

10€ pour les moins de 14 ans / 18€ à 28€ / Abonnement 15€ et 20€
Durée estimée : 1h10
Spectacle à partir de 8 ans
Tarif jeune public par téléphone 01 53 45 17 17

Dates de tournée :
Grand Théâtre de Provence, Aix en Provence – 17 au 22 décembre 2019
La Comédie de Clermont-Ferrand – 22 au 24 janvier 2020
de Singel, Anvers – 7 au 9 février 2020

Contacts presse :
Festival d'Automne à Paris
Christine Delterme, Lucie Beraha
01 53 45 17 13
Théâtre de la Ville
Audrey Burette
01 48 87 84 61 | aburette@theatredelaville.com

Ami de longue date du Festival, Robert Wilson relève cet automne, à l'invitation d'Emmanuel Demarcy-Mota, un nouveau défi : adapter à la scène un conte qui parle à tous les publics. Ce sera *Le Livre de la jungle*, célébration de l'enfant et du monde animal, qu'il revisite avec la complicité du duo musical CocoRosie.

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

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

ENTRETIEN

Robert Wilson

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

Est-ce qu'en visant un large public* Jungle Book *se rattache à certains de vos spectacles antérieurs comme* Peter Pan *ou* Wings on Rock*, qui s'inspirait du* Petit Prince *de Saint-Exupéry et du mythe amérindien d'un enfant en quête de son père, tout comme Mowgli, à la fin du* Livre de la Jungle*, espère trouver sa mère après avoir été chassé de la jungle ?
Robert Wilson : Un artiste a beau avoir ses propres thèmes et variations, son œuvre demeure le même arbre. J'ai fait des spectacles très différents les uns des autres, mais on ne doit pas avoir peur de se répéter car c'est comme cela qu'on apprend. En ce sens, il est vrai que *Jungle Book* se situe dans la mouvance de *Wings on Rock* et de *Peter Pan*. Cette thématique ne cesse de revenir dans ma carrière.

Le choix de CocoRosie pour la musique et les chansons vous est-il apparu évident ou auriez-vous pu faire appel à un autre compositeur ?
Robert Wilson : D'une certaine manière, j'entendais leur voix avec ce spectacle. Les deux sœurs ont écrit la musique de *Peter Pan*. Par ailleurs, ce ne sont pas seulement des musiciennes, elles sont aussi plasticiennes. D'un point de vue tant visuel que musical, elles semblent mieux correspondre à ce travail que David Byrne, Philip Glass ou Tom Waits.

Vu l'importance de la musique, l'alternance entre chansons d'une part et récits et dialogues parlés d'autre part, envisagez-vous* Jungle Book *comme une « comédie musicale » ?
Robert Wilson : Les étiquettes sont trompeuses. Selon moi, tout théâtre est musique et tout théâtre est danse. C'est ce que signale le mot opéra. Il contient tous les arts, il rassemble tout : architecture, peinture, musique, poésie, danse, lumière… J'ai du mal à séparer les choses. Souvent, une pièce de théâtre se morcelle parce qu'elle est cloisonnée et que le décor, le jeu, le chant, la danse y sont traités comme des entités distinctes. Pour moi, cela forme un tout.

Pour vous permettre de départager les deux mille interprètes qui ont postulé pour* Jungle Book*, aviez-vous des exigences particulières, en dehors de l'âge et des facultés de jouer, de chanter, de danser ?
Robert Wilson : Dans tous mes premiers spectacles, les interprètes étaient des non professionnels. Petit à petit, j'ai introduit des artistes qualifiés, des chanteurs ou des danseurs, mais à l'époque je ne cherchais pas de virtuoses capables de retomber sur pointes après un saut. Ce qui m'intéressait, c'était la personnalité des gens avec lesquels je travaillais. J'ai toujours pensé que quiconque se sent bien dans sa peau peut monter sur scène et jouer dans un de mes spectacles. Pour la distribution de *Jungle Book*, nous avons, avec le Théâtre de la Ville (Paris), privilégié la diversité et la complémentarité des interprètes comme s'il s'agissait de fonder une espèce de famille.

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

Y a-t-il de l'espoir à la fin du* Livre de la jungle *? Mowgli a été rejeté par les loups et chassé à la fois de la jungle et du village des humains. Y a-t-il une lumière ou le spectateur reste-t-il en suspens ?
Robert Wilson : Tout ce que je sais, c'est qu'il ne faut pas faire de théâtre déprimant. Il faut toujours une note d'humour, même à la mort du roi Lear. Si on prend une feuille de papier blanc et qu'on la met à côté d'une feuille de papier noir, le blanc deviendra encore plus blanc. Tout élément doit avoir son contraire. L'enfer et le paradis forment un seul monde, les humains et les animaux forment eux aussi un seul monde.

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

BIOGRAPHIES

Né à Waco, Texas, **Robert Wilson** est un des artistes les plus éminents du théâtre et des arts visuels. Son travail pour la scène intègre une grande variété de médiums, dont la danse, le mouvement, la lumière, la sculpture, la musique et le texte. Ses images frappantes sur le plan esthétique sont chargées d'émotions et ses productions lui ont valu les éloges du public et de la critique du monde entier.
Après une formation à l'Université du Texas et au Pratt Institute à Brooklyn, Robert Wilson, au milieu des années 1960, fonde le collectif Byrd Hoffman School of Byrds à New York, et développe ses premières œuvres personnelles dont *Le Regard du sourd* (*Deafman Glance*, 1970) et *Une lettre pour la Reine Victoria* (*A Letter for Queen Victoria*, 1974-1975). Avec Philip Glass, il écrit l'opéra phare *Einstein on the Beach* (1976).
Il a collaboré avec de nombreux écrivains et musiciens, notamment, Heiner Müller, Tom Waits, Susan Sontag, Laurie Anderson, William Burroughs, Lou Reed, Jessye Norman et Anna Calvi. Il a également marqué de son empreinte des chefs-d'œuvre comme *La Dernière bande* de Beckett, *L'Opéra de quat'sous* de Brecht, *Pelléas et Mélisande* de Debussy, *Faust* de Gœthe, *L'Odyssée* d'Homère, *Les Fables* de La Fontaine, *Madame Butterfly* de Puccini, *La Traviata* de Verdi et *L'Œdipe* de Sophocle. Les dessins et les peintures de Robert Wilson ont été présentés dans des centaines d'expositions collectives ou personnelles dans le monde entier, et figurent dans des collections privées et publiques.
Robert Wilson a reçu de nombreux prix, dont deux prix Ubu et le Lion d'or de la Biennale de Venise (Italie) et un Laurence Olivier Award (G-B), il a aussi été nominé au prix Pulitzer. Il a été élu à l'Académie américaine des arts et des lettres, ainsi qu'à l'Académie allemande des arts et il est récipiendaire de huit doctorats Honoris Causa. La France l'a nommé commandeur de l'Ordre des Arts et Lettres (2003) et officier de la Légion d'Honneur (2014) ; il est également officier de l'ordre du Mérite de la République Fédérale d'Allemagne (2014).
Robert Wilson est le fondateur et directeur artistique du Watermill Center, un laboratoire pour les arts situé à Water Mill dans l'État de New York.

Robert Wilson au Festival d'Automne à Paris :

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

CocoRosie est le projet musical développé par les artistes pluridisciplinaires Sierra et Bianca Casady. Leurs chansons sur l'indicible dessillent les yeux, mais finalement leur musique célèbre une liberté spirituelle atteignable seulement dans la nature. Leurs chansons mêlent une myriade de styles et de références, hip-hop, folk, opéra, qui façonnent les expériences les plus douloureuses en morceaux marquants et évocateurs. Considérée dans son ensemble, la musique de CocoRosie est un dialogue intime ininterrompu entre les deux sœurs. Chacune a de multiples personnages et styles vocaux ; Bianca offre un rap de troubadour auquel Sierra répond par des tonalités aériennes, tout en jouant divers instruments dont la harpe, le piano ou la guitare. Le propre de leur sonorité est un environnement de percussions créées à partir de jouets d'enfant ou autres objets qui donnent à leurs chansons une nostalgie particulière. En quinze ans de CocoRosie, les sœurs ont sorti six albums, le septième est prévu cette année : *Heartache City* (2015), *Tales of a Grasswidow* (2013), *Grey Oceans* (2010), *The Adventures of Ghosthorse and Stillborn* (2007), *Noah's Ark* (2005), *La maison de mon rêve* (2004) chacun suscitant à part égale polémiques et louanges, vu leur courage et leur détermination à prendre des risques. Cette vision créatrice est présente dans tous les volets de leur travail : des vidéos aux concerts qui recourent à des costumes et maquillages spécifiques pour chaque ensemble de chansons.
Trouver comment exprimer leurs idées à travers des disciplines hors du périmètre traditionnel de la musique est pour les sœurs primordial, et c'est souvent une source d'inspiration des textes des chansons. Outre les tournées et les concerts dans les festivals du monde entier, les œuvres de Bianca ont fait l'objet d'expositions personnelles à New York, à la Deitch Gallery et chez Cheim and Read. Bianca a monté *Nightshift*, un spectacle de danse et *Soul Life*, un opéra, tous deux présentés au Donau Festival à Krems (Autriche), elle a également mis en scène deux spectacles avec la Norwegian Theater Academy (Académie Norvégienne de Théâtre). Sierra a arrangé et joué avec des institutions comme l'Orchestre Symphonique d'Amsterdam, The ICA à Londres et l'Opéra de Sydney. Elle travaille actuellement le rôle principal d'un opéra, écrit et mis en scène par sa sœur, composé par toutes deux, qui sera créé au Festival international de Manchester en 2022.
Plus récemment et en marge de la réalisation de leur septième album, les CocoRosie ont composé les musiques originales de trois spectacles de Robert Wilson : *Peter Pan, Pushkin's Fairy Tales* (*Les Contes de fées de Pouchkine*), et *Edda*. L'année dernière elles ont pour la première fois joué avec le Kronos Quartet au Festival de Jazz de San Francisco ; en juin elles retrouveront la formation avec qui elles ont un projet d'album de leurs chansons.

CocoRosie au Festival d'Automne à Paris :
2013 *Peter Pan* – Robert Wilson (Théâtre de la Ville)

© Patrick Berger

VINCENT THOMASSET

Carrousel : Conception, **Vincent Thomasset**
Avec Julien Gallée-Ferré, Jacquelyn Elder, Emmanuelle Lafon, Nicolas Perrochet, Anne Steffens
Création sonore, Pierre Boscheron // Regard extérieur, Ilanit Illouz // Costumes en collaboration avec Angèle Micaux // Conseil, Viviane Point (linguistique), Sarah Lefevre (scénographie) // Assistanat à la mise en scène Emma Lamothe // Régie générale Estelle Gautier

Production Laars & Co // Coproduction La Passerelle, scène nationale de Saint-Brieuc ; Pôle Culturel d'Alfortville ; manège – Scène Nationale – Reims ; Le Parvis Scène Nationale Tarbes-Pyrénées ; L'Atelier de Paris / CDCN ; Théâtre de Choisy-le-Roi ; CND Centre national de la danse (Pantin) ; T2G – Théâtre de Gennevilliers ; Festival d'Automne à Paris // Coréalisation T2G – Théâtre de Gennevilliers ; Festival d'Automne à Paris pour les représentations au T2G // Avec le soutien du Département du Val-de-Marne, de la Ménagerie de Verre dans la cadre de StudioLab, du Centre chorégraphique national d'Orléans et du Carreau du Temple (Paris) // Avec le soutien de l'Adami Spectacle créé le 22 mai 2019 à La Passerelle, scène nationale de Saint-Brieuc

Lettres de non-motivation itinérantes : Mise en scène, **Vincent Thomasset**
Texte, Julien Prévieux // Avec David Arribe / Nicolas Perrochet (en alternance), Nama Keita, François Lewyllie, Anne Steffens

Production Laars&Co // Coproduction, La Passerelle, scène nationale de Saint-Brieuc, Ménagerie de Verre (Paris) // Avec le soutien de la Fondation d'entreprise La Poste // Spectacle créé le 24 mars 2017 au Théâtre de Poche – Hédé-Bazouges

Dans le cadre de son programme d'éducation artistique et culturelle, le Festival présente *Lettres de non-motivation itinérantes* dans des lycées.

Lettres de non-motivation itinérantes

T2G – THÉÂTRE DE GENNEVILLIERS
Dim. 6 octobre 15h
Réservation en ligne à partir du 15 juin

!POC! / ALFORTVILLE
Sam. 18 janvier 15h
8€ à 15€ / Abonnement 8€

LE THÉÂTRE DE RUNGIS
Mar. 28 janvier 12h30
9,50€

Tournée dans des lycées franciliens dans le cadre du programme d'Éducation Artistique et Culturelle du Festival
---
Durée : 50 min.

Carrousel

T2G – THÉÂTRE DE GENNEVILLIERS
Sam. 16 au lun. 25 novembre
Lun., jeu., ven. 20h, sam. 18h, dim. 16h
Relâche mar. et mer.
12€ à 24€ / Abonnement 10€ et 12€

!POC! / ALFORTVILLE
Mer. 22 janvier 20h30
17€ et 22€ / Abonnement 12€ et 15€

Durée estimée : 1h10

Dates de tournée :
Manège de Reims – 8 et 9 avril 2020 ; Théâtre de Choisy le Roi – 12 mai 2020 ; Parvis, scène nationale de Tarbes Pyrénées – 25 mai 2020

Vincent Thomasset présente *Carrousel*, sa nouvelle création, et la version itinérante des *Lettres de non-motivation*, créées en 2015. Chacune à leur manière, ces deux pièces mettent en jeu la notion de sujet et le rapport de l'individu à l'autorité et au collectif.

Carrousel

Comment organiser un espace et s'y inscrire en tant que sujet ? Comment définir notre rapport au collectif et à l'autorité ? Dans *Carrousel*, Vincent Thomasset explore ces questions par différents protocoles et mises en jeu. Depuis 2011, l'univers équestre traverse les pièces du chorégraphe et metteur en scène, sans pour autant en être le sujet. Dans le titre de *Carrousel* résonnent les manèges de l'enfance, mais aussi le pas des chevaux dressés à effectuer voltes et exercices de postures. Le carrousel, espace de dressage et de parade, est ici un outil pour inscrire dans l'espace de la scène des notions telles que le libre-arbitre, l'organisation collective ou le rapport à l'autorité. Les cinq interprètes passent par plusieurs états de gestes et registres de paroles, de la syntaxe la plus formelle aux pièces de Molière : en solo, en duo ou en groupe, en dialogue ou en chorale, ils déroulent une partition où alternent figures géométriques et textes de fiction.

Lettres de non-motivation itinérantes

Les *Lettres de non-motivation itinérantes*, pièce créée en 2015 à partir des textes du plasticien Julien Prévieux, mettent en déroute un autre exercice, celui de la réponse à une offre d'emploi. Prenant le contrepied de ce rituel social, ce spectacle convoque une armée de récalcitrants au travail, autant de doubles qui s'offusquent, se dérobent, expriment des impuissances, démasquent des idéologies et proclament leur désintérêt pour le salariat. Ces lettres décalées et drôles sont présentées dans une nouvelle version, pour aller à la rencontre du public, hors des salles de théâtre, et se placer au plus près des spectateurs.

Contacts presse :
Festival d'Automne à Paris
Christine Delterme, Lucie Beraha
01 53 45 17 13
T2G - Théâtre de Gennevilliers
Philippe Boulet
06 82 28 00 47 | boulet@tgcdn.com
!POC! / Alfortville
Sylvie Lebel
01 58 73 27 97 | slebel@lepoc.fr
Théâtre de Rungis
Aurélie Duhem
01 45 60 79 00 | relations-publiques@theatre-rungis.fr

ENTRETIEN

Vincent Thomasset

Le titre de votre nouvelle pièce,* Carrousel*, renvoie au manège, mais aussi à l'univers équestre, tout comme* Médail Décor *ou* Galooop*. Quels liens y a-t-il entre cette nouvelle pièce et vos précédents spectacles ?
Vincent Thomasset : L'équitation est une matière qui peut épouser des contours différents selon les projets. Je l'ai pratiquée enfant puis jeune adolescent, je connais donc les usages et codes de cette discipline qui était à l'origine un art de la guerre, à savoir dresser sa monture pour le champ de bataille. Après avoir joué au metteur en scène/moniteur d'équitation dans *Sus à la Bibliothèque !*, ou encore travaillé avec des obstacles dans *Médail Décor,* je choisis ici de mettre l'équitation en parallèle avec l'art chorégraphique, avec, en filigrane, ce rapport à l'enfance qui traverse l'ensemble de mes pièces. Le terme « carrousel » fait référence aux manèges de fête foraine, il convoque notre rapport au monde sous le prisme de l'enfance, lorsque nous n'avions pas encore conscience de la réalité du monde qui nous entoure. C'est un lieu fiction, où l'enfant échappe, pour un temps, à l'inexorable ligne du temps. Si j'accepte bien volontiers cette métaphore, un carrousel est également un ensemble de figures produites par des chevaux et leurs cavaliers dans ce qu'on appelle un rectangle de dressage. Il peut être pratiqué par des amateurs ou encore, dans un cadre beaucoup plus officiel, par la Garde Républicaine, dépendante du ministère des armées. Tout y est alors très organisé, codifié. Il est à noter que ce fut lors du carrousel de 1662, organisé pour fêter l'arrivée du dauphin, que Louis XIV assit son autorité de Roi-Soleil. Cet exercice a incarné au plus haut point le rapport qui peut exister entre spectacle, pouvoir et autorité.

Quel a été le point de départ de cette pièce-ci ?
Vincent Thomasset : Je souhaitais travailler autour des notions d'autorité et de libre-arbitre, ce qui m'a très vite amené à réfléchir à la notion de sujet, terme aux acceptions multiples : que ce soit le sujet en tant qu'individu, le sujet comme élément syntaxique d'une phrase, le sujet d'une pièce ou encore le sujet analytique. Pour traiter le sujet du sujet, j'utilise un vocabulaire à la fois textuel et chorégraphique. J'ai, en effet, toujours éprouvé la nécessité de travailler ces deux endroits, comme si toute tentative d'appréhension du monde sur un plateau devait se traduire en actes, paroles et mouvements. Je tiens également à citer la rencontre avec l'ouvrage de Mark Franko, *La Danse comme texte : Idéologies du corps baroque.* Je l'avais acheté pour son titre et cela m'a permis de confirmer certaines intuitions, et d'intégrer des matières textuelles diverses telles des extraits des *Lettres patentes pour la création de l'Académie Royale de Danse* et du *Bourgeois Gentilhomme* de Molière, avec toujours, la volonté d'arriver à mêler histoires individuelles, grande Histoire et histoires fictives.

Pour chaque nouvelle pièce, vous ne travaillez pas à partir d'un thème ou d'un message, mais le sujet émerge au fur et à mesure de la création. Pouvez-vous en dire plus sur ce processus ?
Vincent Thomasset : Je suis très intuitif. La conception d'un projet est un point de départ qui me permet, de par le processus de création, de comprendre ce vers quoi je tends. Je constate à chaque fois que les répétitions m'emmènent toujours à des endroits insoupçonnés, obéissant ainsi en quelque sorte au principe de sérendipité : découvrir un endroit en prenant une direction que vous découvrez en voulant aller à un autre endroit. Dans un premier temps, je propose aux interprètes un grand nombre de matériaux chorégraphiques et textuels afin de vérifier leur pertinence. Ce processus de recherche occupe une bonne moitié du processus de création. Vient ensuite le temps des premiers enchaînements, qui demande une grande abnégation de la part des interprètes car ils doivent être prêts à traverser certains matériaux sans être forcément en pleine capacité. C'est un moment crucial où il faut savoir remettre en questions certains choix afin de mettre à jour une ligne claire. Si je devais définir un point commun aux différents processus de création traversés depuis 2011, ce serait très certainement une propension à penser en terme de rythmes, couleurs et signes, ce qui me rapprocherait peut-être plus de la composition que de la mise en scène.

Comment le rapport entre collectif et singulier est-il questionné dans* Carrousel *?
Vincent Thomasset : Il y a différents statuts de paroles, de textes, d'inscriptions dans l'espace, qui peuvent être collectifs ou singuliers, avec des moments de parole partagée - qu'ils soient dialogués ou partitionnés - et d'autres plus intimes. Ces différents statuts se retrouvent aussi d'un point de vue chorégraphique. Travailler la notion de sujet m'a amené à explorer la grammaire, qu'elle soit littéraire ou corporelle, à trouver de nouveaux vocabulaires et motifs, en écrivant notamment un carrousel pour un groupe de quatre interprètes d'après le graphisme des 26 lettres de l'alphabet, ou encore en proposant aux interprètes de créer des mouvements en propre, selon différents types d'écriture (cursive, majuscule). L'équitation consiste à dresser un corps vivant, l'art chorégraphique et dramatique travaillent également avec le vivant, c'est très certainement cet endroit que j'ai voulu convoquer en observant comment chaque interprète peut émerger en tant qu'individu en propre, ou au service d'une forme plus ou moins contraignante selon les endroits traversés.

S'agit-il aussi d'évoquer le rapport d'autorité qui se crée entre l'interprète et le metteur en scène ?
Vincent Thomasset : Peut-être. Je me suis toujours méfié de la primauté de la parole sur les actes, de l'écart qu'il peut y avoir entre de grands discours sur l'humain et des pratiques parfois tout à fait négatives, notamment dans les rapports de travail. Si je ne dénonce pas telle ou telle injustice au plateau, je m'emploie à être le plus cohérent possible avec mes principes dans la pratique de mon métier. Interprètes et metteurs en scène entretiennent des rapports parfois complexes, il faut savoir être attentif à ce qui peut faire autorité, d'un point de vue artistique, lors d'un processus de création, quitte à mettre son ego de côté, et ce, que l'on soit chorégraphe, metteur en scène ou interprète. Dans *Carrousel*, la figure de l'autorité est prise en charge indifféremment par chaque interprète, que ce soit en jouant une monitrice d'équitation, un maître d'armes, de danse ou de philosophie. Avec les *Lettres de non-motivation*, présentées cette année sous une forme itinérante, Julien Prévieux produit un travail engagé sans pour autant servir un discours, c'est très certainement ce qui m'a séduit, en plus du travail formidable sur le langage qu'il a produit.

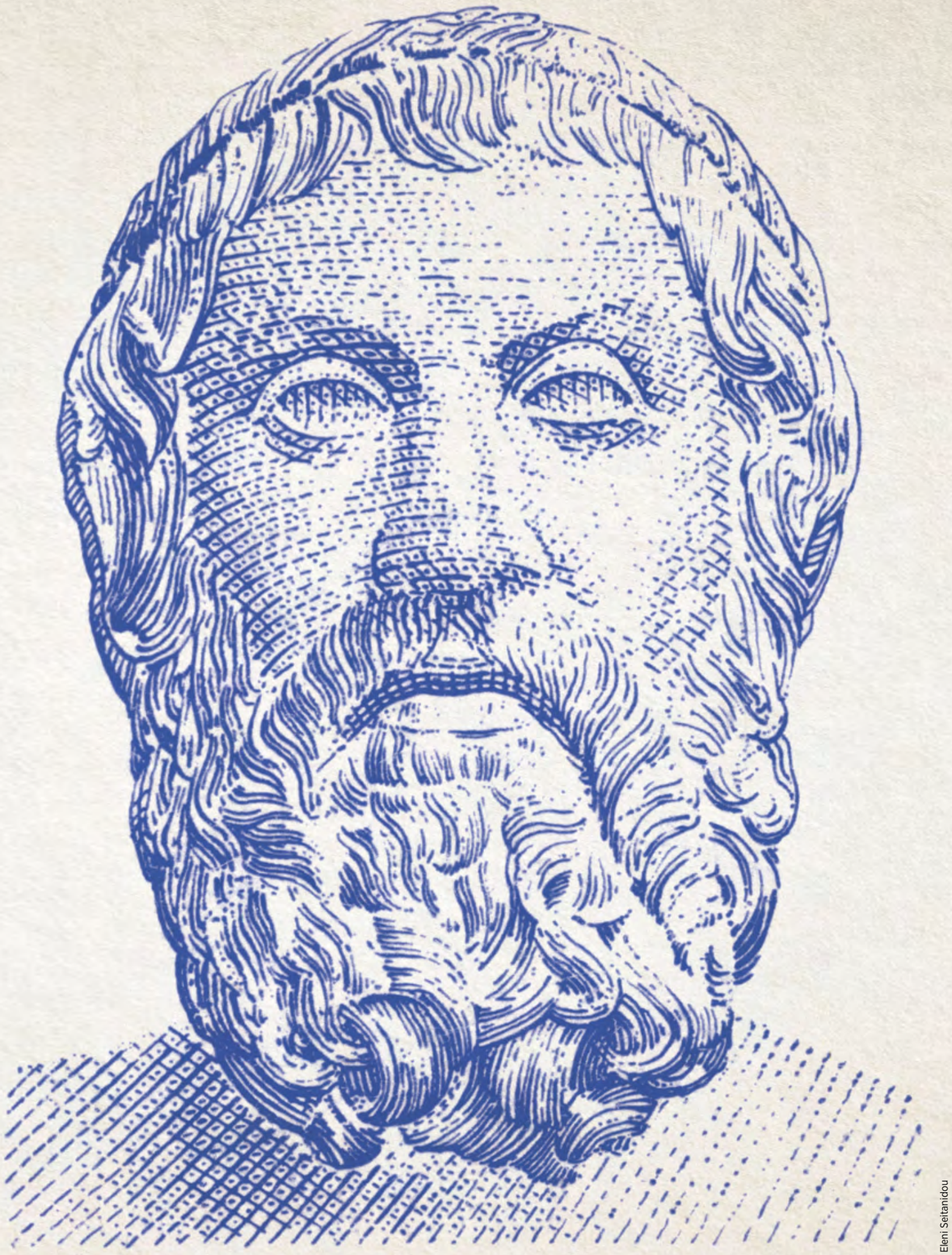
Pourquoi avoir eu envie de recréer les Lettres de non-motivation après une première version scénique en 2015 ?
Vincent Thomasset : J'ai eu envie de créer une forme plus légère dès que j'ai commencé à travailler sur ce projet, mais je savais que ce serait dans un second de temps. Je voulais, dans un premier temps, confronter le travail de Julien Prévieux à la boîte noire du théâtre. C'était également la première fois que je « montais » un texte, je souhaitais en quelque sorte me confronter à l'art du théâtre en travaillant avec des acteurs, et non pas des danseurs comme j'en avais l'habitude. Aujourd'hui, j'éprouve le besoin de convoquer le public au cœur de la machine-théâtre grâce à un espace de jeu très restreint et un public disposé tout autour du plateau, afin qu'il soit au plus proche des interprètes. Je voulais également aller à la rencontre de publics qui ne vont pas au théâtre avec une forme qui puisse se jouer n'importe où, que ce soit en plein air ou dans des lieux non-équipés. Certainement l'envie de revenir aux fondamentaux du théâtre comme lieu de rencontre.

Propos recueillis par Pascaline Vallée

BIOGRAPHIE

Vincent Thomasset est metteur en scène, chorégraphe et auteur. Après des études littéraires à Grenoble, il cumule différents petits boulots avant de travailler en tant qu'interprète avec Pascal Rambert de 2003 à 2007. En 2007, il intègre la formation Ex.e.r.ce (Centre Chorégraphique National de Montpellier), point de départ de trois années de recherches. Dans un premier temps, il travaille essentiellement *in situ*, dans une économie de moyens permettant d'échapper, en partie, aux contraintes économiques. Il accumule différents matériaux et problématiques à la fois littéraires, chorégraphiques et plastiques, lors de performances en public. Il écrit alors un texte qu'il utilise à différentes reprises, dont le titre, à lui seul, résume la démarche de cette période : *Topographie des Forces en Présence.* Depuis 2011, il produit des formes reproductibles en créant notamment une série de spectacles intitulée *La Suite*, dont les deux premiers (*Sus à la bibliothèque !* et *Les Protragonistes*) ont été créés au Théâtre de Vanves dans le cadre du Festival Artdanthé. En 2013, création de *Bodies in the Cellar* (désadaptation du film *Arsenic et vieilles Dentelles* de Frank Capra), puis *Médail Décor* en 2014, troisième partie de *La Suite* dont l'intégralité est reprise au Centre Pompidou dans le cadre du Festival d'Automne à Paris en 2015. En 2015, création des *Lettres de non-motivation* de Julien Prévieux (Festival La Bâtie à Genève), repris au Théâtre de la Bastille et au Centre Pompidou dans le cadre du Festival d'Automne à Paris. En 2016, création de *Galooooooop*, une lecture performance à deux voix avec Anne Steffens (commande du MacVal - musée d'Art contemporain du Val-de-Marne), et création des *Lettres de non-motivation* en lituanien (Vilnius, Kaunas). En 2017, création de la pièce *Ensemble Ensemble*, reprise au Théâtre de la Bastille dans le cadre du Festival d'Automne à Paris. En 2018, trois pièces sont reprises à la Biennale de Venise (*Lettres de non-motivation, Médail Décor, Ensemble Ensemble*).
Vincent Thomasset est artiste en résidence au !POC! Alfortville en 2018-2019. L'association Laars & Co est soutenue par le ministère de la Culture et de la Communication DRAC Île-de-France au titre de l'aide à la compagnie chorégraphique.

Vincent Thomasset au Festival d'Automne à Paris :
2015 *Lettres de non-motivation*
(Centre Pompidou et Théâtre de la Bastille)
La Suite (Centre Pompidou)
2017 *Ensemble Ensemble* (Théâtre de la Bastille)



© Eleni Seitanidou

TALENTS ADAMI PAROLES D'ACTEURS GWENAËL MORIN

Uneo uplusi eurstragé dies
Eschyle / Sophocle

Conception et mise en scène, **Gwenaël Morin**
Promotion 2019 des « Talents Adami Paroles d'acteurs », Teddy Bogaert, Lucie Brunet, Arthur Daniel, Marion Déjardin, Daphné Dumons, LoLa Félouzis, Nicolas Le Bricquir, Diego Mestanza, Sophia Negri, Remi Taffanel // Collaboration artistique, Barbara Jung // Collaboration technique, Jules Guittier // Assistance à la mise en scène, Leah Lapiower // Régie générale, Nicolas Prosper

Coproduction ADAMI ; Festival d'Automne à Paris // En collaboration avec l'Atelier de Paris / CDCN

Depuis dix ans, l'Adami et le Festival d'Automne à Paris offrent à dix acteurs et actrices en devenir de travailler avec un metteur en scène renommé et de créer en avant-première une pièce. Dans l'énergie de l'urgence, à travers l'abandon et l'engagement, Gwenaël Morin fomente avec la Promotion 2019 des « Talents Adami Paroles d'acteurs » *Uneo uplusi eurstragé dies*.

Attentif à la transmission d'expériences et au partage de connaissances intergénérationnels, le Festival est partenaire du programme « Talents Adami Paroles d'acteurs ». Cette saison, sélectionnés sur audition, dix interprètes de moins de trente ans rencontrent Gwenaël Morin. Venu de l'architecture, le metteur en scène, formé au contact des grandes œuvres du répertoire dramatique, a appris en faisant, beaucoup. Se considérant non comme *« sachant »* mais comme *« praticien »*, il se met ici lui-même dans une situation inédite de dispositif et d'écriture, et bouleverse le connu. Répéter inlassablement, jouer à cru sans lumière ni décor ni costume, désigner par l'aléatoire d'un tirage au sort une distribution égalitaire des rôles à chaque représentation signent son théâtre, niché dans un espace vide où fusent les corps et le verbe. Dans ses spectacles aux titres programmatiques – *Le Théâtre permanent*, *Antithéâtre* ou *Les Molières de Vitez* –, Gwenaël Morin convie des acteurs *« libres, simples et silencieux »,* répète, épuise, dépouille, pour qu'advienne l'essentiel. Ici, quelle sera la tragédie ? Travaillant *Les Exilées* d'Eschyle et les quatre morts de Sophocle – Ajax, Œdipe, Antigone, Héraklès –, elle pourra être une et toutes à la fois.

ATELIER DE PARIS / CDCN
Mar. 8 au sam. 12 octobre
Mar. au ven. 20h30, sam. 15h et 20h30

12€ et 15€ / Abonnement 10€ et 12€

Contacts presse :
Festival d'Automne à Paris
Christine Delterme, Lucie Beraha
01 53 45 17 13
Atelier De Paris / CDCN
Patricia Lopez
06 11 36 16 03 | patricialopezpresse@gmail.com

ENTRETIEN

Gwenaël Morin

Paroles d'acteurs est un programme d'accompagnement singulier : il s'agit, sur commande de l'Adami, de réunir et mettre en scène dix acteurs de moins de trente ans. De quelle manière abordez-vous ce mode opératoire ?
Gwenaël Morin : Je ne me suis jamais retrouvé dans cette situation particulière d'auditionner et je n'ai rien pu arrêter avant de rencontrer les acteurs. Il y a longtemps que je n'ai pas eu cette démarche de « rêver » un spectacle, de m'imprégner d'un texte, de solliciter mon imagination et de faire correspondre un acteur à ce que mon imaginaire sécrète. Ma démarche en compagnie, auprès d'un groupe constitué, est autre : il me faut trouver des modalités pour faire vivre ce groupe à travers une cœxistence des intelligences, une économie d'énergie, un certain équilibre des ego.

Sur quels critères avez-vous sélectionné ces dix acteurs ?
Gwenaël Morin : Il fallait choisir parmi 550 candidatures filmées. Cette expérience m'a interrogé sur les critères d'exclusion auxquels quiconque peut être confronté : pourquoi un tel plutôt qu'un autre ? J'ai procédé en suivant simplement mon ressenti pour un visage, une voix, un phrasé. C'est à partir de cette mémoire affective que j'ai fait une première sélection, puis j'ai consulté les parcours et ensuite contacté trente personnes pour les auditions. Il m'importait de trouver chez ces jeunes gens les qualités d'empathie, d'endurance, d'écoute, de réactivité que je demande généralement aux acteurs avec qui je travaille. La commande de l'Adami témoigne d'un souci de parité et d'une répartition égale des rôles et, en quelque sorte, cela facilite les choses. Hormis le fait de monter une ou plusieurs tragédies, je n'avais pas de contre-indication dramaturgique à cela.

Et quelles sont ces tragédies ?
Gwenaël Morin : Tout d'abord, j'ai pensé monter *Les Exilées* d'Eschyle dans la traduction d'Irène Bonnaud, une pièce que l'on connaît sous le nom des *Suppliantes* et qui serait la plus ancienne tragédie qui nous soit parvenue. Une pièce particulière dont le chœur est le personnage principal. Je voulais lui donner une suite sous quelque forme que ce soit, textuelle ou chorégraphique, en réécrivant la part manquante au mythe des Danaïdes ou en intégrant une autre tragédie attique. L'idée d'associer la jeunesse et le théâtre à écrire, le théâtre à venir, me plait. Dans l'Antiquité grecque, les tragédies étaient jouées uniquement lors de concours au cours desquels on demandait aux poètes d'écrire un ensemble de quatre pièces : trois tragédies et un drame satyrique. À considérer *Les Exilées* comme la première de ces quatre pièces, pourquoi ne pas essayer d'écrire ensemble les parties manquantes ? J'ai aussi pensé à Sophocle, dont j'ai déjà monté tout le répertoire, notamment dans des traductions d'Irène Bonnaud et Malika Bastin-Hammou. Faire et refaire les même pièces avec les mêmes ou avec d'autres acteurs me passionne. Tout est à réinventer tout le temps. La vraie nouveauté, la seule, la voilà : c'est nous-même vivants qui ne cessons, au jour le jour, de nous transformer. Et conséquemment de faire évoluer notre rapport au monde. Ce n'est pas le spectacle d'*Antigone* que nous donnons, c'est le spectacle de ce que nous sommes d'Antigone et c'est ça qui est toujours nouveau, toujours vital. Pour Paroles d'acteurs, j'envisage donc de travailler ce corpus : *Les Exilées* et les quatre morts de Sophocle – Ajax, Œdipe (d'après *Œdipe* à Colone), Herakles (d'après *Les Trachiniennes*) et Antigone. Les contours plus précis de ce que nous livrerons finalement sur scène en octobre apparaitront avec les répétitions.

Que cherchez-vous à activer en convoquant la ou les tragédies ? Seraient-elles une seule et même ?
Gwenaël Morin : Les tragédies sont des formes théâtrales à la fois énigmatiques et ouvertes, qui font l'économie d'un certain réalisme, ce réalisme auquel le cinéma assigne le théâtre de nos jours. Sans se départir d'une certaine réalité, les tragédies attiques ou latines ne sont pas dans la représentation du réel, dans le « bien joué », le « bien imité ». De fait, le théâtre nous documente sur notre présence à nous-même. Mais, si le documentaire peut nous faire peur, la tragédie elle, nous lave. Il faut considérer Œdipe et Antigone comme faisant partie de notre relation actuelle au monde. Je pense que la tragédie est une forme de théâtre documentaire et la figure héroïque est une force errante dont les acteurs s'emparent. C'est aussi en cela que travailler la tragédie avec de jeunes acteurs m'intéresse. Quels enjeux démocratiques engage le chœur ? Comment existe-t-on au sein d'un collectif ? *Les Exilées* interroge frontalement non seulement la crise migratoire mais aussi la crise permanente de la démocratie.

Aujourd'hui, que vous semble-t-il urgent de transmettre aux acteurs ?
Gwenaël Morin : Je veux transmettre une capacité d'engagement, une détermination, une forme de courage à douter et à faire du théâtre à partir de ce qui reste, une fois qu'on a tout brûlé. La posture de maître ne me sied pas et c'est peut-être pour cela que je cherche l'inconnu. En me mettant moi-même dans la situation inédite de réécrire une pièce, je ne me place pas en « sachant » mais je sollicite ma capacité à faire face à ce que je ne sais pas. Comment se mettre en situation de ne pas avoir d'autre choix que de faire confiance à notre capacité à être phénoménal, à convoquer ensemble une forme de miracle ? Comme une réaffirmation permanente de cette chose : parler, danser, chanter.

Serait-ce une définition possible du théâtre ?
Gwenaël Morin : Le théâtre qui délivrerait un message est une décadence. Le théâtre n'est pas un média, c'est une expérience du monde qui passe effectivement par cette chose élémentaire : parler, danser, chanter. Ça pourrait être le titre de tous les spectacles : parler, danser, chanter.

En tant que « directeur d'acteurs » si l'on peut vous nommer ainsi, votre démarche sollicite les acteurs au-delà du connu, à un endroit du dépouillement. Que visez-vous ?
Gwenaël Morin : Je cherche à trouver ce point qui, en nous, est plus grand que nous ; à trouver cette intuition de l'autre en nous. C'est cet endroit exact qui, dans les tragédies attiques, est activé. L'acteur ne parle pas, il s'abandonne à une parole qui est bien au-delà de lui-même et qui, en même temps, le constitue.

Quels passages pour parvenir à ce que l'acteur atteigne cet endroit et puisse être canal de cette parole ?
Gwenaël Morin : Je demande aux acteurs de venir simples, libres et silencieux : comment peuvent-ils se défaire d'eux-mêmes et taire l'ego ? Je leur demande de garder une innocence, un aveuglement, de ne pas se documenter, d'accepter d'être pleinement dans l'expérience, au jour le jour. Je demande que tous soient tout le temps sur le plateau, engagés, sans repli ni recul. Il faut passer par la violence, la perte de contrôle, l'énergie à outrance et répéter, répéter, répéter jusqu'à l'absurde dans une sollicitation physique intense, comme on répète un mot jusqu'à le vider de son sens. Opère alors un phénomène d'insistance et d'usure qui confine parfois au découragement. Tant que les acteurs jouent avec désir, tant que mes yeux sont écarquillés, tant que je peux aimer les voir recommencer, on recommence. C'est ça ma mission, réinventer inlassablement mon écoute, être présent à ce qui advient. Aimer le plus possible.

À ces acteurs fraîchement sortis d'écoles, vous leur demandez un travail qui pourrait entrer en conflit avec l'enseignement reçu et une possible ardeur démonstrative propre à la jeunesse. Qu'en ferez-vous ?
Gwenaël Morin : J'ai conscience que cela peut créer une contradiction mais c'est justement cet « après » que je cherche : une fois épuisée la chose, que reste-t-il ? Se débarrasser d'un encombrement mental, de tout une représentation de soi, c'est tenter d'être dans une relation à l'autre hors jugement, c'est jouer tragiquement, totalement. Pour accéder à ce « dérèglement », il va falloir que je leur donne des tâches, que j'active leur engagement, que je les rende amoureux.

Adopterez-vous les mêmes principes qui fondent votre pratique : ni décor ni costume ni lumière et un tirage au sort à chaque représentation ?
Gwenaël Morin : Ce ne sont pas des principes *a priori*, ils découlent chaque fois de l'expérience du plateau. Peut-être, certainement même, que ma rencontre avec ces jeunes gens bouleversera en profondeur ce que j'aurais été jusqu'alors. Dionysos n'est il pas né deux fois ? Je remonte des tragédies grecques pour renaitre à l'infini.

Il y a dix ans, vous énonciez les principes du Théâtre Permanent, qu'est-ce que « l'après » ?
Gwenaël Morin : Il n'y pas « d'après » le Théâtre Permanent. Le Théâtre Permanent n'est pas un moment dans une histoire, c'est une vocation : jouer, répéter, transmettre tous les jours. Parfois je parviens à partager cette vocation, parfois je parviens à l'inscrire dans un cadre institutionnel, et parfois je doute, au risque de la perdre mais elle est le sens de ma vie : faire du théâtre tout le temps, y consacrer toute mon énergie, toutes mes forces, jusqu'à l'absurde. Je suis en résidence au Théâtre Nanterre-Amandiers, je travaille sur *Le Théâtre et son double* d'Antonin Artaud, je continue de travailler Racine et son *Andromaque* à l'infini – que je ne parviens résolument pas à saisir mais ça viendra – et, aujourd'hui-même, je prépare ardemment Paroles d'acteurs : c'est ça, le Théâtre Permanent.

Propos recueillis par Mélanie Jouen, avril 2019

BIOGRAPHIE

Gwenaël Morin suit une formation d'architecte au cours de laquelle il fait du théâtre universitaire. À l'issue de ses études il devient assistant de Michel Raskine pendant trois ans (1996 1999) et monte ses premiers spectacles *Débite ! (allez vas y)* d'après *Fin août* d'Arthur Adamov et *Pareil Pas Pareil* avec des dialogues d'amour extraits de films de Jean Luc Godard. Il met en scène des textes de Strindberg, García Lorca ou Camus et fait un montage filmique de la pièce de Sarah Kane, *Anéantis*. En 2009, il s'installe aux Laboratoires d'Aubervilliers où il initie avec Julian Eggerickx, Barbara Jung et Grégoire Monsaingeon l'expérience du Théâtre permanent, basé sur trois principes : jouer tous les soirs, répéter tous les jours, transmettre en continu. Pendant un an, il travaille le répertoire avec des pièces dont le titre est le nom du personnage principal : *Lorenzaccio*, *Woyzeck*, *Bérénice* etc. Depuis le 1e janvier 2013 il dirige le Théâtre du Point du Jour à Lyon où il poursuit le Théâtre Permanent. Ses spectacles *Les Molière* de Vitez et *Les Tragédies* de Sophocle ont été présentés à Nanterre-Amandiers en 2016.

Gwenaël Morin au Festival d'Automne à Paris :
2013 *Antiteatre* (Théâtre de la Bastille)

Clotilde Hesme © Archive personnelle

CENT QUATRE #104 PARIS

FABIEN GORGEART / CLOTILDE HESME

Stallone, d'après Emmanuèle Bernheim

Conception, **Fabien Gorgeart, Clotilde Hesme**
Mise en scène, Fabien Gorgeart
D'après *Stallone* d'Emmanuèle Bernheim (texte publié aux Éditions Gallimard)
Avec Clotilde Hesme, Pascal Sangla
Son et musique live, Pascal Sangla
Lumières, Thomas Veyssière
Collaboration artistique, Aurélie Barrin, Cyril Gomez Mathieu

Production Le CENTQUATRE-PARIS // Coproduction Théâtre Sorano (Toulouse) ; Festival d'Automne à Paris // Coréalisation Le CENTQUATRE-PARIS ; Festival d'Automne à Paris // Avec le soutien de l'Adami et de GoGoGo films // Spectacle créé le 2 octobre 2019 au Théâtre Sorano (Toulouse) // Fabien Gorgeart et Clotilde Hesme sont artistes associés au CENTQUATRE-PARIS.

Adami

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

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

LE CENTQUATRE-PARIS
Mar. 8 au sam. 26 octobre
Mar. au sam. 20h30, dim. 17h, relâche lun.,
Pas de représentations les dim. 20 et lun. 21 octobre

16€ et 18€ / Abonnement 12€
Durée : 1h15

Contacts presse :
Festival d'Automne à Paris
Christine Delterme, Lucie Beraha
01 53 45 17 13
Le CENTQUATRE-PARIS
Céline Rostagno
c.rostagno@104.fr | 01 53 35 50 94

ENTRETIEN

Fabien Gorgeart et Clotilde Hesme

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

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

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

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

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

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

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

Clotilde Hesme : Ca dépend des jours et de ton régime alimentaire [*rires*] ! Il n'y a bien sûr rien de mystique dans ce que je dis ; il s'agit juste d'une fervente envie d'affirmer l'incroyable connivence que nous ressentons avec Emmanuèle Bernheim au travers de ce travail. Il faut rappeler qu'elle était aussi scénariste et critique de cinéma, notamment aux *Cahiers du Cinéma*. Elle aimait elle-même les films d'action violents, et il y a de fait un rapport sensuel à la violence dans tous ses textes. Dans *Stallone*, par exemple, ce n'est pas seulement le réveil que peut produire une œuvre qu'elle raconte, mais aussi l'intérêt quasi-obsessionnel du personnage de Lise pour l'acteur Stallone et ce que ça peut créer en termes d'identifications et de troubles.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Fabien Gorgeart : Ce sont ces allers et retours entre styles direct et indirect, entre Pascal et Clotilde, entre la musique et le parler qui créent toute l'émotion, renforcée par le parti pris scénique d'une Clotilde d'abord quasi-immobile, en frontal derrière son micro, comme pour un concert, ne prenant l'espace que progressivement, à mesure qu'elle s'émancipe.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Propos recueillis par Mélanie Drouère

BIOGRAPHIES

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

Formée au cours Florent et au conservatoire, **Clotilde Hesme** y fait la rencontre de Thierry de Peretti qui la met en scène dans *Retour au désert* et de François Orsoni avec qui elle collabore régulièrement, notamment, sur *Baal* en 2010 au Festival d'Avignon, et qu'elle retrouvera prochainement au théâtre de la Bastille pour une adaptation de *Coriolan*.

Au théâtre elle travaille avec Christophe Rauck, Michel Deutsch, Christophe Honoré, Ludovic Lagarde et Bruno Bayen.

Au cinéma elle joue dans les films de Jérôme Bonnel, Christophe Honoré, Raoul Ruiz, les frères Larrieu, Eric Guirado, Bertrand Bonello, Jacques Maillot, Catherine Corsini, Diane Kurys, Fabrice Gobert, Emilie Cherpitel, Caroline Deruas ou encore Alix Delaporte avec qui elle remporte le césar du meilleur espoir féminin en 2012, pour *Angèle et Tony*.

Elle travaille à deux reprises avec Luc Bondy (*La Seconde Surprise de l'amour* et *Tartuffe*) et retrouve sa professeure du conservatoire, Catherine Hiégel en 2018 pour *Le Jeu de l'amour et du hasard* au Théâtre de la Porte Saint Martin.

Elle collabore avec Fabien Gorgeart en 2012 à l'occasion du court-métrage *Un chien de ma chienne*, et il écrit pour elle le rôle titre de son premier long métrage, *Diane a les épaules*, en 2017.

© Paulo Pacheco

La Commune
centre dramatique
national
Aubervilliers

RANTERS THEATRE COMPANY

Intimacy

Création, **Ranters Theatre Company**
Mise en scène, Adriano Cortese
Texte, Beth Buchanan, Adriano Cortese, Raimondo Cortese, Paul Lum, Patrick Moffatt
Avec Beth Buchanan, Adriano Cortese, Patrick Moffatt
Chorégraphie, Alison Halit
Vidéo, Keri Light
Son, David Franzke
Lumières, Govin Reuben

Coréalisation La Commune centre dramatique national d'Aubervilliers ; Festival d'Automne à Paris
Avec le soutien du Gouvernement Australien – Australia Council for the Arts et du Gouvernement de la région Victoria dans le cadre du programme « Creative Victoria » // Spectacle créé le 1er octobre 2010 au Malthouse Theatre dans le cadre du Melbourne International Arts Festival

Écrite à partir de rencontres avec des passants dans une rue de Melbourne, *Intimacy* dresse un portrait tour à tour drôle et dérangeant de nos vies d'aujourd'hui, où affleure une sourde inquiétude. La pièce interroge l'intimité paradoxale qui peut se nouer entre deux inconnus, comme celle que permet la scène de théâtre.

Depuis plus de vingt ans, la compagnie australienne emmenée par Adriano Cortese pratique un théâtre expérimental qui sonde les rituels du quotidien et l'étrangeté qui se fait jour sous le vernis des conventions sociales. Comment faisons-nous l'expérience des mondes que nous habitons ? Comment, à la façon d'un acteur, interprétons-nous notre vie ? Ces questions, au cœur de leur travail, trouvent une nouvelle acuité dans *Intimacy*. Tout commence dans une rue de Melbourne, où un des membres de la compagnie sort un soir pour échanger avec des personnes rencontrées au gré du hasard. Les conversations qu'il enregistre passent du plus trivial au plus existentiel, tissant une partition millimétrée autour des faux-semblants de nos relations aux autres. Jouant des écarts entre ce premier matériau textuel et les corps sur scène, recherchant le flottement et l'ambiguïté au cœur de la parole quotidienne, la mise en scène épurée et joueuse révèle les failles qui parsèment les récits que l'on donne de soi aux autres et à soi-même. Les rites sociaux et les habitudes de langage sont progressivement défaits, ouvrant une réflexion sur notre condition de spectateur et sur les conditions de possibilité de l'intimité au théâtre.

LA COMMUNE CENTRE DRAMATIQUE NATIONAL D'AUBERVILLIERS
Jeu. 10 au dim. 13 octobre
Jeu. et ven. 21h, sam. 19h30, dim. 17h30
–––––––
10€ à 24€ / Abonnement 8€ à 14€
Durée : 1h05
Spectacle en anglais surtitré en français

Dates de tournée :
Théâtre Garonne, Toulouse – 17 au 19 octobre 2019

Contacts presse :
Festival d'Automne à Paris
Christine Delterme, Lucie Beraha
01 53 45 17 13
La Commune – Centre Dramatique National D'Aubervilliers
Opus 64 :
Arnaud Pain :
06 75 23 19 58 | a.pain@opus64.com
Aurélie Mougour :
01 40 26 77 94 | a.mongour@opus64.com

ENTRETIEN

Adriano Cortese – fondateur du Ranters Theatre Company

C'est la première fois que vous présentez un spectacle en France. Comment introduiriez-vous votre compagnie à un public qui ne vous connaît peut-être pas ?
Adriano Cortese : J'ai fondé la compagnie en 1994 avec mon frère et quelques amis et, à peu de choses près, nous travaillons ensemble depuis cette date. Nos premières pièces étaient très brutes et désordonnées, avec un accent social… Progressivement, nous avons développé une approche de la représentation qui nous convient. Nous privilégions essentiellement un type d'interprétation épuré, qui relève de l'anti-jeu en un sens. Il nous semblait que le jeu d'acteur cherchait souvent à démontrer, et cela faisait obstacle à ce que nous souhaitions dire. Je sens que c'est un endroit plus intéressant, moins formé peut-être. La forme de la conversation m'intéresse parce qu'elle est parsemée de soi-disant erreurs et incertitudes, et que cela expose ce que nous ignorons autant que ce que nous pensons savoir. L'expérience de la vie quotidienne est au cœur de notre travail.

Intimacy a été créée en 2010. Comment cette pièce s'insère-t-elle dans votre travail récent, comme la pièce* Unknown Neighbours *?
Adriano Cortese : Il y a des liens entre ces œuvres même si elles sont formellement très différentes. *Unknown Neighbours* se déroule chez des particuliers. Les acteurs utilisent des projecteurs portatifs pour projeter des textes sur les murs, tout en explorant la vie quotidienne au sein d'une maison. C'est une sorte de recadrage de leur vie quotidienne. *Intimacy* partage cette idée de recadrage du quotidien.

Intimacy ***a été créée à partir de conversations que vous avez eues avec des inconnus rencontrés dans la rue. Comment avez-vous traité ce matériau premier – comme un script, ou comme un support d'improvisation ?***
Adriano Cortese : Au départ, je n'avais pas du tout l'intention de faire un spectacle. J'étais assis chez moi un soir et j'avais envie d'appeler des amis, puis j'ai décidé de descendre dans la rue et d'inviter des passants à monter chez moi pour discuter et prendre un verre. Il y avait un type avec un accordéon qui jouait pour de l'argent, et je l'ai payé pour monter jouer de la musique pour nous. En 10 minutes, il y avait à peu près 15 inconnus dans mon appartement qui buvaient et discutaient. Des mois plus tard, j'ai parlé de cette étrange soirée à la compagnie et nous avons décidé d'utiliser cette idée pour créer une œuvre autour de rencontres avec des inconnus.

Vous avez dit que vous vous intéressiez à la conversation, et à une forme d'anti-jeu. Comment avez-vous travaillé avec les acteurs sur la manière de dire le texte ?
Adriano Cortese : Par certains côtés, c'est vraiment très simple. Enfin, c'est à la fois difficile et simple. Nous essayons de retirer tout, ou du moins autant de choses que possible. De simplifier. C'est difficile au sens où il n'y a plus rien à quoi se raccrocher en tant qu'interprète. On essaye de faire en sorte que les écarts entre les mots fassent partie de la conversation. Le texte n'est pas improvisé, mais nous essayons d'être dans le présent autant que possible. On essaye de rester à cet endroit que nous ressentons comme étant l'instant présent. C'est comme un état idéal, qu'il est impossible de maintenir très longtemps mais qui donne une sensation un peu libératrice.

Vos pièces récentes ont été créées chez des particuliers, Intimacy est enraciné dans une rue de Melbourne… Vous intéressez-vous à la notion d'œuvre* in situ *et cette pièce en relève-t-elle ?
Adriano Cortese : C'est toujours le cas, je pense. Même quand les pièces ont lieu dans un théâtre. Bien qu'*Intimacy* soit né dans une rue à Melbourne, c'est vraiment une pièce sur le fait d'être dans un théâtre, sur cette expérience d'être dans un théâtre. En ce sens, c'est une œuvre *in situ*. Comment être dans un théâtre et permettre à des gens de vous observer en train d'avoir une conversation ? Nous recherchons toujours le contact visuel avec le public, pour créer une forme de connexion. C'est très important pour nous. Ainsi ce n'est pas juste une expérience voyeuriste. Nous sommes dans le même lieu.

Le titre* Intimacy *renvoie-t-il à la fois aux relations entre des inconnus, et aux relations entre les acteurs et le public dans un théâtre ?
Adriano Cortese : Oui, et aussi entre les acteurs. C'est également important. Ces conversations avec des inconnus m'ont frappées parce que les gens voulaient parler de choses très personnelles très vite, cette nuit-là du moins. Plus du point de vue de l'émotion qu'ils y mettaient, que dans les mots prononcés d'ailleurs. Je ne dis pas que cela signifie quelque chose, mais c'est juste intéressant.

En tant que spectateurs, nous en venons à interroger les frontières entre l'acteur, le personnage, et la personne réelle – d'autant plus que nous savons que vous vous connaissez bien.
Adriano Cortese : L'idée de brouiller tout cela m'intéresse beaucoup. Nous brouillons les choses, et nous en restons là. Nous ne faisons pas de définitions, et nous ne traçons pas de distinctions entre ces choses. On pourrait dire à la fois que nous jouons tous, ou qu'aucun de nous ne joue. Ce n'est pas l'un ou l'autre – mais en dernier ressort, tout cela est quand même du jeu.

Qu'est-ce qui rassemble les histoires que les personnages racontent ?
Adriano Cortese : Nous avions beaucoup d'histoires différentes avec lesquelles jouer… Nous voulions avoir un mélange de différentes choses. L'une devait être ennuyeuse et banale, etc. Nous utilisons l'histoire d'un type qui pensait réellement être un oiseau, ou qu'un oiseau vivait en lui. Nous l'avons invité à la première du spectacle et après la représentation, il a levé les bras et traversé le foyer en volant pour dire bonjour ! Cela fait partie du processus que de ne pas juger les histoires.

Le spectacle intègre des vidéos, des gros plans du visage de chaque interprète. Pourquoi avez-vous voulu intégrer la vidéo de cette manière ?
Adriano Cortese : C'était l'idée d'avoir une autre manière de voir une personne, à travers un portrait filmé depuis un point de vue fixe et en gros plan. Cette image semble plus proche et plus intime que la personne réelle, mais en réalité elle est peut-être aussi plus distante par certains aspects. Cela m'intéressait de voir l'image de quelqu'un et de voir cette personne sur scène en même temps.

Pour moi, cette vidéo invite à lire chaque performance d'acteur comme un portrait de quelqu'un en train de se révéler au public.
Adriano Cortese : Oui, c'est exactement cela. Le portrait en vidéo cadre la représentation live en ce sens.

On rit parfois dans votre spectacle… Est-ce que certaines scènes sont pensées comme étant comiques ? Est-ce que la comédie vous intéresse ?
Adriano Cortese : Nous ne parlons jamais de comédie lorsque nous faisons une pièce. Même si nous rions parfois en parlant du matériau, nous ne disons jamais « cette partie-là est drôle, faisons-la comme ça », juste pour faire rire le public. Il en va de même pour les autres émotions, dont le rire fait partie. Si on y prête plus d'attention, certaines choses sont en effet drôles ou ridicules, mais pas pour tout le monde ou tout le temps.

On rit souvent par gène.
Adriano Cortese : C'est vrai, et en particulier au théâtre. Mais le théâtre est un drôle d'endroit. Par certains cotés, c'est un lieu sordide. Il implique beaucoup de tromperie, de ruses, toutes sortes de choses. Je n'ai pas une vision romantique du théâtre, mais je l'aime parce qu'il est compliqué de cette façon.

Propos recueillis par Barbara Turquier, avril 2019

BIOGRAPHIES

Créé en 1994, le **Ranters Theatre Company** a plus de 15 productions à son actif, lesquelles tournent de par le monde depuis 1999 et sont présentées dans de nombreux théâtres et festivals. Les spectacles du Ranters Theatre Company font écho au contexte social et psychologique de la vie quotidienne. Comment fait-on l'expérience de soi-même ? Comment devient-on l'acteur de sa propre vie ? Telles sont les questions qu'explore la compagnie.

Membre fondateur du Ranters Theatre Company, **Adriano Cortese** en est le directeur artistique depuis 2000. Distingués par la critique, ses spectacles tournent de par le monde, notamment aux Etats-Unis, Canada, Portugal, Irlande, Pays-Bas, Allemagne, Royaume Uni et Danemark. En tant que comédien, Adriano Cortese joue également dans les spectacles d'importantes compagnies australiennes. Il est nominé plusieurs fois aux Victorian Green Room Awards, qu'il remporte en 2008 pour *Holiday*, dans la catégorie meilleur metteur en scène et meilleure production.

© Agence France Presse

T2G

THÉÂTRE DE LA CITÉ INTERNATIONALE

GROUPE DES 20 THÉÂTRES ÎLE-DE-FRANCE

ÉMILIE ROUSSET

Reconstitution : Le procès de Bobigny

Conception et écriture, **Émilie Rousset** et Maya Boquet
Mise en scène et dispositif, Émilie Rousset
Avec Véronique Alain, Antonia Buresi, Rodolphe Congé, Suzanne Dubois, Emmanuelle Lafon, Thomas Gonzalez, Anne Lenglet, Aurélia Petit, Gianfranco Poddighe, Lamya Régragui, Anne Steffens, Nanténé Traoré, Manuel Vallade, Margot Viala, Jean-Luc Vincent // Dispositif vidéo, Louise Hémon // Dispositif lumière, Laïs Foulc // Dispositif son, Romain Vuillet // Dramaturgie, Maya Boquet // Montage vidéo, Carole Borne

Production John Corporation // Coproduction T2G – Théâtre de Gennevilliers ; Festival d'Automne à Paris ; Groupe des 20 Théâtres en Île-de-France // Coréalisation T2G – Théâtre de Gennevilliers ; Festival d'Automne à Paris pour les représenta-tions au T2G – Théâtre de Gennevilliers
Spectacle créé le 10 octobre 2019 au T2G – Théâtre de Gennevilliers avec le Festival d'Automne à Paris

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

La tournée se poursuit de février à mai 2020 dans les lieux membres du Groupe des 20 Théâtres en Île-de-France – groupedes20theatres.fr

Le Groupe des 20 Théâtres en Ile-de-France qui réunit des directrices et des directeurs de structures franciliennes de proximité aussi diverses que complémentaires, s'associe autour d'un désir commun de mener à plusieurs ce qu'il est impossible de réaliser seul. En 2019/2020, c'est la compagnie francilienne John Corporation avec son spectacle *Reconstitution : Le procès de Bobigny*,d'Emilie Rousset et Maya Boquet, qui a remporté l' appel à candidatures portant sur un projet qui remet en question le rapport traditionnel scène-salle. Ce projet sera coproduit et diffusé dans les différentes structures adhérentes. Grâce à l'engagement conjoint du Groupe des 20 Théâtres en Île-de-France et du Festival d'Automne à Paris, c'est plus de 25 représentations de ce projet qui seront proposées au cours de la saison 2019-2020 dans la région francilienne.
Pour 2020/2021, le prochain appel à candidatures portera sur un projet de Théâtre musical plaçant la musique au cœur de la dramaturgie.

T2G – THÉÂTRE DE GENNEVILLIERS
Jeu. 10 au lun. 14 octobre
Lun., jeu., ven. 20h, sam. 18h, dim. 16h
12€ à 24€ / Abonnement 10€ et 12€

THÉÂTRE DE LA CITÉ INTERNATIONALE
Sam. 19 et dim. 20 octobre 16h
11€ à 23€ / Abonnement 8€ à 16€

!POC! / ALFORTVILLE
Sam. 16 novembre 20h30
17€ et 22€ / Abonnement 12€ et 15€

LE THÉÂTRE DE RUNGIS
Sam. 30 novembre 16h
6,50€

THÉÂTRE DE CHELLES
Sam. 1er février 15h
12€ et 16€ / Abonnement 15€

Durée : 2h30

Rencontre autour du spectacle

HALL DE LA MC93
Mer. 2 octobre, 19h30

En écho au spectacle d'Emilie Rousset, en sa présence et en compagnie d'invités (chercheurs, sociologues, auteurs), cette rencontre organisée avec la librairie Petite Egypte, la MC93 et le Festival tentera de porter un regard, 40 ans plus tard, sur les droits des femmes aujourd'hui.

Plus d'information à partir du 10 septembre.

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

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

Contacts presse :
Festival d'Automne à Paris
Christine Delterme, Lucie Beraha
01 53 45 17 13
T2G - Théâtre de Gennevilliers
Philippe Boulet
06 82 28 00 47 | boulet@tgcdn.com
Théâtre de la Cité internationale
Philippe Boulet
06 82 28 00 47 | philippe.boulet@theatredelacite.com
!POC! / Alfortville
Sylvie Lebel
01 58 73 27 97 | slebel@lepoc.fr
Théâtre de Rungis
Aurélie Duhem
01 45 60 79 00 | relations-publiques@theatre-rungis.fr
Théâtre de Chelles
Gilla Ebelle - Responsable de la communication
et des relations avec les publics
01 64 21 12 01 | gilla.ebelle@theatredechelles.asso.fr

ENTRETIEN

Émilie Rousset

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

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

Qu'est-ce qui vous a amenée à prendre pour sujet le Procès de Bobigny (1972) ?
Émilie Rousset : Un des aspects notoires de ce procès est que la sténotypie du greffier a été publiée, ce qui est très rare, puisque les procès ne peuvent pas être filmés, ni enregistrés et que les notes du greffier restent normalement à la disposition des seuls magistrats. Cette publication était un acte militant de la part de Gisèle Halimi et de l'association Choisir, ils auraient pu être poursuivis. Ce qui nous a interpellées, c'est le statut de cette archive ainsi que l'effervescence intellectuelle et militante qui l'habitait. Ce sont aussi les liens avec des préoccupations actuelles et le fait de découvrir des parties de cette histoire moins connues, comme les politiques totalement inverses qui avaient cours dans les Outre-mer au même moment. Parmi les témoins, figuraient notamment Simone de Beauvoir, qui dénonce l'apport économique issu du travail domestique gratuit que fournissent les femmes et l'intérêt qu'a la société à les maintenir à ce poste en exaltant la maternité. Les questions d'égalité salariale et celle de la construction sociale de la femme en tant que mère sont loin d'être résolues. Simone de Beauvoir et Gisèle Halimi revendiquent aussi le droit absolu à disposer de son corps, ce qui à l'époque est une revendication peu commune. Deux Prix Nobel de biologie témoignent pour tenter de définir ce qu'est la vie, quand elle commence, et par là ce que la science peut apporter à la morale ; des célébrités militantes comme Delphine Seyrig et Françoise Fabian racontent leurs propres avortements et l'aide qu'elles apportent à d'autres femmes pour contourner la loi. Cette avalanche de grands témoins participe à la stratégie de Gisèle Halimi : elle ne se contente pas de défendre les accusées mais elle veut faire le procès de la loi de 1920. Elle dénonce une justice de classe qui condamne toujours les mêmes femmes, celles qui n'ont pas l'argent pour aller à l'étranger ou dans une clinique privée. Ainsi Gisèle Halimi met la cour face aux injustices et aux incohérences de la loi et elle somme les magistrats de se souvenir de leurs cours de jurisprudence. C'est un procès qui fait date d'un point de vue militant et c'est aussi un cas d'école dans l'histoire du droit.

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

Le dispositif que vous mettez en place est à la fois immersif et ouvert, puisque les spectateurs peuvent prendre des temps de pause, discuter entre eux… Pouvez-vous nous en dire plus ?
Émilie Rousset : Nous ne représentons pas scéniquement l'image très théâtrale du tribunal et du procès. Les robes d'avocats, la barre des témoins, l'allégorie de la justice… On a tous ça en tête et je m'appuie sur cet imaginaire collectif. Il y aura une installation vidéo conçue par Louise Hémon avec des statues du Palais de Justice et le public ira de poste d'écoute en poste d'écoute. Nous voulions nous échapper de la lecture linéaire des événements et isoler dans le procès les thématiques et réflexions qui nous semblaient les plus intéressantes à creuser. C'est aussi une façon de recréer pour le spectateur le rapport que nous avons eu, Maya et moi, à ce document d'archive : naviguer entre les plaidoiries, les réquisitoires, les témoignages et choisir ensuite d'aller interroger telle ou telle personne. De plus, chaque document est joué plusieurs fois et par plusieurs acteurs, ce principe de boucle et la démultiplication des interprétations montrent le processus de réappropriation. Le spectateur peut assister à différentes interprétations et voir que chaque interprète colore le document avec sa sensibilité, son humour, sa vision. Un acteur très jeune ou une actrice plus âgée qui pourrait être une des protagonistes du procès ne font pas entendre les même choses.

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

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

Propos recueillis par Pascaline Vallée

BIOGRAPHIE

Au sein de la compagnie John Corporation, la metteuse en scène **Emilie Rousset** explore différents modes d'écriture théâtrale et performative. Elle utilise l'archive et l'enquête documentaire pour créer des pièces, des installations, des films. Elle collecte des vocabulaires, des idées, observe des mouvements de pensée. Ensuite elle les déplace et invente des dispositifs où des acteurs incarnent ces paroles. Une superposition se crée entre le réel et le fictionnel, entre la situation originale et sa copie. Après avoir étudié à l'école du TNS en section mise en scène, elle est artiste associée à la Comédie de Reims.
Elle signe notamment *Mars-Watchers* pour le Festival Reims Scènes d'Europe. Au Grand Palais, pour la Monumenta Kabakov, elle crée *Les Spécialistes* un dispositif performatif qui se réécrit en fonction de son contexte d'accueil. La pièce est reprise dans de nombreux théâtres, musées et festivals. Elle coréalise une série de films courts avec Louise Hémon, *Rituel 1 : L'Anniversaire*, *Rituel 2 : Le Vote, Rituel 3 : Le Baptême de mer*. Ces films sont projetés dans des festivals de cinéma et d'arts vivants, ainsi qu'au Centre Pompidou. Le dernier épisode, *Rituel 4 : Le Grand débat*, qui met sur scène le tournage d'un débat présidentiel et la pièce, *Rencontre avec Pierre Pica*, sont créés en 2018, au Festival d'Automne à Paris et au Festival New Settings de la Fondation Hermès.

Emilie Rousset au Festival d'Automne à Paris :
2018 *Rencontre avec Pierre Pica*
(Théâtre de la Cité Internationale)
Rituel 4 : Le Grand Débat
(Théâtre de la Cité Internationale)

© Robyn Orlin

ROBYN ORLIN

Les Bonnes

Mise en scène, **Robyn Orlin**
Avec Andréas Goupil, Arnold Mensah, Maxime Tshibangu
Création lumière et régie générale, Fabrice Ollivier // Création costumes Birgit Neppl // Création vidéo Éric Perroys // Création musique Arnaud Sallé // Assistante stagiaire à la mise en scène Adèle Baucher // Régisseur Bastille, Pascal Villmen

Production, City Theater & Dance Group et Damien Valette Prod.
Coproduction City Theater & Dance Group ; CDN de Normandie-Rouen ; Théâtre Garonne – scène européenne (Toulouse) ; Kinneksbond, Centre culturel Mamer ; Théâtre de la Bastille (Paris) ; Festival d'Automne à Paris // Coréalisation Théâtre de la Bastille (Paris) ; Festival d'Automne à Paris // Spectacle créé le 3 novembre 2019 au CDN de Normandie-Rouen

Mêlant performance, texte et vidéo, pulvérisant la frontière entre salle et plateau, « l'enfant terrible de la danse sud-africaine » met pour la première fois en scène une pièce de théâtre. Les phrases de Jean Genet retentissent alors de l'apostrophe que la chorégraphe continue d'adresser aux grandes inégalités contemporaines.

Non, il ne s'agit pas d'un virage vers le théâtre dans la carrière chorégraphique de Robyn Orlin, mais d'une pièce unique, d'une nécessité exclusive. Domination, aliénation, dévotion, jalousie, travestissement… Il y a dans *Les Bonnes* tous les sujets qui animent sa lutte. Avec la sagacité, la grâce et l'audace des détournements qui lui sont propres, son humour et son opiniâtreté, elle ausculte les méandres socio-politiques de notre monde à la loupe du texte intégral de Genet. En proposant cette pièce à trois comédiens masculins – telle était l'intention initiale de l'auteur –, à qui elle offre le film *The Maids* de Christopher Miles (1975) comme surface de jeu interactive, l'artiste touche du doigt toutes les formes d'aliénation sociale et politique, familiale et psychologique : les rapports de classes, les relations professionnelles, le racisme, l'exclusion, l'homophobie. Il y a aussi dans *Les Bonnes* ses chevaux de bataille : dans cette parodie de tragédie classique, elle retrouve sa propre déconstruction des formes canoniques de l'art, pour mieux parler à tous et toutes, et révéler les nombreux préjugés qui gangrènent encore et toujours nos sociétés.

THÉÂTRE DE LA BASTILLE
Lun. 4 au ven. 15 novembre
Lun. au sam. 20h, relâche jeu. 7 novembre et dim.

15€ à 25€ / Abonnement 11€ à 18€
Durée estimée : 1h15

Dates de tournée :
CDN de Rouen – 26 et 27 novembre 2019
Théâtre Louis Aragon, Tremblay en France – 30 novembre 2019
Kindesbond Mamer, Luxembourg – 4 mars 2020
CDN de Tours – 17 au 21 mars 2020

Contacts presse :
Festival d'Automne à Paris
Christine Delterme, Lucie Beraha
01 53 45 17 13
Théâtre de la Bastille
Irène Gordon-Brassart, Emmanuelle Mougne
01 43 57 78 36 | igordon@theatre-bastille.com, emougne@theatre-bastille.com

ENTRETIEN

Robyn Orlin

À quelle occasion avez-vous découvert* Les Bonnes *?
Robyn Orlin : Quand j'étais très jeune, adolescente, j'ai vu la pièce en Afrique du Sud et je ne comprenais pas pourquoi les deux domestiques étaient incarnées par deux femmes blanches. C'était vraiment inconcevable pour moi. C'était ma première rencontre avec cette pièce, dont j'ai immédiatement aimé le texte. À cette époque, quand vous habitiez en Afrique du Sud, vous étiez obligés d'adopter un point de vue politique, critique, sur toute chose. C'est en tous cas ce qui m'est apparu.
À présent que j'ai relu le texte et fait quelques workshops, je pense que c'est un texte très intéressant qui résonne éminemment avec notre monde contemporain.

Avez-vous lu* Les Bonnes *après avoir vu cette représentation ? Qu'est-ce qui a avant tout retenu votre attention dans le texte ?
Robyn Orlin : Je ne l'ai pas lu adolescente, mais plus tard. Je crois me rappeler qu'en le lisant, je me suis dit spontanément qu'il faudrait un jour que je travaille avec ce texte. J'ai pensé qu'il serait intéressant de retourner aux sources du projet, et l'un des éléments qui m'intéressaient beaucoup était qu'à l'origine, cette pièce avait été écrite pour des hommes. Sa dimension sociale et politique m'importe également, évidemment, ainsi que le fait qu'elle s'appuie sur une histoire vraie, un « fait divers », mais Genet a pris beaucoup de liberté, il en a fait une histoire dont seul lui avait les clés, car au final, dans la pièce, personne ne sait vraiment ce qui s'est passé, et c'est cela qui m'intéresse.

Vous allez utiliser des matériaux de l'histoire vraie, ou bien uniquement le texte ?
Robyn Orlin : Je ne pense pas puiser dans les faits historiques, car je ne sais pas dans quelle mesure Genet s'est inspiré de cette histoire, ni quelle est la proportion de ce qui relève de son imaginaire. Il me semble plus intéressant de se concentrer sur Genet, et de transposer le texte dans un contexte différent. Et je compte mettre le texte en scène dans son intégralité, ou presque. D'ailleurs, le « pacte du copyright » l'exige, mais je le propose d'une manière singulière, en le travaillant en réverbération avec le film de Christopher Miles. C'est aussi là une façon de le rendre accessible à tous les publics, car le texte défilera en sous-titres tout au long de la performance, et le film ne sera pas en fond mais en front de scène, comme au cinéma. Les acteurs quant à eux joueront dans les gradins, au beau milieu du public. Ce film m'inspire toujours les mêmes émotions que lorsque je l'ai vu adolescente, et c'est pourquoi je l'utilise dans la pièce. Il est « so british » ! Une longue bande, comme un podium de défilé de mode, se déroulera au centre du public, sur laquelle joueront les acteurs, en dialogue avec le film. À l'origine, je voulais faire jouer trois hommes Noirs, mais finalement j'ai choisi deux interprètes Noirs et un Blanc.

Voici un choix assez radical, de monter* Les Bonnes *exclusivement avec des comédiens masculins !
Robyn Orlin : C'était le projet initial de Genet. Je ne l'aurais sans doute pas fait si cela n'avait pas été son souhait. Et puis, peut-être que mettre en scène la pièce avec des femmes m'a semblé trop facile.

Votre adaptation évoque-t-elle la question du racisme ?
Robyn Orlin : Initialement, je ne voulais pas aborder les questions de couleurs de peau mais dans la mesure où le rôle de Madame est interprété par un blanc, il semble que je me dirige vers cela. Parfois les acteurs s'incrusteront dans le film, parfois ils en imiteront les personnages, mais le projet évoluera naturellement au moment des répétitions, fin septembre.

Y a-t-il une grande différence pour vous entre ce travail « théâtral », qui demeure toutefois très performatif, et une création chorégraphique ?
Oui, c'est très différent. Dans ma vie, je n'ai monté qu'une seule fois du théâtre, et c'était une petite pièce de marionnettes, adaptation d'une nouvelle d'Ivan Vladislavic, un auteur sud-africain, et cela n'a vraiment rien à voir avec le travail de chorégraphe. Dans la danse, je n'ai pas de script, et je peux vraiment créer tout ce que je veux, dans un grand partage avec mes acteurs. Ici, je compte absolument respecter le texte de l'auteur, ce que, par ailleurs, je fais régulièrement avec l'opéra. Je me sens beaucoup plus à l'écart, au-dehors du travail qu'avec la danse, comme si la plupart des décisions avaient déjà été prises par le texte lui-même et qu'il ne m'en restait que peu à prendre. De même, le groupe prend moins de décisions, quoique cela reste ouvert à la discussion car, bien entendu, il faut choisir que faire de ce texte, dans quel contexte le présenter et, ça, c'est le travail du metteur en scène, celui que je trouve excitant : déplacer le texte dans un environnement inédit.

Et quel « contexte », ou quels enjeux avez-vous choisis pour votre mise en scène ?
Robyn Orlin : Il ne s'agira pas seulement des couleurs de peau, comme je le disais ; je voudrais aller beaucoup plus loin, à différents niveaux. Cela se jouera à la fois dans les sphères sociale, politique et sexuelle, ce qui constitue déjà bon nombre d'enjeux [*rires*] ! Je ne sais pas encore exactement ce qui va se passer, je verrai cela plus précisément avec les acteurs, mais j'aime à penser qu'ils travailleront tout à la fois avec le film et le texte, qui est très puissant et a une résonnance forte avec le présent. En cela, c'est vraiment un texte incroyable, je m'en suis de nouveau aperçue l'an dernier en commençant à le travailler dans le cadre d'un workshop avec de jeunes comédiens. Jean Genet est un écrivain superbe et j'espère lui rendre hommage, voire justice, avec cette création. Une chose, que je trouve de plus en plus effrayante aujourd'hui, en Europe et de par le monde, c'est l'homophobie. On confond même les viols et attouchements qu'ont subis des enfants dans les églises et l'homosexualité. Cela montre combien l'homophobie est encore un sentiment fortement ancré.
J'espère aussi travailler sur ce thème. Le processus de création régira ce que donnera la pièce.

C'est donc le texte lui-même qui vous a donné envie de mettre en scène une pièce de théâtre, comme un acte singulier ?
Robyn Orlin : Tout à fait. Je n'opère pas ici de virage vers le théâtre [*rires*] ! J'adore le théâtre, mais en tant que spectatrice, je ne m'y connais pas assez pour pouvoir me lancer maintenant dans une telle aventure, et dans ce monde.

Comment avez-vous choisi vos acteurs ?
Robyn Orlin : Madame étant maintenant interprétée par un homme blanc, je dois définir dans quelle direction je souhaite aller du point de vue sexuel. Les interprètes vont-ils adopter des poses et des manières efféminés - ce que Genet aurait voulu, je pense - ou vont-ils simplement incarner des hommes, ce qui a mon sens serait plus politique et social ?
Puis, il y a Glenda Jackson et Suzannah York, les deux actrices du film. Or le film n'est pas d'une grande aide sur ce sujet, car il est mal fait, et vraiment démodé [*sourire*]. Glenda Jackson et Susannah York incarnent des femmes du début des années 50, elles parlent et se comportent d'une façon incroyablement… *upper class* !

Comment appréhendez-vous les personnages eux-mêmes et leurs relations ?
Robyn Orlin : Madame est un personnage absolument fabuleux. La question se pose en ces termes : dois-je transformer les hommes en femme ? Créer un contexte très efféminé ? Ou, au contraire, conserver le contexte réel ? Mon idée de départ était de travailler avec des hommes, mais d'aller en sens inverse de la raison pour laquelle Genet souhaitait que ses interprètes soient des hommes, notamment en les inscrivant dans un contexte quotidien.
Mais encore une fois, la direction que je vais prendre va dépendre des comédiens et du travail de répétition.

Propos recueillis par Mélanie Drouère, mai 2019

BIOGRAPHIE

Robyn Orlin est née en 1955 à Johannesburg. Surnommée en Afrique du Sud « l'irritation permanente », elle révèle, à travers son œuvre, la réalité difficile et complexe de son pays. Elle y intègre diverses expressions artistiques (texte, vidéo, arts plastiques…), afin d'explorer une certaine théâtralité qui se reflète dans son vocabulaire chorégraphique. On lui doit notamment *Daddy, I've seen this piece six times before and I still don't know why they're hurting each other* (1999) qui a obtenu le Laurence Olivier Award de la réalisation la plus marquante de l'année. Sa pièce sur Sara Baartman, la Venus noire, *…have you hugged, kissed and respected your brown Venus today ?* (2011) a fait l'objet d'une grande tournée internationale. *Beauty remained for just a moment then returned gently to her starting position…* (2012) fut le spectacle d'ouverture de la saison Sud-Africaine en France en mai 2013. Elle a mis en scène *L'Allegro, il penseroso ed il moderato* de Haendel à l'Opéra national de Paris, dont la première a eu lieu le 23 avril 2007.
Robyn a créé une mise en scène de *Porgy & Bess* à l'Opéra Comique à Paris en juin 2008. C'est en co-production avec l'INA et ARTE qu'elle a réalisé en octobre 2004 son premier film *Histoires cachées, sales histoires*. Robyn Orlin a été nommée Chevalier de l'Ordre National du Mérite en 2009 et Chevalier des Arts et des Lettres en 2015. *At the same time we were pointing a finger at you, we realized we were pointing three at ourselves…,* pièce réalisée avec les danseurs de l'École des Sables de Germaine Acogny fut créée en 2014 au Festival d'Avignon et *And so you see…* au Festival de Montpellier en juin 2016 avec Albert Khoza. En 2017, elle crée au CNDC d'Angers *Oh Louis… we move from the ballroom to hell, while we have to tell ourselves stories at night so that we can sleep…* pour Benjamin Pech, ancien danseur étoile à l'Opéra de Paris présenté en Louis XIV et Loris Barrucand, claveciniste. La pièce tournera ensuite au Festival de danse de Cannes en 2017, au Théâtre de la Cité Internationale puis au Théâtre de la Ville à Paris, au Kinneksbond Centre Culturel Mamer au Luxembourg et au Théâtre de Caen.
En avril 2018, Robyn Orlin reprend la mise en scène de la pièce *Pygmalion* de Rameau, en résidence à l'Opéra de Dijon, en collaboration avec Emmanuelle Haïm à la direction musicale.
robynorlin.com

Robyn Orlin au Festival d'Automne à Paris :

2001 *F…(untitled)* (Théâtre de la Cité Internationale)
2007 *Imbizo e Mazweni* (Maison des Arts Créteil)
2009 *Babysitting Petit Louis* (Musée du Louvre)
2010 *Walking Next to Our Shœs…* (Théâtre de la Ville)
2011 *…have you hugged, kissed and respected your brown Venus today?* (Théâtre de la Ville, CENTQUATRE, Le Théâtre des Bergeries, Théâtre Romain Roland – Villejuif, l'Apostrophe – Cergy-Pontoise)
2013 *In a world full of butterflies, it takes balls to be a caterpillar… some thoughts on falling…* (Théâtre de la Bastille)
2016 *And so you see… our honourable blue sky and ever enduring sun… can only be consumed slice by slice…* (Théâtre de la Bastille)

© Amélie Bonnin

AURÉLIE CHARON / AMÉLIE BONNIN / CAROLINE GILLET

RADIO LIVE

Conception, **Amélie Bonnin, Aurélie Charon, Caroline Gillet**
Avec en alternance Amir Hassan (Gaza), Ines Tanovic-Sijercic (Sarajevo), Sumeet Samos (New Delhi), Heddy Salem (Marseille), Martin France (Verton), Yannick Kamanzi (Kigali), Gal Hurvitz (Tel Aviv), Karam Al Kafri (Damas/Marseille), Anzio C. Jacobs (Johannesburg), Amra Plasto (Sarajevo), Selma Kasmi (Alger), Oxana Leuta (Kiev), Sicka Star-ban (Johannesburg), Sibil Cekmen (Istanbul/Lyon), Diane Dusabe (Kigali) // Création image, Amélie Bonnin // Écriture scénique, Aurélie Charon, Amélie Bonnin // Installation scénique, Pia de Compiègne

Production Mathilde Gamon – Radio live production // Production de la tournée francilienne Festival d'Automne à Paris // Coproduction MC93 – Maison de la Culture de Seine-Saint-Denis // Coréalisation Théâtre des Bouffes du Nord (Paris) ; Festival d'Automne à Paris pour la représentation au Théâtre des Bouffes du Nord // Coréalisation Théâtre des Quartiers d'Ivry ; Festival d'Automne à Paris pour la représentation au Théâtre des Quartiers d'Ivry // Avec le soutien de l'Institut français et de la Fondation d'entreprise Hermès // Spectacle créé le 21 septembre 2013 à la Villa Méditerranée (Marseille)

Ce spectacle est présenté en septembre 2019 à Princeton University (États-Unis) dans le cadre du partenariat entre Seuls en Scène – Princeton French Theater Festival et le Festival d'Automne à Paris.

FONDATION D'ENTREPRISE HERMÈS

Nourri par les séries documentaires qu'elles ont réalisées pour Radio France, le projet d'Aurélie Charon et Caroline Gillet, qui s'associent à Amélie Bonnin pour l'image, en propose une variation, chaque soir différente, où se rencontrent et dialoguent, sur scène, des jeunes gens du monde entier. Des récits de vie articulés autour de thématiques qui traversent leur quotidien.
Comment prolonger les liens noués au fil de dizaines de reportages et provoquer la rencontre entre des jeunes qui partagent des préoccupations propres à leur temps et à leurs environnements ? Ce sont ces envies et ces questions qui ont guidé Aurélie Charon, Caroline Gillet et Amélie Bonnin vers la forme d'un dialogue sur scène, où les notions d'engagement, de liberté et d'identité ont une place importante. En six ans se sont succédé sur scène des jeunes de Tel Aviv, Sarajevo, Gaza, Marseille, New Delhi, Givors ou Dakar, à la fois témoins et acteurs. *RADIO LIVE* se construit avec leur complicité et les documents sonores ou vidéo qu'ils peuvent partager pour éclairer la discussion. À la simplicité et à la force d'une parole reçue directement par les spectateurs se conjugue une mise en scène associant aussi l'image – Amélie Bonnin dessine et joue du grand écran en fond de scène – et la musique *live*. Depuis 2017, *RADIO LIVE* a voyagé à Casablanca, Tunis, Dakar, Kigali, Maurice, Johannesburg, Bombay et New Delhi, avec à chaque étape des rencontres qui à leur tour enrichissent un réseau d'amitiés, cœur battant du projet.

En guise de clôture, Amélie Bonnin et Aurélie Charon présentent – en présence des jeunes rencontrés – le film *La Bande des Français* samedi 21 décembre à 18h à la MC93 – Maison de la Culture de Seine-Saint-Denis.
Projection gratuite et sur réservation. Plus d'informations sur mc93.com

THÉÂTRE DES BOUFFES DU NORD
Lun. 4 novembre 20h30
12€ à 20€ / Abonnement 10€ à 16€

THÉÂTRE DES QUARTIERS D'IVRY
Jeu. 7 novembre 19h
11€ à 24€ / Abonnement 7€ à 15€

MAISON DE LA MUSIQUE DE NANTERRE
Ven. 15 novembre 20h30
11€ et 24€ / Abonnement 5€ et 10€

THÉÂTRE DE CHOISY-LE-ROI
Mar. 3 décembre 20h
12€ à 20€ / Abonnement 12€ et 14€

!POC! / ALFORTVILLE
Mer. 11 décembre 20h30
12€ à 17€ / Abonnement 12€

THÉÂTRE DU FIL DE L'EAU / VILLE DE PANTIN
Mer. 18 décembre 20h
10€ et 18€ / Abonnement 5€ et 10€
––––––
Durée estimée : 2h

Dates de tournée :
La Comédie de Saint-Etienne, Saint-Étienne – 19 au 20 février 2020 ; La Soufflerie, Scène conventionnée, Rezé – 27 mars 2020 ; La Garance, Scène nationale, Cavaillon, 2 mars 2020

Contacts presse :
Festival d'Automne à Paris
Christine Delterme, Lucie Beraha
01 53 45 17 13
Théâtre des Bouffes du Nord
MYRA : Rémi Fort, Valentine Arnaud
01 40 33 79 13 | myra@myra.fr
Théâtre des Quartiers d'ivry
Pascal Zelcer
06 60 41 24 55 | pascalzelcer@gmail.com
Maison de la musique de Nanterre
Sarah Ounas, chargée de communication
01 41 37 94 27 | sarah.ounas@mairie-nanterre.fr
!Poc! / Alfortville
Sylvie Lebel
01 58 73 27 97 | slebel@lepoc.fr
Théâtre du Fil de l'eau / Ville de Pantin
Marlinka Chicoyneau
01 49 15 38 57 | m.chicoyneau@ville-pantin.fr

ENTRETIEN

Aurélie Charon et Caroline Gillet

Comment est né le projet* RADIO LIVE *?

Aurélie Charon : En 2011, nous avons entamé une série radiophonique sur la jeunesse à Alger, avant de continuer à travailler autour de la Méditerranée. Au sein des émissions, on essayait de créer un dialogue, même s'il était virtuel, par le montage : quand on était à Beyrouth, on demandait à quelqu'un de poser une question pour quelqu'un de Sarajevo, où l'on se rendait deux jours après. On essayait de créer des ponts mais les gens ne se rencontraient pas. Et on s'est demandé comment prolonger les rencontres et les amitiés qui s'étaient nouées mais aussi comment faire se rencontrer ces gens pour échanger. Car ils avaient beaucoup de préoccupations communes, même dans des lieux très différents : comment trouver sa place dans la société ? Comment (ré)inventer des démocraties ? Comment trouver des espaces de liberté de façon souterraine ? Comment s'engager et trouver de nouveaux modes d'action ? Leurs solutions et leurs réponses étaient différentes et c'était intéressant qu'ils échangent. Il fallait imaginer un endroit où ils pourraient se parler : une scène de théâtre.

Caroline Gillet : Au début, en 2013, il n'y avait pas encore l'ensemble du dispositif : nous étions simplement quatre derrière une table, avec une amie de Sarajevo et une autre d'Israël, qui discutaient et racontaient leurs histoires.

Aurélie Charon : Petit à petit, le projet s'est fabriqué et nous avons proposé à Amélie Bonnin, qui a dessiné mon émission sur France Culture pendant quatre ans, de nous rejoindre. Elle fait un véritable travail de création. Amélie dessine mais aussi restitue des paroles en les écrivant, en donne une interprétation. Elle a un point de vue, un regard ; c'est aussi un personnage, qui dialogue avec les gens sur scène. Et on a beaucoup travaillé sur le rythme auquel elle pouvait intervenir, pour que les différentes formes de récit ne se parasitent pas. Le spectateur a cette liberté de naviguer entre la scène et l'écran. Puis on a souhaité avoir, comme à la radio, un vrai moment de musique en live et on a invité des musiciens. Les morceaux chapitrent le spectacle.

Qu'apporte la scène que la radio ne permet peut-être pas ?

Aurélie Charon : Avoir en face de soi des gens qui vous parlent, c'est à la fois simple, très fort, et différent de l'écoute d'une émission. J'ai l'impression que les situations d'écoute se réduisent de plus en plus, avec beaucoup d'agressivité sur les réseaux sociaux et pas beaucoup de temps disponible pour écouter quelqu'un. On peut avoir plein de fantasmes sur Gaza mais là, on a en face de soi Amir, qui y a grandi et raconte sa vie, comment il est allé à l'école, l'absence d'électricité le soir… Il y a quelque chose d'implacable dans la simplicité de ce dispositif : quelqu'un en face de vous, qui vous parle. C'est fort sous la forme d'une série radio mais ça l'est davantage quand il y a cette présence physique.

Caroline Gillet : Fabriquer des séries donnait envie d'écouter et de suivre un personnage, d'en apprendre plus sur sa vie. C'était comme rejoindre les dynamiques de récit des séries de fiction. À la fin de l'été, on était très attachées aux personnages qu'on avait entendus et on recevait beaucoup de messages d'auditeurs. *RADIO LIVE* donne la possibilité aux auditeurs de rencontrer ces personnages à leur tour. Et pour ces jeunes, c'est un travail très intéressant : raconter sa vie devant un public, c'est vraiment un autre exercice ; tout le monde n'est d'ailleurs pas forcément au bon moment de son histoire pour le faire. À nous de nous assurer que les conditions sont réunies, que la personne se sent prête à se livrer. Pour ceux qui le font, il y a un vrai bénéfice à se raconter et à avoir des retours. C'est toujours émouvant, à la fin de *RADIO LIVE*, quand on reste sur scène pour des échanges assez fous avec le public.

Aurélie Charon : On choisit ceux dont on sent qu'ils seront à l'aise. Souvent, ils viennent de lieux post-conflits et ce sont des histoires compliquées. Mais ceux qui parlent sont des gens puissants, lumineux, qui aujourd'hui ont trouvé une façon de transformer les choses. Les entendre raconter les moments difficiles nous intéresse mais pour aboutir à ce qu'ils sont arrivés à faire, transformer, imaginer. Nous menons les choses un peu comme des cheffes d'orchestre, en posant des questions sur scène, mais au fil des années, ils sont devenus complices : en amont, ils enregistrent leurs parents et apportent des petites vidéos ; ils nous donnent des photos. On peut aussi se servir de messages Facebook qu'on s'envoie, pas d'une façon voyeuriste mais dans une volonté partagée de raconter une autre histoire, où les gens se bougent et font des choses. Aujourd'hui, ce n'est pas nous et eux, c'est nous tous ensemble. Et même si ce ne sont jamais les mêmes combinaisons sur scène, ils se connaissent quasiment tous entre eux.

Comment choisissez-vous le thème de chaque* RADIO LIVE *?

Caroline Gillet : Ça dépend souvent du lieu où on intervient, des problématiques liées au territoire voire des thématiques des festivals dans lesquels on s'insère. Dans ces cas-là, on réfléchit à une programmation qui puisse résonner avec ce qui a pu s'entendre par ailleurs. On peut aussi faire monter sur scène des jeunes de l'endroit où l'on est en résidence.

Aurélie Charon : On a beaucoup travaillé sur les minorités, les femmes, la place des jeunes en politique ou dans la société, les frontières, le courage. On aime bien que les thématiques restent assez ouvertes pour que chacun y rentre comme il le souhaite. Ce sont des récits de vie et pas un débat d'idées sur une question. Quand la thématique est trop serrée, elle enferme les histoires. Mais à travers les récits de vie, beaucoup d'idées passent.

Caroline Gillet : Et les liens entre eux se font aussi comme ça, de manière très subtile, sans les enfermer dans une thématique, qui n'apparaît finalement qu'en pointillés. Ils ne viennent pas représenter une idée. Eddy vient des quartiers Nord de Marseille mais il ne vient pas représenter quelqu'un des quartiers Nord de Marseille. L'idée est aussi qu'il nous parle de son adolescence, de ce qu'il regardait à la télévision, de sa mère. On raconte l'histoire d'une personne avant tout.

Comment se préparent et se passent les premières rencontres avec les jeunes ?

Aurélie Charon : Il y a deux moments différents : d'abord, les rencontres faites pour la radio, qui ont débuté en 2011 avec la série sur l'Algérie, que nous avons poursuivies à deux pendant deux ans puis séparément. C'est un travail de documentariste radio : on cherche des gens, puis on passe beaucoup de temps avec eux sur place, ce qui créé à la fois une complicité et une confiance, d'autant que nous ne sommes pas très éloignées en âge. On tient à coller à leur vie, être sur leur canapé, dans leur chambre, dans un dîner de famille. Quelque chose de très intime se noue. S'exposer pendant une demi-heure à la radio est le signe de cette confiance et d'une grande générosité de leur part. Pour ceux-là, que nous avons rencontrés par la radio, *RADIO LIVE* est l'occasion de se retrouver. C'est une histoire qui se prolonge. Mais il y a un autre moment : L'Institut Français nous a proposé de faire des *RADIO LIVE* dans des pays où nous n'étions pas allées, pour rencontrer de nouvelles personnes. Ces deux dernières années, nous nous sommes rendues en Inde, dans quatre villes, puis en Tunisie, au Maroc, au Sénégal, en Afrique du Sud et à l'Ile Maurice. Là, ce sont des résidences d'une semaine, à l'issue de laquelle a lieu le *RADIO LIVE*. Et on tient à partir avec une ou deux personnes de la « communauté *RADIO LIVE* », qui viennent d'ailleurs, pour maintenir cette circulation entre des territoires différents.

Caroline Gillet : Concrètement, on passe beaucoup de coups de fil en amont, on poste des messages sur les réseaux sociaux, on contacte des associations, on fait des recherches pour trouver des jeunes engagés ou qui ont des histoires singulières. Puis on passe du temps avec eux et on choisit ceux qui participeront au *RADIO LIVE*, en fonction de leur histoire, de leur âge ou d'une dynamique de groupe qu'on a en tête. Une fois fait ce choix de deux ou trois personnes, on va chez elles, on rencontre la famille. Par exemple, à l'Ile Maurice, on a vu les parents de Karina, qui travaillent à Gris-Gris. C'est un couple mixte sur une île où ça n'est pas forcément facile et ils nous ont raconté leur histoire. C'était un moment très fort, qu'on a filmé et montré sur scène à Karina, ce qui déclenche non seulement une certaine émotion mais aussi une discussion avec Inès, elle-même issue d'un couple mixte mais en Bosnie, qui a vécu la guerre… Ce sont des réalités très différentes mais elles ont des choses à se dire, sur la rencontre des communautés, la mixité. Ce sont des échanges très forts. Et l'idée est de prolonger cette circulation, en les faisant ensuite venir en France.

Propos recueillis par Vincent Théval, avril 2019

BIOGRAPHIES

Née en 1985, **Aurélie Charon** réalise pendant sept ans des séries documentaires radiophoniques sur la jeunesse, dont les trois premières en collaboration avec Caroline Gillet. Ces dernières années elle poursuit ses recherches autour du rêve dans les espaces en manque de démocratie : *Underground Democracy* (2014, France Inter, à Téhéran, Gaza, Moscou et Alger) et prépare un film sur l'imaginaire à Gaza. Elle engage un travail au long cours sur la jeunesse française avec *Une série française* (2015, France Inter), *Jeunesse 2016* (France Culture) et le film *La Bande des Français* réalisé avec Amélie Bonnin pour France 3 (2017). Elle collabore régulièrement avec Libération. Depuis 7 ans, elle présente l'émission « Une vie d'artiste » le lundi soir à 23h sur France Culture. Une heure de radio autour de la création contemporaine, pour reconstituer un univers avec performances et expériences en studio.

Caroline Gillet est journaliste et productrice pour Radio France. Née en 1984, elle est diplômée en histoire contemporaine à Bruxelles et en journalisme à Sciences Po Paris. Elle travaille sur les questions de transmissions entre générations et cultures : pour France Inter, elle crée *I like Europe*, paroles d'une génération de Porto à Riga. En 2014, elle lance *Tea Time Club* puis la série de portraits *À ton âge*. Elle présente la chronique *Babelophone* depuis 2017 sur France Inter : témoignages de jeunes dans le monde entier le samedi soir. Elle collabore également au projet de podcasts « Transfert » de Slate. Aujourd'hui, elle présente chaque semaine « Foule Continentale » consacrée aux jeunes européens, sur France Inter le dimanche.

Directrice artistique, scénariste et réalisatrice, le travail d'**Amélie Bonnin** est à la frontière entre différentes disciplines. Selon les projets, elle manie l'écriture, l'image animée et le dessin, pour mettre en forme des récits. Elle dessine en direct les invités de l'« Atelier Intérieur » sur France Culture pendant 4 ans, ou encore les répétitions de la pièce de théâtre *Actrice* aux Bouffes du Nord (écrite et mise en scène par Pascale Rambert). Elle réalise *La Mélodie du boucher* (Arte, 2013), un documentaire de 52 minutes sur son oncle, boucher-charcutier au bord de la retraite dans un petit village de campagne ; puis en 2017, elle co-réalise *La Bande des Français* (52 minutes, France 3) avec Aurélie Charon. Diplômée de l'Atelier Scénario de la Fémis, elle prépare actuellement *Partir un jour*, son premier court-métrage de fiction.

© Yohanne et Brune Lamoulère

MOHAMED EL KHATIB

La Dispute

Conception et réalisation, **Mohamed El Khatib**
Avec six enfants (distribution en cours)
Collaboration artistique, Vassia Chavaroche, Marie Desgranges
Scénographie, Frédéric Hocké
Son, Arnaud Léger
Vidéo et montage, Emmanuel Manzano
Cheffe de projet, Marie Desgranges
Assistanat de projet, Vassili Chavaroche
Production, Martine Bellanza

Production Collectif Zirlib // Coproduction Tandem scène nationale (Arras-Douai) ; Théâtre National de Bretagne (Rennes) ; Malraux scène nationale Chambéry Savoie ; Théâtre Garonne – scène européenne (Toulouse) ; Bois de l'Aune (Aix-en-Provence) ; La Coursive – Scène nationale de la Rochelle ; Théâtre de Choisy-le-Roi ; Théâtre du Beauvaisis – Scène Nationale (Beauvais) ; Théâtre de la Ville-Paris ; Festival d'Automne à Paris // Coréalisation Théâtre de la Ville-Paris ; Festival d'Automne à Paris pour les représentations au Théâtre de la Ville-Paris // Avec le soutien du Liberté, scène nationale de Toulon et de la Scène Nationale d'Aubusson // Spectacle créé le 8 novembre 2019 au Théâtre de la Ville-Paris avec le Festival d'Automne à Paris

Zirlib est conventionnée par le ministère de la Culture et de la Communication – Drac Centre-Val de Loire, portée par la Région Centre-Val de Loire et soutenu par la Ville d'Orléans.
Mohamed El Khatib est artiste associé au Théâtre de la Ville à Paris et au Théâtre national de Bretagne.

Ici, point de marivaudages, mais une parole sans filtre à propos des disputes conjugales, signe avant-coureur de la rupture amoureuse. Parce qu'ils sont les mieux placés pour en parler – et pourtant souvent les moins entendus –, le metteur en scène Mohamed El Khatib invite les enfants de parents séparés à livrer leurs propres points de vue.
Le réel a toujours le premier rôle dans les œuvres de Mohamed El Khatib. Ne s'interdisant aucun terrain d'investigation, il préfère l'expérience à l'expertise, la source aux digressions, les témoignages personnels aux analyses professionnelles. Aussi, loin du tableau clinique alarmant que dressent psychologues, juristes ou sociologues quant aux incidences des divorces sur la vie des enfants, il a rencontré, pendant plusieurs mois, une centaine d'enfants âgés de huit ans, de diverses origines. Au beau milieu de la déchirure, comment vivent-ils la décision de leurs parents ? Quels mots mettent-ils sur cet événement crucial dans leur tout jeune parcours ? Comment considèrent-ils cette cassure d'un engagement sentimental qu'ils croyaient inconditionnel ? L'avaient-ils deviné ? Ont-ils pris parti ? Piégés dans les ruines du dédoublement de la cellule familiale, comment eux-mêmes « refont-ils » leur(s) vie(s) ? Quelles questions rêveraient-ils de poser à leurs parents ? Façonnée par le prisme de l'enfance dès son écriture, cette nouvelle fiction sur le réel de Mohamed El Khatib évolue sur un fil ténu entre audace et pudeur, émotion et espièglerie, offrant un regard inédit sur un sujet de société universel.

THÉÂTRE DE LA VILLE – ESPACE CARDIN
Ven. 8 novembre au dim. 1er décembre
Ven. et sam. 20h, dim. 15h, relâche du lun. au jeu.
16€ à 22€ / Abonnement 13€ et 17€

THÉÂTRE DU BEAUVAISIS
Ven. 6 décembre 19h30
10€ et 14€

THÉÂTRE DE CHOISY-LE-ROI
Dim. 12 janvier 16h
12€ à 20€ / Abonnement 12€ et 14€

Durée : 1h

Dates de tournée :
CDN Orléans – 12 au 14 décembre 2019 ; Espace JacquesPrévert/Carros – 17 janvier 2020 ; Tandem SN Douai-Arras – 23 au 25 janvier 2020 ; Théâtre Garonne, Toulouse – 31 janvier au 1er février 2020 ; Théâtre de La coupe d'or/Rochefort – 13 au 15 février 2020 ; La Coursive-SN La Rochelle – 18 au 20 février 2020 ; Théâtre Charles Dullin- SN Chambéry – 13 et 14 mars 2020 ; CND Normandie, Mont-Saint-Aignan – 27 et 28 mars 2020 ; TNB Rennes – 2 au 11 avril 2020 ; Scène Nationale Aubusson – 17 avril 2020 ; Théâtre du Bois de l'Aune/Aix-en-Provence – 24 et 25 avril 2020 ; Le Merlan, Scène Nationale Marseille – 15 mai 2020

Contacts presse :
Festival d'Automne à Paris
Christine Delterme, Lucie Beraha
01 53 45 17 13
Collectif Zirlib – Mohamed El Khatib
Nathalie Gasser
06 07 78 06 10 | gasser.nathalie.presse@gmail.com
Théâtre de la Ville - Espace Cardin
Audrey Burette
01 48 87 84 61 | aburette@theatredelaville.com
Théâtre du Beauvaisis
Clémence Tastayre : 03 44 06 41 51
clemencetastayre@theatredubeauvaisis.com

ENTRETIEN

Mohamed El Khatib

Votre création* La Dispute *est issue d'une invitation du Théâtre de la Ville à écrire un spectacle pour la jeunesse. Comment avez-vous envisagé cette entreprise nouvelle pour vous ?
Mohamed El Khatib : Avec une certaine inquiétude, car je n'avais jamais écrit pour la jeunesse. C'est un défi immense. D'ailleurs, ce projet en marque l'échec total. J'ai tâché de jouer le jeu, mais force est de constater que je suis un piètre auteur-jeunesse. Une fois passé le deuil de ce statut, c'est devenu non pas une pièce pour la jeunesse, mais à partir de la jeunesse pour faire émerger une parole rarement entendue. J'ai donc fait mon travail habituel, cultiver des rencontres et les porter à la scène.

Vous y traitez des incidences de la séparation des parents sur la vie des enfants, pourquoi ? Et ceci essentiellement du point de vue des enfants ; d'où provient ce choix ?
Mohamed El Khatib : J'ai rencontré une centaine d'enfants d'écoles primaires pendant deux ans. Je n'avais pas, comme on dit, de « sujet » ou d'« angle », je me suis laissé porter par le fil de nos conversations et j'ai observé que la séparation et ses conséquences étaient un motif récurrent, qui prenait beaucoup de place dans la vie des enfants.
Alors que la littérature psychologique, sentimentale et judiciaire dresse un tableau clinique alarmant de ces situations, le point de vue des enfants en est le grand absent. Ils s'y trouvent en position de se voir expliquer le divorce, ce qu'ils doivent en comprendre et comment s'adapter.
Explorer avec eux – les témoins privilégiés de ces ruptures de vie – leur perception de cet événement à la fois intime et universel m'a paru nécessaire.

Comment s'est déroulée cette collecte d'impressions d'enfants ? Avez-vous pu créer les conditions de tête-à-tête sans adultes ?
Mohamed El Khatib : Ce projet existe grâce à la complicité des parents. Sans leur confiance, c'était impensable. À chaque fois, ils ont accepté avec générosité de partager un moment intense de leur vie avec les étrangers de passage que nous étions, mon équipe artistique et moi. De prendre le risque d'exposer et de s'exposer à la parole de leurs enfants. Nous avons pu échanger avec les enfants autant que nous le souhaitions en toute intimité, et les discussions se sont déroulées dans une grande simplicité. Prendre le temps d'accompagner une parole d'enfant a été l'un des exercices les plus réjouissants qu'il m'ait été donné de vivre ces dernières années.

Vous êtes-vous uniquement appuyé sur ces témoignages, afin d'en saisir toute l'authenticité enfantine, ou votre pièce se nourrit-elle également d'études psychologiques et sociologiques ?
Mohamed El Khatib : Pour chaque pièce, je tâche de lire l'ensemble de la production littéraire sur le sujet. Et je fais régulièrement le constat que cela n'a qu'une utilité relative. Ça permet tout au plus de se rassurer, de fournir des cachets aux dramaturges, de soutenir la lutte contre *Amazon* en achetant tous les livres chez des libraires indépendants. Cela étant, une fois les fiches lues, il convient de les oublier au plus vite et d'être au plus proche des témoins qui livrent une parole inédite.
Comment avez-vous élaboré la distribution ? Ces enfants sont-ils déjà familiarisés avec le théâtre ou le cinéma, ou est-ce là leur première expérience ?
Mohamed El Khatib : À l'heure qu'il est, le groupe n'est pas encore constitué. Il y aura, si l'inspection du travail nous y autorise, quatre à sept enfants. Peut-être que je serai également avec eux sur scène, je ne déciderai qu'au dernier moment.
Par ailleurs, j'ai souhaité circonscrire cette recherche à l'âge de huit ans. C'est à la fois un âge où demeurent une grande naïveté, une fraicheur et une spontanéité dénuée de jugement moral, tout en étant un âge de conscience et d'hyper lucidité dans l'appréhension du monde. Ces enfants sont de véritables sismographes de la vie quotidienne, et c'est avec leur complicité que nous avons exploré l'intime familial.
Enfin, j'ai non seulement voulu que les enfants soient vierges de toute expérience théâtrale, mais que leurs parents le soient aussi. Comme je ne peux pas directement agir sur la composition des salles de spectacle pour échapper au phénomène de l'entre-soi, je commence par inviter sur les plateaux des personnes qui ne les fréquentent pas.

Comment avez-vous appréhendé ce travail très particulier (même si, dans* Stadium*, vous avez déjà mis en scène quelques enfants et que vous avez l'habitude de « diriger » des amateurs) ?
Mohamed El Khatib : Je suis détenteur du BAFA (Brevet d'Aptitude aux Fonctions d'Animateur) et du BAFD (Brevet d'Aptitude aux Fonctions de Directeur), et j'ai passé plusieurs étés au Festival d'Avignon comme animateur des CEMÉA (Mouvement National d'éducation nouvelle) en accompagnant des groupes de jeunes. L'Éducation populaire est une aventure merveilleuse. Ma seule appréhension est d'ordre administratif. Les récentes interdictions d'enfants sur les plateaux de théâtre témoignent d'une méfiance anachronique à l'égard du spectacle vivant.
Pour le reste, je travaille avec des « personnes ». Que ces dernières aient décidé ou non de vivre de ce métier, qu'elles revendiquent ou non le fait d'être « professionnel·le·s » m'est totalement indifférent. Ce qui m'importe, c'est de rencontrer des personnes en capacité de mener une expertise de leur propre vie. De ce point de vue-là, acteur ou pas, tout le monde est égal, c'est-à-dire dans la même merde.
La seule particularité de ce projet réside dans sa durée de vie : deux ans. Après, les enfants rentrent au collège et quittent une parole de l'enfance, ce sera alors terminé.

Où situez-vous ce travail dans votre parcours ?
Mohamed El Khatib : Je ne le situe pas, ça laisserait entendre qu'il y a une cohérence d'ensemble alors que l'origine de chaque création est accidentelle. Tout au plus, je peux considérer chaque geste artistique comme une simple extension du domaine de la lutte politique. J'ai travaillé ces derniers temps à l'émergence des classes populaires sur nos scènes théâtrales (*Sheep, Corinne Dadat, Stadium*). Cette fois, sur un versant plus intime, alors que je devenais « spécialiste » du deuil (*Finir en beauté, C'est la vie*), j'ai voulu traiter le deuxième sujet le plus essentiel après la mort : l'amour. Certes, je commence par la fin de l'amour, mais ça me laisse un peu de champ pour enfin écrire une pièce sentimentale. D'ailleurs peu de gens le savent, mais j'ai longtemps écrit sous pseudonyme dans la collection Harlequin.

La Dispute, un rapport avec Marivaux ?
Mohamed El Khatib : Marivaux a écrit profondément sur l'amour, dans une langue merveilleuse. Autrement dit, il n'y a aucun rapport. Je trouve formidable que la Comédie-Française cultive ce répertoire muséal qui appartient à notre patrimoine. Mais je crois qu'en dehors de cela, il faudrait légiférer pour bannir toute forme de confort qui alimente une éthique bourgeoise au théâtre.
Ce sont les enfants qui ont choisi le titre de la pièce. Ils répétaient que ce qui marque une séparation c'est la multiplication des disputes, symptôme par excellence de la rupture.

Vous êtes désormais considéré comme l'une des signatures majeures du « théâtre documentaire » ; que pensez-vous de cette spécification attribuée à votre travail ?
Mohamed El Khatib : Je ne me sens pas concerné. L'art documentaire est une pratique aussi vieille et hétérogène que le théâtre. À mon sens, la question n'est pas de savoir si vous travaillez avec de « vraies gens » ou si vous êtes pleinement documenté par le « réel », mais plutôt si votre geste artistique et social vient contester quelque chose de l'ordre (théâtral) établi. Autrement dit, je me demande en permanence si mon travail participe du conformisme ambiant comme il va, s'il alimente la chronique théâtrale pavillonnaire, ou bien si je prends le risque de relier esthétique et politique à travers des expériences radicales.

Par ailleurs, vous avez ainsi constitué une forme de répertoire, que vous continuez à présenter en Europe et au-delà, en étant toujours présent, que vous soyez ou non sur scène. Quelles sont les modalités d'organisation de telles tournées ?
Mohamed El Khatib : C'est problématique, en effet, car je n'arrive plus à suivre. Le rythme exponentiel des tournées n'est pas adapté à la nature de mon travail. J'en ai pris acte en acceptant que chaque projet ait une durée de vie beaucoup plus limitée et en ne faisant plus de compromis. C'est ainsi qu'en cours de saison, nous avons interrompu avec Alain Cavalier l'exploitation de *Conversation*, car nous avons senti que nous manquions de fraîcheur ; nous avons donc mis un terme à cette aventure fragile qui ne tenait qu'à notre désir d'être en présence avec le public. La moindre altération aurait abîmé ces rendez-vous. Je crois que ça devrait être la règle : quand vous n'avez plus envie de jouer, par souci d'honnêteté vis-à-vis des spectateurs et de vous-même, mieux vaut arrêter.

Avez-vous de nouveaux projets ?
Mohamed El Khatib : Je prépare avec Valérie Mrejen une création avec des gardiens de musée. Ça s'appellera *Gardien-Party.* Parallèlement, deux recherches pourraient aboutir à des objets scéniques, une contre-histoire de l'art avec Patrick Boucheron ; puis, avec Massimo Furlan, nous organisons une rencontre avec des arbitres internationaux.

Propos recueillis par Mélanie Drouère, avril 2019

BIOGRAPHIE

Né en 1980, le performeur, auteur-metteur en scène et réalisateur **Mohamed El Khatib** s'applique à ne devenir expert d'aucun domaine. Après une carrière éclair de footballeur, diplômé de Sciences Po, il se consacre à une thèse en sociologie, puis cofonde, en 2008, le Collectif Zirlib autour du postulat : l'esthétique n'est pas dépourvue de sens politique.
Depuis, il développe des projets de fictions documentaires singuliers dans le champ du théâtre, de la littérature ou du cinéma. À travers des épopées intimes, il invite tour à tour un agriculteur, une femme de ménage, des marins, à co-signer avec lui une écriture du temps présent. Après *Moi, Corinne Dadat* qui proposait à une femme de ménage et à une danseuse de faire un point sur leurs compétences, il a poursuivi son exploration de la classe ouvrière avec la pièce monumentale, *Stadium*, qui convoque sur scène 58 supporters du Racing Club de Lens.
Mohamed El Khatib a obtenu le Grand Prix de Littérature dramatique 2016 avec la pièce *Finir en beauté* où il évoque la fin de vie de sa mère. Son dernier texte *C'est la vie* primé par l'Académie française en 2018, vient clore ce cycle sur la question du deuil, qui démontre qu'une comédie n'est qu'une tragédie avec un peu de recul… Enfin, c'est au cinéma qu'il aborde la question de l'héritage dans son film *Renault 12*, un road movie entre Orléans et Tanger sur les écrans en 2019.

Mohamed el Khatib au Festival d'Automne à Paris :
2017 *C'est la vie* (Théâtre Ouvert – Centre national des Dramaturgies Contemporaines)
Stadium
(Théâtre de la Colline et tournée en Ile-de-France)
2018 *Conversation avec Alain Cavalier*
(Nanterre-Amandiers Centre dramatique national)

COLLECTIF GREMAUD / GURTNER / BOVAY

Pièce

Création, Collectif **GREMAUD/GURTNER/BOVAY**
Avec Tiphanie Bovay-Klameth, François Gremaud, Michèle Gurtner, Samuel Pajand
Scénographie, Victor Roy
Musique et son, Samuel Pajand
Lumières, Antoine Friderici
Costumes, Sarah André

Production 2b company (Lausanne) // Coproduction Théâtre de Vidy-Lausanne ; Théâtre Saint-Gervais (Genève) // Coréalisation Théâtre de la Ville-Paris ; Festival d'Automne à Paris // Avec le soutien de la Fondation suisse pour la culture Pro Helvetia, de la Ville de Lausanne, du Canton de Vaud, de la Loterie Romande, de la Fondation Ernst Göhner, de la Fondation Leenaards, du Fonds culturel de la Société Suisse des Auteurs, de la Fondation Casino Barrière Montreux // Spectacle créé le 22 mars 2019 au Théâtre de Vidy-Lausanne

fondation suisse pour la culture
prohelvetia

C'est une pièce qui montre, dans une pièce, un groupe qui répète une pièce de théâtre. Et lorsqu'une pièce se joue, d'autres pièces, irrésistiblement, se jouent. En scrutant ce que les strates du langage relatent, GREMAUD/GURTNER/BOVAY invite à voir ce qui, humainement, se joue.

Tiphanie Bovay-Klameth, François Gremaud et Michèle Gurtner interprètent un comédien et deux comédiennes travaillant à une pièce, ou plusieurs pièces même, dans une seule et même pièce. Mais ce que ces figures donnent à croire n'est pas exactement ce que l'on voit. Et c'est là, dans ces troubles, que surgit l'inconscient par lequel agissent ces gens, que se révèle le système qui régit ce groupe social. La situation est ainsi le prétexte de mises en abyme où le langage – à travers ses tics et ses lacunes – autorise une fiction pour imaginer un autre réel possible. Depuis dix ans, le trio exerce une méthode concrète : à partir d'une idée, il réalise des improvisations filmées dont la sélection fait l'objet d'un travail rigoureux de *reenactment*. Sans rien ôter des impuretés langagières, ils composent une double partition dissociant le texte du geste. Entre écriture automatique et cadavre exquis, la narration s'ébauche et s'ouvre aux interprétations du spectateur. Proche d'une entreprise oulipienne ou dadaïste, poétiquement engagée, plus intuitive qu'intellectuelle, leur démarche repose sur l'observation des gens et de ces « amateurs » qui font ce qu'ils aiment, même dans le tragique. GREMAUD/GURTNER/BOVAY cherche, dans le banal, la beauté du saugrenu.

THÉÂTRE DE LA VILLE - LES ABBESSES
Mer. 13 au dim. 17 novembre
Mer. au sam. 20h, dim. 15h

16€ à 26€ / Abonnement 13€ et 17€
Durée estimée : 1h20

Contacts presse :
Festival d'Automne à Paris
Christine Delterme, Lucie Beraha
01 53 45 17 13
Collectif GREMAUD/GURTNER/BOVAY
AlterMachine
Camille Hakim Hashemi
06 15 56 33 17 I camille@altermachine.fr
Théâtre de la Ville - Les Abbesses
Audrey Burette
01 48 87 84 61 | aburette@theatredelaville.com

ENTRETIEN
GREMAUD/GURTNER/BOVAY

Qu'est-ce que donne à voir* Pièce *?
GREMAUD/GURTNER/BOVAY : Ce sont des gens dans une pièce qui représentent ou travaillent une pièce. Nous prenons pour postulat que lorsqu'une pièce se joue, toujours se joue une autre pièce entre les gens qui jouent la pièce. On ne raconte pas plus que ce qu'on vous raconte et on ne dira jamais ce qu'il faut voir ni ce qu'il faut entendre.

Après* Vernissage, Chorale, Les Potiers *dans lesquels vous mettiez en jeu des gens qui font quelque chose qu'ils aiment – des « amateurs » – et après* Western dramedies, *comédie musicale,* Pièce *semble cristalliser votre recherche sur les gens en communauté et en représentation. Quelle est votre visée ?
GREMAUD/GURTNER/BOVAY : On a souvent montré des gens en train de faire quelque chose, le plus souvent dans des pratiques amateurs ou artisanales et dans un rapport à la représentation. Il y a une vraie volonté de notre part de donner à voir ce qui opère dans ces moments-là. On a cherché ici quelle autre communauté peut nous intriguer et nous émouvoir, jusqu'à ce qu'on ait l'idée de nous intéresser aux comédien.n.es qui aiment jouer du théâtre. On convoque l'amateur dans ce qui le définit : le fait d'aimer ce qu'il fait, qu'il en fasse son métier ou non.

Avec cette* Pièce *polysémique où vous jouez des gens qui jouent, souhaitez-vous multiplier les superpositions de calques qui vous intéressent tant, exacerber les mises en abyme ?
GREMAUD/GURTNER/BOVAY : C'est vrai qu'il se trouve que *Pièce* se situe dans une pièce, un lieu, et que c'est aussi une pièce au sens plastique puisqu'on joue dans une scénographie qui est la reproduction exacte de la pièce dans laquelle on a répété, à l'Espace Mont-Blanc de Lausanne. Un lieu où des acteurs, professionnels ou non, viennent travailler. C'est une pièce blanche toute blanche. Là aussi le scénographe a fait un travail très minutieux, pour redessiner à l'identique la pièce où l'on a répété et, au *reenactment* de l'action s'ajoute la copie d'un espace existant. Mais finalement, ces mises en abyme se sont découvertes au fil du travail et existent par la force des choses. Elles sont un appui mais on laisse le choix au spectateur de les mettre lui-même en perspective ou non.

Depuis votre rencontre, vous expérimentez un protocole de création très défini, en quoi consiste-t-il ?
GREMAUD/GURTNER/BOVAY : En 2009, pour le Festival de performance Les Urbaines à Lausanne, François Gremaud nous a proposé de le rejoindre sur un projet précis. Puisque nous étions tous trois nos propres metteurs en scène, il a fallu mettre en œuvre une méthode de travail : s'enregistrer – plus tard on s'est filmés – pour s'entendre, se regarder faire. Sélectionner des pans entiers, qu'on rejoue exactement comme on les a improvisés, sans corriger la qualité du contenu textuel et gestuel, ni les fautes ni les maladresses. Puis noter très précisément ce que l'on retient sous forme de partitions. D'un besoin est donc né un protocole. Et, si on improvise beaucoup le temps de l'écriture de plateau, rien n'est improvisé lors des représentations. C'est le cadre que nous fixons et le *reenactement* qui nous permettent de prendre, au fur et à mesure, des libertés de respiration, de rythme.

De quelle manière la dramaturgie se définit-elle ici ?
GREMAUD/GURTNER/BOVAY : On écrit quelque chose qui se rapproche du théâtre, mais cela reste flou. C'est une nébuleuse inspirée de la tragédie, où l'on peut reconnaître quelques références peut-être. C'est une sorte d'impressionnisme théâtral : ce sont des gens qui se mettent en représentation, qui ont du plaisir à le faire, qui travaillent sur des pièces à la dramaturgie disons classique, ce que *Pièce* n'est pas. C'est une dramaturgie qui procède par quête. Lorsqu'on regarde nos improvisations, notre étalon est le rire : si l'on rit, c'est qu'il y a étonnement et donc matière à travailler. On est très attentifs aux émotions que nous procurent ce que l'on produit et l'endroit où celles-ci nous mènent. Chacun avance dans le brouillard puis peu à peu des choses se posent. On a souvent la sensation que le spectacle est déjà là, qu'il y a une dramaturgie qui existe avant même qu'on la nomme, et qu'il nous revient de faire advenir. C'est un vrai travail de montage comme le définissait Jean-Luc Godard : il y a l'image filmée, l'image montée et la troisième n'appartient quant à elle qu'au spectateur. Gilles Deleuze disait d'ailleurs de lui qu'il montrait l'imperceptible, ça nous parle.

Travailler aujourd'hui la matière théâtrale même, qu'est-ce que cela change pour vous ?
GREMAUD/GURTNER/BOVAY : Comme on connaît cette pratique, il fallait trouver une manière de la redécouvrir, d'être aussi décalé que lorsqu'on fait du chant alors qu'on n'est pas chanteur. On doit être vigilant à ne pas parodier, à ne pas singer ou tomber dans des facilités. On essaie de ne pas coller à quelque chose d'ultra précis.

Cherchez vous à resserrer les strates entre le réel et la fiction, à accentuer ces « hiatus » qui vous préoccupent ? Et comment construisez-vous ces strates ? L'une après l'autre, simultanément ?
GREMAUD/GURTNER/BOVAY : Aujourd'hui théâtre du réel rime avec théâtre documentaire or, dans notre travail, il nous importe de traiter le réel non par le témoignage, mais par le jeu. On imite des amateurs qui font un certain type de théâtre et cette distance nous permet d'aller dans le théâtre. Toutefois, l'accentuation entre réel et fiction a lieu sans avoir été préméditée. On travaille ces strates de différentes manières : simultanément ou en isolant l'une d'elles, pour la travailler en profondeur. On procède par aller-retour pour arriver à densifier le décalage entre ce que défendent les comédiens (la fiction qui nous est donnée à croire) et la façon qu'ont leurs corps d'exister sur scène (le réel qui nous est donné à voir).

Votre protocole évolue-t-il ?
GREMAUD/GURTNER/BOVAY : Il nous est arrivé de doubler les scènes filmées : la parole chevauche le mouvement et crée un décalage incongru. On a alors une participation physique et une partition orale d'une toute autre énergie. Cette étrangeté nous plaît et nous fait sortir de l'ornière. Ici par exemple, un musicien – qui n'est pas à vue – amplifie nos pas à l'aide d'un tambour coréen.

Vous qui convoquez des figures, plus que des personnages, quelles sont celles que vous convoquez ici ?
GREMAUD/GURTNER/BOVAY : On joue chacun un personnage, qui joue des personnages, des figures tragiques on peut dire, des grandes figures du théâtre antique. On ne prédéfinit pas de caractères mais lorsque quelque chose émerge qu'on peut nommer, c'est justement le travail de montage qui va mettre en valeur certaines singularités. Ce sont des choses encore une fois qui apparaissent malgré nous. Ce qui nous plaît, c'est un travail très fin, qui porte le regard sur ce trouble entre l'apparence et ce qui se situe en dessous.

Justement, qu'y a-t-il dans ce tremblement du langage, dans ces interstices entre les corps et les mots, entre le contenu et la forme ?
GREMAUD/GURTNER/BOVAY : Tous ces petits moments où quelque chose passe par la tête et se traduit par un tic, une onomatopée, une phrase avortée constitue le langage qui nous intéresse et qu'on veut mettre en partage. Dans nos précédents projets, il y avait des maladresses langagières affirmées, des incertitudes soulignées mais ici on accentue la subtilité, cette imperceptibilité.

Pour exprimer votre visée, vous citez* Le Spectateur émancipé de *Jacques Rancière : « reconfigurer le paysage du perceptible et du pensable, c'est modifier le territoire du possible et la distribution des capacités et incapacités » : pouvez-vous étayer ?
GREMAUD/GURTNER/BOVAY : On ne présume jamais de ce que les spectateurs vont penser, comme on l'énonçait précédemment en citant Godard : on met à disposition des possibles mais on laisse le soin à celles et ceux qui regardent de les agencer. Il y a cette volonté de proposer aux spectateurs de regarder des gens faire et faire de leur mieux. Cette invitation que nous faisons à percevoir autrement, dans le fond, redistribue les données du sensible.

Cherchez-vous aussi une émancipation du primat de l'intellect ?
GREMAUD/GURTNER/BOVAY : En un sens oui, l'improvisation nous fait aller dans un certain domaine de l'inconscient. Ce domaine nous intéresse parce qu'on ne le prévoit pas, parce qu'on ne l'intellectualise pas et parce que là, naissent des choses étonnantes de l'ordre de la poésie, de la philosophie. Quelque chose qu'on ne trouverait pas dans une écriture proprement dite. Ce qu'on fait ensemble dans ce travail d'improvisation nous déplace de ce qu'on a coutume de faire. On est toujours surpris par la combinaison de nos trois intuitions qui nous mène bien souvent à l'inattendu et l'étonnement. Il s'agit en fait d'un « retour conscient et réfléchi aux données de l'intuition » pour citer Bergson. On essaie d'être toujours étonnés par ce que l'on fait.

Qu'est-ce qui vous anime, chacun, dans le fait de donner à voir des gens qui font des choses ?
GREMAUD/GURTNER/BOVAY : Tous les trois, on adore regarder les gens, comment ils marchent, comment ils vivent.
Tiphanie Bovay-Klameth : Je vois quelqu'un juste avant un plongeon : qu'il le fasse bien ou pas, il y a toute cette concentration, cette préparation intense. C'est dérisoire, digne et beau.
Michèle Gurtner : De mon côté, j'aime bien me mettre en « méta » : comme un extraterrestre qui regarderait les gens faire et qui, même s'il ne sait pas pourquoi ils font ça, trouve touchant qu'ils le fassent. J'ai toujours aimé regarder en cachette les gens. Ici, c'est comme si on avait une loupe pour regarder à travers eux, sans être obligés de se cacher.
François Gremaud : Ce qui me fascine, c'est l'énergie que les gens mettent à faire les choses, petites ou grandes. Malgré le fait que la vie puisse être tragique, il y a des gens qui se réunissent pour faire de la poterie, du théâtre, qui font malgré tout, malgré le découragement et ça m'émeut.

Propos recueillis par Mélanie Jouen, mars 2019

BIOGRAPHIE

Le collectif **GREMAUD/GURTNER/BOVAY**, composé de Tiphanie Bovay-Klameth, Michèle Gurtner et François Gremaud, s'est formé en 2009 autour du spectacle *KKQQ*, leur première collaboration. Depuis, les 3 artistes élaborent des pièces aux formats divers (spectacles, performances, films, expositions, etc.) qui composent année après année un répertoire sensible, comme une cartographie de communautés et des relations fines et multiples qui s'y trament. Le collectif a développé et adopté un protocole de travail spécifique basé sur l'enregistrement, la retranscription fidèle sous forme de partitions puis la reproduction sur scène de leurs improvisations. Le processus d'écriture de toutes leurs créations s'apparente ainsi à un retour conscient et réfléchi à des données purement intuitives. Ainsi ont été écrits *Récital* (2011), *Présentation* (2011), *Chorale* (2013, en collaboration avec Laetitia Dosch), *Western dramedies* (2014, en collaboration avec Samuel Pajand), *Vernissage* (2014), *Les Potiers* (2015), *Le Fonds Ingvar Håkansson* (2015, en collaboration avec Christian Lutz), *Les Sœurs Paulin* (2015). *Pièce*, qui célèbre leur dixième année de collaboration, est leur dixième pièce. Les créations du collectif sont produites par la 2b company.
En avril 2019, la compagnie reçoit le Prix Suisse du Théâtre.

Centre Pompidou

THE WOOSTER GROUP

A PINK CHAIR (In Place of a Fake Antique)

Mise en scène, **Elizabeth LeCompte**
Dramaturgie, Dorota Krakowska
Avec Zbigniew "Z" Bzymek, Enver Chakartash, Jim Fletcher, Ari Fliakos, Gareth Hobbs, Dorota Krakowska (on video), Andrew Maillet, Erin Mullin, Suzzy Roche, Danusia Trevino, Kate Valk // Lumières, Jennifer Tipton, Ryan Seelig // Lumiéres en tournée, David Sexton // Scénographie, Elizabeth LeCompte // Son et musique originale, Eric Sluyter, Omar Zubair // Vidéo, Robert Wuss, Zbigniew Bzymek // Vidéo supplémentaire, Wladimiro Woyno // Vidéo en tournée, Wladimiro Woyno, Irfan Brkovic // Régisseuse de plateau, Erin Mullin // Costumes, Enver Chakartash // Assistant à la mise en scène, Matthew Dipple // Direction du chœur, Gareth Hobbs // Directeur technique, Bill Ballou // Extraits du film *I Shall Never Return* d'Andrzej Sapija, courtesy Andrzej Sapija

Coréalisation Les Spectacles vivants – Centre Pompidou (Paris) ; Festival d'Automne à Paris
A PINK CHAIR (In Place of a Fake Antique) est une commande de l'Instytut Adama Mickiewicza et du Richard B. Fisher Center for the Performing Arts – Bard College // Avec le soutien de l'Instytut Adama Mickiewicza, de l'ONDA // Spectacle créé en juillet 2017 dans le cadre du Bard Summerscape Festival

Né d'une commande passée pour le centenaire de Tadeusz Kantor, *A PINK CHAIR (In Place of a Fake Antique)* revisite l'une des dernières pièces du metteur en scène polonais. Ni hommage, ni recréation, le spectacle révèle les sensibilités distinctes d'expérimentateurs du théâtre que la langue, la culture et l'histoire séparent, mais qui sont néanmoins unis par leur pratique collective du théâtre et par leur radicale liberté.

Depuis sa fondation en 1975, le Wooster Group n'a eu de cesse de puiser son inspiration à des sources existantes pour inventer un théâtre expérimental s'étendant sur les territoires de la performance, des arts visuels et du multimédia. Pour *A PINK CHAIR (In Place of a Fake Antique)*, le collectif new-yorkais mêle la captation d'une répétition de la pièce *Je ne reviendrai jamais*, des écrits théoriques de Tadeusz Kantor et un entretien filmé avec sa fille, pour instaurer un dialogue entre les interprètes sur scène et les résonances de cette œuvre à la fois burlesque et tragique, peuplée des ombres de l'histoire polonaise. La pièce qui fournit la trame du spectacle est l'adieu que Kantor, metteur en scène phare de l'avant-garde polonaise de l'après-guerre, fait en 1988 aux personnages qu'il a créés. On y croise ainsi une mariée mystique, un soldat, un prêtre, une prostituée, mais aussi Ulysse, Pénélope et le metteur en scène lui-même, dans un espace qui est tantôt Ithaque, tantôt une auberge polonaise malfamée. Passé au filtre détonnant du Wooster Group, parcouru de performances musicales qui infusent dans le spectacle une émotion croissante, le palimpseste théâtral devient une quête du temps perdu, autant qu'un hymne aux puissances spirites du théâtre.

CENTRE POMPIDOU
Ven. 15 au dim. 17 novembre
Ven. 20h30, sam. 16h et 20h30, dim. 17h
_____
14€ et 18€ / Abonnement 14€
Durée : 1h10

Dates de tournée :
NYU Skirball Center for the Performing Arts, New York – 23 janvier – 1er février 2020

Contacts presse :
Festival d'Automne à Paris
Christine Delterme, Lucie Beraha
01 53 45 17 13
Centre Pompidou
MYRA : Yannick Dufour, Camille Protat
01 40 33 79 13 | myra@myra.fr

ENTRETIEN

The Wooster Group

Dans le dossier de production, le spectacle est décrit comme une « rencontre avec le metteur en scène visionnaire Tadeusz Kantor ». En quel sens s'agit-il d'une rencontre, plutôt que d'un hommage ou d'une recréation ?
Kate Valk : Le terme de « rencontre » fait sens parce que nous ne voulions pas faire une œuvre biographique. Nous voulions créer une sorte de rituel pour amener le passé dans le présent et invoquer les esprits. Dans notre cas, cela implique de la technologie.

Dans* Je ne reviendrai jamais*, Kantor intègre sa propre vie à la pièce. Est-ce la personne ou l'œuvre de Kantor qui vous a intéressés au départ ? Ou bien l'interaction entre les deux ?
Elizabeth LeCompte : Après nous avoir invités à faire cette pièce, on nous a laissé une grande latitude sur la manière dont nous pouvions l'aborder. Notre compagnie, y compris moi, n'avait pas beaucoup vu le travail de Tadeusz Kantor. J'avais lu certaines choses mais elles étaient très abstraites pour moi. Je m'identifiais à la relation qu'il avait avec sa compagnie, à sa relation aux objets, à son sentiment d'autobiographie… Mais je n'avais pas de point d'entrée avant de rencontrer sa fille, Dorota Krakowska. C'est elle qui a été notre guide, grâce à ses souvenirs. Parallèlement, nous avons abordé Kantor à travers les images de son travail.
Kate Valk : La pièce commence par une interview de Dorota Krakowska apparemment informelle, ou un *talk-show,* en vidéo. Et puis elle devient, métaphoriquement, le passeur, le Charon qui nous fait traverser le fleuve, nous amène à la terre des morts.
Elizabeth LeCompte : Nous avons pris un risque en choisissant sa fille comme point d'entrée : c'est politique dans le sens où nous n'avons pas suivi la hiérarchie de ceux qui écrivent et parlent de lui. Nous cherchions cette dimension personnelle avec elle, avec tout ce fond émotionnel et traumatique.

Avez-vous été également intéressées par le fait que Kantor intégrait au spectacle son propre personnage en tant que metteur en scène, ce qui était assez nouveau à l'époque ?
Elizabeth LeCompte : Oui, de fait c'est ce que nous faisons depuis le début de notre travail. Mais cela n'a jamais été le fait d'une seule personne, et pas seulement de la metteuse en scène. Je pense qu'il y a là une différence essentielle dans la manière dont nous travaillons : je ne dicte ni n'écris la pièce, nous l'écrivons tous ensemble. En tant que metteuse en scène, ce qui m'intéresse, c'est d'être absorbée par la personne qui raconte son histoire, et par la mienne. Bien sur, vis-à-vis de l'extérieur, c'est moi qui endosse la responsabilité du travail, mais c'est une manière différente de travailler. C'est probablement pour cela que notre compagnie a duré aussi longtemps, et pourquoi, quand j'ai parlé aux collaborateurs de Kantor, ils semblaient si perturbés par sa mort. Nous n'avons pas la même relation au grand *auteur*. Je ne sens pas que je suis une *autrice* ou que ma compagnie se résume à moi, Dieu merci !

Au fil des années, le Wooster Group a travaillé à partir d'une grande variété de sources et d'œuvres (cycles de chansons, opéras, pièces, films, etc.) En quoi vous atteler à l'œuvre de Tadeusz Kantor offrait-il un défi nouveau et différent ?
Elizabeth LeCompte : Je pense que le défi principal était de réaliser une traduction – de traduire le texte pour en faire quelque chose de plus direct, de plus « américain » pour ainsi dire.
Kate Valk : Nous avons travaillé pendant très longtemps sur la traduction. Pendant tout ce temps, il y avait trois Polonais dans la salle : notre cinéaste, Zbigniew Bzymek, qui campe Kantor, sa fille Dorota, et l'actrice Danusia Trevino. Nous avons travaillé ensemble par allers et retours, notamment pour réécrire la traduction à partir des sous-titres de la captation de *Je ne reviendrai jamais*, pour qu'elle soit plus adaptée à nous, maintenant. Chose intéressante, il nous a fallu pas mal de temps avant de discerner l'humour dans la pièce.
Elizabeth LeCompte : Les traductions et les sous-titres de la captation avec lesquels nous avons travaillé semblaient très lourds au début. Lorsque j'ai vu cette pièce en 1979, on ne décelait pas du tout l'humour ou l'ironie. C'est dur d'écrire l'ironie. Nous avons aussi choisi *Je ne reviendrai jamais*, son avant-dernière pièce, parce que nous voulions travailler avec la captation de ce spectacle pour la mise en scène de notre pièce. Nous voulions adapter notre traduction aux lèvres des interprètes, pour qu'ils soient synchrones, qu'ils en conservent la musique, de sorte qu'à certains moments on entend le polonais derrière l'anglais sans pour autant déranger la cadence des mots.

Le titre* A PINK CHAIR (In Place of a Fake Antique) *provient d'un essai de Kantor intitulé* A Kitchen Chair In Place of a Fake Antique. *Comment avez-vous transposé ou réinventé le rôle des accessoires et l'accent mis sur les objets du quotidien dans l'œuvre de Kantor ?
Elizabeth LeCompte : Nous n'avons pas eu à transposer ou réinventer quoi que ce soit puisque c'est ainsi que nous travaillons depuis le début. Les objets viennent toujours en premier. C'est dangereux de le dire, mais je peux même considérer les acteurs comme des objets. Cela a toujours été le cas pour moi. C'est une manière psychologique d'aborder l'ensemble des matériaux avec lesquels nous travaillons. Tous les objets de *A PINK CHAIR* sont les nôtres, et viennent de tous nos spectacles – les tables sont celles que nous utilisons dans nombre de nos pièces.
Kate Valk : Kantor était très obsédé par l'iconographie d'une simple chaise de cuisine. Cette chaise rose figurait dans certains des plus anciens spectacles du Wooster Group, et nous l'avions utilisée dans des œuvres plus récentes.

Vous êtes allées en Pologne pour visiter les archives de Kantor, voir sa maison de campagne… Qu'avez-vous retiré de ces recherches et qu'avez-vous laissé de côté ?
Elizabeth LeCompte : Ne connaissant pas très bien son travail, je me suis vraiment attachée aux lieux où il a vécu à Cracovie, sa maison de campagne et ce qu'il y a laissé, et l'espace original du théâtre Cricot. J'ai laissé de côté beaucoup d'entretiens sur la manière dont il travaillait avec ses acteurs, et des entretiens avec les gens avec lesquels il avait travaillé.

Qu'est-ce qui vous a frappée dans ces espaces ?
Elizabeth LeCompte : Je suppose que je me suis identifiée à lui d'une certaine manière. J'ai vu sa façon de catégoriser des choses, de les ranger dans des endroits très particuliers. Il était extrêmement méticuleux, et en même temps, sa chambre était aride. Parce que tout était si soigneusement disposé, cela se fondait dans l'espace lui-même. On n'avait pas l'impression qu'il avait mis quoique ce soit de personnel dans cet espace, mais que les murs, les portes et les fenêtres étaient pareils aux nombreuses chaussures, ou aux différentes pilules qu'il avait alignées. Je ne sais pas pourquoi, c'est un mystère pour moi.

Vous avez parlé de l'humour dans la traduction. Entre l'univers sombre de Kantor, étroitement lié aux tragédies du XXe siècle, et l'énergie et l'humour du Wooster Group, avez-vous trouvé des connexions inattendues ?
Elizabeth LeCompte : En tant qu'interprètes et membres de la compagnie, nous avons un solide sens de l'humour, et un sens de l'ironie dans nos spectacles. Et si ce n'est pas le cas, je fais en sorte qu'il apparaisse.
Kate Valk : Je pense qu'une grande partie de la charge émotionnelle de l'histoire nous est transmise par la musique que Kantor a utilisée dans *Je ne reviendrai jamais* – la marche militaire, l'hymne juif, l'hymne catholique, les tangos argentins. Ce n'est pas intellectuel.

Ces types de musique évoquent aussi l'idée de communauté et d'être ensemble, idée sur laquelle vous avez déjà travaillé, par exemple dans* Early Shaker Spirituals. *Avez-vous vu un lien avec Kantor, sur le processus collectif de la compagnie et dans la manière dont l'œuvre interroge la relation à la société ?
Elizabeth LeCompte : J'ai récemment vu un documentaire où un professeur parlait du caractère américain selon Tocqueville. Tocqueville parle de la généralisation de la communauté chez les Américains, une identification large qui généralise l'idée d'un collectif, de manière parfois presque effrayante, parce qu'on peut la détourner si aisément. Cela s'associe à un individualisme extrême dans les villages et les villes. Je pense que je me suis identifiée aux choix de musiques chez Kantor, surtout les hymnes, l'espèce de force rassembleuse dont parle Tocqueville. Les hymnes dans le spectacle me rappellent la manière dont l'Église catholique a rassemblé beaucoup de gens par la musique, pas toujours pour le meilleur. Pour cette pièce, j'ai choisi de travailler avec la musique, la musique chorale. Toutes les musiques de *A PINK CHAIR* proviennent de la pièce originale de Kantor, sauf la dernière chanson, *Bound for the Promised Land*. Il s'agit d'un chant américain protestant à propos de la Destinée manifeste, écrite à l'origine pour les Mormons.

***Une journaliste française a demandé à Kantor si il était « d'avant-garde », et il a répondu que la chose la plus importante pour lui était de prendre des risques*.**
Elizabeth LeCompte : C'est ce que je dis tous les jours. C'est mon mantra.

Le spectacle* Je ne reviendrai jamais *de Kantor est fondée sur une pièce de 1907 de Stanislaw Wyspianski,* Le Retour d'Ulysse. *Vous êtes-vous intéressées au fil narratif tiré de l'Odyssée et comment l'avez-vous traité ?
Elizabeth LeCompte : Quand j'ai vu la captation de *Je ne reviendrai jamais* pour la première fois, je me suis dit que la seule chose avec laquelle je pourrais travailler serait l'histoire d'Ulysse. Puis je me suis intéressée à l'histoire de Dorota sur Kantor et la manière dont celle-ci résonnait avec notre propre histoire. Nous sommes revenus à Ulysse après un long travail avec Dorota, sur les souvenirs de son père et de son travail. À ce moment, l'histoire d'Ulysse ressemblait presque à une mise en abyme du théâtre chez Shakespeare, une pièce dans la pièce. Nous avons enregistré toutes les voix, de sorte que tout le monde double sa propre performance. Nous avons fait cela pour augmenter la sensation de distance, de grandeur, le côté mythique. D'une certaine manière les voix sont plus grandes que l'espace.
Kate Valk : Le public voit la véritable captation du spectacle de *Je ne reviendrai jamais*. L'écran est au centre de la scène, il voit donc une relique du passé qui est invoquée dans cette petite boîte. Les acteurs commencent en étant disposés pour former un chœur. Mais quand le spectacle sur Ulysse se produit, les acteurs brisent cette forme initiale et la pièce devient habitée d'une manière plus grande et quasi opératique.

Comment les gens qui vous ont fait cette commande en Pologne ont-ils reçu la pièce ?
Kate Valk : Le simple fait d'avoir reçu cette commande était une chance. Le gouvernement polonais a complètement changé peu après la commande. J'ai reçu des témoignages très positifs sur le fait que le spectacle ait pu tout simplement avoir lieu.
Elizabeth LeCompte : Pour avoir été en Pologne et être en lien depuis longtemps avec l'art et la culture polonaises à Cracovie, je sais que Kantor est là-bas une figure mythique en tant que telle et qu'il appartient à certaines personnes. Ce n'est qu'une supposition, mais je pense que permettre à Dorota – qui n'est que la fille du grand homme – de raconter l'histoire était déconcertant pour eux. J'ai peut-être tort mais c'est ce que j'ai ressenti.

Propos recueillis par Barbara Turquier

BIOGRAPHIE

Le travail du **Wooster Group** n'est pas clairement identifiable selon les critères du théâtre traditionnel. Son action s'étend sur de multiples territoires, à travers les arts audiovisuels, multimédias, théâtraux et ceux de la performance. Fondé en 1975, il est un acteur majeur des expériences radicales, postmodernistes, du dernier quart du vingtième siècle, et continue depuis d'être un pionnier dans le travail expérimental de la scène et des médias (cinéma, vidéo, son, radio).
Dans les productions du Wooster Group, les textes (contemporains, classiques ou improvisés) et la technologie sont entrelacés pour inventer de nouvelles formes narratives. Sous la direction d'Elisabeth LeCompte et en collaboration avec un groupe d'artistes, performeurs et techniciens, la compagnie a créé plus de quarante projets, comprenant notamment *Rumstick* Road en 1977, *L.S.D. (...Just the High Points...)* en 1984, *Brace up* en 1991, *House/Lights* en 1999, *To You, the Birdie ! (Phèdre)* en 2001, *Hamlet* en 2006, *La Didone* en 2008, et *Vieux Carré* en 2009. En collaboration avec la Royal Shakespeare Company, ils présentent *Cry, Trojans ! (Troilus & Cressida)*, développé pour le World Shakespeare Festival qui a eu lieu pendant les Jeux Olympiques de 2012. En 2015, ils créent *The Room* de Harold Pinter. La compagnie présente ses spectacles aux États-Unis, en Europe, en Russie, au Canada, en Amérique du Sud, au Moyen-Orient, en Asie et en Australie. Le Performing Garage, au 33 Wooster Street à New-York, est la résidence permanente de la compagnie, dont elle est propriétaire et qu'elle gère en tant que membre du Grand Street Artist Co-op, créé dans le sillage du mouvement artistique Fluxus, dans les années 1960.

Membres d'origine et membres fondateurs :
Elizabeth LeCompte, Spalding Gray, Ron Vawter, Jim Clayburgh, Willem Dafœ, Kate Valk et Peyton Smith.

The Wooster Group au Festival d'Automne à Paris :

1999 *House/Lights* d'après *Doctor Faustus Lights the Lights* de Gertrude *Stein* (Théâtre de la Bastille)
2001 *North Atlantic* (Centre Pompidou)
To you the birdy ou Phèdre revisitée (Centre Pompidou)
The Hairy Ape (Centre Pompidou)
2006 *Hamlet* (Centre Pompidou)
2009 *Vieux Carré* (Centre Pompidou)
2016 *The Town Hall Affair / Early Shaker Spirituals / A Record Album Interpretation* (Centre Pompidou)

FAUSTIN LINYEKULA

Congo

Conception et mise en scène, **Faustin Linyekula**
Texte, Éric Vuillard
Avec Moanda Daddy Kamono, Faustin Linyekula, Pasco Losanganya
Musique, Franck Moka, Faustin Linyekula
Lumières, Koceila Aouabed
Costumes, Ignace Yenga

Production Studios Kabako (Kisangani) // Coproduction Ruhrtriennale – Festival der Künste ; Kunstenfestivaldesarts (Bruxelles) ; HAU Hebbel am Ufer (Berlin) ; Théâtre Vidy-Lausanne ; manège – Scène Nationale – Reims ; Holland Festival (Amsterdam) ; Théâtre de la Ville-Paris ; Festival d'Automne à Paris // Coréalisation Théâtre de la Ville-Paris ; Festival d'Automne à Paris // Avec le soutien du CDN de Normandie-Rouen, du CND Centre national de la danse (Pantin) et du KVS (Bruxelles) // Avec le soutien de l'Adami // Spectacle créé le 24 mai 2019 dans le cadre du Kunstenfestivaldesarts (Bruxelles)

Entre théâtre, danse et chant, l'artiste congolais Faustin Linyekula, reconnu pour son travail performatif autour de la situation socio-politique au Congo, aborde ici la période coloniale. À l'appui des mots irrévérencieux et poétiques d'Éric Vuillard, il déterre les secrets enfouis dans les plantations d'hévéas.

« Le Congo n'existe pas… Il fallait l'inventer. 1884, conférence de Berlin, le roi Léopold a une idée aussi énorme que sa large stature, il veut une colonie personnelle. » Au cœur d'une ancienne plantation d'hévéas près d'Ubundu, Faustin Linyekula est allé s'imprégner de ce *« Congo bruissant de forêts et de fleuves où le fouet claque comme un grand étendard »* dont parle Aimé Césaire. Il y a capturé des sons, cueilli des lumières pour construire la matière physique, charnelle et musicale de sa nouvelle création. Pasco Losanganya s'est inspirée des chants traditionnels de la région : que pouvait-on bien fredonner pour survivre à l'infâmie ? Tandis que Moanda Daddy Kamono s'empare du texte, Faustin Linyekula sonde les profondeurs de son corps pour y débusquer la possibilité d'une danse. Dans le récit d'Éric Vuillard, le metteur en scène et chorégraphe a rencontré des enfants mutilés, auxquels l'écrivain a enfin donné un nom et un visage, ces enfants amputés de leur main droite pour n'avoir pas ramené assez de caoutchouc. Face à cette histoire-là, comment dire, comment danser, comment même se tenir debout ?

THÉÂTRE DES ABBESSES
Mer. 20 au sam. 23 novembre 20h

16€ à 26€ / Abonnement 13€ et 17€
Durée estimée : 1h45

Dates de tournée :
Vidy Lausanne – 27 au 30 novembre 2019
Hebbel Theater, Berlin – 4 au 6 décembre 2019
Le Parvis Tarbes – 21 janvier 2020
Théâtre Garonne, Toulouse – 24 et 25 janvier 2020
Le Manège, Reims – 1 et 2 février 2020
Théâtre La Vignette, Montpellier, en coréalisation avec Montpellier Danse – 5 et 6 février 2020
Onassis Athènes – 12 au 14 février 2020
CDN de Rouen – 28 au 29 mai 2020

Contacts presse :
Festival d'Automne à Paris
Christine Delterme, Lucie Beraha
01 53 45 17 13
Théâtre des Abbesses
Marie-Laure Violette
01 48 87 82 73 | mlviolette@theatredelaville.com

ENTRETIEN

Faustin Linyekula

Faustin Linyekula, vous êtes danseur, metteur en scène et chorégraphe, mais vous vous décrivez également comme un « raconteur d'histoires ». Qu'est-ce qui vous a intéressé dans le texte* Congo *d'Eric Vuillard ?

Faustin Linyekula : Mon travail porte depuis longtemps sur le Congo et l'Afrique en général mais, pendant de nombreuses années, mon attention était surtout retenue par ce que nous, Africains, avions fait depuis les Indépendances. Sans oublier la période coloniale, j'évitais de l'aborder, de crainte de paraître utiliser ces pages de l'histoire pour justifier notre propre incapacité à gérer nos pays aujourd'hui. J'ai toujours refusé cette brèche, préférant repérer et souligner notre responsabilité dans nos malheurs, dans les ruines que nous avons nous-mêmes provoquées depuis les années 1960. Quand j'ai rencontré l'écriture d'Eric Vuillard, au-delà des informations dont j'avais connaissance, c'est sa parole, cette parole-là que j'ai eu envie de porter sur un plateau, un jour. J'ai lu ce livre dès sa sortie en 2012, un peu par hasard : un libraire me l'a conseillé alors que je créais *La Création du Monde* aux Ballets de Lorraine et que je cherchais *Voyage au Congo* en librairie. *Congo* est devenu l'un de mes livres de chevet.

Vous avez proposé à Eric Vuillard de participer à une première étape de création avec votre équipe pour avoir son regard sur vos intentions d'adaptation. Comment s'est passé ce moment de partage ?

Faustin Linyekula : Nous avons passé une semaine ensemble à Paris, en tout début de travail, en juin 2018. Il était là, nous regardait, nous écoutait débroussailler son texte, apportait ses réflexions, donnait des précisions historiques. C'était une semaine très enrichissante, de véritable dialogue. Nous nous étions déjà rencontrés, mais c'était la première fois que nous partagions du temps dans un même espace autour de son texte. Il était d'une très grande écoute, me disant que ce n'était pas lui qui mettait en scène et que, de sa perspective de Français, d'Européen, ça l'intéressait vivement de voir comment un Congolais pouvait se saisir de ce texte, avec sa propre histoire et sa propre approche. Par la suite, nous aurions aimé qu'il puisse venir avec nous au Congo pour la deuxième résidence, dont la plus grande partie se déroulait dans une forêt au sud de Kisangani. Comme il écrit, dans l'un des chapitres, « le Congo n'existe pas, il n'y a que la grande forêt, un fleuve, » j'aurais souhaité l'emmener dans cette forêt que je connais si bien, sur ce fleuve dont il parle, sur lequel j'ai beaucoup voyagé enfant et que je redécouvre depuis peu, en pirogue, pour me rendre dans les villages où vit la famille de ma mère. Eric Vuillard venait d'obtenir le prix Goncourt et son agenda en a été bouleversé ; j'espère que nous aurons l'occasion de faire ce voyage, plus tard.

En quoi cette immersion en pleine nature a-t-elle nourri votre recherche ?

Faustin Linyekula : L'intérêt était à la fois d'être dans la forêt, mais il se trouve aussi que nous étions logés dans une plantation d'hévéa. Le caoutchouc étant au cœur de cette histoire, passer du temps et s'imprégner du cadre de cette plantation en pleine forêt m'offraient, en tant que danseur, la possibilité de voir comment cet environnement influait sur mon corps, d'observer mes propres réactions, mais également d'écouter, d'enregistrer des sons, de construire une matière physique, charnelle et sonore pour la pièce.

Pourquoi cette forme du trio, avec trois vecteurs d'émotion : une chanteuse, un comédien prenant en charge le texte d'Eric Vuillard, et vous-même, en tant que danseur ?

Faustin Linyekula : Oui, trois partitions s'entrelacent et se complètent : une partition de danse, la mienne, une partition d'acteur que porte Moanda Daddy Kamono, Congolais, vivant en France depuis plusieurs années, et celle de Pasco Losanganya, également comédienne, mais qui, dans cette pièce, chante. Elle s'inspire ici des chants du peuple Mongo, au Nord-Ouest du pays, c'est en effet là, dans l'actuelle province de l'Equateur où elle est née que se sont passées les atrocités des « mains coupées » décrites par Eric Vuillard. La main coupée a en réalité deux histoires : pendant les premières années de l'occupation du Congo, la matière première était le caoutchouc sauvage récolté dans la forêt ; une loi, ou plutôt une pratique, s'est alors peu à peu installée : lorsque les autochtones, y compris des enfants exploités, ne ramenaient pas le quota exigé, les colons pouvaient leur couper une main. Par la suite, Léon Fiévez, une fois commandant colonial dans cette province, a étendu cette loi en déclarant qu'en guise de justification de l'usage de munitions, pour chaque balle tirée, il fallait ramener une main droite. La main coupée est ainsi devenue un véritable symbole dans cette partie-là du Congo. Je voulais donc interroger Pasco, qui a grandi là-bas, sur les chants qu'elle y a entendus petite et, à partir de cela, construire une partition de chants. Qu'est-ce qui pouvait bien se chanter dans ces villages-là, après le passage de Charles Lemaire ou les exactions de Fiévez ? Il me semblait important de retranscrire aussi cette dimension dans l'espace car, pour moi, l'une des pages les plus émouvantes du livre d'Eric Vuillard est celle où il parvient à donner un visage et un nom à deux ou trois enfants dont les mains avaient été coupées. Aussi, Pasco a-t-elle créé une partition de chants pour la pièce, à partir de ses souvenirs d'enfance.

Vous avez par ailleurs fait le choix de restituer une grande partie du texte sur scène…

Faustin Linyekula : En effet, la partition d'acteur est totalement construite à partir du texte. Daddy Kamono porte près de trois quarts du texte et c'est vraiment cette matière-là, le sens des mots, mais aussi la musique de l'écriture d'Eric Vuillard que je voulais faire entendre. Parce que cette histoire-là, nous la connaissons, mais racontée comme ça, c'est exceptionnel ! Elle constitue donc la première strate à partir de laquelle les autres ont pris forme : que se passe-t-il si l'on y superpose une couche de chants, des chants qui viennent de la forêt où ont eu lieu ces atrocités ? Et que se passe-t-il quand un danseur, dont le corps est nourri de cette histoire-là, se met à bouger là-dedans ? Est-il même possible de danser ? Comment un corps peut-il seulement se mettre debout, au milieu de ça ?

L'atmosphère que produisent le son et la lumière est également très évocatrice ; quel a été votre processus de travail à cet endroit ?

Faustin Linyekula : Le son et la lumière devaient créer un espace physique, mais aussi et surtout un espace mental. J'ai enregistré la forêt, le fleuve, les bords du fleuve et j'ai travaillé avec un créateur sonore de Kisangani, Franck Moka, pour créer une installation à partir de ces matières. Il s'agit d'inviter les spectateurs, par l'écoute, à entrer dans l'histoire, à pénétrer cet espace-là. Par ailleurs, il y a de l'humour dans le texte d'Eric Vuillard, qui est d'autant plus intéressant qu'il fait écho au sens de l'humour extrêmement aiguisé des Congolais : c'est une manière de résister à la fatalité, de ne pas se laisser mourir. Donc je garde intact cet humour, intrinsèque au texte, même si tout le reste, finalement, est très sombre. J'assume que les chants soient très sombres, que la manière de bouger reste sombre. Il a fallu construire une trame, en particulier avec Koceila Aouabed, la créatrice lumière, entre l'obscurité et la lumière, en nous questionnant sur la possibilité de faire jaillir la lumière de l'obscurité, et même en nous demandant ceci : est-il seulement possible d'imaginer de la couleur pour raconter ça ? Par ailleurs, la pièce répond à un besoin actuel urgent, celui de recréer des espaces d'écoute. Or la danse peut créer un espace d'écoute. Selon moi, on n'écoute pas assez, on ne s'écoute pas assez… Tous les malentendus entre le Nord et le Sud, les fameux discours sur la restitution d'objets culturels africains pillés, volés, témoignent juste, d'après moi, d'une absence totale d'écoute de cette histoire en commun. Nous ne prenons pas le temps de l'écouter, de la regarder vraiment en face et de nous demander : que pouvons-nous faire pour avancer ensemble ?

Je lisais il y a deux semaines un rapport de la Commission du Haut Commissariat des Nations Unies aux Droits de l'Homme qui indique que 25 % des enfants qui finissent leur enseignement secondaire en Belgique ne savent même pas que le Congo a été une colonie belge. C'est le signe qu'il est temps d'écouter cette histoire, sans passion, mais juste l'écouter.

C'est cette rareté que vous avez trouvée dans le récit de Vuillard, ce pont entre hier et aujourd'hui ?

Faustin Linyekula : Oui, il montre que le système qui a fait que ce Congo-là soit possible, cette exploitation, qui continue aujourd'hui avec le système capitaliste, a commencé avec la traite des Noirs. Entre la traite, la colonisation, et les grandes banques d'aujourd'hui, il y a une filiation. Les commanditaires, les vrais responsables de tous ces crimes continuent à jouir des mêmes privilèges. Dans son livre *L'Ordre du Jour*, qui lui a valu le Prix Goncourt, c'est encore plus clair : ce sont les mêmes grands groupes industriels et financiers qui ont accompagné financièrement Hitler, qui ont exploité les prisonniers des camps de concentration, qui constituent les grandes firmes omnipotentes d'aujourd'hui. L'histoire n'arrête pas de se répéter et met à jour l'impunité des puissants.

Vous avez décidé en 2001 de retourner vivre au Congo, pourquoi ?

Faustin Linyekula : Vous disiez que je me décris comme un « raconteur d'histoires », et c'est vrai. Or les histoires que je raconte sont toujours des histoires vraies. Il y a dans mon travail comme une obsession du Congo et de son histoire, et c'est pour cela que j'ai décidé de rentrer y vivre au Congo et d'y développer mon travail. Les histoires que je veux raconter ne sont pas des histoires d'exil et je ne ressens pas le besoin d'inventer des fictions quand la réalité est aussi puissante. Et l'histoire que j'essaye de raconter, le territoire physique et mental que j'essaye de mettre en scène est tellement mouvant, instable, fragile que je sens la nécessité d'utiliser tous les moyens en ma possession, pour essayer de me rapprocher au mieux de cette histoire. Parfois, cela passe par la danse, la musique, d'autres fois par les mots et, cette fois-ci, ce sont les mots d'Eric Vuillard qui m'ont donné envie d'aller plus loin dans cette partie de l'histoire. Finalement, ce processus n'est pas très différent des contes traditionnels dans de nombreuses sociétés, qui se saisissent d'une histoire et en deviennent parfois les personnages, ou bien lâchent l'histoire pour en parler de l'extérieur. Les conteurs en Afrique sont aussi danseurs, musiciens, chanteurs, et il arrive que les contes passent uniquement par les chants ou la danse, quand les choses ne peuvent plus se dire par les mots et qu'il faut juste laisser le corps bouger. C'est tout cela qui explique les différentes formes que prennent mes propositions scéniques, en fonction des histoires que je veux raconter.

Propos recueillis par Mélanie Drouère, avril 2019

BIOGRAPHIE

Danseur, chorégraphe et metteur en scène, **Faustin Linyekula** vit et travaille à Kisangani (République Démocratique du Congo). Après une formation littéraire et théâtrale à Kisangani, il s'installe à Nairobi en 1993 et cofonde en 1997 la première compagnie de danse contemporaine du Kenya, la compagnie Gàara. De retour à Kinshasa en juin 2001, il met sur pied une structure pour la danse et le théâtre visuel, lieu d'échanges, de recherche et de création : les Studios Kabako. Avec sa compagnie, Faustin Linyekula est l'auteur d'une quinzaine de pièces qui sont présentées sur les plus grandes scènes et festivals en Europe, en Amérique du Nord et du Sud, en Australie et en Afrique. Parmi ses collaborations, on citera une mise en scène pour la Comédie-Française (*Bérénice*, 2009), une création pour le Ballet de Lorraine (*La Création du monde* 1923-2012), un solo pour un danseur du CNB - Ballet National du Portugal. Faustin Linyekula a aussi imaginé des performances pour des musées : le MOMA à New York (2012), le MUCEM à Marseille (2016) et le Metropolitan Museum (2017). Il enseigne régulièrement en Afrique, aux Etats-Unis (University of the Arts, Philadelphie, Université de Floride – Gainesville, Université d'Arizona, Tempe…) et en Europe (P.A.R.T.S., CNDC Angers, Impulstanz…).

Il reçoit en 2007 le Grand prix de la Fondation Prince Claus pour la culture et le développement. En 2016, il est artiste associé de la Ville de Lisbonne et recoit la médaille du mérite culturel de la ville.

Depuis 2007, Faustin Linyekula inscrit son travail et sa démarche dans la ville de Kisangani où les Studios Kabako accompagnent par la formation, la production et la diffusion de jeunes artistes congolais dans le domaine du spectacle vivant, mais aussi de la vidéo et de la musique.

En 2014, Faustin Linyekula et les Studios Kabako ont reçu le premier prix de la fondation américaine CurryStone pour le travail développé sur Kisangani et notamment sur la commune de Lubunga auprès des différentes communautés. À partir de septembre 2018 et sur trois saisons, Faustin sera artiste associé au Manège de Reims.

En 2019, il est avec William Kentridge artiste associé au Holland Festival.

Faustin Linyekula au Festival d'automne à Paris :

2009 *« more more more… future »* (MAC Créteil)

la Villette

CHRISTOPH MARTHALER

Bekannte Gefühle, gemischte Gesichter

Mise en scène, **Christoph Marthaler**
Avec Hildegard Alex, Tora Augestad, Marc Bodnar, Magne Håvard Brekke, Raphael Clamer, Bendix Dethleffsen, Altea Garrido, Olivia Grigolli, Ueli Jäggi, Jürg Kienberger, Sophie Rois, Ulrich Voss, Nikola Weisse // Dramaturgie, Malte Ubenauf, Stefanie Carp
Musique, Tora Augestad, Bendix Dethleffsen, Jürg Kienberger
Son, Klaus Dobbrick
Lumières, Johannes Zotz
Décor et costumes, Anna Viebrock

Une production de la Volksbühne Berlin avec l'amical soutien de Ruhrtriennale – Festival der Künste // Coréalisation La Villette – Grande Halle (Paris) ; Festival d'Automne à Paris // Spectacle créé le 21 septembre 2016 à la Volksbühne Berlin // En partenariat avec France Inter

Conçue en 2016 à l'occasion du départ de Frank Castorf après plus de vingt ans à la direction de la Volksbühne à Berlin, cette création de Christoph Marthaler se présente comme une méditation sur le temps qui s'écoule et nous transforme inexorablement.
« Je ne peins pas l'être, je peins le passage », écrivait Montaigne. Cela pourrait être la devise de ce *Bekannte Gefühle, gemischte Gesichter* (« Sentiments connus, visages mitigés ») où les comédiens, tout juste sortis d'énormes caisses en bois, apparaissent comme des œuvres d'art quittant un entrepôt où elles auraient été remisées pendant plusieurs années. Rien d'étonnant, donc, si le décor, signé Anna Viebrock, reconstitue l'espace d'un musée. Comme toujours dans les spectacles de Christoph Marthaler, ses acteurs et ses actrices, complices de longue date, ont une touche suavement rétro – quelque part entre les années 1950 et 1970. Avec une notable différence : cette fois le décalage temporel est au cœur même du propos puisque le spectacle interroge la façon dont le temps a modifié ces personnages. Que reste-t-il d'eux après toutes ces années ? Sont-ils encore eux-mêmes ? Sont-ils des pièces de musée ? Sont-ils des revenants ? À toutes ces questions, ils tentent de répondre à leur manière en mots et surtout en musique. De Mozart à Boby Lapointe en passant par Verdi, Haendel, Schubert ou Schœnberg, ils se livrent à une émouvante et drôlissime traversée des apparences où sensibilité et humour s'avèrent un merveilleux élixir pour transcender la mélancolie.

LA VILLETTE – GRANDE HALLE
Jeu. 21 au dim. 24 novembre
Jeu. au sam. 20h, dim. 16h
––––––
20€ à 32€ / Abonnement 12€ et 20€
Durée : 2h10
Spectacle en allemand surtitré en français

Dates de tournée :
Teatros del Canal, Madrid – 17 et 18 janvier 2020
La Comédie de Valence – 12 et 13 février 2020
Bonlieu Scène Nationale, Annecy – 19 au 21 février 2020
Teatro Municipal do Porto – 12 et 13 juin 2020
Teatro Nacional Donna Maria II, Lisbonne – 19 et 20 juin 2020

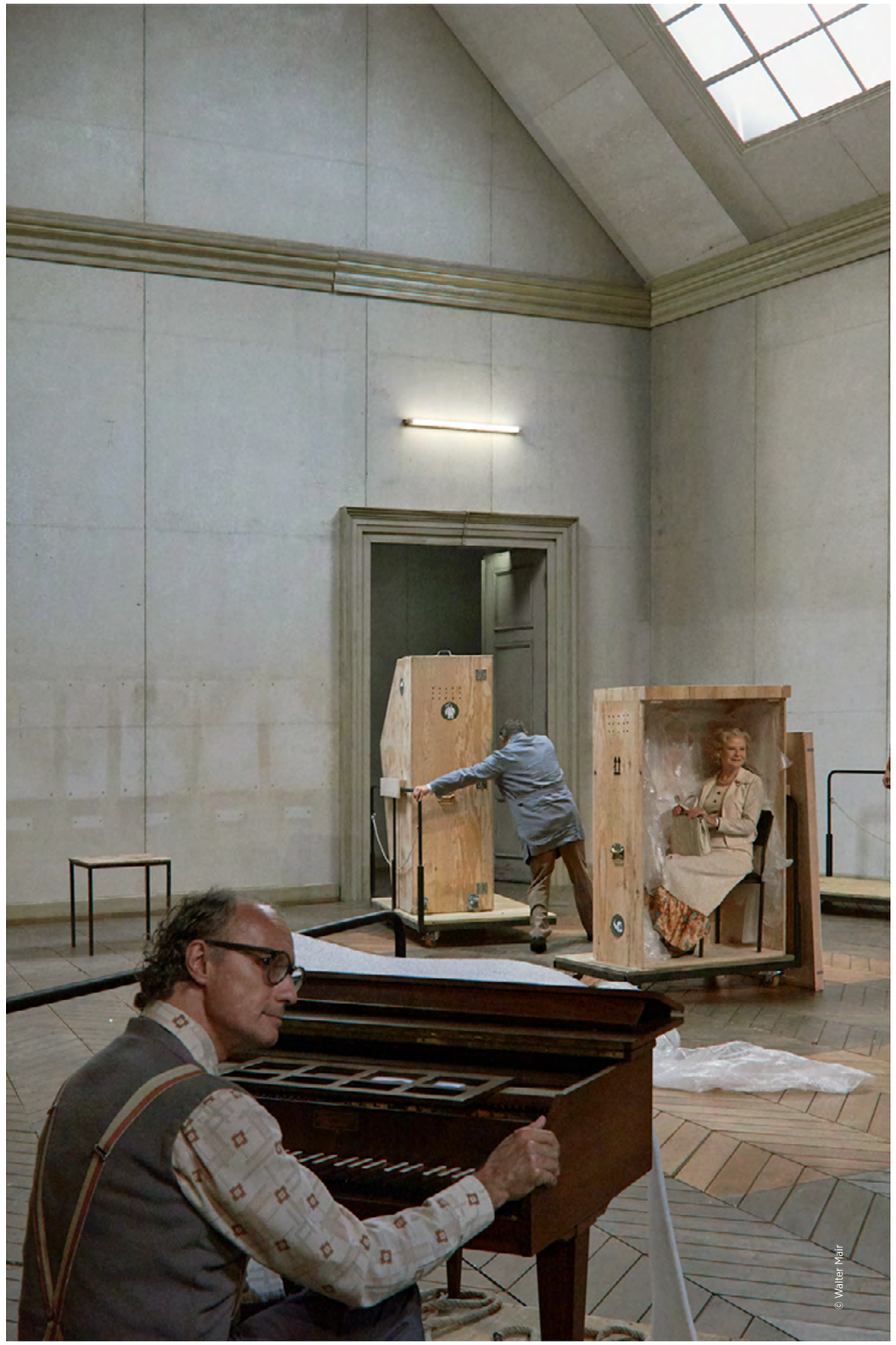
Contacts presse :
Festival d'Automne à Paris
Christine Delterme, Lucie Beraha
01 53 45 17 13
La Villette - Grande Halle
Bertrand Nogent
01 40 03 75 74 | b.nogent@villette.com
Carole Polonsky
01 40 03 75 23 | c.polonsky@villette.com

BIOGRAPHIE

Né en 1951 à Erlenbach, **Christoph Marthaler**, musicien de formation, intègre un orchestre comme hautboïste. Il suit également l'enseignement de Jacques Lecoq à Paris. Ses premiers contacts avec le monde du théâtre se font par la musique : dix ans durant, Marthaler compose des musiques pour des metteurs en scène. En 1980, il réalise avec des comédiens et des musiciens son premier projet, *Indeed*, à Zurich. En 1989, il crée une *Soirée de chansons à soldats*. La même année, il rencontre la scénographe et costumière Anna Viebrock qui signera dès lors pratiquement tous les décors et costumes de ses spectacles. Suivent les mises en scène de *L'Affaire de la Rue de Lourcine* de Labiche (1991) et *Prohelvetia* (1992). En 1992, Marthaler monte *Murx den Eurapaäer ! Murx ihn!Murxihn!Murxihn!Murxihnab! (Bousille l'Européen…!)* à la Volksbühne de Berlin et *Le Faust racine carré 1+2*, une adaptation du texte de Gœthe, à Hambourg. De 1994 à 2000, il crée entre autres *La Tempête devant Shakespeare – le petit Rien* (1994), *Pelléas et Mélisande* de Debussy et *L'Heure zéro ou l'art de servir* (1995), *Luisa Miller* de Verdi, *Pierrot Lunaire* de Schönberg et *Casimir et Caroline* de Horváth (1996), *Fidelio* de Beethoven et *Les Trois Sœurs* de Tchekhov (1997), *La Vie Parisienne* d'Offenbach et *Katia Kabanova* de Jánacek (1998), *Les Spécialistes* et *Hôtel Belle Vue* de Horváth (1999), *20th Century Blues* et *L'Adieu* de Rainald Gœtz (2000).
De 2000 à 2004, Marthaler prend la direction du Schauspielhaus de Zurich avec la dramaturge Stefanie Carp et y met en scène notamment *La Nuit des rois* de Shakespeare, *La Belle Meunière* de Schubert, *Aux Alpes* de Jelinek et *La Mort de Danton* de Büchner.
En 2006, il crée *Winch Only* au Kunstenfestivaldesarts de Bruxelles. En 2007, il réactualise *Les Légendes de la forêt viennoise* de Ödön von Horváth en collaboration avec la décoratrice Anna Viebrock. En 2007, il crée *Platz Mangel*, puis, en 2009, *Reisenbutzbach. Eine Dauerkolonie.* En juillet 2010, il est au Palais des Papes pour créer, le spectacle *Papperlapapp*. Pour le Festival de Salzbourg, il met en scène à l'été 2011 l'opéra *L'Affaire Makropoulos* de Janácek. Au Theater Basel, il produit *La Grande Duchesse* de Géroldstein, *Wüstenbuch* de Beat Furrer, *Meine Faire Dame* et le projet de théâtre musical *Lo Stimolatore Cardiaco* sur la musique de Verdi. Ses mises en scène, dont *±0* créé à Nuuk, capitale du Grœnland, sont présentées dans les festivals du monde entier. En 2012, il monte *Foi, Amour, Esperance* d'Ödön von Horváth et *Lukas Kristi* à l'Odéon-Théâtre de l'Europe / Ateliers Berthier dans le cadre du Festival d'Automne à Paris, et présente *King Size* au Festival d'Avignon 2013.

Christoph Marthaler au Festival d'Automne à Paris :

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



© Crédit

ANTONIN TRI HOANG / SAMUEL ACHACHE

[JEUNE PUBLIC / TOUT PUBLIC]

Chewing gum Silence

Conception, **Antonin Tri Hoang**
Mise en scène, Samuel Achache
Écriture, composition et interprétation, Antonin Tri Hoang (saxophone, clarinettes, clavier), Thibault Perriard (voix, guitare acoustique, batterie), Jeanne Susin (voix, piano préparé, percussions)
Scènographie, Raffaëlle Bloch
Lumières, César Godefroy
Costumes, Pauline Kieffer

Production Banlieues Bleues // Coproduction Les 2 Scènes, Scène nationale de Besançon ; Nouveau théâtre de Montreuil – centre dramatique national ; Festival d'Automne à Paris // Coréalisation Nouveau théâtre de Montreuil – centre dramatique national ; Festival d'Automne à Paris pour les représentations au Nouveau théâtre de Montreuil – centre dramatique national // Coréalisation La vie brève – Théâtre de l'Aquarium (Paris) ; Festival d'Automne à Paris pour les représentations au Théâtre de l'Aquarium (Paris) // Soutien à la recréation, La vie brève – Théâtre de L'Aquarium (Paris) // Avec le soutien du Centre National de la Chanson, des Variétés et du Jazz et de la Sacem // Spectacle créé le 18 mars 2018 à La Dynamo (Pantin) dans le cadre du Festival Banlieues Bleues et recréé en novembre 2019 avec le Festival d'Automne à Paris

NOUVEAU THÉÂTRE DE MONTREUIL
Sam. 23 novembre 15h et 18h
8€ pour les moins de 12 ans / 14€ à 23€
Abonnement 8€ et 11€

LA DYNAMO
Sam. 7 décembre 14h30
5€ pour les moins de 14 ans / 8€ et 10€
Abonnement 5€ et 8€

THÉÂTRE DE L'AQUARIUM
Sam. 21 décembre au sam. 11 janvier,
Ven. 14h, sam. et dim. 15h
Relâche du lun. 23 décembre au jeu. 9 janvier
10€ pour les moins de 18 ans / 12€ à 22€
Abonnement 12€ et 15€

THÉÂTRE ALEXANDRE DUMAS / SAINT-GERMAIN-EN-LAYE
Ven. 17 janvier 20h
12€ pour les moins de 12 ans / 12€ et 25€
Abonnement 10€ et 20€

Durée : 55 min.
Spectacle à partir de 6 ans
Tarif jeune public par téléphone 01 53 45 17 17

Date de tournée :
Théâtre de Saint-Quentin-en-Yvelines – Scène Nationale - 28 au 30 avril 20

Saxophoniste et clarinettiste, Antonin Tri Hoang signe un premier spectacle tout public autour des mélodies qui nous obsèdent malgré nous. Avec le metteur en scène Samuel Achache et les musiciens Jeanne Susin et Thibault Perriard, ils ont imaginé collectivement un drôle de spectacle en forme de jeu musical.
On a tous, un jour ou l'autre, un petit air qui nous trotte dans la tête. En allemand, il existe même un mot assez imagé pour décrire le phénomène : *Ohrwurm*, « vers d'oreille ». Heureusement des chercheurs de l'université de Reading, en Angleterre, ont découvert qu'il est possible de s'en débarrasser en mâchant du chewing-gum. Cette histoire ne pouvait qu'attirer le jazzman Antonin Tri Hoang qui a toujours placé la mélodie au centre de ses questionnements. Pour son premier spectacle tout public, *Chewing gum Silence*, avec le metteur en scène Samuel Achache, le musicien a mené des ateliers avec des écoliers de Seine-Saint-Denis durant lesquels ils ont travaillé autour de *« petits bouts d'airs »* transmis par les jeunes participants. Des ritournelles d'autant plus touchantes qu'elles ont été déformées par la mémoire et les capacités vocales des enfants. Sur scène, les musiciens, Antonin Tri Hoang, la pianiste Jeanne Susin et le batteur Thibault Perriard, incarnent trois archivistes sonores sur une scène encombrée de boîtes remplies des mélodies du monde. Cherchant à en organiser la circulation, ils les font apparaître et disparaître dans un grand jeu de cache-cache musical.

Le Festival d'Automne à Paris présente également le concert *Disparitions* d'Antonin Tri Hoang (voir dossier de presse musique)

Contacts presse :
Festival d'Automne à Paris
Christine Delterme, Lucie Beraha
01 53 45 17 13
Nouveau Théâtre de Montreuil
MYRA : Rémi Fort, Shanti Amblard
01 40 33 79 13 | myra@myra.fr
Théâtre Alexandre Dumas / Saint-Germain-en-Laye
Johanna Julien
01 30 87 20 99 | johanna.julien@saintgermainenlaye.fr

ENTRETIEN

Antonin Tri Hoang, Samuel Achache

Chewing-gum Silence*, d'où vient ce titre étrange ?*
Antonin Tri Hoang : Quand j'ai commencé à imaginer ce spectacle je me suis intéressé au phénomène des « vers d'oreille », ces mélodies qui nous obsèdent, dont on n'arrive pas à se défaire. Il y a des études très sérieuses là-dessus : des chercheurs d'une université anglaise ont conclu, après de longues recherches, que le meilleur moyen de s'en débarrasser c'était de mâcher du chewing-gum. Tu mâches un chewing-gum et, ensuite, silence. J'aime bien les titres ouverts et intrigants.
Samuel Achache : Ce qui est intéressant avec les « vers d'oreille », c'est que ça peut devenir un vraie obsession. Le célèbre neurologue anglais Oliver Sacks a beaucoup écrit sur la musique et les problèmes neurologiques dans *Musicophilia*. Ce qui est étonnant c'est que sans nous être concertés, nous avons fait de ce vers d'oreille quelque chose qui manque plutôt que quelque chose qui empêche. Le spectacle raconte l'histoire d'une jeune femme, Irène, à la recherche de sa musique, la musique de son sommeil, sans laquelle elle ne peut s'endormir.

Comment qualifiez vous la mélodie par rapport à la musique ? Ce n'est pas la même chose ?
Samuel Achache : La mélodie c'est quelque chose qui n'est pas encore harmonisé, c'est la partie immergée de l'iceberg. Une mélodie peut raconter une chose et son contraire, selon la façon dont elle est harmonisée.
Antonin Tri Hoang : C'est ce qui est saillant, ce qu'on peut saisir. Ça peut être le résumé d'une musique. Elle a un rôle de formule magique, c'est quelque chose qui fait sens directement et qui n'est pas forcément sonore, paradoxalement. C'est quelque chose de palpable et qui a pour fonction de nous rappeler des souvenirs, par exemple, ou de nous faire associer des idées. On retrouve ça beaucoup dans la publicité. Mais effectivement tout dépend du contexte : *Frère Jacques* dans la première symphonie de Gustav Malher diffère complètement de la mélodie enfantine que nous connaissons tous. Ce qui est intéressant avec la mélodie c'est qu'elle appartient à tout le monde. Lors d'ateliers avec une classe de primaire j'ai découvert qu'ils avaient tous leurs mélodies.
Samuel Achache : La mélodie peut permettre à chacun d'être musicien sans pratiquer d'instrument. C'est la partie intuitive de la musique.
Antonin Tri Hoang : Dans le spectacle, il y a une chanson qui dit « est-ce une mélodie ? ». En même temps qu'on la chante on décrit ce qu'il s'y passe, on s'interroge : « est-ce que sur une note ça peut être une mélodie ? »

Est-ce que la mélodie constitue une bonne entrée en matière pour s'adresser aux enfants? Est ce que* Chewing-gum Silence *s'est nourri des ateliers que vous avez mené avec des élèves de primaires ?
Antonin Tri Hoang : Les ateliers ont eu lieu simultanément à la création, ça s'est nourri mutuellement. La mélodie nous concerne tous, enfants comme adultes, musiciens ou non. Chacun a son propre répertoire de mélodies. Depuis le plus jeune âge, nous nous constituons une bibliothèque d'airs associés à des souvenirs, à des émotions particulières dont nous sommes les seuls spécialistes. Traiter de la mélodie nous permet aussi de nous adresser à tous, sans avoir besoin de vulgarisation, ou de simplification !
Samuel Achache : Les enfants chantent tout le temps. Bien, mal, peu importe, ils chantent partout. Donc ça leur appartient, il y a quelque chose de reconnaissable pour eux dans le spectacle. Il y a donc un objet commun à partir duquel on peut déplacer leur regard.

Vous avez donc imaginé l'histoire d'une femme qui cherche sa mélodie ?
Samuel Achache : C'est l'histoire d'une femme qui débarque, on ne sait comment, dans un endroit dont la fonction est de stocker et de produire toutes les mélodies du monde. Elle a perdu la musique qui lui sert à dormir et à activer ses rêves. Dans cet endroit, il y a deux ouvriers, deux travailleurs de la mélodie. Ce sont des artisans, ils réparent et doivent aussi remplacer les mélodies défectueuses.
Antonin Tri Hoang : Du coup nous nous sommes posé la question de comment montrer une mélodie, comment figurer ce qui n'est pas visible et nous les avons imaginés comme des objets dans des boîtes. Étant donné que le contenu ne se voit pas, nous avons choisi de montrer le contenant. Il y a une centaine de boîtes en carton sur scène. Quand les boîtes sont fermées on n'entend rien ; quand on les ouvre, la mélodie se révèle. C'est joué en direct, on ouvre la boîte et on joue en même temps, il y a des effets un peu magiques à la Méliès.
Samuel Achache : C'est comme si la mélodie venait activer quelque chose chez les musiciens.
Antonin Tri Hoang : À la fin du spectacle, certains enfants nous demandent souvent s'il y a vraiment des mélodies dans les boîtes et d'autres nous demandent ce qu'il y a vraiment à l'intérieur des boîtes…
Au niveau de l'histoire, ce lieu où sont rassemblées toutes les mélodies s'est imposé d'emblée. Ensuite, avoir un personnage qui cherche quelque chose était un excellent moteur pour développer la suite. D'ailleurs il y a plein d'autres possibles.

Vous êtes trois sur le plateau, tous musiciens. Peut-on parler de création collective ?
Antonin Tri Hoang : À partir du moment où j'ai transmis à Jeanne Susin et à Thibault Perriard mon idée de départ — la mélodie, les « vers d'oreille » et ce lieu de toutes les mélodies — ça leur appartenait. Il y a eu une mise en commun. Ça s'est fait à partir de leurs propositions. Nous avons tous apporté des choses. Il y en avait même trop, on a dû faire des choix, cruels parfois. Il faut savoir abandonner.
Samuel Achache : La répétition, ça sert à construire, mais aussi à découvrir. Il faut arriver avec des idées mais pouvoir être heureux, le soir quand on rentre, s'il ne s'est pas produit ce qu'on attendait.

Est-ce qu'on peut présenter les autres interprètes ?
Samuel Achache : Il y a Thibault Perriard qui est musicien et comédien. Il joue de la batterie, de la guitare, il chante. Il est d'abord musicien, ça fait longtemps qu'on travaille ensemble et du coup il est devenu également comédien. Il était dans *Didon et Enée* et dans quasiment tous les spectacles que j'ai fait.

Antonin Tri Hoang : Et il y a Jeanne Susin qui est musicienne, elle a fait aussi du clown. *Chewing gum Silence* est sa première expérience théâtrale. Elle est pianiste, chanteuse mais elle écrit aussi et fait des films. Que ce soit Jeanne ou Thibault, ce sont des personnes très riches, pleines de ressources et d'énergie, qui développent un grand imaginaire. C'est la première fois que nous travaillons tous les trois ensemble.

Propos recueillis par Maïa Bouteillet, avril 2019

BIOGRAPHIES

La forme, le temps et la mélodie sont au cœur des préoccupations actuelles d'**Antonin Tri Hoang**. La forme, il cherche à la bousculer avec le quartet Novembre, où les différentes compositions sont sans-cesse remodelées, réduites, simplifiées ou dégénérées, à travers des processus de montage de partitions où la mémoire du spectateur est directement visée. Le temps il l'aborde naturellement avec tous ses projets, en particulier avec la commande pour France Musique « 5 synchronies », où il étudie cinq différentes façons qu'a le temps de s'écouler dans un intervalle de 2 minutes, ou encore avec le quatuor de clarinettes Watt. Venant du jazz, et le pratiquant toujours assidument au sein de nombreux ensembles, la question de la mélodie fait toujours partie de ses préoccupations : comment arrive-t-elle, comment revient-elle, à quels fragments de nos mémoires s'attache-t-elle ? Au sein de musiques plus abstraites, l'irruption de la mélodie s'opère pour lui comme la remontée à la surface de résidus d'émotion, de fragment d'enfance, de morceaux d'histoires oubliés. Il conçoit en 2018 le spectacle pour jeune public *Chewing Gum Silence* autour de ces questions. En 2017, *Saturnium* est pour lui la réalisation de vieux rêves, jouer avec différentes sources sonores (le trio Saturnium, les voix de Jean-Philippe Uzan et de Smith, l'utilisation de synthétiseurs modulaires), changer d'espace, faire surgir les mots, les bruits, les mélodies. En 2018, il créé *V.O.S.T* pour l'ensemble Links au Festival d'Automne à Paris, pièce musicale avec texte projeté en sous-titres.

Samuel Achache se forme au Conservatoire du Ve arrondissement avec Bruno Wacrenier puis au Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique dans les classes de Dominique Valadié, Nada Strancar, Muriel Mayette, Arpád Schilling, Philippe Adrien, Alain Françon, Mario Gonzales… Au cours de sa formation, il joue dans les mises en scène de Raphaëlle Bouchard et Thomas Quillardet (*Une visite inopportune* de Copi), Samuel Vittoz (*Des couteaux dans les poules* de David Harrower), Olivier Coulon-Jablonka (*Calderón* de Pier Paolo Pasolini), Jeanne Candel (*Icare*, création de danse).
Au théâtre, il joue dans les mises en scène de Sébastien Davis (*Thyeste 1947* d'après Sénèque), Sylvain Creuzevault avec la compagnie d'Ores et déjà (*Baal* de Bertolt Brecht, *Le Père Tralalère, Notre Terreur*), Antoine Cegarra avec la compagnie d'Ores et déjà (*Wald*), Arpad Shilling (*Père courage*), Vincent Macaigne (*Au moins j'aurais laissé un beau cadavre* d'après Hamlet de Shakespeare), Arthur Igual (*Le Sacre du printemps* de Stravinsky). Il danse dans *L'Imprudence*, chorégraphie d'Isabelle Catalan en 2007.
Au cinéma, il joue en 2006 dans *Ti amo*, court-métrage de Franco Lolli, en 2008 dans *Le Hérisson*, long-métrage de Mona Achache et en 2009 dans *Carlos*, long-métrage d'Olivier Assayas, *Pourquoi j'ai écrit la Bible* et *De longs discours dans vos cheveux* d'Alexandre Steiger en 2016 et 2018.
En 2013 il co-met en scène avec Jeanne Candel *Le Crocodile trompeur/Didon et Enée,* théâtre-opéra d'après Henry Purcell créé à La Comédie de Valence, puis au Théâtre des Bouffes du Nord, qui reçoit l'année suivante le Molière du spectacle musical. En 2015 il met en scène *Fugue* qui sera présenté au Festival d'Avignon de la même année au Cloître des Célestins. Avec Jeanne Candel à nouveau : *Orfeo / Je suis mort en Arcadi* d'apres *L'Orfeo* de Monteverdi en 2017 ainsi que *La Chute de la maison* la même année. En 2018 il met en scène *Chewing gum silence* avec Antonin Tri Hoang.
En 2018, il prent la codirection du Théâtre de l'Aquarium, avec Jeanne Candel.

laviebreve.fr

Samuel Achache au Festival d'Automne à Paris :
2017 *La Chute de la maison* / Talents Adami Paroles d'acteurs - Jeanne Candel, Samuel Achache (Atelier de Paris)

© Vanessa Court

JONATHAN CAPDEVIELLE

[JEUNE PUBLIC / TOUT PUBLIC]

Rémi

Partie I (spectacle) : conception, adaptation et mise en scène, **Jonathan Capdevielle**
D'après Sans famille d'Hector Malot // Adaptation, Jonathan Capdevielle, en collaboration avec Jonathan Drillet // Avec Dimitri Doré, Jonathan Drillet, Michèle Gurtner, Babacar M'Baye Fall // Assistante à la mise en scène Colyne Morange // Conception et réalisation des masques Etienne Bideau Rey // Costumes Colombe Lauriot Prévost // Lumières Yves Godin // Composition musicale Arthur Bartlett Gillette

Production déléguée Association Poppydog // **Coproduction** Le Quai, Centre Dramatique National – Angers Pays de la Loire ; Nanterre-Amandiers, centre dramatique national ; Festival d'Automne à Paris ; Théâtre Garonne, scène européenne Toulouse ; Théâtre Saint Gervais – Genève ; CDN Orléans ; Centre-Val de Loire ; L'Arsenic – Lausanne ; Tandem – Scène nationale de Douai ; TNG – Centre dramatique national de Lyon ; Le Parvis, scène nationale de Tarbes ; La Rose des vents, scène nationale Lille Métropole Villeneuve d'Asq ; Le Maillon – Théâtre de Strasbourg – Scène européenne // Avec le soutien du CN D, centre national de la Danse – Pantin // Avec le soutien de l'Adami // Spectacle créé le 5 novembre 2019 à Le Quai, CDN Angers Pays de la Loire

Partie II (fiction audio) : direction artistique, **Jonathan Capdevielle**
Adaptation Alexandre Lenot // En collaboration avec Laure Egoroff et Jonathan Capdevielle // Musique originale Arthur Bartlett Gillette // Réalisation sonore Laure Egoroff // Interprétation Jonathan Capdevielle, Dimitri Doré, Jonathan Drillet, Arthur B. Gillette, Michèle Gurtner, Anne Steffens

Jonathan Capdevielle est artiste associé au QUAI CDN Angers Pays de la Loire, au Centre Dramatique National d'Orléans et au Théâtre Garonne – Scène européenne, Toulouse.
L'association Poppydog est soutenue et accompagnée par la Direction régionale des affaires culturelles d'Ile-de-France - ministère de la Culture, au titre du conventionnement.

Pour sa première création tout public, Jonathan Capdevielle s'empare de *Sans famille* d'Hector Malot, vibrant classique de la littérature enfantine, et l'adapte en deux épisodes : un spectacle et une fiction radiophonique à écouter de retour à la maison.
Sans famille, roman initiatique qui relate le parcours édifiant de Rémi, orphelin vendu à un artiste au grand cœur, avait tout pour plaire à Jonathan Capdevielle qui l'a d'abord découvert dans sa version dessin animé manga. L'enfant, les souvenirs, mais aussi le rapport aux origines, à la famille, et la façon dont ces éléments conditionnent en partie l'individu, tiennent une large place dans les spectacles de l'auteur, metteur en scène et comédien, formé à l'École supérieure nationale des arts de la marionnette et interprète de Gisèle Vienne. Rémi, jeune héros joué par Dimitri Doré, poussé sur les routes en quête d'une nouvelle vie, se sort toujours des aventures les plus sombres avec optimisme et détermination. C'est ce courage, presque symptomatique, qui l'a convaincu d'adapter l'histoire pour les enfants d'aujourd'hui. D'autant que l'art du spectacle et l'amour de la musique y tiennent une place centrale à travers la figure de Vitalis, musicien des rues et montreur de chiens savants, que Capdevielle confie au comédien Babacar M'Baye Fall. Les acteurs Jonathan Drillet et Michèle Gurtner incarnent tour à tour plusieurs personnages costumés et masqués, dont Capi le chien et Joli Cœur le petit singe. Le son, travaillé en immersif, place petit à petit l'écoute au premier plan, occasionnant un glissement de l'image vers la fiction radiophonique.

Contacts presse :
Festival d'Automne à Paris
Christine Delterme, Lucie Beraha
01 53 45 17 13
Nanterre-Amandiers, Centre Dramatique National
MYRA : Yannick Dufour, Camille Protat
01 40 33 79 13 | myra@myra.fr
La Ferme du Buisson
Corinna Ewald
01 64 62 77 05 | corinna.ewald@lafermedubuisson.com
Théâtre de Saint-Quentin-en-Yvelines
Véronique Cartier
01 30 96 99 36 | vcartier@tsqy.org

NANTERRE-AMANDIERS, CENTRE DRAMATIQUE NATIONAL
Sam. 23 au sam. 30 novembre
Sam. 23 novembre 18h, dim. 24 novembre 11h et 16h,
mer. 27 novembre 14h30, sam. 30 novembre 11h et 18h
5€ pour les moins de 12 ans et 10€ pour les accompagnateurs
15€ à 30€ Abonnement 10€ et 15€

THÉÂTRE DE CHOISY-LE-ROI
Dim. 15 décembre 16h
8€ pour les moins de 14 ans / 12€ à 20€ / Abonnement 12€

LA FERME DU BUISSON
Ven. 10 et sam. 11 janvier 20h
4€ pour les moins de 12 ans / 10€ à 17€ / Abonnement 10€

THÉÂTRE DE SAINT-QUENTIN-EN-YVELINES
Mer. 15 au sam. 18 janvier
Mer. 15h, jeu. 19h30, ven. 20h30, sam. 18h
10€ pour les moins de 16 ans / 12€ à 22€ / Abonnement 7€ et 16,50€

Durée : 1h10
Spectacle à partir de 8 ans
Tarif jeune public par téléphone 01 53 45 17 17

Dates de tournée :
Théâtre Garonne, Toulouse - 4 au 12 décembre 2019 ; Théâtre Paul Eluard, Choisy le Roi -15 décembre 2019 ; La Ferme du Buisson, scène nationale de Marne la Vallée - 10 et 11 janvier 2020 ; Théâtre de Saint Quentin en Yveline, Scène nationale - 15 au 18 janvier 2020 ; Théâtre Saint Gervais, Genève - 24 au 28 janvier 2020 ; TLH – Sierre - 31 janvier au 1er février 2020 ; L'Arsenic, Lausanne - 5 au 9 février 2020 ; Théâtre des 13 vents, CDN Montpellier- 3 au 5 mars 2020 ; La Rose des vents, scène nationale de Villeneuve d'Asq - 10 au 13 mars 2020 ; Le Parvis, scène nationale de Tarbes - 17 mars 2020 ; Tandem, scène nationale de Douai - 31 mars au 3 avril 2020 ; TNG Lyon - 14 au 18 avril 2020 ; CDN Besançon - 28 avril au 7 mai 2020 ; Le Grand Bleu, Lille - 11 et 12 mai 2020 ; Le Quartz, scène nationale de Brest - 26 et 27 mai 2020 ; T2G Gennevilliers - 2 au 5 juin 2020 ; Le Maillon - Strasbourg - 16 au 19 juin 2020

ENTRETIEN

Jonathan Capdevielle

Sans famille *c'est un classique de la littérature jeunesse que les enfants d'aujourd'hui ne connaissent pas forcément. Comment avez-vous décidé de le monter ? Comment cela s'inscrit dans votre parcours ?*
Jonathan Capdevielle : Dans deux de mes pièces, *Adishatz* et *Saga*, qui sont des autofictions, je m'adressais à un public adulte en orientant ma réflexion et mon travail d'écriture sur des sujets comme l'enfance et l'adolescence. Aujourd'hui, j'ai envie de m'adresser directement aux enfants en prenant comme base le roman d'Hector Malot. J'avais en tête la version manga de *Rémi sans famille*, sortie en France dans les années 1980, avec des décors très expressionnistes et des visages proches du masque. J'ai depuis longtemps une vraie passion pour le déguisement et le carnaval. J'avais le souvenir d'une histoire sombre, mais en lisant le roman, j'ai découvert qu'il s'y trouve aussi plein de moments lumineux. S'est posée la question d'une adaptation scénique d'une durée acceptable pour les enfants puisque le roman est long. J'ai donc eu l'idée d'en faire deux parties, une partie plateau et une partie fiction audio qui est offerte à l'enfant à la fin du spectacle.

Pourquoi privilégier ainsi la dimension sonore ?
Jonathan Capdevielle : C'est un élément de la mise en scène toujours très important dans mes pièces, que je travaille en complicité avec la créatrice sonore Vanessa Court qui crée le son diégétique et extradiégétique de *Rémi*. Par ailleurs, l'expérience de la fiction audio permet à l'enfant de se concentrer dans l'intimité d'une œuvre sonore, et de le faire voyager différemment. Je propose donc la disparition progressive au plateau de chaque figure au profit du son et de sa capacité à multiplier les espaces et à activer autrement l'imagination de l'enfant. Nous avons mené un travail très spécifique pour cette fiction audio, et pour cela j'ai voulu constituer une équipe, notamment Alexandre Lenot pour l'adaptation, et Laure Egoroff pour la réalisation sonore. On aura certainement des écritures assez différentes ; c'est intéressant que l'enfant ait accès à autre chose que ce qu'il a découvert et traversé dans le spectacle.

À la lecture, on sent déjà deux parties. Comment avez-vous fait votre découpage ?
Jonathan Capdevielle : La première partie s'achève au moment où Vitalis meurt, après il y a une sorte d'accélération des événements et des rencontres. Je suis le même mouvement. La mort de Vitalis signe la disparition du personnage qui a amené Rémi, joué par Dimitri Doré, dans la théâtralité, tout en le sortant de son contexte familial compliqué, avec une mère adoptive aimante mais un père au bout du rouleau, qui ne veut pas s'en occuper. Au début, Rémi en a un peu peur, mais très vite il comprend qu'il est entre les mains d'un homme, un artiste qui peu à peu lui apprend à appréhender la vie en dehors d'un cadre familial endommagé. Il apparaît très vite que Vitalis devient comme un guide.

Rémi est vraiment un héros très positif.
Jonathan Capdevielle : Il voit qu'il y a quelque chose à apprendre du drame, à apprendre du voyage et des rencontres. À travers l'apprentissage artistique et à travers les décisions qu'il doit prendre très tôt, Hector Malot lui donne une responsabilité d'adulte notamment lorsqu'il endosse pour un temps le rôle de chef de troupe. Par contre je ne vais pas rester dans le réalisme du roman, je vais créer des figures qui vont naître de cette rencontre avec Vitalis en m'inspirant des cérémonies traditionnelles populaires et des carnavals. Rémi se trouvera face à de grandes poupées au visage dissimulé. Il va côtoyer la bourgeoisie comme des personnages aux situations plus modestes. C'est le tissu du costume qui va traduire le statut social des personnages. Ils auront l'apparence de grandes marionnettes habitées par un comédien, dont les mouvements seront contraints par le costume et le masque, avec tout un travail de jeu et une approche presque chorégraphique. Certaines auront l'air d'avoir été confectionnées à la main, recousues, comme si elles avaient eu plusieurs vies… Il y a quelque chose de spectaculaire et de magique dans la tradition du carnaval, d'envoûtant, d'inquiétant. Il y a la question de la possession que j'avais envie d'insuffler dans le roman : que l'enfant se situe entre la réalité de ce qu'il vit et un monde de fantasmes. Dans les dialogues, je reste assez proche de ce que Malot fait dire à ses personnages même si j'ai orienté le parcours de Rémi vers la musique. L'histoire racontera l'éducation d'un enfant qui va devenir un artiste. Au début du spectacle on entend la voix de Rémi adulte, lors d'une émission de radio, parler de ce qu'il est devenu, comment la musique l'a fait grandir et pourquoi son album, entre chansons et récits, est devenu aussi populaire. Cela me permet entre autres de le placer dans un contexte plus actuel pour les enfants.

C'est donc assez transposé. Que deviennent les animaux savants ?
Jonathan Capdevielle : Le chien Capi et le singe Joli-cœur portés par Michèle Gurtner et Jonathan Drillet seront les acteurs danseurs et musiciens de Vitalis. Les chansons qui seront des compositions originales seront inspirées du roman, certaines scènes seront sans doute traitées uniquement en chanson. Il y aura tout un travail de composition, c'est Arthur B. Gillette qui signe la musique. Un dispositif lumière sera créé par Yves Godin, Il n'y a pas de décor, le son et la lumière auront toute leur importance dans la construction des espaces et la mise en scène des différents personnages. Ce sont vraiment les rencontres qui sont déterminantes comme autant d'étapes d'un véritable parcours initiatique. Les outils qui lui servent à se construire, une fois utilisés, meurent. Vitalis va disparaître mais il lui aura donné suffisamment d'appuis pour se construire.

Quel comédien va jouer Vitalis ?
Jonathan Capdevielle : Babacar M'Baye Fall, un acteur franco-sénégalais, dont le personnage de directeur de troupe empruntera aussi à la culture des sapeurs africains, avec toute cette importance du costume et de l'attitude. C'est ce qu'enseigne Vitalis à Rémi, il va d'ailleurs le défaire de ses vêtements pour le vêtir autrement et lui donner un statut d'artiste. Plusieurs influences se côtoient au plateau notamment inspirées de l'iconographie manga. La dimension visuelle sera très travaillée pour vraiment donner aux enfants une force esthétique.

On retrouve ici le marionnettiste que vous êtes ?
Jonathan Capdevielle : Il y a un retour au masque et à la marionnette c'est vrai. D'ailleurs je travaille avec Etienne Bideau Rey qui a été élève de la même promotion que moi à l'école de Charleville-Mézières. Il est plasticien, il a travaillé sur tous les premiers spectacles avec Gisèle Vienne. Il va faire tous les masques et illustrer le poster qui accompagnera la fiction audio. Colombe Lauriot-Prévost va créer les costumes. J'aimerai que les enfants se souviennent des personnages parce qu'ils vont les retrouver ensuite dans la fiction-audio.

Va-t-on retrouver toutes les aventures de Rémi dans la suite audio ?
Jonathan Capdevielle : Avec Laure Egoroff qui sera aux commandes de la réalisation sonore, on a fait une sélection en fonction de ce qui peut tenir dans les 73 minutes accordées au support audio, on va le séquencer pour que l'enfant puisse suivre les aventures de Rémi étape par étape, un peu comme pour une série. Que le personnage se métamorphose et se dématérialise pour continuer ses aventures dans la fiction audio m'intéresse beaucoup.

On peut penser que* Sans famille *est un roman un peu mélo, pétri de bons sentiments. Or l'auteur pointe une réalité sociale dure que votre adaptation va réactualiser.
Jonathan Capdevielle : À la lecture, on sent que même le paysage peut se révéler hostile. C'est un long voyage à pied, ils sont dehors tout le temps, ils s'adaptent tant bien que mal à la rigueur des saisons. Le père travaille à Paris, sur un chantier, il a un accident dont il n'est pas responsable mais par manque d'argent et une certaine précarité, il perd son procès et c'est la grande entreprise qui s'en sort sans rien payer. Hector Malot décrit vraiment une certaine crise sociale. J'aimerai bien y faire écho mais par petits signes, disséminés dans la pièce… Le danger avec *Sans famille*, c'est de tomber dans quelque chose de mièvre ou de pathos. L'adapter tel quel ne m'intéresse pas. Je veux vraiment que la structure de Malot se transforme au grès de mes fantaisies et de mes références plus personnelles. Je laisse aussi les acteurs s'emparer de l'adaptation dans le but qu'il se réapproprient l'œuvre a leur façon.

Vous disiez que cela faisait suite à* Adishatz *et à* Saga *? Vous vous retrouvez dans Rémi ?
Jonathan Capdevielle : Ça me ramène à plein de choses de mon enfance, ne serait-ce que le mardi gras. J'ai été un enfant de la campagne, j'ai grandi dans une famille pas très riche. Ces gens-là, je les connais. Je retrouve aussi ce qu'il y a de chaleureux et de positif dans cette vie-là, ce qui m'a constitué. Comme Rémi, qui est en quête d'une certaine vérité et qui garde la mémoire de chaque rencontre.

Propos recueillis par Maïa Bouteillet, avril 2019

BIOGRAPHIE

Jonathan Capdevielle est né en 1976 à Tarbes en France et vit à Paris. Formé à l'École supérieure Nationale des arts de la marionnette, Jonathan Capdevielle est un artiste hors norme, acteur, marionnettiste, ventriloque, danseur, chanteur. Il a participé à plusieurs créations, dont, entres autres : *Personnage à réactiver,* œuvre de Pierre Joseph (1994), *Performance*, avec Claude Wampler (1999), *Mickey la Torche*, de Natacha de Pontcharra, traduction Taoufik Jebali, mise en scène Lotfi achour, Tunis, (2000), *Les Parieurs* et *Blonde Unfuckingbelievable Blond*, mise en scène Marielle Pinsard (2002), *Le Golem*, mise en scène David Girondin Moab (2004), *Le groupe St Augustin*, *Le Dispariteur, Monsieur Villovitch, Hamlet* et *Marseille Massacre* (atelier de création radiophonique - France Culture), mise en scène d'Yves-Noël Genod (2004-2010), *Bodies in the cellar,* mise en scène de Vincent Thomasset (Mars 2013). Au cinéma, il interprète le rôle de Nicolas dans le film *Boys like us*, réalisé par Patrick Chiha (sortie en septembre 2014). Collaborateur de Gisèle Vienne depuis ses premières mises en scènes, il est interprète au sein de presque toutes ses pièces ; dans celles réalisées par Étienne Bideau Rey et Gisèle Vienne : *Splendid's* de Jean Genet, *Showroomdummies* (création 2001 et re-écriture 2009) et *Stéréotypie*, et dans celles mises en scène par Gisèle Vienne *I Apologize, Une belle enfant blonde / A young, beautiful blonde girl*, *Kindertotenlieder*, *Jerk*, pièce radiophonique, *Jerk*, solo pour un marionnettiste, *Éternelle idole*, *This is how you will disappear* (création 2010) et *The Ventriloquists Convention* (création 2015). Gisèle Vienne, Dennis Cooper, Peter Rehberg et Jonathan Capdevielle publient en 2011 un livre + CD : *Jerk / À TRAVERS LEURS LARMES* aux éditions DISVOIR dans la série ZagZig en deux éditions, française et anglaise. Il crée en 2007 la performance-tour de chant Jonathan Covering au Festival Tanz im august à Berlin, point de départ de sa pièce *Adishatz/Adieu*, créée en janvier 2010 au festival C'est de la Danse Contemporaine du Centre de Développement Chorégraphique Toulouse / Midi Pyrénées. Il répond ensuite à deux invitations. En novembre 2011, il présente *Popydog*, créé en collaboration avec Marlène Saldana au Centre National de la Danse – Pantin et en août 2012, sur une proposition du festival far° - festival des arts vivants de Nyon (Suisse), il propose *Spring Rolle*, un projet in situ avec Jean-Luc Verna et Marlène Saldana. Avec *Saga*, créé en février 2015, Jonathan Capdevielle ouvre un nouveau chapitre du récit autobiographique en travaillant sur des épisodes du Roman familial, avec ses personnages emblématiques et ses rebondissements. Une exploration des frontières entre fiction et réalité, entre présent et passé.
En Novembre 2017, il signe sa dernière pièce, *À nous deux maintenant*, une adaptation du roman *Un Crime* de Georges Bernanos. Jonathan Capdevielle est artiste associé au Quai / Centre Dramatique National d'Angers – Pays de la Loire, au Théâtre Garonne, scène européenne, Toulouse et au Centre Dramatique National Orléans / Centre-Val de Loire.

Jonathan Capdevielle au Festival d'Automne à Paris :
2017 *Adishatz/Adieu* (Théâtre du Rond-Point)
À nous deux maintenant (Nanterre-Amandiers)

MAC MAISON DES ARTS CRÉTEIL

WANG CHIA-MING

Dear Life

Conception et mise en scène, **Wang Chia-Ming**
Avec Fa, Wang Chuan, An Yuan-Liang, Yu Pei-Zhen, Huang Chiao-Wei, LI Ming-Chen, Gwen Yao, Chang Jimmy, Chen Wu-Kang, Huang Pei-Shu, Sunny Yang, Lai Wen-Chun
Musique, Blaire Ko, Lin Fang-Yi
Percussionistes, Yu Rho-Mei, Kao Chen-Yin, Wu Kang-Chiu // Lumières, Wang Tien-Hung
Décors, Huang I-Ju
Costumes, Chin Ping-Ping

Production Shakespeare's Wild Sisters Group (Taipei) ; National Theater & Concert Hall (Taipei)
Coréalisation Maison des Arts Créteil ; Festival d'Automne à Paris // Avec le soutien de l'ONDA // Spectacle créé le 23 mars 2018 au National Theater & Concert Hall (Taipei) dans le cadre du Taiwain International Festival of Arts

Le metteur en scène taïwanais Wang Chia-Ming s'inspire de l'auteure canadienne, Alice Munro, Prix Nobel de littérature en 2013, dont l'écriture intime interpelle depuis des décennies par son acuité du presque rien. L'Extrême-Orient vient alors épouser les paysages sylvestres nord-américains et donne chair à une fresque haute en couleur.
Quatre nouvelles sont présentées successivement sur le plateau sans lien et sans rupture. Ce sont principalement des histoires de femmes dont les vies basculent soudain à la suite d'un hasard, d'une envie pressante ou d'un mensonge anodin. Elles s'éclipsent et disparaissent ou, parfois, se résignent à rentrer à la maison, mais ce qu'elles emportent toujours avec elles, dans ces quartiers de Taipei, c'est le goût de l'inconnu. *Dear Life* dissèque ces destins ordinaires comme on fouille au fond d'un vieux sac de voyage pour débusquer leurs secrets inavouables et leurs émotions perdues. Sur scène, tous se débattent généreusement avec ces micro-renversements, les blessures, les espoirs, et tissent un fil d'intrigues qui ne cessent de bifurquer comme pour mieux révéler l'impermanence de nos vies. Le metteur en scène, membre du collectif Shakespeare's Wild Sisters Group, travaille dans cette nouvelle création sur la distanciation du temps avec un sens du rythme quasi-cinématographique et se détache avec respect des nouvelles éponymes pour proposer un voyage intérieur, dépaysant sans être exotique.

MAISON DES ARTS CRÉTEIL
Jeu. 28 au sam. 30 novembre 20h

25€ et 30€ / Abonnement 20€
Durée : 2h
Spectacle en mandarin surtitré en français

Date de tournée :
Next Festival, Le Phenix, scene national Valenciennes – 4 décembre 2019

Contacts presse :
Festival d'Automne à Paris
Christine Delterme, Lucie Beraha
01 53 45 17 13
Maison des Arts Créteil
MYRA : Rémi Fort, Yannick Dufour, Valentine Arnaud
01 40 33 79 13
remi@myra.fr, yannick@myra.fr, valentine@myra.fr

ENTRETIEN

Wang Chia-Ming

Quel est votre lien avec l'écriture très particulière d'Alice Munro ?
Wang Chia-Ming : L'argument initial du projet est de s'interroger sur comment raconter quatre vies sur scène en deux heures. J'ai eu envie de lire beaucoup de nouvelles et regarder des courts-métrages pour analyser les différentes stratégies narratives de ces œuvres contraintes par la durée, et je suis tombé sur Alice Munro un peu par hasard. Au début de ma lecture, je n'arrivais pas à aller au bout de ses livres, j'ai abandonné et je me suis concentré sur d'autres auteurs. Plus tard, j'ai découvert l'une de ses interviews où le journaliste lui demandait : « Pour quelle raison écrivez-vous toujours sur des petites villes ? ». Elle avait répondu : « ces petites gens sont les miniatures de la société », et c'était précisément ce sur quoi j'avais envie de travailler. J'ai alors essayé d'imiter ses techniques d'écriture en tentant de les transformer en matériau dramaturgique, et j'ai ainsi commencé à faire l'expérience de son monde.
Pour moi, la création ne consiste pas à travailler sur des projets que j'aime généralement ou que je comprends, mais représente une opportunité pour dialoguer avec moi-même ou pour creuser des aspects qui demeurent obscurs même durant le processus de création. Le travail d'Alice Munro attirait cette part de moi qui m'était encore inconnue. C'était comme prendre un pari. Je crois profondément à l'existence de l'autre au sein de moi-même.

Comment est venu votre désir d'adapter au théâtre ses nouvelles ? Y a-t-il d'autres œuvres qui ont également influencé ce travail ?
Wang Chia-Ming : Au début, ce n'était pas tant les mots d'Alice Munro qui m'ont intéressé que l'expérience du temps au théâtre. Cela vient de mon précédent projet *Blood and Rose Ensemble*, qui mélangeait la trilogie d'*Henry VI* et *Richard III*. L'histoire de la Guerre des Roses, qui a duré plus d'un siècle était racontée en 120 minutes et finissait par une longue minute de silence, comme pour faire sentir plus fort la densité du temps en perspective d'une pièce de plus de deux heures.
Le théâtre est un espace où l'on peut concrètement expérimenter la durée et les multiples strates qui composent le temps. Le temps est bien plus qu'un élément du temps : les rebondissements de l'intrigue, le traitement du rythme, l'attente du climax, l'émerveillement devant les images, l'étonnement du surgissement des sons, la pensée critique, l'embellissement des émotions… tout cela peut influencer l'expérience que chacun fait de cette matière temporelle.
Alice Munro est souvent surnommée la Tchekhov canadienne. Pourtant, son style d'écriture est plutôt nonchalant alors que celui de Tchekhov est plutôt cru, mais les sentiments et les intrigues derrière les mots peuvent être très élaborés. Généralement elle choisit de ne pas donner trop de précisions autour du nœud dramatique mais accentue plutôt les détails précis sur l'environnement et les objets. Pendant la lecture, toutes ces délicates particules chimiques se mélangent lentement et progressivement et se transforment en un tout cohérent dans l'esprit des lecteurs. Elle m'a appris l'importance du choix.
Par ailleurs, durant ce temps de création, je me suis souvenu des poésies des dynasties Tang et Song que j'avais étudiées plus jeune. Ces poèmes décrivaient généralement des paysages ou des objets et ne mentionnaient jamais directement des émotions ou des sentiments précis mais laissaient beaucoup de place à l'imagination ou à la réflexion par l'émotion.
C'est pourquoi je me consacre délibérément à décrire, à large échelle, les paysages ou les objets.

Quel est le fil directeur entre les quatre nouvelles que vous avez choisi de mettre en scène ? Comment sont-elles liées sur le plateau ?
Wang Chia-Ming : Les quatre histoires sont liées par une structure similaire aux quatre mouvements d'une symphonie, chaque histoire étant menée par un personnage féminin. Les quatre récits ont quatre temporalités différentes, une menée par trois époux, une autre qui dure tout un après-midi, une troisième qui ne dure que le temps de quelques chansons et souvenirs de différentes étapes d'une vie et une autre histoire encore se déroule dans une localité précise : Taoyuan (municipalité spéciale de Taïwan). L'entrelacement de différentes expériences du temps dans chaque mouvement est renforcé. La topologie, le climat, l'histoire, la culture, produisent différentes textures théâtrales. Par exemple, rivières, étangs, montagnes enneigées, ou petites villes aux nappes phréatiques polluées par des usines américaines, tout cela va influencer le rythme, la vitesse, les techniques dramatiques, et même la stratégie littéraire, par la création de multiples images. La similarité entre les histoires réside aussi dans les changements indicibles ayant marqué les différents environnements. L'enchevêtrement intime entre les familles et les individus est ambigu, impossible à discerner et indescriptible.

Comment ces histoires qui se déroulent au Canada peuvent-elles résonner à Taiwan ? Comment avez-vous travaillé avec vos acteurs sur l'appropriation de cet univers ?
Wang Chia-Ming : Vous pouvez ressentir l'essence d'une œuvre, même si vous n'avez jamais vécu dans son environnement, grâce notamment à l'illusion que produit le langage. Comment une nouvelle écrite par Alice Munro, une auteure canadienne décrivant une petite localité peut-elle émouvoir des lecteurs à Taiwan ? Alors même qu'un auteur local, écrivant sur des événements locaux, ne touchera peut-être personne… Ou prenez les pièces étrangères de Shakespeare ou de Tchekhov, ou de la poésie ancienne, par exemple, pourquoi des Taïwanais d'aujourd'hui éprouveraient-ils à leur égard de réels sentiments ? Les classiques de chaque culture deviennent parfois trop lisibles, plus suffisamment ambigus, si bien que le charme et l'intérêt d'assister à une représentation se perd.
Les acteurs se sont connectés avec ces mots très simplement et faire théâtre ensemble avec cette matière s'est fait pendant les répétitions de façon évidente.
Paradoxalement, nous avons du aussi nous attacher au langage. Il s'agit d'établir un système de dynamique théâtrale (ou un système construit sur le format particulier d'une nouvelle), sans le réduire aux dichotomies simplificatrices des distinctions vérité/mensonge, ancien/moderne, étranger/familier.

Faire une grande forme théâtrale sur une matière textuelle qui ne parle que de l'intime n'est-ce pas antinomique ? Comment préserver cette fragilité et cette subtilité ?
Wang Chia-Ming : C'est exactement le défi que je me suis lancé au début de ce travail, l'idée de créer de petites interactions intimes sur une grande scène. Beaucoup de paradoxes sont des sentiments induits par un langage de la post-imagination, il n'y a rien de rationnel dans cela. Beaucoup de contradictions, d'objets ou même de personnes décrites comme paradoxales sont souvent source de rigidité, obstruant la pensée et l'action et provoquant l'inertie. Le travail se fonde dans le cours du temps et continue jusqu'au « maximum momentum », nous dépassant nous-mêmes. La sonorité des mots, la densité de la musique, le contraste des changements d'espaces, la musicalité des blocages sont comme la confrontation de plusieurs notes en musique. L'idée n'est pas d'être identifié individuellement pour être reconnu, mais de se sentir partie prenante du rythme global de l'histoire. Ces notes sont aussi les différentes formes de jeu des acteurs, la densité fluctuante du langage ou la chorégraphie des mouvements et des accessoires. Une symphonie fragile et subtile donc !

Est-ce que le temps est le personnage principal de votre adaptation de* Dear Life *?
Wang Chia-Ming : J'ai commencé à créer ce projet autour de l'idée du « temps ». En lisant les nouvelles d'Alice Munro, j'ai vraiment ressenti ses sentiments par rapport au temps comme différentes pulsations. Bien sûr, le concept de temps est abstrait. La question de son expérience, par des personnes et au cours des événements concrets au sein d'une histoire, est une interrogation fondamentale. Au théâtre, travailler sur le concret est un enjeu précis et délicat, par exemple, comment le temps physiquement vécu est-il décrit comme un événement ? Comment cette durée est-elle traduite par des conversations, des scénarios ou la densité de langue d'un monologue ? Quelle est la durée du temps dans cette histoire précise ? Sur la rivière du temps, où les affluents convergent-ils ? Au coin, en arrivant à l'estuaire ?
La saison est un temps, l'âge est un temps, les cendres sont du temps, les trams et les taxis sont différentes incarnations du temps. Pour moi, *Dear Life* est comme la transformation de tous les matériaux sonores et visuels sur un plan à une seule dimension, un travail coloré par le temps.

Propos recueillis par Marie Sorbier, avril 2019

BIOGRAPHIE

Wang Chia-Ming, fondateur et directeur du Shakespeare's Wild Sisters Group, travaille dans le champ du théâtre expérimental depuis de nombreuses années. Dans ses créations, Wang Chia-Ming opère la fusion entre tradition et innovation, culture populaire et avant-garde, tout en expérimentant de nouvelles formes d'expression, grâce à ses collaborations avec des artistes de disciplines diverses.
Privilégiant l'espace vide et l'usage de la voix, son théâtre se tisse aux confins des conditions de possibilité du théâtre, qu'il explore et interroge.
Il est distingué aux Taishin Arts Awards à deux reprises : il reçoit le premier prix pour les arts de la scène et le prix spécial du jury.

© Louise Guillaume

théâtre
des quartiers
d'ivry
centre dramatique
national du
val-de-marne

SAMUEL ACHACHE / JEANNE CANDEL

La Chute de la maison

Mise en scène, **Samuel Achache, Jeanne Candel**
D'après des motifs d'Edgar Allan Pœ, de Franz Schubert et de Robert Schumann
Avec Margot Alexandre (en alternance), Adrien Bromberger, Chloé Giraud, Louise Guillaume, Julie Hega, Antonin Tri Hoang, Jean Hostache, Hatice Özer, Vladimir Seguin, Maxence Tual, Valentine Vittoz (en alternance)
Direction musicale, Florent Hubert
Chef de chant, Nicolas Chesneau
Lumières, César Godefroy

Production Festival d'Automne à Paris ; La vie brève – Théâtre de l'Aquarium (Paris) // Coproduction Adami // Coproduction pour la reprise Théâtre des Quartiers d'Ivry ; Théâtre Garonne – scène européenne (Toulouse) // Coréalisation La vie brève – Théâtre de l'Aquarium (Paris) ; Festival d'Automne à Paris pour les représentations au Théâtre de l'Aquarium (Paris) // Coréalisation Théâtre des Quartiers d'Ivry ; Festival d'Automne à Paris pour les représentations au Théâtre des Quartiers d'Ivry // Spectacle créé le 3 octobre 2017 à l'Atelier de Paris / CDCN avec le Festival d'Automne à Paris et dans le cadre du dispositif « Talents Adami Paroles d'acteurs »

Samuel Achache et Jeanne Candel marient volontiers dans leur travail la littérature et les formes opératiques, jeu et musique formant une matière commune qu'ils malaxent avec humour, légèreté et théâtralité. Avec *La Chute de la maison* – créé en 2017 dans le cadre du dispositif « Talents Adami Paroles d'acteurs » –, ils entremêlent subtilement une nouvelle fantastique avec des lieder de Robert Schumann.
Dans un hôpital au début du XXe siècle, une femme, déclarée morte des suites de ses blessures causées par une chute de cheval, se réveille à la morgue trois jours après y avoir été envoyée. Le personnel médical, hésitant entre l'erreur qu'ils auraient pu commettre et le miracle, décide de la garder en observation et de lui jouer le royaume des morts. Il s'agit donc d'une mise en abyme de la représentation, et c'est par une forme chahutée et un fond sans fil narratif continu que les comédiens s'y attellent joyeusement. L'atmosphère étrange et saisissante, et les airs chantés empreints de mélancolie rude, profonde et irrémédiable envahissent durablement l'espace. L'ombre de la mort rôde, mais les comédiens, chanteurs et musiciens, eux, sont bien vivants et tentent de faire face à l'irrationnel. Tous livrent sur le plateau leur folie bientôt collective, et la fragilité de chacun donnée à voir et à entendre au plus proche du public invite à une rêverie intérieure.

THÉÂTRE DE L'AQUARIUM
Mar. 3 au sam. 7 décembre
Mar. 21h, mer., jeu., ven. 20h30, sam. 17h et 21h
12€ à 22€ / Abonnement 12€ et 15€

THÉÂTRE DES QUARTIERS D'IVRY
Mer. 11 au dim. 15 décembre
Mer., ven. sam. 20h, jeu. 19h, dim. 18h
11€ à 24€ / Abonnement 7€ à 15€

Durée : 2h

Date de tournée :
Théâtre Garonne, Toulouse – 19 au 22 décembre 2019

Contacts presse :
Festival d'Automne à Paris
Christine Delterme, Lucie Beraha
01 53 45 17 13
Théâtre des Quartiers d'Ivry
Pascal Zelcer
06 60 41 24 55 | pascalzelcer@gmail.com

ENTRETIEN

Samuel Achache, Jeanne Candel

Vous aviez déjà proposé une version de ce travail en 2017 dans le cadre du dispositif Parole d'acteur de l'ADAMI. Pourquoi avez vous décidé de reprendre ce spectacle ? Comment a t il évolué ?

Jeanne Candel et Samuel Achache : Le dispositif propose chaque année à un metteur en scène de sortir de son territoire de création et de travailler avec de jeunes comédiens. L'idée de cette rencontre et le projet de créer un spectacle avec des acteurs de moins de trente ans nous tenait très à cœur. En même temps, c'était une réelle prise de risque car nous avons l'habitude de collaborer avec des artistes que nous connaissons déjà, alors s'engager dans une création avec dix acteurs inconnus, c'était un vrai défi ! Deux ans plus tard, ce groupe composé *ex nihilo* forme aujourd'hui une communauté artistique et c'est aussi une grande réussite de ce projet.

Le Festival d'Automne à Paris nous a proposé de reprendre ce spectacle et si la trame et la distribution sont presque identiques, un élément de scénographie nouveau vient occuper l'espace de jeu. Cette démarche s'inscrit aussi dans le projet que nous défendons au théâtre de l'Aquarium à la Cartoucherie de Vincennes, dont nous avons pris la direction cette année. Nous aimerions pendant les deux temps forts de la saison reprendre les pièces du collectif La vie brève et commencer à travailler sur cette idée de répertoire. De même, l'élément scénographique provient d'un précédent spectacle, *Orfeo (je suis mort en Arcadie)*, une serre en verre qu'il nous a semblé opportun de mettre en jeu à nouveau et de lui donner une nouvelle vie.

Votre travail ne peut se concevoir sans ce lien viscéral à la musique. Comment avez-vous pensé, dans cette création, l'équilibre entre le théâtre et la musique ?

Jeanne Candel et Samuel Achache : Le théâtre et la musique sont notre territoire d'exploration privilégié ; nous nous attachons à travailler les rapports, les frictions et les rapprochements que leur confrontation peut engendrer. La compagnie fait de l'opéra avec les moyens du théâtre et met la musique sur scène et en scène : *live* (la plupart des interprètes sont aussi musiciens) ou enregistrée, la musique est présente dans tous nos spectacles. La question essentielle posée lors des répétitions est : comment la musique et le théâtre tressent l'action simultanément ; comment théâtre et musique jouent ensemble, se jouent l'un de l'autre, s'opposent, fusionnent et ouvrent une profondeur de champ ? Cela conduit à expérimenter des processus de recherches très variés, des formes libérées de tout dogme, car ancrées dans l'empirisme du plateau et de son bricolage. Les créations sont composées de matériaux très variés, qui rendent les cadres de représentation élastiques : matières et références picturales, cinématographiques, scientifiques ou philosophiques, sont autant de supports de jeu, convoqués à l'improvisation et à l'écriture de plateau.

Pour cette création, nous avons demandé aux dix acteurs, tous très sensibles dans leur rapport à la musique, d'apporter des morceaux de musique ou des chansons qu'ils avaient envie de partager. Mais, contrairement à notre façon habituelle de travailler, c'est le texte qui cette fois-ci a servi de base au travail.

Pourquoi ces choix musicaux ? Sont-ils choisis en cohérence ou en contrepoint avec le texte ?

Jeanne Candel et Samuel Achache : Nous avons tous participé aux choix musicaux et Florent Hubert a assuré la direction musicale. Comment la musique fait-elle avancer l'action ? Comment peut-elle créer un contraste ? Nous tentons de tisser des formes d'extraction musicale avec le récit, de créer des métamorphoses.

Florent Hubert : Cela faisait longtemps que nous voulions faire un spectacle utilisant des lieder romantiques, nous avons choisi ce cycle (*Liederkreiss*) par goût pour cette musique bien sûr, mais aussi car les textes de ces chants semblait résonner particulièrement bien avec l'univers d'Edgar Pœ. L'univers de Schumann mélange fantastique et folie, et utilise des thèmes communs avec ceux de notre histoire : le voyage, les rêves, les zones de passages, le retour au pays (perdu) : « Et mon âme déployait Largement ses ailes, Volait par les calmes [pays], En route vers la maison. »

Nous avons donc été dans un premier temps attirés par cette convergence thématique, et nous l'utilisons dans un rapport assez libre entre texte et images. Cependant, l'utilisation de la musique dans une scène nous fait sentir souvent la nécessité de frottements, d'oppositions (par exemple ne pas régler le tempo de l'action théatrale sur celui de la musique), pour que ce que porte la musique et ce que porte le théâtre puissent se joindre singulièrement sans entrer dans une relation d'accompagnement ou d'illustration.

Justement, la nouvelle de Pœ sert de base textuelle à votre projet. Comment envisagez-vous de traiter le fantastique sur le plateau ?

Jeanne Candel et Samuel Achache : Il ne faut pas penser que ce spectacle est une adaptation de la nouvelle d'Edgar Pœ. Nous en avons gardé l'essence et l'atmosphère. Nous avons tissé une trame à partir des motifs récurrents mais ce n'est pas l'histoire de Pœ qui se retrouve sur le plateau. À partir d'un récit que nous avions imaginé à grands traits, ce sont les acteurs qui ont apporté la matière. La toile de fond était déjà pré-écrite, un peu comme un synopsis, ce qui est aussi inhabituel dans notre façon de travailler.

La vie brève ne cesse d'évoluer depuis huit ans, se métamorphose, se reformule selon les nécessités des spectacles qu'elle propose. L'écriture collective façonne nos créations, les acteurs et/ou musiciens et chanteurs sont placés au centre et sont considérés comme des créateurs, des auteurs et non pas seulement comme des interprètes. Cette écriture polyphonique décloisonne les fonctions et les techniques des personnes qui font les spectacles de la compagnie.

Nous avons choisi de situer l'action dans un hôpital au XIXe siècle. Une morte se réveille et sème la zizanie. S'en suivent des parlementations très concrètes sur les décisions à prendre. Faut-il en parler ? Faut-il garder le secret de ce miracle ? Que faire de cette patiente hors norme ? Ils finissent par décider de la garder en observation scientifique et de tenter d'analyser ce phénomène. Pour ne pas la brusquer et pour ne pas qu'elle s'enfuit, ils décident de lui faire croire qu'elle est au Royaume des Morts. Ce basculement d'une situation concrète à une histoire extraordinaire est un mouvement qui nous intéresse particulièrement. Ce qu'on a fait du récit reste donc fantastique et pousse tous les personnages dans leurs retranchements.

La mort est-elle ici le personnage principal ? Comment avez-vous travaillé ce jeu d'aller-retour entre la mort et la vie ?

Jeanne Candel et Samuel Achache : L'hôpital est le lieu du balancement entre la mort et la vie. C'était très inspirant pour nous de travailler sur cet univers là. Les liens qui unissent les soignants au patients, les soignants entre eux, leur rapport permanent à la mort, les différents corps de métier qui cohabitent et interagissent… toute cette matière a agit en souterrain et a servi de base à la création de cette histoire chorale. Tous ces gens qui habitent la même maison vont partager le même scandale et participer à mettre en place la représentation des enfers au sens mythologique du terme. L'oscillation est douce, entre absurdité et mélancolie, mais la mort reste au centre. Notre binôme est très intuitif, nous travaillons de façon empirique ce qui n'est pas toujours facile. Mais ces interventions de tous sur chaque étape des créations génèrent un chaos qui est la spécificité de notre travail et un mouvement qui rendent les répétions jubilatoires. Je crois que nous n'aimons pas travailler seul. C'est tellement plus riche quand on s'y met tous ! Les acteurs sont aussi les créateurs et leurs propositions sont agissantes. Il y a un réel désir d'être plusieurs, de penser et de créer ensemble, de se confronter à l'autre. Notre mission de metteur en scène est alors de les guider et de tenter de donner une forme et un sens à toute cette matière.

Propos recueillis par Marie Sorbier, mai 2019

BIOGRAPHIES

En 2002, **Jeanne Candel** entre au Conservatoire national supérieur d'art dramatique où elle travaille avec Andrzej Seweryn, Joël Jouanneau, Muriel Mayette, Philippe Adrien, Mario Gonzalès et Arpàd Schilling. Elle met en scène *Icare*, une création itinérante entre le théâtre et la danse au CNSAD en 2004.

José Alfarroba l'invite en résidence au Théâtre de Vanves pour créer et écrire avec les acteurs de la vie brève, le collectif qu'elle a créé en 2008, *Robert Plankett* (Artdanthé 2010) et lui propose de coordonner *Montre-moi ta Pina*, une soirée dédiée à Pina Bausch (janvier 2010).

Durant l'été 2010, elle met en scène sa deuxième création, *Nous brûlons*, une histoire cubiste avec la vie brève dans le cadre d'Un festival à Villeréal. En novembre 2010, avec Thomas Quillardet, elle met en scène *Villégiature* au CDN de Limoges. En 2014, elle crée à La Comédie de Valence *Le goût du faux et autres chansons*, spectacle qui sera ensuite programmé à la Cité internationale dans le cadre du Festival d'Automne à Paris.

En mars 2016, sur une proposition de l'Opéra de Lyon, Jeanne Candel mettra en scène son premier opéra, *Brundibár* d'Hans Krása, une œuvre lyrique pour enfants qui sera présentée à La Comédie de Valence puis au Théâtre de la Croix-Rousse à Lyon. En février 2018, elle crée à La Comédie de Valence *Demi-Véronique*, ballet théâtral d'après la cinquième symphonie de Gustav Mahler.

Samuel Achache se forme au Conservatoire du Ve arrondissement avec Bruno Wacrenier puis au Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique dans les classes de Dominique Valadié, Nada Strancar, Muriel Mayette, Arpád Schilling, Philippe Adrien, Alain Françon, Mario Gonzales… Au cours de sa formation, il joue dans les mises en scène de Raphaëlle Bouchard et Thomas Quillardet (*Une visite inopportune* de Copi), Samuel Vittoz (*Des couteaux dans les poules* de David Harrower), Olivier Coulon-Jablonka (*Calderón* de Pier Paolo Pasolini), Jeanne Candel (*Icare*, création de danse).

Au théâtre, il joue dans les mises en scène de Sébastien Davis (*Thyeste 1947* d'après Sénèque), Sylvain Creuzevault avec la compagnie d'Ores et déjà (*Baal* de Bertolt Brecht, *Le Père Tralalère, Notre Terreur*), Antoine Cegarra avec la compagnie d'Ores et déjà (*Wald*), Arpad Shilling (*Père courage*), Vincent Macaigne (*Au moins j'aurais laissé un beau cadavre* d'après Hamlet de Shakespeare), Arthur Igual (*Le Sacre du printemps* de Stravinsky).

Au cinéma, il joue dans *Carlos*, long-métrage d'Olivier Assayas, dans *Pourquoi j'ai écrit la Bible* et *De longs discours dans vos cheveux* d'Alexandre Steiger en 2016 et 2018.

En 2015 il met en scène *Fugue* qui sera présenté au Festival d'Avignon de la même année au Cloître des Célestins. En 2018 il met en scène *Chewing gum silence* avec Antonin Tri Hoang.

En 2013, **Jeanne Candel et Samuel Achache** mettent en scène *Le Crocodile Trompeur / Didon et Enée,* théâtre-opéra d'après Henry Purcell créé à La Comédie de Valence, puis au Théâtre des Bouffes du Nord, qui reçoit l'année suivante le Molière du spectacle musical.

En janvier 2017, ils se retrouvent pour créer à La Comédie de Valence *Orfeo - Je suis mort en Arcadie* autour de *L'Orfeo* de Monteverdi et d'autres matériaux.

En 2018, ils prennent la direction du Théâtre de l'Aquarium.

Jeanne Candel au Festival d'Automne à Paris :

2014 *Le Goût du faux et autres chansons* (Théâtre de la Cité internationale)

Jeanne Candel et Samuel Achache au Festival d'Automne à Paris :

2017 *La Chute de la maison* / Talents Adami Paroles d'acteurs (Atelier de Paris)

© Doro Tuch

La Commune
centre dramatique
national
Aubervilliers

STEFAN KAEGI / RIMINI PROTOKOLL

GRANMA.
Les trombones de La Havane

Concept et mise en scène, **Stefan Kaegi**
Avec Daniel Cruces-Pérez, Milagro Alverez Leliebre, Christián Panaque Moreda, Diana Sainz Mena
Musique, Ari Benjamin-Meyers
Dramaturgie, Alijoscha Begrich, Yohayna Hernández Gonzalez
Scénographie, Alijoscha Begrich
Son, Tito Tobierone, Aaron Ghantus
Vidéo, Mikko Gaestel
Costumes, Julia Casabona

Production Rimini Protokoll, Maxim Gorki Theater (Berlin) // Coproduction Théâtre Vidy-Lausanne ; Emilia Romagna Teatro Fondazione ; Festival d'Avignon ; Festival TransAmériques (Montréal) Kaserne Basel ; LuganoInScena / Lugano Arte e Cultura ; Onassis Cultural Centre (Athènes) ; Zürcher Theater Spektakel // Coréalisation La Commune centre dramatique national d'Aubervilliers ; Festival d'Automne à Paris // Avec le soutien de la German Federal Cultural Foundation, de la Fondation suisse pour la culture Pro Helvetia, du Département pour la Culture et l'Europe du Sénat allemand et du Gœthe Institut de La Havane // Spectacle créé le 21 mars 2019 au Théâtre Maxime Gorki (Berlin)

fondation suisse pour la culture
prohelvetia

Stefan Kaegi du collectif Rimini Protokoll invite sur scène quatre jeunes Cubains, petits-fils et filles de la révolution, entre souvenirs des idéaux de l'époque et vie actuelle dans un pays en pleine transformation : un voyage documenté pour explorer la situation historique unique de Cuba, soixante ans après.
Invité à La Havane, Stefan Kaegi est allé à la rencontre de la jeunesse cubaine en l'interrogeant sur ses relations avec les mythes et les réalités de la révolution castriste. Sur scène, ils sont quatre : une historienne, une musicienne, un informaticien et un mathématicien. À travers l'évocation de leurs grands-parents, qui ont participé à des degrés divers à la révolution, ils disent l'histoire récente de l'île et, ensemble, interrogent le futur.
Comme pour tous ses spectacles, Stefan Kaegi fait surgir le théâtre d'une enquête documentaire et met en scène ceux qui vivent au quotidien la situation exposée. Le point de vue subjectif et concret de celles et ceux qu'il réunit témoigne de la situation sociopolitique singulière de l'île, à travers un élément emblématique de Cuba et de son bouleversement révolutionnaire : la famille cubaine. Chacun reste attaché aux valeurs de partage et de solidarité tout en critiquant une vie quotidienne souvent précaire et en questionnant les perspectives de la libéralisation. Au rythme des trombones de fanfare, Cuba apparaît ni comme un modèle, ni comme un anti-modèle, mais comme, une fois de plus, un laboratoire politique dont la destinée est un reflet de notre temps.

LA COMMUNE CENTRE DRAMATIQUE NATIONAL D'AUBERVILLIERS
Mer. 4 au dim. 8 décembre
Relâche jeu. 5 décembre
Mer., ven. 20h30, sam. 14h et 18h, dim. 16h

10€ à 24€ / Abonnement 8€ à 14€
Durée : 2h15
Spectacle en espagnol surtitré en français

Dates de tournée :
Centre Culturel Onassis, Athènes - 19 au 21 décembre 2019
Théâtre Gorki, Berlin - 27 et 28 décembre 2019

Contacts presse :
Festival d'Automne à Paris
Christine Delterme, Lucie Beraha
01 53 45 17 13
La Commune – Centre Dramatique National d'Aubervilliers
Opus 64 :
Arnaud Pain : 06 75 23 19 58 | a.pain@opus64.com
Aurélie Mougour :
01 40 26 77 94 | a.mongour@opus64.com

ENTRETIEN

Stefan Kaegi

Qu'est-ce qui vous amène à Cuba ?
Stefan Kaegi : À l'origine du projet, il y a une invitation du LEES, « Laboratorio Escenico Experimental Social » (Laboratoire scénique expérimental et social). Cette association formée par des jeunes femmes rassemble et encourage les pratiques artistiques de jeunes cinéastes, écrivains ou metteurs en scène. Alors qu'Internet devient plus ou moins accessible sur l'île, elles découvrent le théâtre international et y trouvent plus de perspectives que dans les grands théâtres cubains. Elles ont aussi un fort intérêt pour le documentaire. Il arrive que de jeunes metteurs en scène souhaitent interagir avec les artistes du théâtre documentaire international et le LEES facilite les rencontres à La Havane. Il y a deux ans, j'ai passé quelques semaines avec eux.

Comment avez-vous perçu Cuba alors ?
Stefan Kaegi : J'ai eu rapidement l'impression que derrière cette sorte de musée du communisme qu'est devenue Cuba, transparaissait quelque chose de plus large, qui concernait aussi la gauche en Europe et dans le monde – une gauche qui a mis beaucoup d'espoir dans le socialisme cubain, voire a collaboré avec lui.
Or l'île se trouve à un tournant historique : une certaine renaissance de l'île est en cours, avec par exemple l'apaisement (temporaire, on le sait aujourd'hui) de la relation avec les États-Unis. Mais ce n'est pas tout : il y a aussi en Europe un intérêt renouvelé pour la gestion cubaine des biens publics, l'éducation, l'hôpital, la santé, comme pour des formes d'économie partagée pratiquée à Cuba depuis longtemps, notamment dans la co-habitation ou co-utilisation d'espaces ou de voitures. Cette *shared economy* cubaine a une forme certes moins digitalisée qu'ailleurs, mais elle existe et elle peut être inspirante alors que se développent d'autres manières de produire et de partager biens et services. Ainsi, lorsque l'on dépasse l'image-vitrine du Cuba touristique, il apparaît des modèles de vie sociale intéressants à plus d'un titre, qui justifient de les étudier et qui participent à l'évolution actuelle de Cuba et des perceptions que nous pouvons en avoir.

Comment s'est développé le projet ?
Stefan Kaegi : Comme habituellement dans mon travail, nous avons cherché des témoins qui pourraient raconter l'histoire du pays. Les Cubains eux-mêmes ont d'autres façons de raconter l'histoire de l'île et la situation actuelle, notamment par rapport à ce que transmet le canal idéologique et officiel du parti. J'ai donc cherché des points de vue subjectifs. Une telle entrée dans l'histoire cubaine est intéressante notamment parce que nous vivons presque tous loin de nos grands-parents et que nous ne connaissons pas cette tradition du partage des espaces comme elle peut exister à Cuba, où la famille est souvent rassemblée, pas nécessairement par choix, plus souvent à cause de la pénurie de logements. Or ailleurs, le communisme a lutté au contraire contre la famille : ainsi à Cuba la superposition entre l'idéal socialiste et l'espace privé est particulièrement intéressante et pertinente.

Qu'est-ce qui vous a rapproché de ces « témoins » qui allaient devenir les quatre acteurs du spectacle ?
Stefan Kaegi : Avec le LEES, nous avons identifié une cinquantaine de personnes qui pourraient participer à un projet sur Cuba. Puis le projet s'est précisé pour se focaliser sur les relations entre les débuts de la révolution et la situation actuelle. C'est une question qui est souvent prise en charge par des gens qui ont 70 ou 80 ans dans les médias officiels. Alors nous décidons de l'aborder à travers leurs petits-enfants, ceux qui ont à présent l'avenir du pays entre leurs mains. Ce choix était encouragé par le fait qu'ils nourrissent parfois de la colère à l'égard de leurs parents – qui n'ont pas fait directement la révolution mais qui l'ont prolongée, sans vraiment protester ni la défendre vraiment. Ainsi maintenant beaucoup de jeunes se sentent plus proches de leurs grands-parents et de leurs idéaux que de leurs parents. À l'heure des commémorations des 60 ans de la révolution, ce saut de génération était intéressant – d'autant que, génétiquement, les grands-parents sont plus proches des petits enfants que leurs propres enfants ! Nous avons donc choisi des témoins dont la biographie de leurs grands-parents était particulièrement intéressante. Par exemple Daniel Cruces-Pérez, jeune mathématicien : son grand-père était le Ministre de la redistribution des biens mal acquis – un ministère dont on pourrait s'inspirer en Europe je crois ! Lorsque nous l'avons rencontré, Daniel s'intéressait justement à l'histoire de son grand-père, notamment aux raisons pour lesquelles son nom a progressivement disparu de l'histoire officielle (les deuxième et troisième tomes de ses mémoires ne seront pas publiés, par exemple), alors même qu'il était sur le *Granma*, le bateau avec lequel Castro débarqua sur l'île. Mais nous ne voulions pas seulement écouter des personnages publics : la grand-mère de Milagro Álvarez Leliebre, une jeune historienne, était une modeste couturière qui a soutenu le régime toute sa vie. Elle a réussi à avoir un petit appartement dans une maison bourgeoise, un lieu de vie qui dit beaucoup de l'histoire récente, avec le sol de l'époque coloniale, la manière dont l'espace est découpé pour permettre la cohabitation de tous les membres de la famille, ou encore les transformations du quartier qui devient touristique au point que la vieille femme devra peut-être bientôt quitter sa maison alors qu'elle est juste à côté du Musée de la Révolution pour laquelle elle a lutté. Milagro, sa petite-fille, cherche du travail comme professeure après avoir bénéficié de la gratuité de la scolarité et découvre qu'elle doit maintenant travailler presque gratuitement…
Ils ont entre 20 et 34 ans. Leurs témoignages et ceux de leurs grand-parents – enregistrés en vidéo – disent une autre histoire de Cuba, qui fait dialoguer idéaux et réalité quotidienne. À mes yeux, ils résonnent aussi avec une histoire de la gauche européenne : que sont devenus les espoirs de la gauche mondiale des années 60 ?

Milagro est en effet historienne. Dans le spectacle, elle raconte avoir appris que l'histoire était objective, qu'il y avait de grands déterminants historiques. Elle souhaite rester dans le système d'éducation dont elle a bénéficié en devenant professeure – alors qu'elle gagnerait bien mieux sa vie en travaillant pour les touristes. En même temps, elle ne veut pas enseigner l'histoire telle que le régime le lui a appris, elle en a une conception plus ouverte et complexe. Le spectacle expose les paradoxes de celles et ceux qui restent fidèles aux valeurs de la révolution, tout en la mettant en cause.
Stefan Kaegi : Cela fait maintenant un mois et demi que nous répétons et jouons en Europe, et pour Milagro c'est son premier voyage à l'étranger. Elle découvre de nombreux produits dont elle ne soupçonnait pas l'existence, et prend conscience, en même temps, d'une injustice sociale flagrante - injustice dont elle ne comprend pas pourquoi son pays devrait la reproduire. À partir de 1989, la question de l'égalité a disparu du débat public européen. Même les sociaux-démocrates ont fait passer le progrès économique avant la question de la solidarité sociale et économique. Le spectacle invite à rencontrer des jeunes gens qui peuvent encore identifier ce contraste. Cela n'apporte aucune réponse, mais les accompagner dans ce questionnement sur leur passé nous permet aussi d'interroger le futur, de Cuba mais aussi de l'Europe.

Le spectacle se construit sur un double récit, entre l'histoire cubaine et les témoignages de ces jeunes gens et de leurs grands-parents. Les archives dialoguent avec des mémoires de vie.
Stefan Kaegi : C'est une autre dimension du spectacle je crois : la théâtralité propre à la fabrique des représentations du politique dans un pays où l'opinion n'est pas libre. Les recherches dans les archives, qui ont nourri le spectacle, ont fait surgir des images, des sons ou des courriers personnels de ces grands-parents, mais aussi des archives plus officielles, par exemple de l'Institut de Cinéma qui a largement encouragé les avant-gardes artistiques, cubaines ou non. Des architectes, des musiciens, des cinéastes sont allés à Cuba pour inventer les représentations de la révolution. La révolution cubaine est aussi une histoire d'iconographie pop, et ce matériel est passionnant à explorer.

Enfin, pourquoi les trombones ?
Stefan Kaegi : Le trombone est souvent utilisé à Cuba pour les marches militaires, les levées de drapeaux, les fanfares… Ceci dit, les compositions d'Ari Benjamin Meyers sont très différentes, écrites au contraire en déconstruisant ces airs de fanfare. J'étais surtout intéressé par le principe de la *micro-brigade*. C'est une autre forme d'organisation sociale cubaine, souvent mise en place dans la construction : la personne qui possède le savoir technique forme un groupe et, pendant une année, ils construisent ensemble une maison. De nombreuses habitations ont été construites comme cela à Cuba. Nous avons appliqué le même principe au quatuor formé par les acteurs : celle qui sait jouer du trombone l'a enseigné aux autres. Cet autre principe collectif s'est également montré pertinent pour lier ces quatre personnes qui ne se connaissaient pas avant le projet, et qui forment maintenant une sorte de collectif assez courageux je trouve.

Propos recueillis par Eric Vautrin

BIOGRAPHIE

Depuis plus de vingt ans, **Stefan Kaegi** parcourt le monde et travaille avec des non-acteurs qu'il appelle les *experts du quotidien*. Avec eux, le metteur en scène suisse installé à Berlin invente des pièces de théâtre documentaire, des pièces radiophoniques et des mises en espace dans et pour les villes qu'il visite. Membre fondateur du collectif Rimini Protokoll, ses investigations théâtrales et pluridisciplinaires interrogent le réel en créant une communication directe avec le public.
Rimini Protokoll est formé par Daniel Wetzel, Helgard Haug et Stefan Kaegi

rimini-protokoll.de

Esquisse de la scénographie © Aleksandar Denic

FRANK CASTORF

Bajazet
En considérant Le Théâtre et la Peste
d'après Jean Racine et Antonin Artaud

Mise en scène, **Frank Castorf**
Avec Jeanne Balibar, Jean-Damien Barbin, Adama Diop, Mounir Margoum, Claire Sermonne, une caméra live
Textes, Jean Racine, Antonin Artaud
Scénographie, Aleksandar Denic
Costumes, Adriana Braga Peretzki
Musique, William Minke
Vidéo, Andreas Deinert
Lumières, Lothar Baumgarte

Production Théâtre Vidy-Lausanne ; MC93 – Maison de la Culture de Seine-Saint-Denis (Bobigny) // Coproduction ExtraPôle Sud-PACA ; Grand Théâtre de Provence (Aix-en-Provence) avec le soutien de la Friche la Belle de Mai (Marseille) ; Théâtre National de Strasbourg ; Maillon – Théâtre de Strasbourg – Scène européenne ; Tandem scène nationale (Arras-Douai) ; Bonlieu scène nationale Annecy ; TNA – Teatro Cervantes – Teatro Nacional Argentino (Buenos Aires) ; Festival d'Automne à Paris // Coréalisation MC93 – Maison de la Culture de Seine-Saint-Denis (Bobigny) ; Festival d'Automne à Paris // Ce spectacle est soutenu par le projet PEPS dans le cadre du programme Européen de coopération transfrontalière Interreg France-Suisse 2014-2020. // Avec le soutien de l'Adami // Spectacle créé le 30 octobre 2019 au Théâtre de Vidy-Lausanne // En partenariat avec France Inter

MC93
Mer. 4 au sam. 14 décembre
Mar. au jeu. 19h, ven. 20h, sam. 18h, dim. 16h
Relâche lun. et jeu. 5 décembre

12€ à 29€ / Abonnement 12€ à 20€
Durée estimée : 3h

EXPOSITION
Mer. 4 au sam. 14 décembre
Hall de la MC93, entrée libre

Castorf-Machine - Le théâtre de Frank Castorf en images
A partir d'une cinquantaine de photographies de Thomas Aurin - qui a suivi les années Volksbühne de Castorf - et de citations du metteur en scène, cette exposition revient sur la façon dont le théâtre reformule les questions théâtrales liées au réalisme, au conflit contradictoire, à la scénographie, au jeu de l'acteur ou à l'histoire récente européenne.

Contacts presse :
Festival d'Automne à Paris
Christine Delterme, Lucie Beraha
01 53 45 17 13
MC93
MYRA : Rémi Fort, Jeanne Clavel
01 40 33 79 13 | myra@myra.fr

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

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

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

Dans la période angoissante et catastrophique Où nous vivons, nous ressentons le besoin urgent d'un théâtre Que les événements ne dépassent pas, dont la résonance en nous soit profonde, Domine l'instabilité des temps.
La longue habitude des spectacles de distraction, nous a fait oublier l'idée d'un théâtre grave, qui bouscule toutes nos représentations, nous insuffle le magnétisme ardent des images et agit finalement sur nous à l'instar d'une thérapeutique de l'âme dont le passage ne se laissera plus oublier. Tout ce qui agit est cruauté. C'est sur cette idée d'action poussée à bout et extrême que le théâtre doit se renouveler.

Antonin Artaud, *Le Théâtre et son double*

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

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

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

Une des plus singulières inventions de Racine tient dans le fait de transformer la parole tragique, qui exprime traditionnellement la voix divine et surnaturelle défaisant l'ordre humain, en une puissance propre au personnage qui se révèle dans ses mots et qui agit à travers eux : dans *Bajazet*, les trois morts sont provoquées par des paroles qui laissent s'exprimer leurs désirs profonds et, simultanément, provoquent la mort.
Ainsi *Bajazet*, Roxane et Atalide naissent à eux-mêmes par la parole comme Artaud le Mômo par ses proférations. La poésie incantatoire d'Artaud est l'expression d'une part d'une tentative de désenvoûtement des rites, codes et grammaires qui encadrent, instrumentalisent et contraignent la puissance de vie, et d'autre part d'une volonté de confondre le geste artistique avec la vie pleinement vécue – ce qui passe chez Artaud par une réinvention du réel par le poète et donc par la langue, comme pour les personnages raciniens. Ainsi dégagée de toute règle et de toute volonté de maîtrise, la parole proférée devient ce par quoi l'être se défait de « père et mère », faisant « voler en éclat le corps actuel » pour libérer « un corps neuf ».

Un théâtre du conflit
Plus que des dramaturges filant des thématiques à illustrer, Frank Castorf trouve ainsi avec Racine et Artaud, comme précédemment avec Gœthe ou Dostoïevski, des alliés et des frères solidaires, avec qui il partage la recherche d'un art vivant, puissant et déterminé, désapprenant les « bonnes manières » artistiques et les fictions lisses pour retrouver le réel à travers l'art. Comme lui, Racine et Artaud ont opposé les évidences convenues et les rites mondains aux puissances souterraines de l'être, occasionnant de profonds renouvellements esthétiques. Contester les contingences et les compromis et faire de l'art le lieu d'une réinvention du réel par l'artiste, dans l'instant de sa création, plutôt qu'une projection de fantasmes ou de discours : avec les textes de deux des plus importants poètes français, Castorf explore un nouveau répertoire tout en poursuivant son œuvre de déconstruction jouissive et libre débutée il y a plus de 40 ans.

> *Le consensus dans le théâtre a toujours été exactement ce que nous avons tenté de détruire par le conflit. Il s'agit pour nous de revendiquer en permanence la contradiction, une hostilité potentielle. C'est parfaitement ennuyeux pour l'art d'éliminer le conflit. L'un des acquis de la polis grecque était d'accepter le fait que les gens aient des opinions différentes et qu'ils se disputent. La contradiction était un élément constitutif de la polis esclavagiste de la Grèce antique. Grâce à cette contradiction ou plutôt au conflit, quelque chose comme une évolution - donc quelque chose de nouveau - a vu le jour. En essayant aujourd'hui de gommer le conflit, ce qui permet à des amateurs plus ou moins balbutiants d'essayer de faire de l'art dans des Staatstheater, le consensus n'a pour but que de survivre un peu mieux au quotidien. L'art est censé avoir le même effet qu'une aspirine, c'est-à-dire diminuer la douleur, et n'a plus rien de son potentiel de danger, de violation des normes et du sens des règles. (...)*
> *Le consensus dans le théâtre a toujours été exactement ce que nous avons tenté de détruire par le conflit. Il s'agit pour nous de revendiquer en permanence la contradiction, une hostilité potentielle. Et même le mal, si on veut.*
>
> Frank Castorf, *République Castorf,*
> ed. L'Arche Editions, Paris, 2017,

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

> *La haine existe, même si elle n'a pas de destinataire. Ceux qui se font exploser dans le 11e arrondissement de Paris n'ont pas d'ennemi concret. C'est un acte qui n'a plus rien à voir avec le fait de transgresser des lois, c'est une remise en question totale de nos règles ; on s'attaque aux règles mêmes qui régissent la vie concrète des gens, pas à la loi. Si ces personnes nient ces règles, qui leur offrent un cadre légal de participation aux bienfaits de la démocratie française, ou plutôt s'ils les détruisent, il faudrait quand même se demander pourquoi. Bien qu'ils aient été conditionnés de la même façon que nous, ils se comportent d'une façon radicalement différente. Soudain, ils dépassent ce conditionnement pour entrer dans un état de haine. La haine, ou plutôt la terreur, sont des forces élémentaires qui permettent aux gens de se sentir eux-mêmes. La haine est une émotion beaucoup plus forte que l'amour, et elle ne connaît pas de règles. Ces gens n'acceptent pas les règles parce qu'au fond, ces règles demeurent, dans cette démocratie, ce qu'elles ont toujours été : l'appendice d'une société dans laquelle ils sont des marginaux, une exception. Mais une fois qu'on remet tout cela en question, nos outils d'argumentation ne sont plus d'aucune utilité. Comment veut-on trouver un terrain d'entente avec des gens prêts à tourner le dos à toutes les règles, à les briser ? Dans ce contexte, l'humiliation redevient quelque chose d'important.*
> *En effet, cette humiliation existe partout. Rien que dans le métro parisien, on la rencontre sans cesse. D'autant plus qu'elle est pratiquée dans un cadre légal, où personne n'est ostensiblement discriminé. Mais toute règle sociale relève de la discrimination quand on s'en trouve exclu. Dans pareille situation, on n'est pas en mesure d'analyser ni même d'explorer les causes, le sentiment d'humiliation est d'emblée virulent. Il se développe comme un virus. Nous savons à quel point combattre des virus est difficile. C'est le désert qui contre-attaque. Comme dit Heiner Müller, en substance : « Quand je serai mort, les frères de toutes les races continueront à se battre, et à défaut d'eux, ce seront les paysages qui mèneront les guerres, et nous serons la pierre et le désert et la mer et l'océan! »*
> *C'est pour cela que je trouve intéressante cette faculté du théâtre à porter sur la scène, à coups de matraque, un sentiment tel que l'humiliation ou bien l'humilité.*
>
> Frank Castorf, *République Castorf,*
> ed. L'Arche Editions, Paris, 2017

Texte écrit par Eric Vautrin pour le Théâtre Vidy-Lausanne

BIOGRAPHIE

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

Frank Castorf et le Festival d'Automne à Paris :
2016 *Les Frères Karamazov*
(MC93 à la Friche industrielle Babcock)

T2G

THÉÂTRE DU RADEAU

Item

Mise en scène et scénographie, **François Tanguy**
Avec Frode Bjørnstad, Laurence Chable, Martine Dupé, Erik Gerken, Vincent Joly
Élaboration sonore, Éric Goudard, François Tanguy // Lumières, François Fauvel, Julienne Rochereau, François Tanguy // Régie générale, François Fauvel // Régie lumière, François Fauvel, Julienne Rochereau, Jean Guillet // Régie son, Éric Goudard, Mickaël Kandelman // Merci à Anne Baudoux et André Lenoir

Coproduction MC2 : Grenoble ; Théâtre National de Strasbourg ; Centre Dramatique National de Besançon Franche-Comté ; Les Quinconces-L'espal Scène nationale du Mans ; T2G – Théâtre de Gennevilliers ; Festival d'Automne à Paris // Coréalisation T2G – Théâtre de Gennevilliers ; Festival d'Automne à Paris // Spectacle créé le 5 novembre 2019 à Les Quinconces-L'espal Scène nationale du Mans

T2G – THÉÂTRE DE GENNEVILLIERS
Ven. 6 au lun. 16 décembre
Lun., jeu., ven. 20h, sam. 18h, dim. 16h
Représentation supplémentaire, jeu. 12 décembre 14h30
Relâche mar. et mer.
––––––
12€ à 24€ / Abonnement 10€ et 12€
Durée estimée : 1h30

Dates de tournée :
TNS – Théâtre National de Strasbourg – 8 au 16 janvier 2020
MC2 Grenoble – 11 au 15 février 2020
CDN Besançon – 11 et 12 mars 2020
Théâtre Garonne Toulouse – 10 au 13 juin 2020

Contacts presse :
Festival d'Automne à Paris
Christine Delterme, Lucie Beraha
01 53 45 17 13
T2G - Théâtre de Gennevilliers
Philippe Boulet
06 82 28 00 47 | boulet@tgcdn.com

Compagnon de route du Festival d'Automne à Paris depuis plus de trente ans, François Tanguy promet, cette édition encore, un nouveau geste théâtral poétique et singulier. Le ballet des corps et des décors s'annonce millimétré, l'espace en perpétuel mouvement, et les mots transformés en sonorités. Littérature, poésie, essai et musique s'entremêlent pour donner à voir et à entendre un théâtre rare qui n'a jamais cessé de se réinventer.

« C'est un théâtre qui parle du théâtre, avec les moyens du théâtre : ce n'est pas un théâtre de concepts ou de notions, Tanguy et le Radeau ne sont pas philosophes, même si, au bout, il y a sans doute une question posée et une réponse proposée à la vérité de quelque chose, une vérité du théâtre et non de théâtre. De même, ce n'est pas un théâtre politique, bien qu'il y ait un engagement de ce théâtre face à ce qui lui est public, à ce qu'il partage en commun avec tant d'autres. Ces données, philosophie et politique, investissent par en dessous ce théâtre dans des agencements qui emportent ses matières vers des devenirs imprévus. C'est un théâtre où les planches jouent un rôle déterminant, les coulisses, les lumières, les sons, décomposés en paroles, en musique, recomposés un instant en quelque chose qui doit être de l'ordre du sens et de la sensation. C'est un théâtre de bois et d'acteurs qui aboutissent à ce que Tanguy appelle la contemporanéité : cela signifie sans doute dire son mot dans le débat autour de la représentation, la faire – sans en être le représentant – non pas à l'écart, mais au cœur même des affaires du théâtre. C'est déjà plein de théâtre, avec des fables parfois douloureuses et mélancoliques, parfois drôles et grotesques ; parfois l'un et l'autre mélangés en un motif – qui n'est pas seul et qui n'est pas le même. »

Jean-Paul Manganaro
in François Tanguy et Le Radeau, P.O.L., 2008

Prélude dans la carrière

Printemps 2019. À la périphérie du Mans, en montant une petite route bordée de lotissements, on tourne à droite et là, dans un espace plat pouvant tenir lieu de parking, se dresse sur le côté, la tente blanche du Radeau. C'est là, depuis longtemps, que le Radeau créé ses spectacles, et non plus dans le lieu premier, la Fonderie où, dans ses vastes espaces, se succèdent des compagnies en résidence, des associations, des rencontres, etc. Avant d'aller à la tente, le lieu de rendez-vous, dès l'heure du premier café, reste la Fonderie où l'on s'attarde jusqu'au déjeuner, pris à la grande table commune de la cuisine. Près de la tente du Radeau, c'est une table plus modeste qui, les jours de beau temps, voit se réunir autour d'elle, l'équipe du futur spectacle, dans la clairière Grüber, ainsi surnommée, de son vivant, du nom du metteur en scène Klaus Grüber qui aimait cet endroit. C'est le temps du commencement, des premiers balbutiements d'un spectacle encore dans les limbes.
La lumière est douce, les oiseaux, très nombreux, chantent. Au fil des années, tout autour, les lotissements se sont multipliés. Quand on vient assister à un spectacle du Radeau sous la tente, on ne soupçonne pas que derrière les fourrés, les arbres et les bosquets, un sentier mène jusqu'à cette clairière où trône une table familiale, agrémentée de deux bancs et deux ou trois chaises. Autour de la table en bois délavé par les intempéries, prend place l'équipe restreinte du nouveau spectacle autour de François Tanguy : Frode Bjørnstad, Laurence Chable, Erik Gerken, Vincent Joly (jeu) et Eric Goudard (son). C'est un temps de lecture. Non celle d'une pièce nouvelle ou ancienne - ce n'est pas dans les habitudes du Radeau de monter des pièces dans leur entièreté. Cependant, les spectacles sont souvent traversés de bouffées de textes arrachées à des pièces, des romans, des essais d'hier et d'aujourd'hui. C'est un temps de « constructions parallèles » dit François Tanguy, maître d'œuvre et metteur en scène des spectacles du Radeau.
Des livres jonchent la table, certains ouverts, d'autres pas, et des pages photocopiées. Tanguy tend un livre ouvert à Frode qui lit : « L'espace scénique devait faire à peu près vingt mètres de haut, ce qui donnait l'impression d'une colossale aspiration à la culture. En ce qui me concerne, je dirai très humblement que je me retrouvai au beau milieu de l'estrade reluisante en tant que maître à danser, dans l'état d'un enfant de onze ans environ ». C'est le début d'un des nombreux récits réunis dans *Le Territoire du crayon* de l'auteur suisse Robert Walser. L*e Maître de danse* parle d'une jeune femme, Preciosa : « Personne sans doute, à part moi, ne comprenait qu'elle se laissait convaincre, de toutes les fibres de son être, que je l'aimais et n'étais que son serviteur, et que toute mon intransigeance n'était au fond rien d'autre qu'un hommage ».
Au sujet de ce texte, François Tanguy dit : « Robert Walser a des prouesses lexicales qui crochètent à l'imprévu d'autres parcours, notre constellation. Si tu remplaces Preciosa par l'objet même de l'attente, ce que la lecture et le narrateur peuvent en attendre, on peut y déceler la langue du théâtre, la scène, la femme, l'aurore... C'est une description qui attend une attention. Il y a des connections. Comment on va s'y prendre ? On est dans ce trou qui est un levier. On ne peut pas savoir ce qui s'assemblera. Ce n'est pas un bric à brac, c'est un taillis. Hier, on était dans *Le Carnet du sous-sol* de Fédor où il y a un effondrement du narrateur et à la fin il ne reste qu'une phrase : « Fouette cocher ». Après Fédor [*Dostoïevski, Tanguy aime appeler les auteurs par leurs prénoms, comme on le fait avec des amis*], on a basculé dans un fragment dialogué de Gogol, *Le Procès*, où deux types qui ont pris une cuite la veille n'arrêtent pas d'avoir le hoquet et cela fait sans cesse diversion sur l'objet, un soulèvement de forces hors de la procédure ». À la demande de leur metteur en scène, Eric et Vincent réitèrent pour le plaisir la lecture hocquetée.
François Tanguy bifurque ensuite vers Leibnitz avant de revenir en Russie par un livre sur le siège de Leningrad racontant l'histoire d'une jeune fille qui a besoin d'un chapeau. « Il n'y a rien à bouffer mais elle a besoin d'un chapeau. Il y a là une façon d'ajuster les parties les plus inconciliables ». Une dernière phrase qui clignote vers les spectacles du Radeau « Ça va perler, poursuit Tanguy. Nous tentons de saisir un présent... non c'est pas ça. ». Long silence. On entend le chant des oiseaux. François Tanguy reprend : « Cet instant là, on va pas le faire, pfuiiit, entrer dans la boite. Ce sont des opérations délicates. Robert [*Walser*] va-t-il plus vite ou moins vite ? Et en rapport à quoi ? Ce sont des collations subreptices. Le premier jour, on a lu des pages des du Cardinal de Retz et quelques fragments du livre d'André ».
André Bernold, qui a écrit un important livre sur Beckett, est là depuis le début du travail avec les acteurs, entamé quelques jours auparavant. François s'arrête sur une page et tend le livre à Laurence. Il est question du ballet royal de la nuit dansé par le jeune Louis XIV le 23 février 1653 : « L'événement est légendaire. On sortait de la Fronde et le jeune roi danse devant la cour qui danse aussi. Bien danser était indispensable, c'est une partie essentielle de la haute politique, ni plus ni moins que dans une tribu africaine. Encore une chose dont on n'a plus la moindre idée. Ces danses sont d'une sophistication rythmique invraisemblable. Cela s'écrit en équation au tableau noir. Le moindre courtisan les possède toutes, hors de là point de salut. Elles se dansent en solitaire. » Laurence poursuit la lecture, on s'enfonce dans Saint Simon, puis on passe au Cardinal de Retz. Que restera-t-il de cela dans le futur spectacle ? Personne ne peut le dire. Tout, rien peut-être, des lambeaux. C'est un temps de fondation, de sédimentation. Dans les fondations d'une maison il y a des gravats, des détritus, des objets perdus que l'on ne soupçonne pas.
Tanguy revient à Walser. « Ça se déboîte constamment » constate-t-il en parlant de l'écriture de l'écrivain suisse. Les spectacles du Radeau font de même. Les textes vont se succéder en s'entrelaçant de plus en plus, comme s'ils dialoguaient entre eux par delà les siècles, les langues et les frontières.
Ivanov de Tchekhov (« mais les ouvriers, il faut les payer... »), *L'Idiot* de Dostoïevski (« la générale était jalouse de ses origines.. »), Walser (« Madame Rondelette avait une statue splendide... »)... quelque chose germera.
Les heures passent, les oiseaux n'ont jamais cessé de chanter. François lit d'une voix bien timbrée une page d'« André » où ce dernier établit un passionnant parallèle entre Walser et Gogol, puis, tend le livre ouvert à Frode : « La cendre est le parfait symbole de l'humilité, de l'insignifiance et de l'inutilité. Et ce qu'il y a de plus beau : elle est elle-même persuadée qu'elle n'est bonne à rien. Peut-on être plus inconsistant, plus faible, plus misérable que la cendre, c'est sans doute difficile. Y a-t-il chose plus patiente et plus accommodante qu'elle ? On cherchera longtemps.(..). Mets ton pied sur de la cendre et c'est à peine si tu remarqueras que tu as marché sur quelque chose ». Les spectacles du Radeau s'écrivent sur des cendres. Celles des précédents spectacles, mais pas seulement.
François Tanguy revient sur tous ces textes lus dans la clairière en cet après-midi de printemps qui s'achève : « Fédor, André, Gogol, Robert... je ne dis pas qu'on va les foutre dans le sac à dos et comme ça s'en tirer dans l'expédition. On fait relâche sur les circonstances et on sait que les tendeurs qui, en nous, provoquent cette comparution, ne sont pas déterminants. C'est comme quand on est devant une nature morte. C'est quoi ? Une pomme, une cruche et deux écrevisses. Ah c'est joli ! Ce qui compte, c'est la façon dont le contraste produit cette apparition autrement que si c'était un alignement... On ne peut pas dire qu'on monte sur la baudruche et qu'on cavalcade. Il y a une absence, un retrait dus à la probité de chacun. De cela on ne peut pas parler. Qu'est ce que cela traverse, perfore ? ».

Texte écrit par Jean-Pierre Thibaudat, avril 2019

BIOGRAPHIE

Le **Théâtre du Radeau** a été fondé au Mans en 1977, rejoint en 1982 par **François Tanguy**, metteur en scène. La compagnie s'installe en 1985 dans une ancienne succursale automobile qui deviendra La Fonderie inaugurée en 1992. Ses derniers spectacles sont : *Soubresaut* (2017), *Passim* (2014), *Onzième* (2011).

Le Théâtre du Radeau et François Tanguy au Festival d'Automne à Paris :

1987 *Mystère Bouffe* (Théâtre de la Bastille)
1989 *Fragments forains* (Théâtre Gérard Philipe)
1991 *Chant du bouc* (Théâtre de la Bastille)
1994 *Choral* (Théâtre de la Bastille)
1996 *Bataille de Tagliamento* (Théâtre de Gennevilliers)
2005 *Coda* (Odéon – Théâtre de l'Europe)
2008 *Ricercar* (Odéon – Théâtre de l'Europe)
2011 *Onzième* (Théâtre de Gennevilliers)
2014 *Passim* (Théâtre de Gennevilliers)
2017 *Soubresaut*
(Nanterre-Amandiers, Centre Dramatique national)

© Jean Pinaudeau

JULIE DELIQUET

Un conte de Noël

Mise en scène, **Julie Deliquet**
D'après *Un conte de Noël* d'Arnaud Desplechin // Avec Julie André, Stephen Butel, Éric Charon, Solène Cizeron, Olivier Faliez, Jean-Christophe Laurier, Marie-Christine Orry, Agnès Ramy, Thomas Rortais, David Seigneur, Hélène Viviès, Jean-Marie Winling // Dramaturgie, Agathe Peyrard // Scénographie, Julie Deliquet, Zoé Pautet

Production Collectif In Vitro // Coproduction Théâtre de Lorient – CDN de Bretagne ; La Comédie de Saint-Étienne – CDN ; La Coursive – Scène nationale de la Rochelle ; Odéon-Théâtre de l'Europe (Paris) ; Festival d'Automne à Paris // Coréalisation Odéon-Théâtre de l'Europe (Paris) ; Festival d'Automne à Paris pour les représentations à l'Odéon-Théâtre de l'Europe (Paris) // Coréalisation La Ferme du Buisson – scène nationale de Marne-la-Vallée (Noisiel) ; Festival d'Automne à Paris pour les représentations à La Ferme du Buisson – scène nationale de Marne-la-Vallée (Noisiel) // Avec le soutien de l'Adami // Spectacle créé le 15 octobre 2019 à La Comédie de Saint-Étienne – CDN // En partenariat avec France Inter

Pour sa nouvelle création avec le collectif In Vitro, Julie Deliquet s'empare du scénario du film *Un conte de Noël* d'Arnaud Desplechin : une histoire de famille, ses non-dits douloureux et ses terribles jalousies. La metteure en scène mêle à ce drame tragi-comique l'élan shakespearien du *Roi Lear* et du *Songe d'une nuit d'été*.

C'est Noël et le temps des retrouvailles. Junon et Abel, un vieux couple uni et amoureux, réunissent leurs enfants pour les fêtes, même Henri, banni auparavant par sa sœur, l'implacable et mélancolique Élisabeth. Le souvenir d'un frère aîné mort enfant plane dans la maison familiale de Roubaix. De ce deuil est née la haine, mais les liens du sang ne peuvent disparaître. Et peu à peu, les enfants devenus grands s'emparent du rôle de ceux qui leur ont un jour donné la vie.

Le collectif In Vitro met en scène une histoire de famille où la parole et les aveux font du plateau un lieu cathartique au croisement du théâtre et de la psychanalyse. Au scénario doux-amer d'Arnaud Desplechin, où la vérité blesse autant qu'elle amuse, de joutes oratoires en règlements de compte cinglants, la pièce mêle monstres et mythes, les souvenirs du *Roi Lear* et du *Songe d'une nuit d'été*. Shakespeare se mêle aux dialogues d'Arnaud Desplechin : le scénario résonne de ces fables théâtrales archaïques, fondatrices. Dans un dispositif bifrontal, la scène devient un espace polyphonique dans lequel les récits se multiplient, se tissent et se répondent. Au cœur de ce huis clos familial, la vie est en jeu autant que l'amour, celui que l'on reçoit de sa famille et celui que l'on invente quand on grandit.

EMC – ESPACE MARCEL CARNÉ / SAINT-MICHEL-SUR-ORGE
Ven. 6 décembre 20h30
17€ et 22€ / Abonnement 15€ et 18€

LA SCÈNE WATTEAU / NOGENT-SUR-MARNE
Ven. 13 décembre 20h30
11€ à 23€ / Abonnement 9€ et 16€

LA FERME DU BUISSON AVEC LE THÉÂTRE DE CHELLES
Jeu. 19 et ven. 20 décembre 20h45
10€ à 17€ / Abonnement 10€

ODÉON-THÉÂTRE DE L'EUROPE / ATELIERS BERTHIER
Ven. 10 janvier au dim. 2 février
Mar. au sam. 20h, dim. 15h, relâche lun.
––––––
14€ à 36€ / Abonnement 12€ à 28€
Durée estimée : 2h

Dates de tournée :
Théâtre de la Croix-Rousse, Lyon – 5 au 9 février 2020
Théâtre de Lorient – CDN de Bretagne – 3 au 6 mars 2020
La Coursive – Scène nationale de La Rochelle – 10 au 12 mars 2020
Théâtre Romain Rolland – Scène conventionnée de Villejuif – 31 mars au 3 avril 2020

Contacts presse :
Festival d'Automne à Paris
Christine Delterme, Lucie Beraha
01 53 45 17 13
La Scène Watteau / Nogent-sur-Marne
Benoît Strubbe
01 43 24 76 76 | b.strubbe@scenewatteau.fr
La Ferme du Buisson
Corinna Ewald
01 64 62 77 05 | corinna.ewald@lafermedubuisson.com
Théâtre de Chelles
Gilla Ebelle
01 64 21 12 01 | gilla.ebelle@theatredechelles.asso.fr
Odéon-Théâtre de l'Europe
Lydie Debièvre
01 44 85 40 57 | presse@theatre-odeon.fr

ENTRETIEN

Julie Deliquet

Pourquoi avoir choisi un scénario de cinéma, celui d'*Un conte de Noël*, d'Arnaud Desplechin, pour cette nouvelle création du collectif In Vitro ?

Julie Deliquet : Ce choix n'a pas été soudain, il s'inscrit dans une démarche artistique, un tournant aussi dans le parcours du collectif. Au moment où je me suis intéressée au scénario d'*Un conte de Noël*, j'étais en plein dans l'adaptation d'un autre scénario avec la mise en scène de *Fanny et Alexandre*, d'Ingmar Bergman, présentée à la Comédie-Française. Shakespeare aussi m'interpellait et j'ai vite réalisé que l'œuvre d'Arnaud Desplechin induit et cite même à différents endroits le dramaturge. Après avoir pratiqué longtemps l'écriture de plateau avec In Vitro, j'avais envie de mener un dialogue avec un auteur qui affirme une langue contemporaine, avec un cinéaste vivant. Arnaud Desplechin a immédiatement accepté sans m'imposer aucune contrainte pour mon adaptation. Je ne m'y attendais pas du tout ! Cette liberté totale était nécessaire pour mon adaptation, pour que je puisse y invoquer pleinement le théâtre – comme par exemple avec la scène du spectacle que montent les enfants – ou évacuer certaines séquences trop cinématographiques comme les flashbacks. Sa langue est très riche, épaisse, il y a énormément de matière, je ne peux de toute façon pas tout garder. Mais au théâtre, on a un rapport beaucoup plus décontruit au récit qu'au cinéma. Par exemple sur scène, on n'a pas besoin de présenter un personnage de but en blanc, de tout expliciter au fur et à mesure : le spectateur accepte davantage d'être malmené. Enfin, ce scénario fait écho à de nombreuses problématiques qui m'habitent, comme la maladie (je viens de terminer un court métrage autour du cancer pour La 3e Scène de l'Opéra de Paris). Mais il réunit aussi des éléments qui me sont étrangers comme la ville de Roubaix, qui n'est qu'une terre de bannissement, un lieu inconnu : ces éléments sans lien direct avec mon univers familier m'intéressent aussi.

Le personnage d'Elizabeth, la sœur qui bannit son frère Henri, pour des raisons obscures, est une sorte de fil rouge de votre spectacle. Pourquoi a t-elle attiré votre attention particulièrement au cœur de ce film choral ?

Julie Deliquet : Je sens qu'Arnaud Desplechin a comme alter ego le personnage d'Henri, joué par Matthieu Amalric (le rôle du frère banni), même si tous les personnages sont très bien construits et ont tous une magnifique partition. D'ailleurs au théâtre cette choralité peut être accentuée car les acteurs sont tous à égalité sur la scène, sur le même plan face au spectateur. Elizabeth m'intéresse car on ne comprend pas bien cette violence face à son frère, ni pourquoi toute la famille accepte ce bannissement. À la fin, c'est sur elle que s'achève le film , elle a un petit sourire, comme si elle était contente de ce qu'elle venait de produire, d'écrire ou de vivre (l'interprétation est laissée en suspens par le réalisateur qui n'explicite pas ce dénouement) et elle prononce les mots du personnage de Puck, extrait du *Songe d'une nuit d'été* de Shakespeare : « Ombres que nous sommes, si nous avons déplu, pensez ceci : Que vous n'avez fait que dormir. Et tout sera réparé ». Cela laisse entendre qu'elle a écrit cette histoire, elle l'a romancée (n'oublions pas qu'elle est écrivaine de pièces de théâtres), qu'elle a rendu exagérément monstre le personnage du frère. Ici ce qui m'intéresse c'est donc de prendre des personnages et de provoquer, sous couvert du conte, le théâtre. Il y a quelque chose de très grec là dedans. En fait *Un conte de Noël*, c'est un petit *Roi Lear* version Roubaix. Et puis, je me suis dit qu'en tant que metteure en scène, je pouvais m'amuser avec un alter ego féminin qui est lui-même en train de diriger sa famille – comme je dirige des acteurs, même si ses méthodes sont plus violentes, plus radicales. Mais elle a quelque chose aussi de comique car c'est un personnage outrancier.

Donc vous abordez* Un conte de Noël *davantage sous le prisme de la fiction, du conte justement, que de l'histoire de famille sur un mode naturaliste ?

Julie Deliquet : Contrairement à ce que j'ai pu faire auparavant, je convoque ici plus des acteurs qu'une famille car oui, cette histoire est un conte. Arnaud Desplechin insiste d'ailleurs beaucoup sur cette partie du titre de son film. Je souhaite donc voir les comédiens arriver sur scène dans un décor de théâtre, comme les acteurs de *Vanya, 42e rue* de Louis Malle, qui au début du film entrent en répétition puis basculent dans *Oncle Vania* de Tchekhov. Quand les comédiens d'In Vitro invoqueront Roubaix, on plongera avec eux dans la fiction. Puis, les personnages du *Conte* au moment de leur spectacle de Noël se transformeront une nouvelle fois pour interpréter des personnages shakespeariens jusqu'à en oublier Roubaix : la dramaturgie est construite sur le modèle des poupées russes. Les acteurs d'In Vitro deviennent les personnages du conte, et les personnages du conte deviennent acteurs du spectacle de Noël, comme le font les artisans dans leur spectacle « Pyrame et Thisbé » à la fin du *Songe d'Une nuit d'été*. N'oublions pas qu'Elizabeth termine le film avec les mots de Puck. Mais dans un conte, on ne ment pas, on dit que c'est faux et en même temps, on y croit pleinement, on est fasciné, on a peur, on ressent du désir. Dans le film, c'est une manière de s'amuser, de rire, d'avoir de la distance tout en s'emparant de grands thèmes, comme la religion, la transmission génétique, la maladie et puis le théâtre dans le théâtre. Et finalement, ce sont des thèmes qu'on n'a pas encore abordés de front avec In Vitro et qui sont très théâtraux et très psychanalytiques. Il y a aussi du Lacan chez Desplechin. Je pense à la folie notamment : on l'accepte chez ses personnages parce qu'elle est dite. C'est comme si on était un peu au-dessus de la vie dans *Un conte de Noël*. Ce sont quatre jours à Roubaix mais ce sont comme quatre actes de tragédie. Ça me plait d'enfermer mes acteurs dans une histoire et dans un temps court et intense, alors que peut-être au fond tout est faux. L'espace bifrontal est dans ce sens important : montrer que l'on est au théâtre et que le conte commence en direct sous nos yeux. Dans ce dispositif, une partie des spectateurs devra traverser le décor pour aller s'asseoir, il en découvrira ainsi tous ses artifices.

Comment l'univers shakespearien pénètre-t-il votre conte de Noël théâtral ?

Julie Deliquet : Le théâtre est déjà omniprésent dans l'œuvre de Desplechin, il dit d'ailleurs ne penser qu'au théâtre quand il écrit, cet amour là transparait dans son film. Je pense notamment aux références nombreuses et directes faites à Shakespeare : cette histoire de bannissement, c'est aussi *Le Roi Lear,* la relation triangulaire entre Silvia, Simon et Ivan fait encore écho au *Songe d'une nuit d'été* et à son trio amoureux. Je pense également à *Hamlet* avec le roi et la reine de comédie. C'est toute une matière que j'expérimente au plateau avec mes acteurs. Dans le cadre de ce spectacle, je voulais vraiment favoriser la langue d'un auteur de théâtre par rapport à une écriture de plateau. Il s'agit de jouer avec la langue de Desplechin et celle de Shakespeare, de créer un choc et de convoquer pleinement le théâtre jusque dans les mots. Et puis il y a aussi ce doux mélange entre drame et comédie chez Arnaud Desplechin. Je trouve qu'il y a ça chez Shakespeare – il est autant auteur de comédie que de tragédie. Arnaud Desplechin sait mélanger le vrai et le faux, le tragique et le comique : je pense à la scène de bagarre entre Henri et Claude, elle est accompagnée d'une musique qui apporte du décalage et qui nous rappelle que ce n'est pas ça au fond qui est grave dans le film. Au delà des références shakespeariennes, c'est une œuvre qui est habitée par d'autres fantômes, d'autres auteurs, d'autres réalisateurs. C'est en ce sens que c'est une langue au-dessus du réel, pas du tout naturaliste, très écrite. Elle joue avec plein de codes, avec des références hybrides, je pense aussi à tout le langage médical : dans *Un conte de Noël*, on peut mourir d'embrasement ! Ou au sous texte religieux également très présent.

Ce nouveau projet implique-t-il de nouvelles méthodes de travail au sein du collectif ?

Julie Deliquet : À ce stade du projet, je n'ai encore distribué aucun rôle. Je veux commencer les répétitions sans savoir qui joue quoi et que chacun obtienne son rôle comme sur un coup de dés. Cette question du jeu et du hasard est très présente dans le film. J'aime beaucoup cette idée du tirage au sort : comment l'acteur peut-il me faire croire à ce qu'il est, alors qu'il vient de découvrir son personnage ? Je crois que nous devons vraiment nous aussi jouer avec l'œuvre. Le film nous offre toute cette liberté.

Propos recueillis par Agathe Le Taillandier, avril 2019

BIOGRAPHIE

À l'issue de sa formation au Conservatoire de Montpellier puis à l'Ecole du Studio Théâtre d'Asnières, **Julie Deliquet** poursuit sa formation à l'École Internationale Jacques Lecoq. Elle crée le Collectif In Vitro en 2009 et présente *Derniers Remords avant l'oubli* de Jean-Luc Lagarce (2e volet du Triptyque « Des années 70 à nos jours… ») dans le cadre du concours Jeunes metteurs en scène du Théâtre 13, elle y reçoit le prix du public. En 2011, elle crée *La Noce* de Brecht (1e volet du Triptyque), puis en 2013, *Nous sommes seuls maintenant*, création collective et 3e volet du Triptyque. En 2015, elle met en scène *Gabriel(le),* pour le projet « Adolescence et territoire(s) » à l'initiative de l'Odéon – Théâtre de l'Europe, et crée *Catherine et Christian (fin de partie)*, épilogue du Triptyque, au TGP-CDN de Saint-Denis dans le cadre du Festival d'Automne. En septembre 2016, elle met en scène *Vania* d'après *Oncle Vania* d'Anton Tchekhov à la Comédie-Française. Elle crée *Mélancolie(s)* en octobre 2017 d'après *Les Trois sœurs* et *Ivanov* de Tchekhov.
Le collectif In Vitro est associé au Théâtre de Lorient – Centre dramatique national de Bretagne, à la Comédie de Saint-Étienne – Centre Dramatique National, et à la Coursive, Scène nationale de la Rochelle. Il est conventionné à rayonnement national et international par le Ministère de la Culture et de la Communication – DRAC Île-de-France.
En 2018, Julie Deliquet crée *Fanny et Alexandre* à la Comédie-Française, et les projets du collectif In Vitro *Mélancolie(s), Tchekhov dans la ville* et *Nous sommes seuls maintenant* sont en tournée.

Julie Deliquet au Festival d'Automne à Paris :

2014 *Des années 70 à nos jours* (Les Abbesses / Théâtre de la Ville, Théâtre Gérard Philipe)
2015 *Catherine et Christian (fin de partie)* (Théâtre Gérard Philipe, Théâtre Romain Rolland, La Ferme du Buisson, Théâtre Paul Eluard)
2017 *Mélancolie(s)* (La Ferme du Buisson, Théâtre de la Bastille)

JAHA KOO

Cuckoo

Conception, mise en scène, texte, musique et vidéo, **Jaha Koo**
Avec Duri, Seri, Hana, Jaha Koo
Dramaturgie, Dries Douibi
Manipulations informatiques, Idella Craddock
Scénographie et multimédia, Eunkyung Jeong

Production Kunstenwerkplaats Pianofabriek (Saint-Gilles) // Producteur exécutif CAMPO // Coproduction Bâtard Festival // Coréalisation Théâtre de la Bastille (Paris) ; Festival d'Automne à Paris // Avec le soutien de CAMPO (Gand), de STUK (Leuven), de BUDA (Courtrai), de DAS Theatre – Amsterdam University of the Arts et SFAC et de la Vlaamse Gemeenschapscommissie (Bruxelles) // Spectacle créé le 2 novembre 2016 au Beursschouwburg (Bruxelles) dans le cadre du Bâtard Festival

Jaha Koo est né en 1984, en Corée du Sud. Une époque où les Coréens pouvaient encore croire en la douceur de l'avenir alors que la VIe République s'apprêtait à voir le jour. Mais c'était avant l'accord du 21 novembre 1997, plaçant le pays sous administration du Fonds monétaire international. De ce temps de solitude et de violence, l'artiste tire une performance singulière.

Une solitude paradoxale, tant le monde entier porte ses yeux sur ce pays. Un pays maintenu sous pression par un système qui a sciemment organisé sa banqueroute. De cette histoire, Jaha Koo fait le symbole d'un temps où la finance prend le pas sur l'homme et remplace la possibilité d'être heureux par l'obligation de répondre aux règles, et la nécessité d'être ensemble par la tristesse d'être seul. Le geste théâtral prend alors sens et se transforme en récit universel. Jaha Koo, devenu conteur, entrelace l'évolution du monde avec les affres de sa vie. Après la diffusion d'images de journaux télévisés, il prend place, seul, au milieu de trois autocuiseurs à riz, et nous emmène au cœur d'une réalité modelée par des décisions prises au sommet d'une pyramide qui lui est étrangère. À cet instant, la machine devient le seul interlocuteur du jeune homme et devient l'emblème d'une nouvelle réalité. Un présent complexe dans lequel il faut continuer à vivre, mais qu'il combat avec force. Celle d'un artiste persuadé de la capacité des mots et du théâtre à faire changer le cours des choses.

THÉÂTRE DE LA BASTILLE
Lun. 9 au ven. 13 décembre 19h
––––––
15€ à 25€ / Abonnement 11€ à 18€
Durée : 1h
Spectacle en coréen surtitré en anglais et en français

Contacts presse :
Festival d'Automne à Paris
Christine Delterme, Lucie Beraha
01 53 45 17 13
Théâtre de la Bastille
Irène Gordon-Brassart, Emmanuelle Mougne
01 43 57 78 36 | igordon@theatre-bastille.com,
emougne@theatre-bastille.com

ENTRETIEN

Jaha Koo

Pouvez-vous nous dire quelques mots sur la genèse du projet ?
Jaha Koo : En 2014, je travaillais sur un projet qui s'appelait *La Trilogie Hamartia*. Avec ce projet, je voulais me pencher sur des événements tragiques liés à des problématiques sociales, culturelles ou politiques dans nos sociétés contemporaines et remonter le fil de notre histoire pour retrouver les origines de ces tragédies. Le premier volet de la trilogie, *Lolling and Rolling*, traite la question du colonialisme en Corée du Sud. *Cuckoo* en est le deuxième volet et revient sur les vingt dernières années de l'histoire coréenne, ainsi que sur ma vie personnelle, et sur l'histoire de la dernière crise économique que le pays a traversée et la problématique des suicides.
En général, avant de créer je traverse une longue période de recherche académique et de terrain, puis j'écris les textes, réalise les vidéos et compose la musique entièrement seul, ce qui prend du temps. Pour *Cuckoo*, le processus global a pris deux ans.

Dans cette pièce, vous nous parlez de la crise financière coréenne et de la façon dont elle a impacté votre vie. Seriez-vous d'accord pour dire que vous faites du théâtre politique ?
Jaha Koo : Oui, *Cuckoo* est une forme de théâtre politique. Ceci étant je ne pense pas que mon travaille puisse changer le monde, mais il peut aider à réfléchir sur la société. Je pense aussi que ce travail est politique dans le sens où il délivre une pensée critique sur les problématiques contemporaines – j'y aborde certaines choses que les media ne traitent pas – en se penchant sur certains aspects cachés de notre société.

Parlez nous de vos choix de mise en scène et de scénographie.
Jaha Koo : Le processus de création change souvent en fonction de chaque œuvre. Pour *Cuckoo* par exemple, j'ai pensé qu'il était important que je sois moi-même sur le plateau pour interpréter cette histoire qui est la mienne. En revanche, j'envisage toujours mon théâtre comme un geste performatif contemporain qui ne se base pas sur de la littérature ou du théâtre au sens classique du terme. Dans mon travail, on trouve d'ailleurs une multitude de mediums, comme la vidéo, un travail sonore et photographique, auxquels viennent se mélanger les objets qui font la scénographie et mon propre texte. J'attache de l'importance à chacun de ces éléments puisque chacun d'eux représentent pour moi un langage.

Votre pièce traite à la fois de l'intime et de l'histoire. Dans quelle mesure ces deux histoires (nationale et intime) sont-elles liées l'une à l'autre ? Comment diriez-vous que l'histoire nationale a-t-elle impacté votre histoire personnelle ?
Jaha Koo : Tout le monde a une histoire personnelle qui lui est propre, faite d'expériences et de souvenirs uniques. *La Trilogie Hamartia* joue de ces souvenirs et de ces histoires, pour partir de l'individu et aller vers la grande Histoire, celle dans laquelle nous sommes tous. Concrètement, j'observe ce qui se passe autour de moi, les problèmes qui parcourent la société et leurs conséquences, puis j'essaye de retracer les origines historiques de ces faits. Comme si je collectais des faits personnels pour les intégrer ensuite dans un processus de mémoire collective. La création de *Cuckoo* et les représentations que j'ai pu faire à l'étranger, en Grèce notamment, m'ont permis d'apercevoir à quel point ce travail de l'individu vers le collectif pouvait avoir un sens. D'ailleurs, cette pièce, pourtant ancrée dans la culture et l'histoire coréenne, trouve un écho partout où je la joue et permet de réfléchir au-delà de mon cas personnel, à des problématiques bien plus globales.

La crise financière coréenne a eu lieu en 1997, il y a plus de vingt ans. Pourquoi avoir choisi d'en parler maintenant, en 2019 ?
Jaha Koo : Depuis la crise de 1997, l'économie coréenne et les structures sociales du pays ont évolué. Le marché coréen a été englouti par les firmes internationales. De son côté, le gouvernement a présenté des politiques à court terme pendant que les grandes sociétés ne pensaient qu'à protéger leurs propres intérêts. Par ailleurs, à l'époque existait un climat de forte corruption entre le milieu politique et le secteur économique. Tout cela a bien entendu eu des conséquences à long terme, et représente encore aujourd'hui un lourd fardeau pour les jeunes générations.

Avec cette pièce, vous semblez convaincu que le théâtre et les mots peuvent soigner les traumas. Est-ce le cas ? Cette pièce vous a-t-elle aidé à soigner vos traumas personnels ?
Jaha Koo : Je ne travaille pas pour résorber mes traumas personnels. Je ne pense pas que cela soit possible. Personnellement, je continue de me battre pour avancer sur mes traumas et ceux que les gens qui m'entourent ont eu à endurer. Mais en tant qu'artiste, je travaille avec un certain sens de la responsabilité, et avec en tête le désir de dire quelque chose de notre société, ou d'offrir au débat public des sujets de discussion.

En tant que jeune artiste coréen, comment parleriez-vous de la Corée aujourd'hui ? Dans votre pièce, vous parlez d'une société sous pression. Est-ce toujours le cas ?
Jaha Koo : Après la destitution de la Présidente Park Geunhye en 2017, un gouvernement de centre gauche est arrivé au pouvoir, mais les changements ne sont pas significatifs pour autant. En effet, l'autoritarisme gouvernemental reste un fait profondément ancré dans la société, tout comme l'androcentrisme des modes de pensée et l'inégale redistribution des richesses. Ces problèmes continuent de menacer la survie des gens et le respect des droits de l'homme. Notre société continue d'être soumise à un grand nombre de pressions.

Dans votre pièce, vous expliquez avoir quitté la Corée. Était-ce nécessaire de la quitter pour en parler ?
Jaha Koo : Pas nécessairement, non. Il y a beaucoup de raisons différentes qui m'ont fait quitter la Corée. Ceci étant, je pense que je la vois plus objectivement depuis que je l'ai quitté. Prendre de la distance aide à réfléchir en profondeur.

Êtes-vous inquiets au sujet de certaines évolutions, comme la place croissante qu'occupent les robots dans notre société ?
Jaha Koo : Je n'ai pas peur des robots et des machines, mais plutôt de la façon dont les êtres humains s'emparent des opportunités du futur. La monopolisation des biens et le manque d'éthique sera une menace importante à l'heure de la robotisation.

Votre pièce résonne comme l'appelle d'une génération. Diriez-vous que la solitude et l'exclusion sont des problèmes générationnels ? Dans quelle mesure est-ce différent qu'à l'époque de vos parents ?
Jaha Koo : *Cuckoo* aborde vingt années de l'histoire coréenne, depuis 1997, donc la pièce traite nécessairement d'une problématique générationnelle. La société coréenne est basée sur le confucianisme, la famille et les traditions, donc l'individualisme était une valeur historiquement absente. Autrement dit, les individus n'avaient que peu de place dans notre société, et en venaient même à s'effacer au profit du pays. Par exemple, au moment de la crise de 1997, les personnes de la génération de mes parents ont donné leur or et leurs biens pour le rétablissement du pays. Est-ce que cela arriverait de nouveau si nous avions à revivre une crise ? Je ne suis pas certain. La jeune génération ayant enduré les conséquences de la crise des années après celle-ci, elle tient fermement à la garantie des droits individuels. Les jeunes ont même tendance à s'écarter de la société pour s'en protéger.

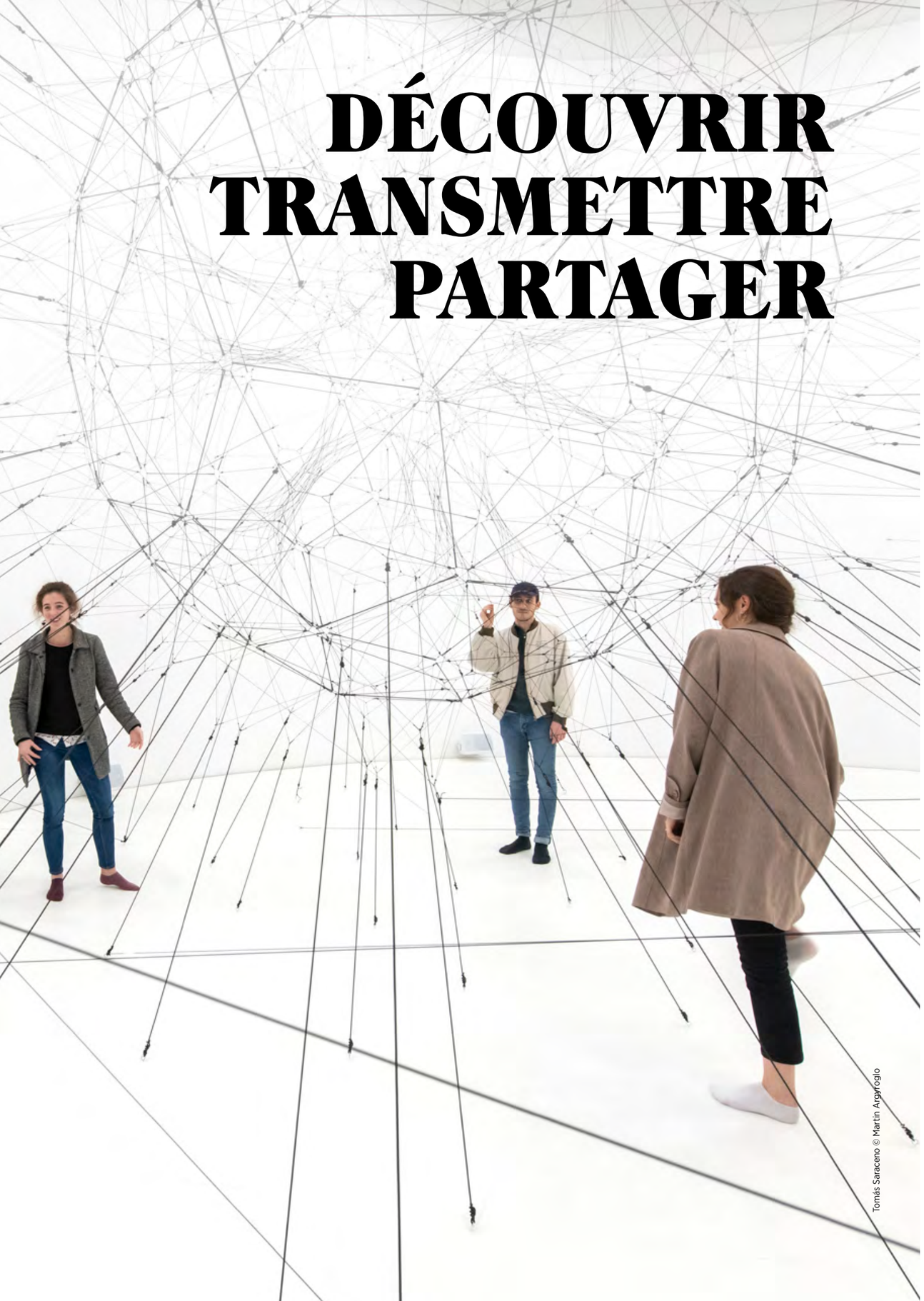
Dans une certaine mesure votre pièce est très pessimiste. Vous dites même à un moment : « À ceux qui ont cru dans le système, la seule chose qu'il reste à faire est de mourir en vain ». Diriez-vous comme Gretchen Rubin dans la pièce (auteure américaine et fille de Robert Rubin, ancien secrétaire au Trésor de l'administration Clinton) qu'il y a toujours moyen d'être heureux dans ce monde ? Si oui, le théâtre peut-il contribuer à ce bonheur ?
Jaha Koo : C'est vrai, ce spectacle est pessimiste. Mais je ne fais pas du divertissement ou de la fantaisie, et je ne peux pas donner à entendre à mon public un discours irréaliste qui le ferait se sentir confortable, ainsi que le fait Gretchen Rubin dans mon spectacle. Ceci étant je ne parle qu'en mon nom, et je pense par ailleurs qu'il reste possible d'être optimiste, en participant à la vie sociale de notre pays par exemple.

Propos recueillis par Jean-Christophe Brianchon, avril 2019

BIOGRAPHIE

Jaha Koo est un compositeur, performeur et metteur en scène sud coréen. Naviguant entre recherche multimédia et performance, ses travaux mêlent musique, vidéo, texte et installation. Ses performances entretiennent un lien étroit avec la politique, l'histoire et les problématiques personnelles de l'artiste.
Depuis 2014, Jaha Koo travaille sur sa « Trilogie Hamartia ». Cette trilogie s'intéresse à la manière dont le passé agit sur le présent et affecte fatalement nos vies. Le premier volet de la trilogie, *Lolling and Rolling*, est créée au Zürcher Theater Spektakel (Zürich, Suise) en 2015. Le second, *Cuckoo*, au Festival Steirischer Herbst (Graz, Autriche) en 2017. Jaha Koo travaille actuellement au dernier volet de sa trilogie, dont le titre provisoire est *The History of Korean Western Theater*. La performance sera présentée en première mondiale au Kunstenfestivaldesarts (Bruxelles, Belgique), au printemps 2020.
Jaho Koo étudie le théâtre à l'Université des Arts de Corée, puis à DasArts (Amsterdam) où il obtient un Master en études théâtrales. Jaha Koo compose sous le pseudonyme de GuJAHA. Son EP le plus récent est *Copper and Oyster*, paru en 2015.

DÉCOUVRIR TRANSMETTRE PARTAGER



Tomás Saraceno © Martin Argyroglo

Les projets d'éducation artistique et culturelle du Festival d'Automne à Paris en direction de la jeunesse

Le Festival d'Automne à Paris, aux côtés des artistes invités, travaille à la sensibilisation de publics toujours plus diversifiés en inventant des programmes sur-mesure et accessibles à tous. Dans un désir de partage, et de lutte contre toutes les formes d'isolement, le Festival rend possible la rencontre avec la création contemporaine.
Ambitieuse et animée par un désir d'abolir les frontières, la politique d'éducation artistique et culturelle du Festival s'appuie notamment sur sa capacité à tisser des liens entre ses différents partenaires – artistes, structures culturelles, associations, tutelles, fondations, mécènes – et à fédérer toutes les énergies nécessaires pour tracer un chemin commun. Riche de ses spécificités, le Festival a développé une série de projets donnant la possibilité aux jeunes de 4 à 22 ans de découvrir différents lieux et disciplines, de rencontrer metteurs en scène, compositeurs, plasticiens et chorégraphes, ou encore de participer à des ateliers avec ces artistes. Autant d'opportunités leur permettant de passer du statut de spectateur à celui d'acteur, d'éveiller leur curiosité, de prendre confiance en eux, d'approfondir leurs connaissances et de s'épanouir.

DE LA MATERNELLE À L'ENSEIGNEMENT SUPÉRIEUR

Avec le programme ***Cours de Re-création***, des élèves de 4 à 20 ans se font les médiateurs d'une exposition qu'ils ont visitée, auprès d'élèves d'autres écoles et d'âges différents. Des moments forts, qui engagent les participants dans un jeu collectif, de l'appréhension des expositions à l'élaboration d'une transmission en résonance avec leur perception des œuvres.

De septembre à décembre 2019, le programme *Cours de Re-création* est consacré aux expositions d'Anna Boghiguian et de Christodoulos Panayiotou.

Le Festival favorise également la mise en place de **rencontres privilégiées** ou d'**ateliers de pratique** avec des artistes de sa programmation.

Cours de Re-création reçoit le soutien d'Aleth et Pierre Richard

La Fondation d'entreprise Fiminco est mécène de *Cours de Re-création.*

FONDATION FIMINCO

ÉCOLE ÉLÉMENTAIRE

Depuis 2015, le programme ***Écoute !*** initie les élèves de l'école Barbanègre (19e arr.) aux répertoires musicaux d'aujourd'hui. Durant trois années successives, les enfants suivent les ateliers conçus par le percussionniste Maxime Echardour et le compositeur et musicologue David Christoffel, en lien avec la programmation du Festival. Deux rendez-vous mensuels à la fois exigeants et ludiques, tournés vers l'écoute et la pratique.

De septembre 2019 à juin 2020, le programme *Écoute !* est consacré aux musiques de Mark Andre, Benedict Mason, Claude Vivier, Antonin Tri Hoang.

Écoute ! reçoit le soutien de la Sacem.

sacem Société des Auteurs, Compositeurs et Éditeurs de Musique

LYCÉES ET ENSEIGNEMENT SUPÉRIEUR

Plusieurs classes de lycée suivent chaque année le programme ***L'Automne au lycée***. Les élèves assistent à trois spectacles choisis dans la programmation du Festival, accompagnés par des médiateurs qui facilitent leur accès à l'œuvre en proposant – en amont – un travail collectif sur sa thématique. Pour l'un des trois spectacles du parcours, le travail va plus loin : le lendemain de la représentation, les lycéens investissent à leur tour le plateau. Pendant trois heures, à partir de prises de paroles, d'expression corporelle ou écrite, ils travaillent à une mise en forme de leurs impressions qu'ils présentent finalement à l'artiste lors d'une courte performance.

De septembre à décembre 2019, les « ateliers du lendemain » se construisent notamment à partir des spectacles de Jeanne Candel / Samuel Achache, Frank Castorf, Boris Charmatz, Aurélie Charon / Amélie Bonnin / Caroline Gillet, Julie Deliquet, Mohamed El Khatib, Fabien Gorgeart / Clotilde Hesme, tg STAN / Tiago Rodrigues, Gisèle Vienne.

Après l'automne, certains lycées prolongent leur expérience de spectateurs en participant à des ateliers d'écriture, de théâtre ou de danse, pour découvrir et expérimenter le processus de création.

Le Festival propose également aux établissements scolaires et universitaires d'accueillir une ***Exposition itinérante*** qui rayonne dans l'ensemble de l'établissement.
Imaginée à partir des œuvres commandées chaque année par le Festival à des artistes de renommée internationale (Pierre Alechinsky, Cy Twombly, Antoni Tapiès, Jean Tinguely, Jenny Holzer, Anish Kapoor, Robert Wilson…), cette collection de près de cinquante pièces est tenue à la disposition des partenaires. De la sélection des affiches exposées au démontage, tout est organisé en accord avec les enseignants et grâce à la participation des élèves.

L'Automne au lycée bénéficie d'une aide régionale à l'éducation artistique et culturelle et du soutien de la SACD.

îledeFrance SACD la culture avec la copie privée

Le Fonds de dotation Emerige est mécène de *L'Automne au lycée* et de l'*Exposition itinérante.*

FONDS DE DOTATION EMERIGE

Les actions d'éducation artistique et culturelle du Festival d'Automne à Paris bénéficient du soutien de ARTE.

arte

LE FESTIVAL D'AUTOMNE À PARIS EST SUBVENTIONNÉ PAR :

Le ministère de la Culture et de la Communication
Direction générale de la création artistique
DRAC Île-de-France

La Ville de Paris
Direction des affaires culturelles

Le Conseil Régional d'Île-de-France

LE FESTIVAL REMERCIE L'ASSOCIATION DES AMIS DU FESTIVAL D'AUTOMNE À PARIS, ET L'ENSEMBLE DES MÉCÈNES, DONATEURS INDIVIDUELS, ENTREPRISES ET FONDATIONS, QUI CONTRIBUENT PAR LEUR SOUTIEN À LA RÉALISATION DE LA 48E ÉDITION.

GRAND MÉCÈNE

Fondation Pierre Bergé – Yves Saint Laurent

MÉCÈNES

Fondation d'entreprise Hermès
Fondation d'entreprise Fiminco
Fondation d'Entreprise Philippine de Rothschild
Fonds de dotation Emerige
King's Fountain

Kering | Women In Motion
Warner Music Group
Arte
Koryo

Jean-Pierre de Beaumarchais
Juliette de Wouters-Chevalier

GRANDS DONATEURS

Fonds Handicap & Société, Impala, Fondation d'entreprise La Poste

Frédérique Cassereau, Alexandre et Charlotte de Coupigny, Jean-Claude Meyer, Sydney Picasso, Judith Pisar, Aleth et Pierre Richard

DONATEURS

Jean-Jacques Aillagon, Philippe Crouzet, Aimée et Jean-François Dubos, Sylvie Gautrelet, Nathalie Guiot, Jean-Philippe Gauvin, Ishtar Méjanès, Caroline Pez-Lefèvre, Claude Prigent, Bertrand Rabiller, Ariane et Denis Reyre, Agnès et Louis Schweitzer, Nancy et Sébastien de la Selle, Bernard Steyaert, Arthur Toscan du Plantier, Sylvie Winckler

AMIS

Irène et Bertrand Chardon, Francis Charhon, Hervé Digne, Susana et Guillaume Franck, France Grand, Agnès et Jean-Marie Grunelius, Louis Labadens, Pierre Morel, Nicole Nespoulous, Tim Newman, Yves Rolland, Myriam et Jacques Salomon, Guillaume Schaeffer, Anne Terrail

PARTENAIRES 2019

Adami, SACD, Sacem, Onda, Festival Seuls en Scène – Princeton French Theater Festival, Fondation suisse pour la culture Pro Helvetia, Instytut Adama Mickiewicza, Centre culturel canadien, Pledg, Aésop

FESTIVAL D'AUTOMNE À PARIS
48e édition

ARTS PLASTIQUES

Anna Boghiguian (Égypte)
Cour vitrée de l'École des Beaux-Arts
11 oct. au 24 nov. (interruption du 3 au 12 nov.)

Christodoulos Panayiotou (Chypre)
Musée d'Orsay – 19 oct. au 12 janv.

PERFORMANCE

Craig Shepard (États-Unis)
On foot: Aubervilliers
Laboratoires d'Aubervilliers – 10 sept. au 3 oct.
Trumpet City: Aubervilliers – 6 oct.
Avenue de la République (Aubervilliers)

GRAND MAGASIN (France)
Grammaire Étrangère
Leçon 1 – 16 sept. / Sorbonne Université
Leçon 2 – 23 sept. / Louis-Le-Grand
Leçon 3 – 14 oct. / ESPE Batignolles
Leçon 4 – 4 nov. / CRR 93
Leçon 5 – 18 nov. / La Sorbonne
Leçon 6 – 28 nov. au 1er déc. / Centre Pompidou
4 déc. / !POC! / Alfortville

Jeanne Balibar (France)
Les Historiennes
Théâtre des Abbesses – 28 et 29 sept.

Gerard & Kelly (États-Unis)
Modern Living
La villa Savoye – 28-29 sept. et 5-6 oct.
Schindler/Glass (film)
Centre Pompidou – 10 oct.
Clockwork
Appartement-atelier Le Corbusier – 16 au 18 oct.

Myriam Gourfink (France)
Glissements
Musée de l'Orangerie – 30 sept.

Sur les bords #1 (France, Allemagne, Suède, Norvège, Belgique)
Avec Mette Edvardsen, Latifa Laâbissi / Antonia Baehr, Marcus Lindeen, Ariane Loze, Mathilde Maillard, Dominique Petitgand, Julien Prévieux, Vincent Thomasset et *DUUU – radio
T2G – Théâtre de Gennevilliers – 4 au 6 oct.

Christodoulos Panayiotou (Chypre)
Dying on Stage
Musée d'Orsay – 19 oct., 23 nov. et 14 déc.

Fanny de Chaillé (France)
Désordre du discours
D'après *L'Ordre du discours* de Michel Foucault
Université Paris 8 avec le CND – 4 nov.
Université Paris Nanterre avec Nanterre-Amandiers – 6 et 7 nov.
Beaux-Arts de Paris – 8 nov.
École des arts de la Sorbonne – Centre Saint-Charles avec le Carreau du Temple – 10 et 11 déc.

Claudia Triozzi (Italie)
Pour une thèse vivante (vers son geste) / Un CCN en terre et en paille
Laboratoires d'Aubervilliers – 12 au 30 nov.

Romeo Castellucci (Italie)
La Vita Nuova
Grande Halle de la Villette – 19 au 24 nov.

Lionel Dray (France)
Les dimanches de Monsieur Dézert
Théâtre de l'Aquarium – 10 au 31 déc.

THÉÂTRE

SCÈNE FRANÇAISE

Talents Adami Paroles d'acteurs / Gwenaël Morin
Uneo uplusi eurstagé dies – Eschyle / Sophocle
Atelier de Paris / CDCN – 8 au 12 oct.

Fabien Gorgeart / Clotilde Hesme
Stallone
Le CENTQUATRE-Paris – 8 au 26 oct.

Émilie Rousset
Reconstitution : Le procès de Bobigny
Théâtre de Gennevilliers – 10 au 14 oct.
Théâtre de la Cité internationale – 19-20 oct.
!POC! / Alfortville – 16 nov.
Le Théâtre de Rungis – 30 nov.
Théâtre de Chelles – 1e fév.

Aurélie Charon / Amélie Bonnin / Caroline Gillet
RADIO LIVE
Théâtre des Bouffes du Nord – 4 nov.
Théâtre des Quartiers d'Ivry – 7 nov.
Maison de la Musique de Nanterre – 15 nov.
Théâtre de Choisy-le-Roi – 3 déc.
!POC! / Alfortville – 11 déc.
Théâtre du Fil de l'eau / Pantin – 18 déc.

Mohamed El Khatib
La Dispute
Théâtre de la Ville – Espace Cardin – 8 nov. au 1e déc.
Théâtre du Beauvaisis – 6 déc.
Théâtre de Choisy-le-Roi – 12 janv.

Vincent Thomasset
Lettres de non-motivation itinérantes
Théâtre de Gennevilliers – 6 oct.
!POC! / Alfortville – 18 janv.
Le Théâtre de Rungis – 28 janv.
Carrousel
Théâtre de Gennevilliers – 16 au 25 nov.
!POC! / Alfortville – 22 janv.

Théâtre du Radeau
Item
Théâtre de Gennevilliers – 6 au 16 déc.

Julie Deliquet
Un conte de Noël
Espace Marcel Carné – 6 déc.
La Scène Watteau – 13 déc.
La Ferme du Buisson avec le Théâtre de Chelles – 19 et 20 déc.
Odéon / Ateliers Berthier – 10 janv. au 2 fév.

Samuel Achache / Jeanne Candel
La Chute de la maison
Théâtre de l'Aquarium – 3 au 7 déc.
Théâtre Quartiers d'Ivry – 11 au 15 déc.

PROPOSITIONS JEUNE PUBLIC – TOUT PUBLIC

Robert Wilson / CocoRosie (États-Unis / France)
Jungle Book d'après *Le Livre de la jungle* de Rudyard Kipling
Théâtre de la Ville – 13e Art – 6 oct. au 8 nov.

Antonin Tri Hoang / Samuel Achache
Chewing gum Silence
Nouveau théâtre de Montreuil – 23 nov.
La Dynamo – 7 déc.
Théâtre de l'Aquarium – 21 déc. au 11 janv.
Théâtre Alexandre Dumas – 17 janv.

Jonathan Capdevielle
Rémi
Nanterre-Amandiers – 23 nov. au 30 nov.
Théâtre de Choisy-le-Roi – 15 déc.
La Ferme du Buisson – 10 au 11 janv.
Théâtre de Saint-Quentin-en-Yvelines – 15 au 18 janv.

SCÈNE INTERNATIONALE

Milo Rau (Suisse)
Oreste à Mossoul
Nanterre-Amandiers – 10 au 14 sept.

tg STAN / Tiago Rodrigues (Belgique / Portugal)
The way she dies
Théâtre de la Bastille – 11 sept. au 6 oct.

Ranters Theatre Company (Australie)
Intimacy
La Commune (Aubervilliers) – 10 au 13 oct.

Robyn Orlin (Afrique du Sud)
Les Bonnes
Théâtre de la Bastille – 4 au 15 nov.

Collectif GREMAUD/GURTNER/BOVAY (Suisse)
Pièce
Théâtre des Abbesses – 13 au 17 nov.

The Wooster Group (États-Unis)
A PINK CHAIR (In Place of a Fake Antique)
Centre Pompidou – 15 au 17 nov.

Faustin Linyekula (République démocratique du Congo)
Congo
Théâtre des Abbesses – 20 au 23 nov.

Christoph Marthaler (Allemagne)
Bekannte Gefühle, gemischte Gesichter
La Villette – Grande halle – 21 au 24 nov.

Wang Chia-Ming (Taïwan)
Dear Life
MAC Créteil – 28 au 30 nov.

Stefan Kaegi / Rimini Protokoll (Suisse)
GRANMA. Les trombones de La Havane
La Commune (Aubervilliers) – 4 au 8 déc.

Frank Castorf (Allemagne)
Bajazet en considérant *Le Théâtre et la Peste* d'après Jean Racine et Antonin Artaud
MC93 – 4 au 14 déc.

Jaha Koo (Corée du Sud)
Cuckoo
Théâtre de la Bastille – 9 au 13 déc.

DANSE

PORTRAIT CUNNINGHAM (États-Unis)

Fabrique John Cage & Merce Cunningham
CND – 28 et 29 sept.

Week-end Merce Cunningham
Théâtre de la Ville – Espace Cardin – 5 et 6 oct.

Merce Cunningham / Petter Jacobsson / Thomas Caley / Ballet de Lorraine
Sounddance / Fabrications / For Four Walls
Chaillot avec le Théâtre de la Ville – 12 au 16 oct.
Théâtre du Beauvaisis – 3 et 4 déc.
Théâtre Paul Eluard – 12 déc.

Merce Cunningham / The Royal Ballet / Opera Ballet Vlaanderen / Ballet de l'Opéra national de Paris
Cross Currents / Pond Way / Walkaround Time
Chaillot avec le Théâtre de la Ville – 22 au 26 oct.

Merce Cunningham / Ballet de l'Opéra de Lyon
Summerspace / Exchange / Scenario
Théâtre du Châtelet avec le Théâtre de la Ville – 14 au 20 nov.
POINTS COMMUNS / Théâtre des Louvrais – 13 et 14 déc.

Merce Cunningham / Miguel Gutierrez / Ballet de Lorraine
RainForest / Cela nous concerne tous (This concerns all of us)
MC93 avec le CND – 28 au 30 nov.
Théâtre du Beauvaisis – 3 et 4 déc.
Théâtre Paul Eluard – 12 déc.
Maison de la musique de Nanterre – 15 déc.

Merce Cunningham / CNSMDP
Cunningham x 100
La Villette – Grande Halle – 30 nov.

Merce Cunningham / Ballet Rambert
Rambert Event
La Villette – Grande Halle avec le Théâtre de la Ville – 4 au 7 déc.

Merce Cunningham / Alessandro Sciarroni / Ballet de l'Opéra de Lyon
Winterbranch / TURNING_motion sickness version
Le CENTQUATRE-Paris avec le Théâtre de la Ville – 18 au 21 déc.

PORTRAIT LA RIBOT (Suisse)

La Ribot
Panoramix
Centre Pompidou – 14 au 22 sept.
Laughing Hole
CND – 5 oct.
Se Vende (Exposition)
Partie I – Centre Pompidou – 14 au 23 sept.
Partie II – CND – 5 oct. au 16 nov.
Another Distinguée
Le CENTQUATRE-Paris – 13 au 16 nov.

La Ribot / Dançando com a Diferença
Happy Island
CND – 7 au 9 nov.

La Ribot / Mathilde Monnier / Tiago Rodrigues
Please Please Please
Espace 1789 / Saint-Ouen – 15 oct.
Centre Pompidou – 17 au 20 oct.

SCÈNE FRANÇAISE

Boris Charmatz
Infini
Théâtre de la Ville – Espace Cardin – 10 au 14 sept.
Nanterre Amandiers – 13 au 16 nov.
Espace 1789 / Saint-Ouen – 19 nov.
Levée
Nanterre-Amandiers – 16 nov.

Gisèle Vienne
Crowd
Centre Pompidou – 25 au 28 sept.

Jérôme Bel
Rétrospective
Théâtre des Abbesses – 27 et 29 sept.
La Commune – 16 au 18 oct.
Isadora Duncan
Centre Pompidou – 3 au 5 oct.
La Commune – 28 au 30 nov.

Latifa Laâbissi
White Dog
Centre Pompidou – 9 au 12 oct.

Xavier Le Roy
Le sacre du printemps (2018)
Centre Pompidou – 21 au 23 nov.

SCÈNE INTERNATIONALE

Échelle Humaine
Lafayette Anticipations – 16 au 22 sept.
Yasmine Hugonnet (Suisse)
Se sentir vivant – 16 sept.
Ivana Müller (Croatie)
We Are Still Watching – 16 sept.
Hors-Champ – 21 et 22 septembre
Jan Martens (Belgique)
Sweat Baby Sweat – 18 et 19 sept.
Yves-Noël Genod (France)
Yves-Noël Genod dira au moins une phrase de Merce Cunningham (et peut-être un peu plus) – 21 et 22 sept.
Trajal Harrell (États-Unis)
Dancer of the Year – 21 et 22 sept.

Steven Cohen (Afrique du Sud)
Put your heart under your feet… and walk!
Centre Pompidou – 19 au 21 sept.
MC93 – 28 et 29 nov.

Marco Berrettini (Suisse)
Sorry, do the tour. Again!
CND – 3 au 5 oct.

Marcelo Evelin (Brésil)
A Invenção da Maldade
CND – 15 au 18 oct.

William Forsythe (États-Unis)
A Quiet Evening of Dance
Théâtre du Châtelet avec le Théâtre de la Ville – 4 au 10 nov.

Wen Hui / Jana Svobodová (Chine / Rép. tchèque)
Ordinary People
Les Abbesses – 5 au 9 nov.
POINTS COMMUNS / Théâtre des Louvrais – 20 et 21 nov.

Mette Ingvartsen (Danemark)
Moving in Concert
Centre Pompidou – 6 au 9 nov.

Volmir Cordeiro (Brésil)
Trottoir
CND – 10 au 12 déc.

MUSIQUE

PORTRAIT CLAUDE VIVIER – CHAPITRE II (Canada)

Claude Vivier / Luciano Berio / Gérard Grisey
Cité de la musique – 19 sept.

Claude Vivier / Gérard Pesson / Márton Illés / Isabel Mundry
Théâtre des Abbesses – 7 oct.

Claude Vivier
+ Projection du film *Kopernikus*
Théâtre de la Ville – Espace Cardin – 18 nov.

Benedict Mason (Royaume-Uni)
ChaplinOperas
Cité de la musique – 11 oct.

Mark Andre / Matthias Pintscher (France / Allemagne)
Cité de la musique – 15 oct.

Antonin Tri Hoang (France)
Disparitions
Église Saint-Eustache – 24 oct.

Calixto Bieito (Espagne)
The String Quartet's Guide to Sex and Anxiety
Théâtre de la Ville – Espace Cardin – 12 au 14 nov.

Lena Herzog (États-Unis)
Last Whispers
Théâtre du Châtelet – 21 nov.
Théâtre de la Ville – Espace Cardin – 22 et 23 nov.
Maison de la Musique de Nanterre – 7 déc.

James Dillon / Benedict Mason / Rebecca Saunders (Royaume-Uni)
Cité de la musique – 27 nov.

CINÉMA

Jean-Luc Godard (Suisse)
Le théâtre Nanterre-Amandiers ouvre Le Livre d'image *de Jean-Luc Godard*
Nanterre-Amandiers – 4 au 20 oct.

Sébastien Lifshitz (France)
Images perdues, images trouvées
Centre Pompidou – 4 oct. au 11 nov.

Marie Losier (France)
Confettis atomiques !
Jeu de Paume – 5 au 23 nov.

Richard Linklater (États-Unis)
Le cinéma, matière-temps
Centre Pompidou – 22 nov. au 6 janv.

FESTIVAL D'AUTOMNE À PARIS
48e édition

156, rue de Rivoli 75001 Paris
Renseignements et réservation 01 53 45 17 17
festival-automne.com