

Dossier de presse



Saison 2019.2020

Comédie
de Genève

Christine Ferrier
T. +41 22 809 60 83
cferrier@comedie.ch

Hélène Noiset
T. +41 22 809 60 73
hnoiset@comedie.ch

Comédie de Genève
www.comedie.ch

Sommaire

Le théâtre est l'espace de l'Autre, par Arielle Meyer MacLeod	03
Perdre son sac Pascal Rambert · Denis Maillefer	05
Nos parents Pascal Rambert	08
Concours européen de la chanson philosophique Massimo Furlan et Claire de Ribaupierre	11
Invisible Yan Duyvendak	16
Para David Van Reybrouck · Raven Ruëll	19
Requiem pour L. Fabrizio Cassol · Alain Platel	22
Schmürz Jean-Luc Lagarce · Boris Vian · Gian Manuel Rau	25
La Gioia Pippo Delbono	29
Pièces de guerre en Suisse Antoinette Rychner · Maya Bösch	32
ICI, histoire(s) de Genève Philippe Macasdar	37
Sorry, do the tour. Again ! Marco Berrettini	40
Angels in America Tony Kushner · Philippe Saire	43
Small g, une idylle d'été Patricia Highsmith · Mathieu Bertholet · Anne Bisang	46
Tartuffe / Dom Juan Les Fondateurs - Zoé Cadotsch & Julien Basler	49
Le présent qui déborde Christiane Jatahy	53
Please Please Please La Ribot · Mathilde Monnier · Tiago Rodrigues	57
La première (dernière) fois Denis Maillefer	61
Comédie virtuelle Gilles Jobin	62
Ça déménage !	66
La programmation NKDM en 1 coup d'œil	67
Combien ça coûte ? Tout savoir sur les tarifs	68
Remerciements	69

Le théâtre est l'espace de l'Autre, par Arielle Meyer MacLeod

Le théâtre comme espace de l'Autre.

Raconter notre histoire, c'est raconter notre époque, ses échappées poétiques mais aussi ses crispations identitaires. Et ouvrir le champ de l'Autre.

Oui, les artistes de notre saison parlent avant tout de cela, de l'altérité qui fonde notre humanité, de la rencontre avec l'Autre qui permet d'échapper à l'enfer de l'identique.

Dans la Grèce du V^e siècle avant J.-C. qui a vu naître l'art dramatique, Dionysos, dieu du théâtre, est aussi emblématiquement le dieu qui incarne la figure de l'Autre – de l'étranger, du vagabond –, celui des habitants de l'Olympe qui personnifie et valorise donc la différence. L'altérité détermine ainsi l'essence même du théâtre, elle en est à la fois l'origine et l'horizon.

Plus encore, l'altérité en constitue le fonctionnement intrinsèque. Le théâtre est en effet l'espace de l'Autre parce qu'il propose un dispositif singulier et irremplaçable : dans un espace partagé et réel – celui où artistes et public sont en présence, ici et maintenant, dans un même lieu – apparaît un espace virtuel qui est l'espace de la fiction. L'acteur et l'actrice ont beau être là, devant moi, parfois tout près, ils peuvent même briser ce qu'on appelle le 4^e mur (ce mur invisible qui sépare la scène de la salle) et s'adresser à moi, me parler, voire me toucher, ils évoluent néanmoins dans un espace séparé du mien, différent de l'espace de mon quotidien, un espace autre qui devient espace de l'Autre – de son imaginaire, de son histoire, de son discours, de sa sensibilité. Advient alors une expérience à nulle autre pareille, une expérience qui permet d'être ensemble mais séparés, et de se laisser ainsi traverser par une rencontre.

Raconter notre histoire. Saison 2.

Alors, pour cette saison 2, nous vous proposons autant de traversées – théâtrales, musicales, chorégraphiques – qui nous préservent d'un repli triste et stérile dans nos frontières tant intérieures, culturelles, que géographiques.

Ensemble, réinventons avec Alain Platel le *Requiem* de Mozart en le nourrissant d'influences musicales venues du jazz et d'Afrique de l'ouest.

Allons avec Christiane Jatahy dans des camps de réfugiés, des lieux de transit – en Grèce, en Palestine, au Liban, en Afrique du Sud, en Amazonie –, retracer l'odyssée de femmes, d'hommes et enfants qui ont tout

Le théâtre est l'espace de l'Autre

quitté à la recherche d'un lieu où se reconstruire.

Redécouvrons autrement la chanson de variété et la danse disco.

Redisons ensemble, encore et encore, les écueils de l'homophobie.

Interrogeons-nous sur le sens et les contresens des missions de pacification en Afrique.

Réfléchissons aux effets du populisme, ici, en Suisse, avec Maya Bösch.

Et réjouissons-nous aussi, avec Pippo Delbono, réjouissons-nous, simplement, de nos différences.

Le théâtre, messenger de l'Autre.

Théâtre et démocratie s'inventent plus ou moins en même temps. Peut-être cela fait-il du théâtre un lieu par excellence pour la défendre, cette démocratie, bec et ongles.

Un lieu pour refuser, avec force et plus que jamais, les discours – exclusifs et excluants – qui postulent l'identité plutôt que l'altérité, le Même plutôt que l'Autre.

Un lieu où résister à la tentation d'un « Nous », quel qu'il soit, qui s'opposerait à « Eux », les autres, tous les autres qui du fait de leur genre et leur orientation sexuelle, leur appartenance religieuse ou culturelle, leur couleur de peau, leurs opinions politiques, ne seraient pas comme « Nous ».

Un lieu pour combattre l'intégrisme, tous les intégrismes. Y compris, comme les nomme Delphine Horvilleur dans son livre *Réflexions sur la question antisémite*, les « intégristes de l'intégrité » qui fantasment une complétude que l'autre, par sa différence, viendrait menacer. Sans doute l'intégrisme le mieux partagé, par des religieux comme par des laïcs, par des gens de droite comme de gauche, « d'en haut » comme « d'en bas ».

Grâce à son dispositif particulier qui ne cesse de nous rappeler cette présence de l'altérité qui fait notre richesse, le théâtre a plus que jamais pour mission de briser les polarisations, les oppositions binaires et les simplifications, afin d'ouvrir des voies transversales pour penser le monde.

Nous voulons un théâtre qui, à l'image de Dionysos, dieu du théâtre et de l'altérité, soit un messenger de l'Autre.

Notre saison sera donc dionysiaque, opiniâtrement et obstinément dionysiaque.

Perdre son sac

Pascal Rambert · Denis Maillefer

30.08 > 07.09.2019 en partenariat avec La Bâtie-Festival de Genève

Crier dans la pluie l'absence et les vides

Dans la rue, une jeune femme, momentanément laveuse de vitrines, s'adresse aux passants pour dire sa solitude, sa colère, son incompréhension face à un monde que certains estiment divisé entre « les gens qui réussissent » et « les gens qui ne sont rien ».

Un texte écrit « sur mesure » pour la comédienne Lola Giouse. L'auteur, Pascal Rambert, est un écrivain français d'aujourd'hui, qui compose des textes réellement sculptés par et pour le souffle des actrices et des acteurs qui les portent.

Entretien avec Denis Maillefer

Propos recueillis par Arielle Meyer MacLeod

Denis Maillefer, vous ouvrez la saison de la Comédie avec un texte de Pascal Rambert. Ce n'est pas la première fois que vous travaillez avec cet auteur. En quoi vous sentez-vous proche de cette écriture ?

C'est une de ces écritures qui me paraît si loin et si proche de moi. Lointaine parce que dans une structure de langue qui n'est pas la mienne, ni écrite ni orale. C'est une langue à la fois quotidienne et très « écrite », qui est héritée je trouve de Racine et Koltès. Et donc, aussi, elle me semble familière parce qu'elle est comme un flot, elle dit beaucoup, elle « avance » vite et fort, et elle est très romantique, et j'aime cela. C'est une langue extrêmement physique, qui a besoin de faire corps avec l'actrice, l'acteur. Il y a aussi quelque chose d'adolescent qui me rend un peu nostalgique. Dans *Lac*, autre texte de Rambert que j'ai travaillé avec les étudiants de la Manufacture, je m'identifiais beaucoup aux sensations de cette langue, de sa rage douloureuse.

Perdre son sac est un monologue dans lequel une jeune femme pousse un cri de rage. Qui est cette jeune femme ? De quoi est faite cette rage et à qui s'adresse-t-elle ?

C'est une jeune femme seule, dans la rue. Elle se sent abandonnée, elle fait un petit boulot, laveuse de vitres, bien qu'elle ait fait des études. Elle est du côté de ceux que l'on ne voit pas, ne considère pas, ne veut pas voir. Elle est le miroir inversé de la réussite, de la consommation, de la possession. Elle est inadaptée aux modes de fonctionnement habituels. Elle n'est pas une cible pour les publicitaires, elle ne rêve pas de villa, ni d'assurances, ni d'enfants. Elle voudrait juste exister et être considérée. Elle est en rage contre ce qui l'entoure, l'injustice, le manque d'amour, l'invisibilité justement. Elle est en rage contre tout. Et elle voudrait qu'on la prenne dans les bras, par-dessus tout. En filigrane, elle nous dit, vous pourriez être moi. J'ai vu l'autre jour un SDF avec un panneau qui

Perdre son sac

disait « cela peut aussi vous arriver ». Elle est de ces personnes qui hurlent dans la rue et que l'on ne peut/veut voir. Elle parle aux autres, celles et ceux qui ne sont pas elle.

Pouvez-vous nous dire quelques mots de vos intentions de mise en scène ?

Mon travail est de faire voir la parole, de la faire ressentir physiquement. Que l'on soit à la fois dans la rue et au théâtre, et que l'on puisse dépasser la situation réaliste. Le projet est de mettre cette jeune femme en vitrine, littéralement, qu'elle devienne star du podium et animal de foire. Et que l'on se voie en elle comme dans un miroir tragique.

Comment travaillez-vous avec vos acteurs ? Et ici, en particulier, comment pensez-vous aborder le travail avec la comédienne Lola Giouse, pour qui je crois le texte a été écrit ?

J'essaie de trouver la densité de la parole, et surtout de chercher ce qui pousse cette rivière de mot, ce flot/flow. Je pense souvent que derrière le texte il y a une chose, et une seule chose qui est dite, qui a mille variations mais une seule, et qui fait sens pour l'actrice, qui lui donne de l'essence pour avancer. Une actrice, un acteur a besoin de quelque chose à « viser ». On peut appeler cela objectif, par exemple. Il est aussi poussé par un besoin fondamental. Qui peut être très simple. À nous de le trouver. À moi d'aider l'actrice dans ce sens. On ne peut pas jouer les mots. On peut jouer ce qui les pousse dehors. Là, c'est écrit pour Lola Giouse, alors à nous de chercher en quoi c'est écrit pour elle, d'en « profiter », et aussi de chercher où cela lui échappe, ce qui est révélé par le texte et la collision avec le travail scénique.

Pascal Rambert est auteur, metteur en scène, réalisateur et chorégraphe. En 2016, il reçoit le Prix du Théâtre de l'Académie Française pour l'ensemble de son œuvre.

Très jeune, il se jette dans le théâtre avec Marivaux, puis Büchner, puis ses propres textes. Il se brûle, il va vite, il est le plus jeune metteur en scène d'Avignon en 1989 avec *Les Parisiens*. Dès 1992, il est à Nanterre-Amandiers auprès de Jean-Pierre Vincent. Puis il s'oriente vers un travail qui se fonde de plus en plus sur le théâtre comme expérience d'un non-savoir. Il est intéressé par la danse, par le corps et alterne le plus souvent pièces intimistes et productions chorales. Sa pièce *Clôture de l'amour*, créée au Festival d'Avignon en 2011 et réunissant le duo Stanislas Nordey/Audrey Bonnet, est un succès international. De 2007 à 2016, Pascal Rambert a dirigé le T2G-Théâtre de Gennevilliers, centre dramatique national de création contemporaine.

Au Festival d'Avignon 2019 il présentera sa nouvelle pièce, *Architecture*, écrite pour Emmanuelle Béart, Marina Hands, Audrey Bonnet, Marie-Sophie Ferdane, Denis Podalydès, Arthur Nauzyciel, Laurent Poitrenaux, Stanislas Nordey et Jacques Weber.

Perdre son sac

Metteur en scène, pédagogue et actuellement co-directeur de la Comédie de Genève, **Denis Maillefer** débute avec *Fool for love*, de Sam Shepard, à la Dolce Vita de Lausanne en 1987. Depuis, il a mis en scène une trentaine de spectacles de théâtre, mais aussi d'opéra. Il privilégie un théâtre de l'intime, avec un penchant pour la biographie scénarisée, la fausse biographie, une sorte d'autofiction trafiquée. Ce qui ne l'empêche pas de monter aussi des textes, dramatiques ou non.

Quelques spectacles marquants :

Je vous ai apporté un disque (2004), une performance qui a tourné dans toute la Suisse et a voyagé jusqu'à Moscou.

In love with Federer (2013). Denis Maillefer écrit, réalise et joue, avec Bastien Semenzato, son amour pour le joueur de tennis suisse.

Mourir, dormir, rêver peut-être (2017), théâtre documentaire sur le travail des employés des pompes funèbres, repris à la Comédie de Genève la saison passée.

Avec: Lola Giouse

Collaboration artistique: Cédric Leproust / **Lumière:** Laurent Junod / **Scénographie:** Les Ateliers du colonel - Laurent Junod et Marie Bürgisser- Jacquier / **Son:** Philippe de Rham / **Régisseur général:** Frederico Ramos Lopez / **Coaching corps:** Géraldine Chollet / **Coaching claquettes:** Jozsef Trefeli / **Costumes:** Anna Van Brée

Production: Comédie de Genève / **En partenariat avec** La Bâtie - Festival de Genève

Nos parents

Pascal Rambert

14 > 15.09.2019 en partenariat avec La Bâtie-Festival de Genève

Aller dans la vie avec toi papa et avancer sur tes épaules

Quinze jeunes actrices et acteurs parlent de leur jeunesse, de leurs parents, du passage à une vie d'adulte, à un âge où l'enfance n'est pas encore trop lointaine. Une fiction montée/démontée à partir des récits écrits par les protagonistes. Rien n'est vrai, tout est réinventé, nous dit Rambert.

Une autofiction inclassable

par Arielle Meyer MacLeod

10 jeunes femmes, 5 jeunes hommes. 15 jeunes comédiennes et comédiens. « Tout vient d'eux » dit Pascal Rambert, qui leur a proposé de remonter loin, avant leur identité de maintenant, avant leur naissance parfois, de remonter à leurs parents. Il leur a demandé de parler, puis d'écrire, de lui donner ces textes que lui, Rambert, a démonté et remonté, réécrit pour en faire une fiction. « C'est cette fiction qui s'appelle *Nos parents*. Rien n'est vrai. Tout est réinventé. Tout passe par l'écriture. C'est à dire le texte. Et l'interprétation qu'ils en font. Parlée. Chantée. Dansée. Pour arriver peut-être à deux formes de vérité. La leur et celle du théâtre. »

Alors *Nos parents* relève sans doute de l'autofiction théâtrale, cette modalité nouvelle de l'écriture de soi consciente des effets de fiction qu'elle produit, qui déplie le réel par un travail de l'imaginaire, qui réinvente la vie dans les mots. Mais une autofiction théâtrale inclassable, inédite même. *Nos parents* serait en effet comme une autofiction collective, une écriture de soi chorale. Une façon de mettre en mots et en commun l'histoire de chacun, ou plutôt des histoires dont ils sont le fruit, des histoires d'amour qui les ont conçus, façonnés, qui les ont portés, ou abîmés. L'amour entre leurs parents, l'amour de leurs parents, pour leurs parents. Il y a là des mères tendres, aimantes, des mères envahissantes aussi, des pères séducteurs, d'autres complices ou encore absents. Il y a l'amour qui procure de la joie, de la nostalgie et celui qui fait mal aussi.

- *Nous recevons tous cet amour*
- *Non*
- *Si, mais pas tous de la même manière*

C'est peut-être là la vérité commune à ces récits, ce qui nous touche au plus profond : nous recevons tous cet amour, mais pas tous de la même manière.

De ces histoires individuelles et intimes, Rambert crée un spectacle porté par chacun et par tous. Comme des clones qui seraient tous différents – et tous pareils, parce que tous nés d'une histoire, celle de leurs parents – ils sont vêtus à l'identique, tout de noir et de blanc, les filles parées du même teint pâle, de la même raie au milieu et des mêmes lèvres rouges. Ils forment un chœur, comme un chœur antique, proférant une parole à la

Nos parents

fois individuelle et collective, ponctuée d'un chant choral *a capella* qui rythme le spectacle. Pour l'entonner, les acteurs se mettent en rond, comme s'il se recentraient, comme s'il fallait la force du groupe pour entamer un nouvel épisode singulier, particulier, personnel.

De ces histoires ils sont à la fois les narrateurs, les personnages et les metteurs en scène. Ils s'appuient sur le groupe pour les dire – toi, Estelle, tu feras ma mère, toi Antonin, mon père –, les mettre en images et en mouvements, « un pied à gauche, un pied à droite ». Car les histoires se croisent et se tricotent et se disent à partir du corps, de leurs corps, dans leurs corps, là où sont inscrits la tendresse, l'amour, et parfois l'abandon.

Ils narrent à la troisième personne, s'adressent aux autres et à leurs parents absents à la deuxième, parlent d'eux-mêmes à la première. Certains imaginent la rencontre, comme s'ils assistaient à la scène originelle, celle dont ils sont issus : Coline raconte ses parents agriculteurs liés par 5 tonnes d'amour ; Davide imagine son père séduisant sa mère à laquelle il crie « ne vas pas vers lui, il va te faire souffrir » – mais si sa mère obtempérait, Davide, lui, ne serait pas là pour nous le raconter. D'autres évoquent les souvenirs heureux – les bras berçant d'une mère, les épaules d'un père sur lesquelles on avance –, d'autres encore la pétrification dans la tristesse, l'« effet immobile », lorsqu'un père abandonnant resurgit, lorsqu'un autre meurt, « tu me manques Papa ».

Le texte de *Nos parents* se déploie dans une langue simple et pourtant raffinée, pensée, organisée, des mots du quotidien dont Rambert fait éclore la poésie. Il charpente les phrases comme il compose les corps dans l'espace. Pour dire l'ordinaire de la vie mais aussi le tragique de l'existence, sans crainte du pathos parce que les mots sont scandés et l'émotion tenue. *Nos parents* est un moment en suspension, entre la profondeur et la surface, qui évoque le plus intime, le plus intérieur, le plus viscéral en se tenant sur l'arête du trouble, au bord de l'émoi.

Pascal Rambert explore toutes les formes : à la fois auteur, metteur en scène, réalisateur et chorégraphe, il reçoit le Prix du Théâtre de l'Académie française pour l'ensemble de son œuvre en 2016. En tant qu'auteur, il s'aventure dans la langue comme on plonge dans une vague ample et tendue, offrant la parole aux personnages en marge. Comme metteur en scène, il donne corps aux mots que ses acteurs, véritablement, incarnent. Il aborde la danse et alterne pièces intimistes et productions chorales.

Quelques spectacles marquants :

Libido Sciendi (2008), une pièce chorégraphique.

Clôture de l'amour (2011), créé au Festival d'Avignon avec le duo d'acteurs Stanislas Nordey/Audrey Bonnet et suivi d'une tournée internationale.

Architecture (2019), créé au Festival d'Avignon, avec, entre autres, Emmanuelle Béart, Marina Hands, Audrey Bonnet, Stanislas Nordey et Jacques Weber.

Nos parents

Avec: Coline Bardin, Davide Brancato, Estelle Bridet, Arianna Camilli, Azelyne Cartigny, Guillaume Ceppi, Anastasia Fraysse, Aurélien Gschwind, Mathilde Invernon, Agathe Lecomte, Antonin Noël, Martin Reinartz, Elsa Thebault, Gwenaëlle Vaudin, Adèle Viéville

Assistante à la mise en scène et chorégraphe: Nina Negri / **Chorégraphie, espace, lumière et costumes:** Pascal Rambert / **Coaching vocal:** Francine Acolas / **Création lumière :** Ian Lecoultre

Production: Comédie de Genève / **Coproduction:** La Bâtie-Festival de Genève, La Manufacture - Haute école des arts de la scène / **Soutiens:** Fondation Jan Michalsky, Domaine Musique et Arts de la scène HES-SO.

Concours européen de la chanson philosophique

Massimo Furlan et Claire de Ribaupierre

24 > 28.09.2019

Chanter la pensée

Pour ce spectacle c'est à des philosophes, des anthropologues, des historiennes et historiens que Massimo Furlan et Claire de Ribaupierre confient la tâche d'écrire les textes des chansons ; des vraies chansons, avec couplets et refrain, qui ne parlent pas d'amour mais de concepts permettant de (re)penser le monde contemporain. Le tout face à un jury de penseuses et penseurs . Une façon de répondre, avec humour, au mépris grandissant des discours populistes à l'égard des celles et ceux nommés « intellos », en amenant la pensée au cœur du divertissement.

Entretien avec Claire de Ribaupierre

Propos recueillis par Arielle Meyer MacLeod

Concours européen de la chanson philosophique, votre nouvelle création à Massimo Furlan et vous-même, propose un dispositif inédit... Pourriez-vous le décrire ?

Ce nouveau projet est un clin d'œil à notre spectacle *1973*, créé au Festival d'Avignon en 2010, qui consistait en un *re-enactment* de l'édition 1973 du Concours Eurovision de la chanson.

Cette fois il ne s'agit pas de rejouer une archive, mais de monter de toutes pièces un concours qui mette en valeur les paroles des chansons interprétées. C'est à des penseuses et à des penseurs (philosophes, historiens et historiennes, anthropologues...) que nous avons confié la tâche d'écrire ces textes. Sur la forme, les textes empruntent les codes poétiques de la chanson, à savoir une structure composée de couplets et d'un refrain, parfois en rimes. Sur le fond en revanche, il n'est pas question de poésie, de lyrisme ou de sentiments ; il s'agit au contraire de mener une réflexion sociologique, anthropologique ou philosophique sur le monde contemporain. Les auteurs partent ainsi d'un concept, d'une idée, et lui donnent la forme d'une chanson.

Un jury assistera au concours. Il sera composé d'intellectuels, femmes et hommes – des spécialistes en histoire contemporaine, philosophie, écologie, anthropologie, sciences de l'environnement, etc. Les membres du jury interviendront entre les chansons pour prolonger la réflexion amorcée par les paroles et en débattre. Ce jury d'experts est une référence aux nombreuses émissions télévisuelles qui ont recours à des spécialistes pour commenter les performances de candidates et de candidats dans toutes sortes de domaines, de la chanson au sport en passant par la danse et la cuisine. Les discours analytiques développés par les membres du jury occuperont une place centrale dans le spectacle et constitueront ainsi une deuxième opportunité de mettre la pensée au cœur du dispositif. Ils donneront lieu, à chaque représentation, à des débats uniques, passionnants et érudits, drôles et insolites. Ils contribueront, avec les chansons, à dessiner un état des lieux de la pensée

Concours européen de la chanson philosophique

contemporaine et à montrer, avec humour et en même temps beaucoup de sérieux, la beauté et le plaisir de réfléchir et de penser.

Votre démarche contribue à redonner une certaine noblesse à ce que l'on appelle la culture populaire. Mais qu'est-ce que la culture populaire ?

La culture populaire est celle qui appartient à tous. Pour nous il s'agit de la première culture, celle dans laquelle on est tout de suite plongé – la culture du cinéma, de la télévision, de la chanson –, celle qu'on apprend dans la rue, au contact les uns des autres. C'est la première culture dans le sens où c'est celle qui vient avant la culture qu'on pourrait dire « cultivée » qui, elle, nécessite une éducation particulière et une formation. La culture populaire serait la culture à laquelle on accède sans formation et qui de ce fait touche le plus grand nombre.

Quel est votre rapport à cette culture-là ? De vos travaux précédents émanaient beaucoup de tendresse et de respect. Ce nouveau spectacle introduit, il me semble, une volonté critique.

Oui, il y a une volonté critique. Mais pas envers la culture populaire, plutôt envers la séparation des mondes, celui de la pensée d'un côté et celui du divertissement de l'autre. Nous voulons les croiser, les entrelacer, et observer les effets de cette rencontre. En introduisant la pensée dans le canal de la chanson, nous parions sur l'idée que l'on peut penser en écoutant une chanson populaire.

Cette démarche implique un double mouvement d'ouverture. De la part des philosophes qui, en écrivant ces chansons, affirment d'une certaine manière « oui la pensée a comme vocation de s'adresser aux gens, la pensée ne relève pas de l'entre soi, la pensée, notre pensée, concerne le monde et il faut que le monde l'entende et la pense avec nous ». De la part de la musique populaire aussi, qui doit élargir ses contenus à des questions qui viennent d'horizons plus larges et ne pas se cantonner à la répétition de thèmes toujours identiques.

Mais ces thèmes ne sont-ils pas justement ce qui caractérise cette culture dite populaire ? Votre démarche ne risque-t-elle pas de la dénaturer ?

C'est drôle, oui, vous avez raison, c'est délicat ! Nous craignons en effet que cela la dénature. Mais en écoutant les compositions musicales des jeunes de la HEMU, nous avons entendu de vraies chansons populaires, avec des refrains et des mélodies qui tournent dans nos têtes, avec des paroles – qui sont des mots de philosophes – mais qu'on retient. Nous redoutions que cela donne de grandes tirades un peu précieuses, mais pas du tout. D'une part parce que les philosophes ont joué le jeu – ils ont écrit avec l'idée de la ritournelle –, et d'autre part parce que les musiciens se sont approprié ces textes pourtant philosophiques avec beaucoup d'aisance.

Concours européen de la chanson philosophique

La culture populaire serait, dit-on, une culture du plaisir immédiat et de l'émotion brute, par opposition à la culture que vous disiez « cultivée » qui s'adresserait à un public qui a les moyens de décoder parce qu'il a accès au savoir, au deuxième degré, à la complexité de la pensée. Votre projet consiste donc en quelque sorte à introduire de la distance, de la pensée dans cette forme populaire. Mais est-ce que ce faisant vous ne transformez pas cette culture en une culture élitiste ?

Évidemment la question se pose, d'autant que nous allons jouer le spectacle dans des théâtres – le public sera donc un public qui va au théâtre et qui, de ce fait, est déjà un public qui a accès à la culture. Mais ces chansons ont quelque chose de très entraînant – ces sont des tubes, et les tubes touchent tout le monde, aussi bien le public populaire que le public cultivé, parce que nous sommes tous sensibles aux tubes.

Oui mais reste quand même la question de l'adresse...

C'est vrai. Idéalement il faudrait que ces chansons passent à la radio ! Il faudrait qu'elles puissent être diffusées ailleurs, pas seulement dans des théâtres, mais aussi à la télévision (on y travaille !) afin de toucher ce public autre que nous aimerions atteindre.

Y a-t-il une part d'autodérision dans ce projet ?

Oui bien sûr. De la part des uns et des autres d'ailleurs. J'ai adoré la façon dont les philosophes se sont prêtés à l'exercice, avec sérieux et en même temps avec un sourire. Ils ont écrit des textes qui tous empoignent avec rigueur les questions posées, mais le simple fait de jouer le jeu marque une distance un peu malicieuse vis-à-vis d'eux-mêmes.

De leur côté les musiciens ont suivi la consigne consistant à composer des tubes sur la base de ce matériau dont ils devaient prendre soin, ne pouvant ni couper, ni transformer les textes porteurs d'un message qui doit trouver sa place dans la musique.

Les jurés également, qui seront sur scène, ont accepté de faire partie d'un dispositif qui exige de penser sérieusement dans un cadre qui lui ne l'est pas – une émission de variété, fictive qui plus est.

Comment alors se négocient le 1^{er} et le 2^e degré ?

Il s'agit d'un jeu d'équilibre. Parfois nous serons dans le 1^{er} degré, parfois dans le second. Comme un mouvement de balancier. Tout le monde va donc être tantôt sur un pied tantôt sur l'autre, et c'est exactement cela qui nous intéresse, ne pas être complètement d'un côté ou de l'autre, pour garder son sens critique en alerte et témoigner d'une forme de respect à la fois pour cette pensée et pour cette musique. Ce n'est que comme cela, nous semble-t-il, que l'on peut créer du lien. La culture populaire, par nature, crée du lien. La pensée aussi devrait le faire mais

Concours européen de la chanson philosophique

ne le fait pas, alors que c'est la seule façon pour elle de devenir politique et d'agir dans l'espace social.

Dans votre dossier vous dites qu'avec ce spectacle vous cherchez à pourfendre le discours populiste de plus en plus prééminent qui vise à disqualifier la pensée.

Oui. Le discours populiste nie la place et la nécessité de la pensée, mène une propagande de la bêtise et de l'ignorance, produit des discours binaires et réduit le monde à des systèmes simplistes. C'est cela qui est tellement dangereux.

Le problème c'est que la pensée reste en général cantonnée dans des lieux dévolus à la pensée, des lieux clos, comme l'université par exemple. Nous voulons remettre la pensée au cœur de la cité, débattre, entendre les philosophes s'engager, descendre dans l'Arena et la modifier, et ainsi désamorcer le discours populiste qui veut se débarrasser de la pensée parce que celle-ci l'entrave.

Artiste lausannois protéiforme, **Massimo Furlan** travaille souvent à partir de son histoire personnelle – celle d'un enfant d'immigrés italiens né en Suisse au milieu des années 60 –, pour toucher à la mémoire collective, à celle de toute une génération, en mettant en place des propositions scéniques dans lesquels l'image est prépondérante, des dispositifs qui mêlent burlesque et philosophie, poésie et culture populaire.

Quelques spectacles marquants :

1973 (créé en 2010), une reconstitution de la soirée de l'Eurovision de 1973.

Prolongation – Perfo Foot (2015). Massimo Furlan rejoue intégralement, seul et sans ballon, la finale de la Coupe de Suisse qui opposait Lausanne-Sport au FC Zurich en 1981.

Les Italiens (2018). L'artiste invite des immigrants italiens, rejoints par des fils d'immigrés et deux danseuses, à partager leurs souvenirs et leurs rêves, entre leur Italie natale qu'ils ont quittée il y a 50 ans et une Suisse moderne qu'ils ont contribué à bâtir.

Claire de Ribaupierre est dramaturge et interprète dans les créations de Massimo Furlan depuis 2003. Docteur es Lettres, elle mène des recherches dans les domaines de l'anthropologie, de l'image et de la littérature contemporaines.

Elle a été collaboratrice scientifique et enseignante à l'École cantonale d'art du Valais ainsi qu'à la HEAD-Haute école d'art et de design, Genève et a travaillé comme chercheuse soutenue par le FNS de 2008 à 2010. Elle enseigne actuellement la méthodologie, la dramaturgie et l'anthropologie à La Manufacture - Haute École des Arts vivants.

Avec: Massimo Furlan, Lolita Morena

en alternance: Mathis Bouveret-Akengin, Martin Burger, François Cuennet, Davide De Vita, Hugo Dordor, Steve Grant, Dominique Hunziker, Jocelin Lipp, Dylan Monnard, Mimmo Pisino, Karin Sever, Pascal Stoll

et avec la participation d'un jury local

Concours européen de la chanson philosophique

Concept, mise en scène et scénographie: Massimo Furlan

Concept et dramaturgie: Claire de Ribaupierre

Assistante: Nina Négri / **Direction musicale:** Steve Grant, Mimmo Pisino / **Coordination et supervision musicale:** Laurence Desarzens, Thomas Dobler / **Composition musicale:** Monica Ballwein, Maïc Anthoine, Gwénolé Buord, Arno Cuendet, Davide de Vita, Lynn Maring, Bart Plugers, Karin Sever / **Textes des chansons:** Jean-Paul Van Bendegem (Belgique flamande), Vinciane Despret (Belgique wallonne), Philippe Artières (France), Santiago Alba Rico (Espagne), Michela Marzano (Italie), Kristupas Sabolius (Lituanie), Mondher Kilani (Suisse), Ande Somby (Norvège), Mladen Dolar (Slovénie) / **Coach mouvement:** Anne Delahaye / **Costumes:** Séverine Besson / **Lumières:** Antoine Friderici / **Maquillage, perruques:** Julie Monot / **Technique et construction décors:** Théâtre Vidy-Lausanne /

Production: Numero23Prod - Théâtre Vidy-Lausanne /

Coproduction: MC93 Maison de la Culture de Seine-Saint-Denis, Bobigny - Emilia Romagna Teatro Fondazione, Modène - Festival de Otono a Primavera, Madrid - NTGent, Gand - Théâtre National d'Art Dramatique de Lituanie, Vilnius - Théâtre Avant Garden, Trondheim - Théâtre de Liège - Théâtre Mladinsko, Ljubljana - Comédie de Genève - Equilibre-Nuithonie, Fribourg / Trondheim - Théâtre de Liège - Théâtre Mladinsko, Ljubljana

Soutiens: Ville de Lausanne - État de Vaud - Pro Helvetia, Fondation Suisse pour la culture

Invisible

Yan Duyvendak

09.10.2019 > 28.03.2020

40 performances proposées les mercredis et samedis - Hors les murs

Devenir soi-même une œuvre poétique, l'air de rien

Ce n'est pas un spectacle, c'est une performance. Une performance dont vous êtes le héros, ou plutôt l'antihéros, une performance dans l'espace public, une performance... invisible. *Invisible* vous envoie, vous citoyen, dans un café, un train, un magasin, pour y opérer des minuscules interventions. À plusieurs, vous créez une toute petite situation, rien de bien grave, rien d'illégal, mais une situation, construite, qui révèle ce que vous ne voyiez peut-être pas. Cette minuscule situation, presque invisible, vous en êtes simultanément l'initiateur et le spectateur. Le spectateur d'un dérangement subtil, d'un trouble légal mais ô combien excitant, dont vous seul connaissez l'origine.

Le mode d'emploi ? Vous avez rendez-vous à plusieurs, à une date, heure et lieu précis. Vous recevez la description de l'action en mode mineur à faire. Puis vous retrouvez les autres participants pour échanger vos impressions sur l'expérience que vous venez de vivre.

Entretien avec Yan Duyvendak

Propos recueillis par Arielle Meyer MacLeod

Invisible n'est pas un spectacle mais une performance. Pourriez-vous expliquer ce qu'est une performance ?

Non, pas vraiment. La performance est quelque chose de fluctuant, dont les définitions varient selon les personnes qui la pratiquent. C'est bien là sa richesse. Cette richesse est sans doute contenue dans le mot lui-même, *per-forma*: à travers les formes. Je pense qu'une des constantes des définitions de la performance, c'est qu'il y a, lors de chaque performance, une prise en compte du réel. C'est-à-dire que si quelque chose tombe, ou quelqu'un arrive ou part, on en tient compte, on fait avec. Il n'y a donc pas, comme on dit au théâtre, un quatrième mur, qui séparerait les acteurs du public et qui mettrait les acteurs dans un monde fictif, autre, séparé. Dans le théâtre, les acteurs ont d'autres règles de jeu que le public, en quelque sorte. Dans la performance, on est dans le même monde, performeurs et spectateurs, et on en partage les mêmes règles de jeu.

Pourriez-vous nous dire quel est le dispositif de cette performance ?

Invisible est un dispositif léger, qui implique entre 6 et 10 personnes qui sont en même temps les créateurs et les spectateurs d'une petite action réalisée dans l'espace dit à accès public. Une petite action qui reste (plus ou moins) invisible, pour les usagers du lieu, mais qui est très sensible pour celles et ceux qui l'enclenchent ! Nous avons eu quatre périodes de création, à Lausanne, Groningen, Goa et Belgrade, où nous avons créé et testé des petites actions. Ce qui est invisible à Goa ne l'est pas de la même manière à Belgrade et le sera encore autrement à Genève. Ces actions sont donc reproduites par les spectateurs et les spectatrices à l'aide d'un feuillet d'action qu'ils reçoivent. Ce feuillet d'action contient le « score », donc le scénario de l'action à faire ; un récit d'expérience écrit par un des auteurs du score dans son pays d'origine ; et la mention de l'endroit où l'action

Invisible

a été créée. Lorsqu'on exécute l'action dans sa ville, on mesure son exécution à l'aune de celle décrite dans le récit d'expérience, et le contexte socioculturel d'origine.

Quel est son enjeu ? Que cherche-t-elle à activer ?

Invisible permet aux spectateurs et aux spectatrices de renouer avec le plaisir de faire des petites crasses, d'être légèrement désobéissant. Sans être illégales ou dérangeantes, les actions d'*Invisible*, permettent d'expérimenter dans la joie la puissance du collectif et le plaisir des jeux secrets. Elle active de multiples couches de conscience, notamment celles des contraintes sociales et des limites qu'elles nous imposent.

Invisible est une performance qui se déroule dans l'espace public. Elle s'inscrit donc dans une forme qui apparaît dans les années 1960. Pourriez-vous nous en dire quelque chose ?

Invisible s'appuie sur deux modèles artistiques. D'un côté, le théâtre des opprimés de Augusto Boal, dans le Brésil des années 1950, contestataire, et qui développe le concept du spect-acteur.trice ; de l'autre, les performances de fluxus, nébuleuse artistique mondiale qui voit le jour dès les années 60 et qui, par le biais de petites recettes, des « scores », permet à n'importe qui d'exécuter des actions parfois poétiques, parfois politiques, parfois absurdes, toujours malignes et ce dans le monde entier.

Yan Duyvendak, néerlandais d'origine, vivant entre Genève et Marseille, pratique la performance depuis 1995 et s'impose peu à peu comme une référence en la matière sur le plan européen. S'attachant en particulier à souligner combien les images télévisuelles et mentales, les codes sociaux et autres rituels de la société du spectacle, épaississent aujourd'hui l'écran qui se dresse entre l'Homme et la réalité, il réaffirme tout au long de son travail une forme de dignité humaine mise à mal par la société de l'image.

Yan Duyvendak est lauréat du Grand Prix suisse de théâtre / Anneau Hans Reinhart 2019.

Quelques spectacles marquants :

Please, Continue (Hamlet) (2008). Ce spectacle tourne encore dans le monde entier. À chaque représentation, le personnel judiciaire recruté sur le lieu du spectacle joue pour de vrai le faux procès d'Hamlet accusé du meurtre de Polonius. Un nouveau verdict chaque soir.

Still in Paradise (2008). Un spectacle participatif et déambulatoire, politique et intime, sur les rapports entre l'Orient et l'Occident, co-écrit et joué avec Omar Ghayatt.

Sound of Music (2015). Une comédie musicale politique, écologique, apocalyptique avec douze danseuses et danseurs de Broadway.

Actions (2016). un projet de théâtre documentaire sur l'accueil des réfugiés, en tournée dans toute l'Europe.

Invisible

Auteur: Yan Duyvendak / **Auteurs scores 1 à 6:** Delphine Abrecht, Claire Astier, Rémi Dufay, Claire Perret, Jean-Daniel Piguet / **Auteurs scores 7 à 12:** Yan Duyvendak, Monica Hofman, Merel Kotterer, Jaana van Vliet, Marian van Voorn, Karijn van der Wijk, Mark Yeoman, Milan van der Zwaan / **Auteurs scores 13 à 16:** Kiran Bhandari, Rea Burman, Yan Duyvendak, Ariedon Gomes, Wency Mendes, Grana Velencia Methalaka, Phoebe Marisa Pereira, Keith Peter, Parvathi Ramanathan, Daphne de Souza, Pitambari Zosalkar

Production: Dreams Come True, Genève / **Coproduction:** Comédie de Genève, Grand Theater / Norderzoon – Groningen, Arsenic - Centre d'art scénique contemporain – Lausanne, Pro Helvetia New Delhi / Serendipity Festival, Goa, Staying here with you – Belgrade / **Soutiens:** Ville de Genève, République et canton de Genève, Pro Helvetia – Swiss Arts

Para

David Van Reybrouck · Raven Ruëll
10 > 14.10.2019

Se mettre dans les bottes (et l'âme) d'un soldat

Après *Mission*, saisissant spectacle que l'on a pu voir à la Comédie en 2015 et 2016, l'auteur David Van Reybrouck et le comédien Bruno Vanden Broecke donnent ici la parole à un soldat engagé en 1992 dans une opération internationale de pacification en Somalie. Un soldat qui, comme ses camarades, n'était pas préparé à la mission qui lui a été confiée. Un récit qui traite de la dérive morale sans pourtant tomber dans le réquisitoire ni dans le jugement. Un récit sur l'idéalisme et l'impuissance, sur les objectifs nobles qui sombrent dans des pratiques sordides.

Bruno Vanden Broecke a reçu le Prix Louis d'or du meilleur acteur néerlandais pour sa performance.

Comme un exercice d'altérité à double détente

par Arielle Meyer MacLeod

Sur scène, un petit écran un peu artisanal pour faire défiler quelques diapos, une boîte en carton minuscule. C'est tout. Le sergent belge Nico Staelens, ancien parachutiste, incarné par le magnétisant Bruno Vanden Broecke, donne une conférence. En 1992, il a participé à une mission de pacification en Somalie sous l'égide des Nations-Unies, le plus grand déploiement militaire belge en Afrique.

Nico Staelens ne témoigne pas avec le souci de convaincre, ou d'émouvoir, ou de juger. Non. Il documente une situation éminemment paradoxale – avec moult détails, d'une précision minutieuse, presque obsessionnelle: celle d'un corps d'armée surentraîné, déployé non pas pour une mission belliqueuse mais pour une opération de pacification. Un corps d'armée – dont les 95%, dit-il, sont des gars d'extrême droite, racistes, voire suprémacistes du type «white power» – débarqués en terre étrangère, dans un conflit complexe, une misère terrible, une culture inconnue. De bonnes intentions qui virent au fiasco.

Para serait comme un exercice d'altérité à double détente. Ou une leçon de décentrement en deux temps.

«Vous me regardez comme nous, nous regardions les Somaliens» dit Nico Staelens au terme de son témoignage. Et c'est bien de cela qu'il s'agit. De ce double regard. Celui que portent ces soldats sur une population dont ils ne comprennent ni la langue, ni les codes, ni la réalité, ni la misère, et qui se livrent à des actes dont certains se demandent comment ils ont pu les commettre. Et le regard que nous, ou la plupart d'entre nous – qui ne connaissons ni l'armée, ni la guerre, ni la Somalie et le conflit civil qui l'a ravagé, ni même peut-être l'Afrique – portons sur ces soldats et les actes qu'ils ont pu commettre.

Para invite à regarder autrement, sans grilles en noir et blanc faites d'avis tranchés et d'opinions toutes faites.

Para

Ce que raconte le sergent Nico Staelens dépasse sans doute largement le cadre de cette mission particulière et des agissements de ces soldats belges parachutés en Somalie. Car avant la Somalie, il y eu l'entraînement. « On te brise, on te démolit, on te lave le cerveau ». Exercices barbares, brimades, humiliations. « Pour qui tu te prends, petite merde ? » De quoi porter atteinte durablement à la faculté de jugement, et générer l'absence de pensée par laquelle se définit la banalité du mal de Hannah Arendt, « lorsque les gens ont perdu tout contact avec leurs semblables aussi bien qu'avec la réalité qui les entoure ; car, en même temps que ces contacts, les hommes perdent à la fois la faculté d'expérimenter et celle de penser », écrit-elle dans *Les Origines du totalitarisme*.

Le miracle c'est que certains, dans ces conditions, ne perdent pas complètement le sens de la réalité et le lien aux autres, que certains ne succombent pas à la « désolation » qui caractérise, pour Arendt, l'homme totalitaire. Le miracle, finalement, c'est Nico. Et Aziz, que ses compagnons traitent de « baiseur de chameau », qui n'arrive pas à tirer sur un Somalien malgré l'ordre qui lui est donné. « Si je me tais, je suis un lâche. Si je parle, je suis un con. Je suis coincé. J'ai merdé. » Le miracle c'est que Nico n'ait pas perdu toute faculté de discernement. Et qu'il parle.

Nico dit aussi le retour. L'impossible retour. Après les violences commises et subies, comment revenir à la maison ? En état de stress post-traumatique, comment retrouver sa vie, sa vie d'avant, entre femme, enfants, brunchs dominicaux et barbecues familiaux ? Comment rejoindre un endroit qui ressemble à un chez-soi ? Le passé n'existe plus, et l'avenir est obturé.

Comme pour Ulysse, qui met dix ans à revenir dans son île après la guerre de Troie : tout a changé, il n'est plus le même, et Ithaque est en proie au chaos. En cela *Para* fait écho au *Présent qui déborde* de Christiane Jatahy qui se joue aussi cette saison à la Comédie.

De l'un comme de l'autre on sort avec des questions, pas avec des réponses. N'est-ce pas, plus que jamais, le rôle du théâtre ?

Avant d'être un écrivain néerlandophone au retentissement européen, **David Van Reybrouck**, né à Bruges en 1971, a fait une carrière scientifique en tant qu'archéologue et historien de la culture. Il a mené des recherches dans le domaine de l'anthropozoologie – discipline étudiant les rapports entre le monde animal et les sociétés humaines – qui ont donné lieu à des publications internationales. Mais en 2007, il quitte le monde universitaire pour se concentrer sur sa carrière d'écrivain. Il écrit alors *Mission* – que l'on a pu voir à la Comédie de Genève, en 2015 puis en 2016 –, un monologue développé à partir de conversations qu'il a eues avec des missionnaires au Congo belge. Ce livre lui vaut le Arkprijs (Ark Prize of the Free Word). Le jury qui lui décerne ce prix fait l'éloge de son approche souple, cohérente et originale dans les débats contemporains sur les sciences sociales et éthiques.

Para

Il y a 11 ans, **Raven Ruëll**, metteur en scène belge dont les spectacles ont été à plusieurs reprises sélectionnés pour le Het Theaterfestival à Gand, dirigeait déjà l'acteur Bruno Vanden Broecke dans *Mission*, écrit par David Van Reybrouck. Depuis, *Mission* a été joué à 280 reprises et en quatre langues au cours des 11 saisons passées, tournant en Belgique, en France, en Allemagne, aux Pays-Bas, en Suisse et en Autriche. C'est donc le trio au grand complet que l'on retrouve ici dans *Para*, pour lequel Bruno Vanden Broecke, parfois qualifié de « roi du monologue », a remporté le Louis d'Or du meilleur rôle principal masculin, soit le prix théâtral le plus important aux Pays-Bas.

Quelques spectacles marquants :

Baal de Bertold Brecht (2011). Raven Ruëll revisite la première pièce de théâtre du dramaturge allemand avec son coéquipier Jos Verbist.

King Lear 2.0 de Jean-Marie Piemme (2012). Le metteur en scène belge fait entrer Shakespeare en résonance avec le monde contemporain.

Tribuna(a)l (2013). Suite à son immersion dans les palais de justice, Raven Ruëll compose avec Jos Verbist un théâtre documentaire passionnant à partir du quotidien de la justice.

Avec: Bruno Vanden Broecke

Scénographie: Leo de Nijs / Décors: KVS Atelier / Costumes: Heidi Ehrhart / Conception lumière: Johan Vonk /
Lumière: Geert Drobé / Son: Dimitri Joly

Production: KVS

Remerciements: Jacques Bloemen, Adrien Van Den Hoof

Requiem pour L.

Fabrizio Cassol · Alain Platel d'après le *Requiem* de Mozart
01 > 02.11.2019 au BFM

Mourir, se réunir, chanter avec Mozart et les vivants

Les auteurs ressuscitent le *Requiem* de Mozart à la croisée du lyrique, du jazz et des musiques africaines. Le metteur en scène et chorégraphe belge Alain Platel et le compositeur italien Fabrizio Cassol font résonner cette prière chrétienne pour les morts, ici traversée de rituels africains. Sur l'écran, L (pour Lucie) a « offert » à Alain Platel ses derniers instants dont elle a choisi l'heure, se sachant condamnée. Ce Requiem est le sien, ou celui de celles et ceux que nous avons aimés, aimés.

Un requiem pour chacun de nos morts

par Arielle Meyer MacLeod

Ce *Requiem pour L.* n'est pas un spectacle, non, c'est infiniment plus. Une veillée funèbre, une messe des morts pour L. qui vit ses derniers instants, et surtout une ode à la vie, à la musique, à l'Autre.

Des stèles noires de hauteurs différentes, ça et là quelques cailloux en signe de deuil. Sur le mur du fond, filmé en noir et blanc et au ralenti, le visage de L. repose sur un coussin. On devine ses proches autour d'elle. Les musiciens entrent, l'un après l'autre, se tournent d'abord vers L. – un geste discret et pudique qui résonne comme un hommage –, puis nous font face. Des notes d'accordéon montent.

Pour L., que nous accompagnons jusqu'à son dernier soupir, Platel et Cassol ont recomposé le *Requiem* de Mozart, réinventé une cérémonie mortuaire, une messe autant qu'une prière laïque pour le repos de son âme ou un *kaddish* des endeuillés. Pas un concert, par un opéra non plus. Une performance plutôt, un rituel, une transe qui nous traverse, physiquement et jusqu'au fond de l'âme. Une commémoration répétée, soir après soir. Avec L., c'est tous nos morts que nous célébrons, tous ceux que nous avons perdus, tous ceux à qui nous avons tenu la main lors du dernier instant, tous ceux à côté de qui nous n'avons pas été là.

Il y a la perception que peut avoir celui ou celle – dont l'auteure de ces lignes – qui n'est pas musicien, qui ne connaît le *Requiem* de Mozart que pour l'avoir écouté en boucle des centaines de fois sans en comprendre grand-chose, seulement pour laisser le cœur gonfler même lorsque dehors il fait triste.

Pour celui ou celle-ci, les phrases musicales familières affleurent, puis se perdent dans des rythmes différents et des langues étrangères. Le latin du *Requiem* vient caresser du lingala, du swahili, ça et là quelques mots de tshiluba ou de kikongo.

Et c'est exactement cela qui, dans ce *Requiem pour L.*, provoque une émotion particulière: le panachage de sonorités à la fois connues et lointaines, le plaisir de reconnaître des airs et l'euphorie d'être emmené ailleurs, de

Requiem pour L.

se laisser porter par ces glissements continus entre styles et rythmes appartenant à des cultures disparates. Et ici la musique agit autant qu'elle est agie. Platel et Cassol, ne nous donnent pas seulement à entendre mais à voir aussi, ils montrent des musiciens en acte, des musiciens dans l'espace, des musiciens habités dans leur corps par leur musique, habités dans leur cœur par cette musique-là qui, soir après soir, ferme les yeux de L.

À l'émotion brute on peut adjoindre l'analyse, pour comprendre quelles sont les interventions de Cassol sur la musique de Mozart. Hildegard De Vuyst, dramaturge du spectacle, nous y aide. Cassol a d'abord réduit l'œuvre de Mozart à son essence, explique-t-elle, la débarrassant des additions ultérieures venues combler les lacunes de cette partition inachevée. Puis il a ajouté des rythmes et des harmonies appartenant à un univers sonore musical qui est le sien, nourrit de traditions musicales pygmée, d'Inde et du Mali toutes liées à des formes de spiritualité spécifiques. C'est là le grand défi relevé par Cassol, dit-elle : créer une cérémonie mortuaire qui ne soit ni occidentale, ni africaine.

La distribution vocale du *Requiem* de Mozart repose généralement sur une assise solide de 4 voix : soprano, contralto, basse, baryton. Cassol, lui, a consciemment opté pour des triangles, sans basse, ce qui crée une sorte d'instabilité et permet plus de flexibilité. À un trio de chanteurs lyriques sud-africains répond un trio de voix noires issues de la tradition orale : Fredy Massamba, Boule Mpanya et Russell Tshiehua. Les voix ne chantent pas toujours ensemble et ne peuvent donc pas s'appuyer les unes sur les autres. Une façon, pour Cassol, de rendre la musique plus joyeuse, telle une fugue, pour traverser ce deuil le cœur à la fois gros et léger.

On aimerait pareil requiem pour chacun de nos morts.

Fabrizio Cassol est un musicien voyageur fasciné par les musiques non européennes – celle des Pygmées Aka de la République centrafricaine comme celle du percussionniste indien U.K Sivaraman. Riche de toutes ces influences et mêlant tous les répertoires, Fabrizio Cassol est compositeur et saxophoniste du groupe *Aka Moon* depuis 25 ans et travaille régulièrement avec des chorégraphes et notamment avec Alain Platel : *Requiem pour L.* est leur cinquième collaboration.

Avant d'être un chorégraphe et un metteur en scène inspiré par le réel, **Alain Platel** a d'abord été éducateur spécialisé en orthopédagogie, travaillant notamment avec des enfants handicapés. Il n'est donc pas étonnant que dans son travail artistique il se soit toujours penché sur les marges de la société et la souffrance des hommes, celle des réprouvés, des délaissés, des fous, notamment dans le spectacle *VSPRS*, qui a marqué les esprits au Festival d'Avignon de 2006.

Alain Platel crée des spectacles où danse, théâtre et musique se côtoient sans hiérarchie, des spectacles à l'image de l'humanité disparate de la troupe des Ballets C. de la B qu'il a fondée en 1984, une compagnie de renommée internationale qui accueille différents chorégraphes et définit son style comme populaire, anarchique, éclectique et engagé.

Requiem pour L.

Quelques spectacles marquants :

VSPRS (2006), un spectacle qui revisite *Les Vêpres de la Vierge* de Claudio Monteverdi au travers d'une composition de Fabrizio Cassol, compagnon artistique d'Alain Platel.

Out of context - for Pina (2010), un hommage à Pina Bausch dans lequel Alain Platel recherche un langage du mouvement lié à l'inconscient, à l'arbitraire, à l'incontrôlé.

Gardenia (2010), une ode intime pour neufs travestis à la retraite.

Tauberbach (2013), l'histoire d'une femme qui vit et travaille dans une décharge des environs de Rio.

Avec: Joao Barradas, Stephen Diaz, Rodrigo Ferreira, Bouton Kalanda, Kojack Kossakamwe, Silva Makengo, Fredy Massamba, Owen Metsileng, Nobulumko Mngxekeza, Boule Mpanya, Erick Ngoya, Michel Seba, Russel Tshiebua, Niels Van Heertum, Rodriguez Vangama

Musique: Fabrizio Cassol d'après le *Requiem* de Mozart / **Chef d'orchestre:** Rodriguez Vangama / **Dramaturgie:** Hildegard de Vuyst / **Assistante musicale:** Maribeth Diggle / **Assistante chorégraphie:** Quan Bui Ngoc / **Scénographie:** Alain Platel / **Réalisation décors:** Wim Van de Cappelle en collaboration avec atelier du décor NTGent / **Costumes:** Dorine Demuynck / **Lumières:** Carlo Bourguignon / **Son:** Carlo Thompson, Guillaume Desmet / **Vidéo:** Simon Van Rompay / **Caméra:** Natan Rosseel / **Assistance à la mise en scène, tour manager:** Steve De Schepper

Production: Les ballets C de la B / Festival de Marseille, Berliner Festspiele

Coproduction: Opéra de Lille (FR), Théâtre National de Chaillot Paris (FR), Les Théâtres de la Ville de Luxembourg (LU), Onassis Cultural Centre Athens (GR), TorinoDanza (IT), Aperto Festival/Fondazione I Teatri Reggio Emilia (IT), Kampnagel Hamburg (DE), Ludwigsburger Schlossfestspiele (DE), Festspielhaus St. Pölten (AT), L'Arsenal Metz (FR), Scène Nationale du Sud-Aquitain Bayonne (FR), La Ville de Marseille-Opéra (FR).

Schmürz

Gian Manuel Rau

d'après *Erreur de construction* de Jean-Luc Lagarce
et *Les Bâtisseurs d'empire ou le Schmürz* de Boris Vian

07 > 15.11.2019

Entendre des voix dans la nuit (le Schmürz ?) et rire

Deux auteurs majeurs du XX^e siècle, Lagarce et Vian. Un spectacle d'après deux pièces qui semblent avoir été écrites l'une pour l'autre, comme en écho, tant elles se mettent réciproquement en lumière. Le spectacle débute par la pièce de Lagarce montée en forme de revue *underground*. Puis les personnages de Lagarce se glissent dans leur nouvelle peau, celle des membres d'une famille bourgeoise dont Vian dessine l'auto-désintégration. Le Schmürz, à la fois animal et humain, sera le seul survivant. Gian Manuel Rau aime la précision malicieuse des deux pièces, elles conviennent bien à son monde.

Entretien avec Gian Manuel Rau

Propos recueillis par Arielle Meyer MacLeod

Vous avez choisi pour ce spectacle de mettre en regard deux pièces, Erreur de construction, la première pièce de Jean-Luc Lagarce, et Les Bâtisseurs d'empire ou le Schmürz de Boris Vian. Pourquoi ce choix ?

Mes derniers spectacles avaient une dimension plutôt mélancolique. Je voulais revenir à la comédie et au rire, mais sans oublier pour autant notre temps et ses conflits, un rire qui tient de l'absurde, avec une portée sociocritique et intemporelle. Mes recherches m'ont mené à la relecture de Boris Vian et de son *Schmürz*. Au même moment je suis tombé sur la toute première pièce de Jean-Luc Lagarce, *Erreur de construction*. Ces deux pièces se complètent et fonctionnent presque en miroir.

De quoi parlent-elles et comment allez-vous les emboîter ?

La pièce de Lagarce est un prologue parfait pour la parabole de Vian.

Erreur de construction est un hommage ouvert à *La cantatrice chauve* de Ionesco, qui fait référence à une révolution traitée sur le mode de la farce, une révolution qui aboutit à la mise en place d'un dictateur «Président à vie de la Patrie en danger».

Je vais traiter ce prologue comme une revue, une revue en temps de guerre qui fera place à la tragédie burlesque de Vian dans laquelle une famille est peu à peu chassée de sa propre maison par un bruit étrange et mystérieux. Est-ce le bruit de la guerre ? Celui du désordre social ? Ce bruit contraint en tout cas les personnages à déménager constamment à l'étage du dessus de la haute tour où ils vivent, dans un appartement chaque fois plus petit.

En emboîtant ces deux pièces qui relèvent toutes les deux de l'absurde, je voudrais poser des questions plutôt qu'inculquer une quelconque morale. Ces questions pourraient être formulées ainsi : comment survivre dans une société qui me flagelle avec une pression économique extrême tout en me promettant la grande béatitude ?

Schmürz

Au désavantage de qui est-ce que je mène ma vie, quels dégâts est-ce que je crée en existant ?

Dois-je en prendre la responsabilité ou puis-je désigner un coupable pour tout ce qui ne marche pas ?

Puis-je envisager de vivre en pleine conscience et avec circonspection ou dois-je me démener et me battre aveuglement ?

Pourquoi l'étrange et l'étranger me font-ils peur ?

Par le biais de l'absurde, je voudrais créer une distance, proposer un décalage amusant et aberrant afin que le public puisse développer une pensée critique face à ces questions.

C'est également l'occasion de commémorer le centenaire de la mort de cet esprit visionnaire qu'était Boris Vian.

Comment allez-vous traiter scéniquement cet univers dystopique proposé par Les Bâtisseurs d'empire de Boris Vian ?

Nous avons imaginé un monde où tout ce que nous connaissons n'existe plus. Plus de meubles, plus d'objets familiers, mais un amoncellement d'éléments architectoniques dépourvus de sens et de fonctions, situés dans un territoire qui ressemble à une « zone ». Nos recherches nous ont en effet mené à Créteil, Sarcelles, Ivry, Vitry, Evry, Nanterre ou Courbevoie, tous ces lieux où l'on trouve des exemples de ce qu'on appelle l'architecture brutaliste, ce style issu du mouvement moderniste qui connaît une grande popularité dans les années 50 et se distingue par l'utilisation du béton – matériau brut – et l'absence d'ornements.

Dans notre version ce n'est donc pas l'appartement bourgeois des années 50 qui rétrécit, mais le fantasme d'un dépaysement total qui dévoile progressivement son aspect de plus en plus cauchemardesque.

On entend de plus en plus souvent parler sérieusement d'aller vivre sur une autre planète : le spectacle tente de montrer l'aliénation d'un système dictatorial, matérialisé par ce bruit du dehors qui ordonne la fuite vers un lieu encore plus monstrueux que le précédent. Ce bruit est comme l'instrument de l'esclavage. Nous le traiterons d'abord comme un acouphène discret qui peu à peu devient assourdissant : un orchestre symphonique de souffleuses à feuilles, une rage de sons, dont les compositions de Luigi Nono et de Schnittke, comme une base déchirante, sont l'inspiration première, tout comme les synthétiseurs de la musique progressive des années 70 et 80. Ce bruit retentit dans la tête des personnages, mais nous l'entendrons nous aussi. Nous l'éprouverons même physiquement, comme l'effet d'un jet qui allume ses autopropulseurs. Une dizaine de compositions de Graham Broomfield feront exister ce bruit qui tantôt rôde à l'horizon et tantôt nous impacte directement. Une musique à la fois dissonante et sensuelle.

Et enfin, la question que tout le monde se pose : Qu'est-ce donc qu'un « Schmürz » ?

Le Schmürz est une invention de Boris Vian. Dans la pièce, la fille de la famille remarque qu'un homme en loques, une espèce de victime de la guerre ou d'on ne sait quelle peste, est présent dans chacun des appartements dans

Schmürz

lesquels ils emménagent. Il s'agit du Schmürz, qui se fait maltraiter tout au long de la pièce. Presque à chaque réplique, le Schmürz reçoit de violents coups de pieds, de poings, de barre de fer, ou de tout ce qui peut se trouver sous la main du père, de la mère ou de la domestique.

Le Schmürz est la personnification de la peur dont je parle, le bouc émissaire de tout ce qui ne marche pas et de tout ce que l'on ne comprend pas. Battre le Schmürz c'est prendre le chemin de la moindre résistance : plutôt que de chercher à comprendre ou à agir, on peut faire souffrir quelqu'un...

C'est Isabelle Vesseron, une actrice-danseuse disposant d'un répertoire vertigineux, qui incarne le Schmürz. Elle interprète une danse qui suggère plus qu'elle ne montre, une partition dans laquelle elle parvient à la fois à esquiver et à encaisser la violence qui règne dans la pièce. Sur scène on verra un être vif, tel un écureuil, qui rôde comme un doute ou une pensée noire, un caméléon qui se comporte selon l'intention de son adversaire. Son immortalité ostensive et désopilante hérisse ses bourreaux. Son mutisme les rend dingue.

Le Schmürz est indéfinissable. Il représente nos phobies, notre peur de l'inconnu et de l'étranger ; le signe d'un danger, d'une intrusion à l'intérieur de la famille ; un voleur qui menace de nous priver de nos biens, de manger nos délices ; un petit monstre qui trifouille dans notre mauvaise conscience. Est-il un immigré venu d'un pays en voie de développement ou d'une région en proie à la guerre, relégué aux emplois tertiaires si tant est qu'il ait la chance d'en avoir un d'emploi ? Est-il un exclu en réinsertion forcée ? un mouchard travesti ?

Toutes choses étant incertaines et aléatoires, il est préférable, par précaution, de lui taper dessus à tour de bras. Cela ne peut lui faire que du mal et c'est très bien comme ça.

Né en 1957 et mort du sida en 1995 à 38 ans, **Jean-Luc Lagarce** est aujourd'hui l'un des auteurs français contemporains les plus joués en France. Ses textes sont traduits en vingt-cinq langues et sont joués dans de nombreux pays. Datant de 1977, *Erreur de construction* est sa première pièce, un hommage ouvert à Eugène Ionesco et au théâtre dit de l'absurde. En cela, elle est très différente du reste de son œuvre, plus autobiographique, qui met en scène un double de l'auteur aux prises avec les relations difficiles qu'il entretient avec sa famille et ses origines. Se sachant condamné sept ans avant sa mort, Jean-Luc Lagarce reprend le thème du fils qui retourne dans sa famille juste avant de mourir dans ces dernières pièces, *J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne*, *Juste la fin du monde* ou *Le pays lointain*.

Depuis sa mort, François Berreur, avec qui il a fondé les éditions théâtrales Les Solitaires intempestifs, œuvre à la reconnaissance de ses écrits, qui n'advient véritablement qu'à la fin des années 1990.

Né en 1920 et mort en 1959 à Paris, **Boris Vian** est tout à la fois et plus encore : écrivain, poète, parolier, chanteur, critique musical, musicien de jazz (trompettiste) et directeur artistique. Il a une formation d'ingénieur à l'École centrale, et s'est aussi adonné aux activités de traducteur (anglo-américain), de conférencier, d'acteur et de peintre. Vian a abordé à peu près tous les

Schmürz

genres littéraires : poésie, documents, chroniques, nouvelles, théâtre et scénario de film. Son œuvre est une mine dans laquelle on continue encore, au XXI^e siècle, à découvrir de nouveaux manuscrits.

Gian Manuel Rau est né en Suisse, il a fait ses études et ses débuts à Zurich, Paris et Berlin. Sa carrière de metteur en scène commence en 1996, dans son pays natal et en Allemagne. Il a créé plusieurs spectacles à la Schaubühne de Berlin, aux théâtres de Bâle, de Stuttgart ou encore au Théâtre Vidy-Lausanne et à la Comédie Française. Il explore aussi bien le répertoire classique que le domaine contemporain, ainsi que des créations scéniques de musique contemporaine.

Quelques spectacles marquants :

Rome-Nanterre (2013), présentée au Théâtre de Vidy-Lausanne.

Mademoiselle Julie (2015), créé au Théâtre de Carouge puis en tournée en Belgique.

Le Voyage d'Alice en Suisse (2015) de Lukas Bärfuss au Théâtre du Grütli, à la Grange de Dorigny et au théâtre de l'Oriental.

Il y pleut sans cesse (2018) au Théâtre de l'Oriental avec l'Ensemble Rue du Nord, une création musicale et scénique originale autour de Fernando Pessoa et du *Livre de l'intranquillité*.

Avec: Céline Bolomey, Caroline Cons, José Lillo, Marie Ruchat, Isabelle Vesseron, Edmond Vullioud

Assistante à la mise en scène: Coralie Vollichard / **Scénographie:** Anne Hölck / **Lumière:** Gian Manuel Rau, Markus Brunn / **Son:** Graham Broomfield / **Costumes:** Gwendolyn Jenkins

Production: Association Le Roseau, C^{ie} Camastral / **Coproduction:** Comédie de Genève, Grange de Dorigny /

Soutien: Loterie Romande

La Gioia

Pippo Delbono

20 > 24.11.2019 en italien surtitré français/anglais

S'emparer de la joie, la perdre, la chercher encore et encore

La Gioia est un voyage vers la joie. Un voyage que Pippo Delbono, metteur en scène italien iconoclaste, baroque et intensément lyrique, poursuit avec sa troupe extra-ordinaire d'acteurs/performeurs, malgré le vide laissé par la disparition de Bobò, fidèle camarade de scène rencontré en 1995 dans l'hôpital psychiatrique d'Aversa. Sur ce chemin, Delbono croise, ou plutôt invite, un cirque, des mélancolies de tango, un chaman, des petits bateaux de papier, une explosion florale. L'occasion de le redécouvrir après *Orchidées*, présenté à la Comédie en 2017.

Un théâtre comme un retour aux origines

par Arielle Meyer MacLeod

Tout commence par quelques plants arrosés sur un carré de gazon et se termine en apothéose florale, en rondes efflorescentes gagnées sur les feuilles mortes de l'automne.

Entre les deux, *Gioia* dit la quête de la joie, de la joie simple et lumineuse conquise sur la folie, sur les peurs et l'insondable tristesse et toutes les prisons intérieures.

La Gioia n'est pas à proprement parler une pièce de théâtre, *mais* serait plutôt comme une parade où défileraient des images belles à pleurer, des corps en mouvements, des musiques et des danses, des petites histoires et des moments de vie. Une revue menée par Pippo et ses compagnons de théâtre et de vie, parmi lesquels certains sont considérés comme des marginaux, des exclus de la société. Il y a là Nelson, ancien SDF, Gianluca atteint de trisomie et puis il y avait Bobò, l'ami fidèle, Bobò microcéphale sourd muet dont Delbono dit qu'il porte en lui le plus grand secret du théâtre, celui de l'art du « petit geste ». Bobò était du spectacle à sa création, mais il est mort depuis, à l'âge de 84 ans dont 40 passés à l'asile et 25 avec Delbono. Nous verrons donc une *Gioia* sans Bobò mais dans laquelle il sera présent, en creux, en images, en pensées.

Le théâtre de Pippo Delbono est comme un retour aux origines du théâtre, à la profondeur de l'expérience cathartique, celle d'une traversée des apparences, d'une immersion poétique qui touche à l'essence de l'humanité et mène au sublime.

Rituel et temps cyclique

La Gioia n'est pas à proprement parler une pièce de théâtre parce que le théâtre de Delbono renoue avec la force du rituel inhérent au théâtre. « La seule vérité commune à tous les êtres humains, dit-il, c'est que nous sommes tous en train de mourir. L'art, c'est aussi cela : reconnaître cette dimension. Pas pour parler de mort, mais pour parler de vie. Le rituel, c'est cette zone de contact entre la vie et la mort, l'inconnu. C'est pour cela que je ne fais pas un théâtre qui repose sur la compréhension intellectuelle : parce que nous ne pouvons pas comprendre

La Gioia

pourquoi nous existons. Le rituel est un moyen d'entrer dans cette dimension sacrée qui a toujours eu à voir avec le théâtre».

La Gioia est comme une cérémonie pour éprouver le temps éternellement recommencé, le cycle de la nature, de la vie et de la mort, celui de la joie qui meurt et renaît toujours. «La tristesse... passe. La peur...passe. Et la joie vient. Puis à nouveau la tristesse» murmure Pippo. Une célébration de l'altérité aussi. Pour dire que ce qui sauve de la folie et porte à la joie, c'est l'autre, toujours, la rencontre avec l'autre.

Ordonner le chaos

L'univers de Delbono est comme un manège enchanté où sons, images, rondes et mouvements fusionnent avec la magie du cirque et la mélancolie d'un tango, où les petites anecdotes personnelles croisent les mots de Pasolini. Comme un carnaval en somme, ce moment où traditionnellement toutes les différences sont abolies, où le haut et le bas basculent cul par-dessus tête, où les clowns sont des rois et les masques tombent tout en se déployant. Un univers où chaque geste, chaque corps, chaque image, chaque mot ont la même valeur.

Un univers qui vient ordonner le chaos, comme le fait toute poétique.

On en sort plus vulnérable et plus fort à la fois. Conscients de la fragilité de l'existence et pleins d'une émotion enivrante – la joie est encore à venir.

Pippo Delbono est un acteur, metteur en scène et cinéaste italien qui a étudié les traditions orientales où le travail de l'acteur et celui du danseur s'unissent. En 1987, il monte son premier spectacle, *Le Temps des Assassins* et rencontre dans la foulée Pina Bausch qui l'invite à participer à l'une des créations de son Wuppertaler Tanztheater. Il fonde alors sa propre compagnie et développe son travail tout à fait particulier dans le paysage théâtral, recourant à un lexique théâtral inédit fait de liberté, de poésie, d'amour et de désarroi. En 1996, avec *Bobò*, rencontré dans un hôpital psychiatrique du sud de l'Italie, la compagnie s'ouvre à des personnes éloignées du théâtre et de la danse, des interprètes hors norme, marqués par la vie. En 2009, Pippo Delbono reçoit le Prix Europe Nouvelles Réalités Théâtrales pour l'ensemble de ses créations.

Quelques spectacles marquants :

Gente di Plastica (2004), visions et métaphores d'une société qui change sans cesse et où il est nécessaire de garder les racines, les mémoires, les « couleurs » afin d'éviter de sombrer dans les formes et les idées toutes faites.

La Menzogna (2009). Aux images du réel – celles de l'usine ThyssenKrupp de Turin calcinée après un incendie qui fit sept morts parmi les ouvriers –, Pippo Delbono associe des images de fiction, en particulier celles du peintre Francis Bacon.

Amore e Carne (2013), avec le violoniste Alexander Balanescu. « Quand j'ai entendu Balanescu jouer du violon, dit Pippo Delbono, j'ai entendu en lui ces notes qui sortaient comme des cris de l'âme. »

La Gioia

Il Sangue (2016), un concert sous forme dramatique et un voyage musical dans le mythe d'Œdipe.

Avec: Dolly Albertin, Gianluca Ballarè, Margherita Clemente, Pippo Belbono, Ilaria Distante, Simone Goggiano, Mario Intruglio, Nelson Lariccia, Gianni Parenti, Pepe Robledo, Zakria Safi, Grazia Spinella

Costumes: Elena Giampaoli / **Composition florale:** Thierry Boutemy / **Lumières:** Orlando Bolognesi / **Son:** Pietro Tirella, Giulio Antognini / **Musique:** Pippo Delbono, Antoine Bataille, Nicola Toscano / **Régie générale:** Gianluca Bolla, Enrico Zucchelli

Production: Emilia Romagna Teatro Fondazione / **Coproduction:** Théâtre de Liège, Le Manège Maubeuge - Scène Nationale.

Pièces de guerre en Suisse

Antoinette Rychner · Maya Bösch
28.11 > 06.12.2019

Se demander comment saluer une femme voilée au Blausee

Le titre télescope de façon presque comique l'image de la guerre avec celle de la neutralité suisse. Avec une référence avouée à *Pièces de guerre* de l'écrivain anglais Edward Bond, l'auteure et la metteuse en scène, deux Suissesses, racontent la Suisse d'aujourd'hui, son rapport à elle-même, au monde, aux autres, aux changements qui l'agitent, à notre désir de (ne pas) changer, d'être à la fois uniques et ouverts, à nos contradictions et interrogations nationales ou personnelles.

Entretien avec Maya Bösch et Antoinette Rychner

Propos recueillis par Arielle Meyer MacLeod

Pièces de guerre en Suisse, le titre du texte d'Antoinette Rychner a de quoi étonner... La Suisse n'est habituellement pas associée à une vision de la guerre.

MB: En effet, le titre surprend – il nous irrite, nous perturbe, mais nous questionne aussi. On peut se demander s'il s'agit d'une provocation, d'un jeu de mot, d'une « fake news » ou carrément du code génétique de la Suisse!? Et c'est justement dans cette confrontation que se situe toute la complexité et toute la fulgurance de la pièce, son originalité aussi, son obstination et son humour.

AR: De cette curieuse confrontation découlent en fait toutes les thématiques de la pièce, que ce soit le rétablissement de la peine de mort, la question migratoire, la solidarité avec les populations défavorisées ou les situations de consumérisme paisible en apparence. Ce que je tente d'explorer ce sont les représentations de la violence dans l'esprit d'un peuple qui n'a, de fait, pas ou très peu connu de conflits armés, mais dont le pays – qui n'est pas aussi « étanche » que l'appellent à l'être les discours politiques les plus populistes et isolationnistes – participe financièrement, commercialement et politiquement à générer de la violence dans le monde.

C'est un texte qui cherche à travailler sur les contrastes, les glissements, les malaises, et qui questionne la possibilité de se sentir légitime quand on jouit d'une relative prospérité et de paix sociale tout en sachant que le monde est à feu et à sang, et que l'on sent chavirer de grands États démocratiques, dont certains sont voisins.

C'est la Suisse, et sa conscience, qui y est explorée en priorité, mais le texte et le spectacle devraient pouvoir concerner les pays développés à économie de marché dans leur ensemble, par un mélange de spécificités nationales et de motifs appartenant à une condition plus large.

MB: L'intérêt de la pièce d'Antoinette n'est pas seulement esthétique ou documentaire : ce texte est comme une tentative d'arpenter de façon méthodique le champ du réel jusqu'aux bordures du monde qui est à feu et à sang.

Pièces de guerre en Suisse

En multipliant les points de vue, le texte pose la question des peurs et des désarrois qui nous poussent à chercher des boucs émissaires et à succomber aux discours simplificateurs. Il affronte donc, sans jamais prendre parti, la question du populisme.

Est-ce que votre impulsion première, à toutes les deux, était de comprendre les mécanismes de ce populisme que l'on voit poindre un peu partout ?

AR: Oui, l'impulsion première d'écriture est venue d'un besoin de mieux comprendre. Comme si j'avais dû me « retrousser les manches », j'ai décidé de partir en exploration, je me suis « mis un coup de pied au cul » ou « j'ai pris mon courage à deux mains », autant d'expressions qui disent une (petite) violence qu'il faut exercer sur (contre) soi-même pour oser aborder des sujets qui mettent mal à l'aise.

En ce qui concerne la Suisse, je ressentais un mélange d'adoration aveugle pour le système de la démocratie directe, en tant que principe, mêlée au soupçon que le dispositif de l'initiative populaire, utilisé sans aucun garde-fou, n'est peut-être pas aussi politiquement bénéfique qu'on peut le croire.

En procédant à un examen de notre politique extérieure et de notre rapport au monde, mes impressions se sont révélées également très contradictoires.

Est-ce que vous proposez une solution ? Ou un constat ? Des pistes de réflexions ?

AR: Dans chaque scène j'ai tenté de susciter un effet spécifique par le biais d'une forme littéraire différente. L'intention principale d'une scène, par exemple, peut être de poser un constat, de lever un tabou, voire d'informer tout simplement. Une autre par contre cherchera à faire rire le spectateur en l'amenant à reconnaître une situation ou un dilemme qu'il connaît, mais en l'exagérant. D'autres scènes voudraient faire sentir le désarroi face au manque d'éclairages aidants ou d'analyses structurées qui paradoxalement mine notre société sur-informée. Certaines scènes ont aussi pour vocation de proposer des pistes.

Mais ce qui les réunit toutes, c'est la volonté d'indiquer une voie possible vers un monde meilleur tout en en pointant les risques potentiels. Montrer par exemple comment un projet social de bonne volonté pourrait muter en régime totalitaire.

Tant au plan de la construction générale du texte qu'à l'intérieur des scènes et entre les répliques, j'ai tenté d'associer un bémol à chaque idée pour « le bien ». Tout est pesé pour s'équilibrer, au gramme près, même si évidemment cet équilibre reste de l'ordre du fantôme, comme l'est aussi le fantôme d'exhaustivité : produire une œuvre qui parlerait de tout, n'oublierait aucun point de vue.

Cette trilogie est le fruit de bientôt quatre années de travail durant lesquelles, souvent, lorsqu'une question d'actualité, sociétale ou politique me posait problème (difficulté à me positionner, à former une opinion), je démarrais une scène en plaçant bêtement deux voix l'une contre l'autre, en attribuant à chacune un point de vue

Pièces de guerre en Suisse

opposé. D'incarner ces débats – en les dramatisant ou en les faisant tourner au comique, et surtout en projetant l'idée d'un partage de ces questions avec les spectateurs/lecteurs –, me permettait de soulager mes propres dissensions et tensions intérieures.

Ce que j'ai appris en écrivant, puis en essayant de structurer cette matière hétéroclite, c'est à faire le deuil d'un fantasme : celui d'un éclairage « foudroyant » qui viendrait me faire comprendre le monde globalement et une fois pour toutes... il a fallu l'abandonner, accepter que cela n'arriverait jamais – je me demande si, jusqu'à mes 35 ans environ, je n'ai pas sincèrement et naïvement cru qu'il suffirait de m'informer et de rester « honnête » dans mes recherches pour que ça arrive un jour. Comprendre donc que ça resterait un mirage, sans pour autant tomber dans l'idée que, si tous les *credo* se valent ou tous les élans idéologiques finissent par s'entre-annuler, alors la quête d'une conduite morale n'aurait plus de raison d'être, qu'il serait inutile, ou même ridicule, de se positionner et de s'engager.

MB: Le texte d'Antoinette est comme une machine narrative qui n'aurait ni centre, ni haut, ni bas, mais se déploierait sauvagement dans l'espace. L'écriture ressemble à une mosaïque créant sans cesse de nouvelles formes, images, perspectives. On peut aussi penser à une fresque ou à une tapisserie qui se tricote, s'amplifie, et se lâche au moment de vouloir conclure. C'est un dispositif formel qui avance par fragments hétéroclites et interposés, par scènes qui s'entrechoquent au lieu de se relayer.

Pièces de guerre en Suisse est aussi un avertissement. Un antidote à la violence et à l'uniformisation de la masse et de l'opinion publique. Une tentative de traquer, soulever et révéler les mécanismes qui contribuent au populisme, à la montée de l'extrême droite, pour démasquer le visage du nouveau fascisme.

Le texte part de situations politiques existantes, documentées, la montée de l'UDC, la peur générée par l'islamisme et les mouvements migratoires, tout en imaginant par moments des dystopies qui relatent un avenir très sombre. Quelle est la fonction de ces dystopies ?

MB: Dans *Pièces de guerre en Suisse* il est question de cet homme – au sens d'être humain – contemporain, non pas « sans qualités », mais « sans liens ». C'est sa tragédie, la « dé-liaison » de êtres entre les êtres et avec le système. Tous les rapports sont faussés et le contact direct et réel n'existe pas. Nous vivons dans des temporalités différées, fracturées, pour ne pas dire hors du temps. Pourtant, personne n'échappe à l'agonie, la solitude, le *burn out*, la dérégulation ou à la peur constante d'être « jeté ».

De ce fait, la pièce ressemble fortement à celle d'Edward Bond, sa trilogie, à teneur post-apocalyptique.

AR: Oui, il y avait, dans les premiers temps d'écriture, l'intention de rejoindre cette œuvre de référence dans ses projections inquiétantes au regard de l'avenir de l'humanité et de ses tendances auto-destructrices. Ces dystopies ont donc pour fonction de questionner nos représentations politiques à l'aune d'un futur potentiellement chaotique. On pourrait résumer ainsi ce questionnement : L'humanisme est-il un luxe réservé aux personnes qui mangent à leur faim et n'ont pas à se préoccuper de leur survie immédiate ? Ou, au contraire, le dénuement et la

Pièces de guerre en Suisse

catastrophe sont-ils des conditions à l'émergence de la solidarité véritable ?

Pièces de guerre en Suisse est un texte pléthorique, près de 350 pages je crois, qui est composé essentiellement de fragments, et court-circuite le récit linéaire. Vous ne pourrez pas le monter dans son intégralité. Comment allez-vous procéder du strict point de vue du texte ?

AR: En faisant des choix, dans la douleur...

La nature du texte original est non seulement pléthorique, mais encore arborescente: les renvois à de multiples citations en bas de page rappellent le lien hypertexte.

Mais la nature d'une représentation théâtrale reste linéaire; il faut décider d'un ordre dans lequel agencer les scènes, et d'une durée de spectacle à respecter. Le théâtre est un art physique, matériel, plein de contraintes – temporelles, spatiales. Les respecter, c'est aussi s'obliger à fixer l'état d'une œuvre, à un moment donné, pour le pire – renoncer à ses possibilités de métamorphose indéfiniment ouvertes – mais aussi pour le meilleur: l'incarner, la faire vivre, la faire entrer dans une forme partageable avec le public.

MB: Depuis notre rencontre avec Antoinette en 2015 dans le cadre des «Dramaturgies suisses» au Théâtre Panta à Caen, nous travaillons à une version achevée. Au tout début la pièce me paraissait «irreprésentable», trop didactique et pas assez dialectique. Pourtant le projet m'a tout de suite fascinée: ses enjeux sensibles, l'inventivité des sketches, la délicatesse et l'humour de l'écriture. Avec un écart spécifique et un point de vue féminin sur la Suisse intérieure, sur son exception, ses crimes et ses châtiments, sa culpabilité et sa honte. Et de là, tirer l'arc vers l'autre et le monde.

À cela s'ajoutait mon désir de m'inscrire dans le sillage du théâtre politique européen.

Dès que j'ai pris la décision de porter cette pièce au théâtre, j'ai passé commande à Antoinette. Mes intentions de mise en scène, mes retours et commentaires font aussi partie de ce processus d'écriture tout comme la version finale qui est le fruit d'une semaine de répétition avec les acteurs. Je pense que la pièce bougera encore et même jusqu'à la première.

Quel dispositif allez-vous mettre en place pour rendre compte de la multiplicité des points de vue que propose le texte? Comment allez-vous affronter sa construction fragmentaire? Quels sont, en d'autres termes, les axes de mise en scène que vous allez privilégier?

MB: Les acteurs ne jouent pas de personnages ni de rôles, mais se lancent sur des parcours et des trajectoires humaines qui s'enchaînent naturellement même quand il y a du contre-sens, du saut, de l'obstacle, de l'interdit, ou de la chute.

La scénographie a été pensée comme un terrain à plusieurs échelles – verticalités, plateformes horizontales et volumes – pour concevoir un jeu à multiples combinaisons. Cette sculpture monumentale réalisée à partir de praticables permet de créer un «terrain de jeu» qui se déploiera sur 5 mètres de haut et 10 de large: une sorte de

Pièces de guerre en Suisse

sommet pour la parole et sa circulation, pour le regard et sa contemplation. Sur cet échafaudage de chantier, sept acteurs entrent, sortent et errent dans ce qui apparaît comme un labyrinthe social.

Née en 1979 à Neuchâtel, en Suisse, **Antoinette Rychner** écrit autant des textes de théâtre que de la prose. Elle a reçu en 1999 le Prix international jeunes auteurs (PIJA) pour sa nouvelle *Jour de visite*. Certains de ces récits, ainsi que d'autres textes de forme courte, sont mis en onde sur la RTS- Espace 2.

Durant la saison 2010.2011 toujours, elle fait partie des quatre boursiers de «Textes-en- scène», une action pour l'écriture théâtrale soutenue par la SSA, Pro Helvetia et le Pour cent culturel Migros. Publiée chez Lansman éditeur (Belgique), sa pièce *De mémoire d'estomac* est nommée lauréate de «l'Inédit théâtre» 2011, prix lycéen.

Deux de ses pièces sont déjà publiées aux Solitaires Intempestifs, qui publient *Pièces de guerre en Suisse : Intimité Data Storage*, lauréate du Prix SACD de la dramaturgie de langue française 2013 délivré par les Francophonies en Limousin, la SACD et France-Culture et *Arlette* en 2017.

En janvier 2015, son premier roman, *Le Prix* paraît aux Éditions Buchet Chastel et remporte le prix Dentan 2015 et le prix suisse de littérature 2016.

Artiste sur le qui-vive, metteuse en scène et curatrice de festivals performatifs, **Maya Bösch** grandit à Zurich, étudie le théâtre politique dans une université de Philadelphie, se frotte à la mise en scène à New York, Bruxelles, Berlin, Vienne et à Genève, où elle établit sa compagnie Sturmfrei. Elle développe des créations, des installations, des expériences interdisciplinaires bouleversant les conventions tout en créant des liens avec l'architecture, la danse et les musiques contemporaines. Entre 2006 et 2012, elle a dirigé avec Michèle Pralong le GRÜ/Transthéâtre à Genève, un lieu transformé en laboratoire de théâtre contemporain et performatif.

Quelques spectacles marquants :

Hunger! Richard III d'après Shakespeare (2005). Maya Bösch voit dans cette pièce un terrain de jeu où texte et acteurs se frottent et s'affrontent en un match ludique et sportif.

Wet! de Elfriede Jelinek (2008), un spectacle joué dans une serre par trois comédiennes au lever et au coucher du soleil.

Quartett de Heiner Müller (2017). L'artiste revisite une des pièces cultes du dramaturge allemand.

Avec: Barbara Baker, Olivia Csiky Trnka, Guillaume Druetz, Lola Giouse, Fred Jacot-Guillarmod, Laurent Sauvage, Valerio Scamuffa

Décors: Thibault Vancaenenbroeck / **Costumes:** Gwendoline Bouget / **Masques:** Nagi Gianni / **Lumières:** Victor Roy / **Son:** Rudy Decelière **Régie générale:** Léo San Pedro / **Photographie:** Laura Spozio

Production: Compagnie Sturmfrei / **Coproduction:** Comédie de Genève, Théâtre Vidy-Lausanne, Théâtre Benno Besson, Yverdon-les-Bains / **Soutiens:** Loterie Romande, Fondation Ernst Göhner, SSA, SIS

ICI, histoire(s) de Genève

Philippe Macasdar
10 > 14.12.2019

Ecouter les histoires de l'histoire grande et insoupçonnée de la comédie de Genève (si, si avec « c » minuscule)

Nous sommes dans une salle d'attente. Celle du siège de l'Institut International de la Coopération Intellectuelle (IICI). Nous fêtons cette année les 80 ans de sa fermeture. Son utopie? Le dialogue entre les peuples et la quête d'une meilleure compréhension réciproque doivent pouvoir être portés et incarnés par l'art et la culture, en tant qu'armes pour la paix. On y a bu et mangé. On y a conçu les rêves d'avenir les plus généreux. Romain Rolland, Stefan Zweig, Nikolai Boukharine, Vladimir Illitch Lénine, Arthur Adamov, Georges et Ludmilla Pitoëff, Jacques Copeau, Igor Stravinsky, Giorgio Strehler, Albert Cohen s'y sont croisés. Philippe Macasdar, ex-directeur de théâtre, ex-collaborateur de la Comédie, fin connaisseur d'histoires de théâtres et d'histoire tout court, et surtout raconteur infatigable, nous fait revivre cette période, qui a marqué la Genève artistique, et la Genève tout court.

Les enjeux

par Philippe Macasdar

Pour sa dernière saison sur la scène des Philosophes, La Comédie a souhaité commémorer le centième anniversaire de la fermeture, en 1919, de L'Institut International de Coopération Intellectuelle. L'IICI, ainsi qu'on l'appelait familièrement. Cet institut est né à Genève en 1913, à l'initiative de quelques personnalités suisses et étrangères, dans le but de prévenir, par une coopération culturelle accrue sur le plan mondial, une guerre qui semblait inexorable. Son utopie? Le dialogue entre les peuples et la quête d'une meilleure compréhension réciproque doivent pouvoir être portés et incarnés par l'art et la culture, en tant qu'armes pour la paix.

La Comédie m'a passé une commande: faire revivre, le temps d'un spectacle de trois quarts d'heure, des séquences de l'activité exemplaire d'une institution qui, rétroactivement, apparaît comme pionnière en matière d'échanges artistiques et culturels. L'IICI a su tracer une voie, que des institutions comme le Bureau international de l'éducation puis l'UNESCO, emprunteront à sa suite tout en l'amplifiant.

J'ai imaginé une fable susceptible de permettre au public de s'immerger dans une Genève intellectuelle, politique et artistique, prise entre deux siècles. Genève, c'est encore trop méconnu, fut un chaudron de projets révolutionnaires, de chocs des idées, d'initiatives pacifistes, d'actes artistiques novateurs. Si l'IICI n'a pas pu empêcher la guerre, il a œuvré à faciliter l'accueil et la protection d'une partie de l'*intelligentsia* internationale, qui en a fait un lieu de rendez-vous prisé. On s'y est rencontré, disputé, aimé. On y a bu et mangé. On y a conçu les rêves d'avenir les plus généreux. Romain Rolland, Stefan Zweig, Nikolai Boukharine, Vladimir Illitch Lénine, Alexandre Adamov, Georges et Ludmilla Pitoëff, Jacques Copeau, Igor Stravinsky s'y sont croisés. Elles et ils, parmi bien d'autres, représentent « l'esprit de Genève ». Rappeler le travail extraordinaire réalisé par l'IICI, au cœur d'une Europe à feu et à sang, le donner en partage et rechercher ce qui peut encore résonner aujourd'hui, voilà

ICI, histoire(s) de Genève

notre défi. Le spectacle sera une invitation au voyage pour découvrir puis s'appropriier, intimement, ce patrimoine éclaté et d'en jouir. Rappeler ce qui s'est joué, il y a cent ans dans notre ville, c'est mettre à l'épreuve la possibilité d'une présence au monde lucide et d'un engagement intense dans une société, pas plus rassurante qu'hier. L'ICI fut un modèle d'ouverture aux autres. Aujourd'hui, il peut être une source d'inspiration pour réinventer le nôtre. Comme vivre à Genève ? En passant par le théâtre. C'est **ICI**.

Une fiction

par Philippe Macasdar

L'action se passe à Genève, en 2019. À la Comédie, qui a en quelque sorte ressuscité le siège de l'Institut International de Coopération Intellectuelle. L'Institut est devenu une fiction. Il s'est transformé en théâtre des artistes disparus. C'est l'ADN de Genève, un concentré des signes laissés par les poètes, les comédiennes et comédiens, écrivains... qui ont fait, consciemment ou non, de Genève cette cité cosmopolite et culturelle fascinante et ambiguë.

Il a été annoncé que Philippe Macasdar, pour l'occasion, allait entraîner le public dans un labyrinthe, celui de sa mémoire qui a tendance à se confondre parfois avec le temps présent.

Le spectateur prend place sur les chaises dispersées dans l'espace. On lui a remis un ticket avec un numéro. Numéro qui correspond à la personnalité sur laquelle il tient à avoir des informations. Le spectateur peut bouger à sa guise. Pas d'éclairage, pas de régisseur. Au milieu du Studio Claude Stratz, il y a trois tables (deux brunes et l'autre claire, qui viennent de chez moi). Trois chaises (ma mère). Une lampe de bureau achetée à Noël chez Ikea pour l'un de mes petits-fils. Une Servante après-guerre et une lampe sur pied avec abat-jour années 60 (idem). Une lampe au design contemporain, qui était sur mon bureau à Saint-Gervais, et que Thomas Hempler me prête. Sur une des tables : quelques objets appartenant manifestement à une femme (ma sœur). Un porte manteau (St-Gervais). Un appareil à CD avec un haut-parleur intégré (St-Gervais). Des cartons d'archives de ma cave d'Aix-en-Provence. Mon costume est celui que Sandrine Kuster m'a offert pour la cérémonie des adieux. Je serai rasé et aurai les cheveux courts, sinon Marielle Pinsard ne viendra pas au spectacle.

Entre un homme (moi) qui dit s'être absenté pour aller se laver les mains. Il montre son ticket, vérifie ceux des spectateurs. Il souffle, puis soulagé, s'exclame : « Je suis le premier à passer. » Il s'assied et attend son tour. Silence gênant. L'homme commence alors à parler à lui-même, mais les spectateurs ne perdent pas un mot de ce qu'il dit. Il explique pourquoi il se trouve là et pourquoi il cherche à apprendre ce qu'est devenu une certaine Anouita, dont il ne connaît que la première lettre du nom : « P ». L'homme, légèrement excédé, se lève et va jeter un œil sur les tables, ouvre quelques cartons, pour finir par appuyer sur une touche de l'appareil à CD. On entend une voix de femme et on comprend qu'elle a enregistré ce message avant de quitter définitivement l'Institut. Elle conclut en déclinant son identité : « Ève », de Genève, « Je n'Ève ». Mécaniquement, l'homme s'adresse au public : « Moi,

ICI, histoire(s) de Genève

c'est Adam».

Dès lors, Adam va prendre le relais d'Ève. Et tenter de répondre aux attentes des spectateurs. Il va déplier le catalogue du ICI, se muant sous nos yeux en souffleur d'histoires, invétéré passeur de mots. C'est **ICI**.

Philippe Macasdar créant une mise en scène à la Comédie de Genève, cela sonne un peu comme un retour aux sources. Parce ce qu'avant d'être le grand découvreur de talents à la tête du Théâtre Saint Gervais à partir de 1994 – celui qui nous a fait aimer entre autres Tg Stan et L'Alakran de Oscar Gomez Mata – il a été d'abord metteur en scène puis assistant et dramaturge de Benno Besson entre 1985 et 1989, dans cette même Comédie de Genève, et enfin conseiller artistique de Claude Stratz, à la Comédie toujours, de 1989 à 1994.

avec: Philippe Macasdar

Production: Comédie de Genève

Sorry, do the tour. Again!

Marco Berrettini

16 > 20.12.2019

Danser le disco et rire avec nostalgie

Presque 20 ans après sa création, le chorégraphe Marco Berrettini remonte une de ses pièces-phares. *Sorry, do the tour. Again!* met en scène un concours marathon de danse disco et s'inspire de façon très libre du film *Opening Night* de John Cassavetes. Le spectacle utilise la musique disco qui a accompagné toute l'adolescence du chorégraphe.

Entretien avec Marco Berrettini

Propos recueillis par Arielle Meyer MacLeod

Sorry, do the tour. Again! est une reprise d'un spectacle que vous avez monté en 2001. Pourquoi cette reprise ? En quoi ce deuxième opus diffère-t-il du premier ?

Le CND (Centre national de la danse, à Pantin) nous a approché en nous demandant de remonter la pièce. Je n'ai pas encore démarré la reprise, les répétitions. Je ne suis pas encore en mesure de dire si la reprise sera différente de la première version. La moitié des interprètes seront des jeunes interprètes et les « anciens » auront presque 20 ans de plus, l'alchimie des corps sera donc très différente... on verra bien.

Sorry, do the tour. Again! explore, dites-vous, les pas de danse de la disco dans le langage chorégraphique de la danse contemporaine. Pourriez-vous expliquer comment ?

Depuis la naissance de la danse moderne, que ça soit en Europe, aux USA ou en Russie, les chorégraphes se sont servis et inspirés de la danse classique, baroque mais également de la danse folklorique afin de transformer ces matériaux corporels en un hybride, une forme nouvelle, une création contemporaine, un mélange d'ancien et nouveau. La danse disco est la danse folklorique de ma génération. Je m'en sers et je m'en suis servi comme point de départ pour explorer des champs esthétiques et sociologiques contemporains. La danse folklorique comme la danse disco, et plus récemment le hip-hop, influencent et sont influencés par la société en général. En danse, utiliser la danse folklorique pour en faire une chorégraphie plus contemporaine est une façon de faire des constats, de produire une photographie du « Zeitgeist », de l'esprit du temps.

La culture qu'on appelle populaire, à laquelle appartient la disco (oui? Êtes-vous d'accord avec cette affirmation?), est dite sans distance, axée sur le plaisir immédiat, voire sur une logique consumériste. Lorsqu'on en reprend, comme vous le faites, les éléments constitutifs dans un langage beaucoup plus abstrait

Sorry, do the tour. Again!

et articulé, qu'est-ce que cela produit ?

Non, je ne suis pas d'accord avec cette définition de la culture populaire. Je n'y vois rien de « sans distance » ni de « consumériste ». Ou alors cela dépend de quelle culture on parle et ce qu'on en entend par ces adjectifs. Le langage abstrait n'est pas, selon moi, plus davantage articulé que celui de la culture populaire.

L'utilisation de pas de danse folklorique par la danse contemporaine serait plutôt une façon d'utiliser ce qui se trouve là, à disposition, dans notre environnement immédiat. Les arts ne peuvent pas, par nature, s'auto-inspirer. Nous cherchons toujours un peu partout et nous sommes sensibles et réceptifs à plein d'influences différentes. Réduire la relation entre folklore et danse abstraite à une re-digestion d'un phénomène superficiel et commercial ne ferait qu'appauvrir la richesse qui existe dans cet échange.

Vous avez été champion allemand de disco à l'âge de 15 ans. Qu'est-ce que représentait pour vous la disco à l'époque ? Que représente-t-il aujourd'hui ?

À l'époque, la disco, c'était la musique cool, sexy, sortir la nuit, l'amour, les filles, ce que Carl Gustav Jung appelle « persona », c'est-à-dire, à l'âge adolescent, la création d'un « personnage public » qu'on pourra utiliser par la suite toute la vie durant.

La disco aujourd'hui c'est surtout des bons souvenirs. La joie. L'expérimentation acharnée afin de trouver des nouveaux pas de danse qu'on allait inventer et piquer un peu partout dans le but de s'améliorer et de gagner le prochain concours.

La disco me rappelle régulièrement que j'ai commencé la danse pour le « fun » ; surtout quand je vis des moments durs ou tristes dans mon métier au sein de la danse contemporaine.

Dans Sorry, do the tour. Again! on perçoit il me semble, derrière la dérision, une certaine affection pour ces mouvements de la Disco-Danse et son halo un peu glam-kitch. Est-ce quelque chose comme cela ?

Oui, comme dit Peter Sloterdijk : « les auteurs se contaminent avec les matériaux qu'ils traitent ».

Marco Berrettini est un danseur et un chorégraphe italo-allemand au parcours pour le moins atypique : d'abord champion de danse disco en Allemagne, il se forme ensuite à la prestigieuse London Contemporary Dance School puis à la Folkwangschule Essen de Pina Bausch, tout en poursuivant des études en ethnologie et en anthropologie. Ses pièces chorégraphiques sont à l'image de son parcours : elles mixent les genres, les motifs et les registres, mêlent la virtuosité au déceptif, recyclent la danse de salon et le folklore, et se situent souvent à la frontière du non spectaculaire. De pièce en pièce, Marco Berrettini explore toutes sortes de configurations originales : tantôt il présente ses performances dans des musées et des théâtres, tantôt il collabore avec des réalisateurs de films ou conçoit des installations avec des plasticiens.

Sorry, do the tour. Again!

Quelques spectacles marquants :

Sturmwetter prépare l'an d'Emil (1999), son premier grand succès.

Sorry, Do the tour! (2001), première version de la reprise que propose la Comédie de Genève.

No Paraderan (2004), une pièce qui joue sur le désir et la frustration.

My Soul is my Visa (2018). Dans sa dernière création, Marco Berrettini réunit cinq interprètes et un piano pour les faire vibrer de manière métaphysique.

avec: Marco Berrettini, Jean-Paul Bourel, Natan Bouzy, Bryan Campbell, Ruth Childs, Simon Crettol, Marion Duval, Bruno Faucher, Chiara Gallerani, Milena Keller

Direction artistique: Marco Berrettini / **Lumière, scénographie et régie générale:** Bruno Faucher

Production: *MELK PROD. Tanzplantation / **Coproduction:** Comédie de Genève (CH), CND – Centre National de la Danse Pantin (F), Arsenic - Centre d'art scénique contemporain, Lausanne (CH), Festival d'Automne à Paris (F), Pôle Sud CDCN – Strasbourg (FR), avec le soutien du Ministère de la Culture et de la Communication - DRAC Île de France

Soutien: Pro Helvetia

Remerciements: École de danse classique de Genève

Angels in America

Tony Kushner adapté par Pierre Laville · Philippe Saire

13 > 18.01.2020

Se débattre avec la vie et la mort, l'amour et le sexe, les paradis et l'enfer

Angels in America, pièce monument de la fin du XX^e siècle, se déroule au cœur des années sida et de la très conservatrice administration Reagan. Une pièce qui mélange les scènes de genre, le fantastique, les hallucinations, qui raconte l'histoire d'une génération et d'une communauté aux prises avec l'épidémie naissante du sida. Couronné d'un Prix Pulitzer, *Angels in America* est devenu un classique du théâtre contemporain.

Entretien avec Philippe Saire

Propos recueillis par Arielle Meyer MacLeod

Angels in America est un texte ample, un texte paysage comme vous le dites joliment, qui raconte l'histoire d'une génération et celle d'une communauté, la communauté homosexuelle, en prise avec l'apparition du sida. Pourquoi avoir choisi ce texte ?

C'est un texte qui m'a fasciné dès que je l'ai lu. Au premier abord j'ai beaucoup ri, j'ai été sensible au langage, à son humour très particulier – salvateur et féroce, qui permet de tenir bon face à l'adversité. Ensuite m'est apparue la multiplicité des thématiques abordées, la diversité des codes scéniques, qui décollent parfois de la réalité. La structure de la pièce, d'une très grande habileté, et l'enchaînement de scènes courtes, sont très proches d'un scénario, et la pièce est rythmée par tout ça. J'y voyais beaucoup de mouvements. Cette pièce est une fresque, le tableau complexe d'une tranche d'humanité, qui dépasse largement la focalisation sur une époque précise et la problématique du sida.

Vous êtes avant tout chorégraphe, et vous allez, pour la première fois je crois, monter une pièce de théâtre. Qu'est-ce qui vous amène aujourd'hui vers le texte ?

Mon rapport au texte et au théâtre, c'est une vieille histoire : j'avais hésité à un moment entre devenir danseur ou comédien. Mon travail chorégraphique est souvent empreint d'une forme de narration, je requiers auprès des danseurs une interprétation souvent nourrie d'états, d'intention. Une de mes chorégraphies était très librement inspirée du *Songe d'une Nuit d'été*, et j'ai souvent recours à des textes pour nourrir mes pièces. J'enseigne par ailleurs le mouvement aux comédiens de l'école de la Manufacture, et c'est là que j'ai développé des outils pour aborder les textes d'une manière physique. Dans plusieurs ateliers, avec les étudiants, nous avons ainsi monté des extraits de nombreux textes. C'est un processus que j'ai mis au point au fil des années, et cela fait un certain

Angels in America

temps que j'ai envie de l'amener sur le plateau. Il me fallait la rencontre avec un texte. *Angels in America* était celui-là.

Allez-vous aborder ce texte à partir de votre expérience de chorégraphe ? Quelle sera la place du mouvement dans votre travail ?

Cet aspect physique est la particularité du projet. Il y aura une place importante faite au mouvement dans la mise en scène, et effectivement mon expérience de chorégraphe me permet de monter avec les comédiens des partitions physiques précises, une écriture parallèle à celle du texte, et qui lui est en même temps très étroitement liée. Je précise que cette gestuelle n'a rien d'abscons ou de décoratif : elle implique les corps, elle décale et enrichit la lecture du texte, elle provoque une justesse de jeu... autant de spécificités que j'ai pu tester par le passé et que nous allons mettre en œuvre là.

La pièce de Tony Kushner est une véritable épopée qui mélange les scènes réalistes, le fantastique et les hallucinations. Comment allez-vous travailler ce mélange des genres ?

Ce mélange des genres est essentiel dans la pièce de Kushner. Le fantastique et les hallucinations sont autant de décollements, voire de fuites, de la réalité. Ils offrent aussi des occasions extraordinaires de mise en scènes et d'images. C'est sur cela que nous allons travailler : trouver des « artifices scéniques » qui nous permettent de nous trouver tout d'un coup sur une banquise, ou encore de faire arriver un ange. Et j'aime ce que dit Kushner : on doit voir la fabrication de ces artifices, ils doivent rester simples, il s'agit juste de convoquer cet essence du théâtre qui fait qu'on est d'accord d'y croire.

Qu'est-ce que les années sida, et la stigmatisation qui les a accompagnées, ont à nous raconter aujourd'hui ?

Angels in America est inscrite dans les années 80, quand le sida était considéré comme une punition divine, qui châtiât les homosexuels. Une peste ciblée. La pièce suit le destin de plusieurs personnages, et nous donne à voir, de manière intime et sensible, les effets de la maladie sur les relations. Elle est structurée de manière à montrer dans une première partie combien tout s'effondre, et dans une deuxième combien tout se reconstruit d'une manière inattendue.

Aujourd'hui on est dans un autre temps de la maladie : aujourd'hui, en tout cas dans nos pays occidentaux, on ne meurt plus du sida. Ce qui ne signifie pas que tout est résolu, il y a encore une grande discrimination sociale à l'égard des gens qui en sont atteints : vous ne pouvez par exemple pas obtenir certains prêts bancaires, ni entrer dans certains pays. Et aujourd'hui, les associations qui s'occupent du sida s'attachent avant tout à faire tomber cette discrimination des personnes atteintes.

Angels in America

Au moment où j'écris ces lignes, une initiative tente de voir le jour qui veut autoriser à nouveau les insultes homophobes sous prétexte de liberté d'expression... On voit que tout n'est de loin pas résolu et que la pièce est encore d'une actualité cruciale pour ce qui est de l'acceptation de la différence, que ce soit celle des homosexuels ou celle des étrangers.

Dramaturge et scénariste américain né en 1956, **Tony Kushner** est essentiellement connu pour sa pièce *Angels in America* qui, récompensée par le Prix Pulitzer, a fait l'objet de nombreuses adaptations, dont une mini-série et un opéra. Ses autres pièces de théâtre traduites en français sont *Slaves ! ou les éternels problèmes posés par la vertu et le bonheur*, *Homebody/Kaboul* et *Bright Room*. Il a par ailleurs co-écrit le scénario du film *Munich* et signé celui de *Lincoln*, deux films de Steven Spielberg.

Hormis le mouvement, **Philippe Saire** – figure majeure de la danse contemporaine en Suisse – se passionne pour les arts visuels, le théâtre et le cinéma, des disciplines qu'il mêle volontiers à ses pièces chorégraphiques. Cherchant à sortir la danse des murs du théâtre, il se produit régulièrement avec sa compagnie dans des expositions, des galeries d'art, des jardins, des espaces urbains et autres lieux extérieurs à la scène. Par exemple, le projet *Cartographies*, conduit de 2002 à 2012, mêlait performances en ville de Lausanne et création vidéo, les 11 chorégraphies *in situ* ayant été filmées par 9 réalisateurs romands et projetées 300 fois dans les festivals de film de par le monde.

Série en cours, *Dispositifs*, regroupe des pièces courtes proches des arts visuels :

Black Out (2011). Le mouvement des danseurs dessine des formes dans une matière noire. Le public est placé en surplomb.

Néons (2014). Un couple se meut dans un jeu de noir et de lumière.

Vacuum (2015). Deux danseurs flottent littéralement entre deux tubes de néon placés horizontalement.

Ether (2018). Un duo évolue entre des volutes de fumée dans un dispositif en point de fuite.

Avec: Adrien Barazzone, Valeria Bertolotto, Pierre-Antoine Dubey, Joelle Fontannaz, Roland Gervet, Jonathan Axel Gomis, Baptiste Morisod

Assistant à la mise en scène: Chady Abu-Nijmeh / **Dramaturgie:** Carine Corajoud / **Scénographie:** Claire Pévèrelli /

Lumière: Eric Soyer / **Son:** Jérémy Conne / **Costumes:** Isa Boucharlat

Production: Compagnie Philippe Saire /

Coproduction: Comédie de Genève, Arsenic - Centre d'art scénique contemporain, Lausanne, Théâtre des Martyrs, Bruxelles, Théâtre Benno Besson, Yverdon-les-Bains

Soutiens et partenaires: La Compagnie est au bénéfice d'une convention de soutien conjoint avec La Ville de Lausanne, le Canton de Vaud et Pro Helvetia, Fondation suisse pour la culture; le spectacle est lauréat du concours Label+ romand - arts de la scène, et soutenu par la Loterie Romande, la Fondation de Famille Sandoz et la Sophie und Karl Binding Stiftung. La C^{ie} Philippe Saire est compagnie résidente au Théâtre Sévelin 36, Lausanne.

Small g, une idylle d'été

Patricia Highsmith adaptée par Anne Bisang
et Mathieu Bertholet · Anne Bisang
22.01 > 01.02.2020

Inventer un monde meilleur dans un café utopiste au cœur du Zurich des années 90

Le tout jeune Peter est tué par des toxicomanes. Dans le milieu gay zurichois, qui gravite au Small g, café habituellement paisible, ce meurtre révèle les conflits, les angoisses et les écorchures secrètes des personnages. Rickie, l'ami de Peter, hanté par la peur du vieillissement et du sida; Luisa, la jeune couturière naïve, sous la coupe d'une patronne haineuse; bien d'autres encore...

Entretien avec Anne Bisang

Propos recueillis par Arielle Meyer MacLeod

Small g. est d'abord un roman de Patricia Highsmith. Pourriez-vous nous dire en quelques mots de quoi il est question dans le roman et quelles sont les raisons qui vous ont motivée à vouloir l'adapter à la scène ?

Small g évoque la vie d'un café de quartier à Zurich dans les années 90 - le Café Chez Jacob - qui, en fin de semaine, devient Small g, un bar *gay friendly*. Dans ce qui est son dernier roman, Patricia Highsmith brosse le tableau d'une société confrontée à l'évolution des mœurs, aux menaces du sida, de la drogue et à l'insécurité urbaine.

Hanté par le meurtre de son ami Peter poignardé à 20 ans par des inconnus, Rickie reprend vie au contact de Luisa, jeune couturière qui subit la tyrannie d'une patronne trouble. Faisant irruption dans sa tristesse, la jeunesse étincelante de Teddie rallume le désir au cœur de l'été. Mais Teddie n'a d'yeux que pour Luisa...que Dorrie convoite à son tour. Le sous-titre «une idylle d'été» suggère un emprunt au *Songe* de Shakespeare auquel Highsmith ajoute malicieusement une dimension *queer* en abordant, en précurseuse, la question du genre. Si un souffle d'émancipation et de fête traverse les personnages, des ombres menaçantes rôdent devant la porte...

Ce roman est à la fois la photographie d'un monde disparu, d'un monde qui pourrait être, et d'une réalité très actuelle.

Le contexte du roman est celui de la Zürich underground des années 90, ces années marquées par l'apparition du sida. Est-ce que ce contexte fait écho, selon vous, à la période que nous vivons ? Pensez-vous qu'il reste aujourd'hui des traces de ces années, notamment pour la communauté homosexuelle, ou pensez-vous au contraire que les choses ont radicalement changé ?

Le roman dépasse son contexte historique car il est visionnaire. Dans ce livre testamentaire, Highsmith prend avant tout parti pour le combat des forces vives de l'intime, du bonheur contre le poids d'une morale oppressante,

Small g, une idylle d'été

voir mortifère. Nous sommes au cœur de cet enjeu aujourd'hui avec le retour d'un conservatisme rampant, couplé au péril des fondamentalismes religieux qui menacent très directement les libertés des femmes et des homosexuels, hommes et femmes.

L'adaptation théâtrale du roman sera signée par Mathieu Bertholet, avec qui vous avez déjà collaboré pour Méphisto/rien qu'un acteur. Quels seront les axes de cette adaptation ? Est-ce que vous conserverez la structure linéaire du récit romanesque ?

La première étape pour Mathieu Bertholet consiste à mettre à jour toutes les pièces constitutives du roman. La construction de l'adaptation se fera à partir des fragments que nous aurons choisis sans forcément conserver la structure linéaire. Nous voulons restituer le climat très « highsmithien » du livre : ce sentiment de danger diffus qui caractérise toute l'œuvre de cette grande « poétesse de l'appréhension » comme la décrivait avec admiration l'écrivain Graham Greene. Sans oublier les retournements de situation chers à Patricia Highsmith.

Pourriez-vous nous parler de vos intentions de mise en scène ?

J'imagine mon travail autour de ce projet comme la réalisation d'une « fresque théâtrale ».

Le roman contient des personnages, des intrigues mais il est aussi la photographie d'un moment. Pour rester fidèle à l'œuvre, il y aura donc une alternance entre des moments « atmosphériques », des moments de récit et des phases de jeu.

Comment travaillez-vous avec les actrices et les acteurs ? Avez-vous, au fil des années, développé, une démarche, une technique, une façon de faire particulière, qui vous soit propre ?

J'ai toujours été réfractaire à la notion de « méthode » car elle comporte le risque de la répétition. Je ne suis pas la même personne de spectacle en spectacle. Mais il y a des invariants dans mon travail : partir d'un important travail d'immersion dans la matière et favoriser l'émergence d'un imaginaire collectif dans lequel les comédiennes et les comédiens sont en première ligne, puis composer l'écriture scénique du spectacle avec tout ce qui survient. Surtout l'imprévu.

Née au Texas en 1921 et décédée à Locarno en 1995, **Patricia Highsmith**, auteure américaine, laisse derrière elle une œuvre forte et mystérieuse dont le cinéma s'est emparé à plusieurs reprises – Hitchcock, Clément, Wenders, pour ne citer qu'eux. Connue essentiellement pour ses thrillers psychologiques et son personnage fétiche, le très ambigu et dangereux Tom Ripley, Patricia Highsmith explore surtout le trouble de l'identité, précurseuse en cela des questions sur le genre chères à Judith Butler.

Small g, une idylle d'été

Mathieu Bertholet, auteur et metteur en scène, croise les pratiques et développe un mode d'expression singulier, non cloisonné, exigeant et radical. Il travaille volontiers une écriture fragmentaire, elliptique, hétérogène dans ses types de discours et d'adresses, qui recourt au *leitmotiv* et à la répétition. En 2015, il s'est vu confier la direction de POCHE /GVE afin d'y installer une fabrique de théâtre pour l'écriture contemporaine.

Quelques textes marquants :

Mephisto/Rien qu'un acteur (2006), monté par Anne Bisang à la Comédie de Genève et publié chez Actes Sud Papiers.

FaRbEn (2009), une pièce qui a reçu le Prix Italia de la meilleure fiction radiophonique pour sa mise en ondes sur France Culture.

Lauréate 2018 du Prix suisse du théâtre, **Anne Bisang** a dirigé, entre 1999 et 2011, la Comédie de Genève à laquelle elle a insufflé un vent nouveau en l'ouvrant sur la cité et en affirmant un théâtre citoyen. Depuis 2013, elle est directrice artistique du TPR -Centre neuchâtelois des arts vivants, à La Chaux-de-Fonds, où elle continue avec conviction son engagement pour un théâtre rassembleur et remueur d'idées.

Convaincue de la responsabilité de l'artiste et du théâtre dans les affaires du monde, Anne Bisang porte ses choix vers des auteurs vivants ou des textes méconnus toujours porteurs de problématiques humanistes, sociales et politiques.

Quelques spectacles marquants :

Les Larmes amères de Petra Von Kant de R.W. Fassbinder (2000), cinq actes gavés de sensualité, montés à la Comédie de Genève.

Mephisto/Rien qu'un acteur de Mathieu Bertholet (2006), les destins croisés des enfants Mann et d'un acteur dévoyé par le nazisme.

Sils-Kaboul (2015), d'après Ella Maillart et Annemarie Schwarzenbach. En juin 1939, alors que le monde commence sa longue descente aux enfers, une Ford Roadster Deluxe quitte la Suisse. Direction Kaboul, via l'Iran. A son bord, deux femmes.

Avec: Raphaël Arnichard, Tamara Bacci, Clea Eden, Lola Giouse, Rudi van der Merwe, distribution en cours

Scénographie: Anna Popek / Costumes: Paola Muolone / Lumière: Jonas Bühler / Son et musiques: Frédérique Jarabo / Régie générale: Didier Henry / Droits du texte: Diogenes Verlag AG /

Production: Théâtre populaire romand, Centre neuchâtelois des arts vivants, La Chaux-de-Fonds

Coproduction: Comédie de Genève, Théâtre Vidy-Lausanne

Soutiens: Fondation Banque Cantonale Neuchâteloise, Corodis

Tartuffe | Dom Juan

Molière · Les Fondateurs - Zoé Cadotsch & Julien Basler
18.02 > 08.03.2020

Réviser ses classiques avec deux pièces de Molière

La compagnie Les Fondateurs s'empare des classiques ! On les connaît pour leur approche très « arte povera » de la scène, réalisant à vue des décors avec des bouts de ficelle et de carton. Et cette approche sied à Molière, dont ils montent les textes dans leur intégralité. Faut-il présenter les pièces ? Un séducteur qui défie Dieu d'un côté, un manipulateur de génie de l'autre. Et deux mondes d'hommes où les femmes trouvent des stratégies inattendues pour exister.

Entretien avec Zoé Cadotsch et Julien Basler

Propos recueillis par Arielle Meyer MacLeod

Les Fondateurs s'emparent des classiques, une première ! Pourquoi les classiques, pourquoi Molière ?

L'improvisation et la construction scénographique sont le terrain de jeu privilégié des Fondateurs. Une équipe fidèle d'actrices et d'acteurs ont accompagné ce travail et ont développé avec nous une façon d'aborder l'improvisation théâtrale.

Durant huit ans, nous nous sommes confrontés à une multitude de matériaux scénographiques, passant de l'installation extérieure à la performance musicale. Ces spectacles, parfois très dialogués et parfois quasi muets ont toujours eu en commun la création du texte en direct par les acteurs. Après huit ans, animés par la même nécessité permanente de se confronter à de nouvelles matières, c'était tout naturellement à cet endroit que nous devions être bousculés.

Très rapidement, notre attention s'est tournée vers les textes classiques. Nous avons besoin d'un texte éloigné de notre langage, de personnages absolument différents de nous pour créer de nouvelles perspectives et renouveler nos questionnements : Comment créer la rencontre entre ce texte et notre vocabulaire ? Comment respecter cette histoire écrite au XVII^e siècle tout en proposant un spectacle vivant ? Comment lancer un pont entre création contemporaine et théâtre classique pour aboutir à un acte scénique actuel ? Ce sont, entre autres, ces questions qui ont animé notre choix.

Molière s'est alors imposé comme une évidence. La liberté de l'acteur est au centre de notre travail et nous avons besoin d'un texte qui soit une invitation à jouer. Son écriture rythmée, ses personnages comiques et complexes à la fois, ses descriptions des travers de l'âme humaine sont un terrain de jeu infini.

Les possibilités d'interprétations corporelles qu'offrent ces textes résonnent fortement avec la recherche que nous menons depuis des années. À la simple lecture, nous sentons chez Molière que la parole ne peut se passer du mouvement, que son théâtre doit être incarné, physique et percutant. Autant de raisons pour nous de brûler d'envie de nous y plonger.

Tartuffe | Dom Juan

En quoi est-ce important de monter encore les classiques ?

Les textes des grands auteurs, tout comme la mythologie, sont des fictions qui nous construisent. Contrairement aux religions ou à la science, les pièces de théâtre, les romans ou les histoires sont des fictions et nous les abordons comme telles. Molière imagine un monde avec ses règles, ses contraintes, ses références. Il raconte une histoire et grâce à elle parle à ses contemporains. Ce qui est passionnant c'est que cette fiction résonne encore quatre siècles plus tard. Les observations que Molière fait de son époque parviennent jusqu'à nous et font écho à nos préoccupations actuelles. Les auteurs du passé nous permettent de percevoir le monde d'aujourd'hui à travers un double prisme : celui de la forme et celui du temps. Ce double prisme nous oblige à ajuster notre regard, à appréhender le présent avec plus de distance et donc d'intelligence.

C'est, entre autres, ce paradoxe entre un objet lointain et proche à la fois qui nous fascine. Il est important pour nous d'aborder ces pièces avec une certaine humilité, de ne pas essayer de les forcer à coller à notre époque. Notre but est d'abord de les faire entendre, en utilisant nos outils théâtraux, afin que le spectateur puisse vivre pleinement l'expérience de cette résonance.

Pourquoi particulièrement ces deux pièces-là ? Quels sont les axes de lecture que vous privilégiez pour monter ces deux pièces ? En particulier concernant le personnage de Dom Juan, et celui de Tartuffe.

Notre choix s'est tout d'abord porté sur *Dom Juan*, que nous avons monté au théâtre Pitoëff en juin 2018. Cette histoire construite comme un *road movie* nous permettait une grande liberté scénographique. Ces différents lieux traversés étaient autant de terrains de jeu de construction. Le subtil mélange du comique et du tragique était parfait pour commencer cette recherche.

Voir François Herpeux et Aurélie Pitrat, complices de longue date, dans les rôles de Dom Juan et Sganarelle a également été un argument décisif dans le choix de cette pièce.

Dans les thématiques abordées par le texte, c'est la tension entre liberté et enfermement que nous voulions éprouver sur scène. Dom Juan, riche et puissant, libertin, chien fou, essaye de remplir le vide de son existence en enchaînant les conquêtes. Il se perd dans sa recherche de liberté, jusqu'à s'y enfermer lui-même. Sganarelle, pauvre serviteur, obligé de seconder un infâme scélérat, comme il le dit lui-même, est lui-même enfermé dans son rôle et dans ses croyances. Elvire, amante éconduite de Dom Juan, trouve le salut de son âme en s'enfermant dans un couvent.

Nous pourrions ainsi énumérer les personnages sous l'angle de leur rapport à la liberté. C'est cette même notion qui accompagne le travail des Fondateurs, toujours avides de nouveaux territoires à explorer. Les contraintes de textes ou d'espace nous permettent de jouer avec cette tension entre liberté et enfermement.

Comme pour le couple Dom Juan-Sganarelle, *Tartuffe* s'appuie sur un couple central, celui de Tartuffe et d'Orgon. Entre ces deux couples, le jeu de miroirs est très intéressant. Si Dom Juan est le maître, le seigneur et le

Tartuffe | Dom Juan

manipulateur et Sganarelle le serviteur manipulé, Orgon, riche bourgeois est le maître chez lui, mais ici c'est lui qui est envouté par celui qu'il abrite et nourrit: Tartuffe. Le manipulateur change de classe sociale, comme Scapin, qui se joue des puissants pour arriver à ses fins, mais c'est ici un Scapin secret et inquiétant que décrit Molière. Orgon est pour nous la figure axiale de la pièce. C'est lui qui agit, ou n'agit pas, c'est autour de lui que toute la famille s'agite et auprès de lui qu'elle vient se plaindre. Tartuffe est, lui, le déclencheur des déséquilibres de cette petite société. Bien sûr, Molière dénonce l'hypocrisie des idéologues opportunistes qui disent servir Dieu, mais il en profite aussi pour dépeindre les travers humains, qui tremblent devant le qu'en dira-t-on, qui se boursofflent d'orgueil, ou qui laissent le champ libre à la dictature. En cela, Orgon nous paraît être le personnage qui incarne le mieux cette humanité. De notre point de vue, il est tout à fait sincère dans sa quête de foi et de vérité, et dans son amour passionné pour Tartuffe. Si Dom Juan finit par s'enfermer dans sa liberté, Orgon, lui, à force de chercher la vérité, trouve le mensonge. D'abord le mensonge de l'autre, en la personne de Tartuffe, mais surtout le mensonge envers lui-même, n'écouter personne et ne voyant le monde qu'avec des œillères. Si la question de la liberté et de l'enfermement se trouve être au centre de notre lecture de *Dom Juan*, c'est bien celle de la vérité et du mensonge que nous abordons avec *Tartuffe*.

La démarche théâtrale des Fondateurs est singulière. Comment la décririez-vous? Qu'est-ce qui fait sa spécificité?

La première spécificité des Fondateurs vient du fait que l'on conçoit les projets à deux, la scénographie et la mise en scène conjointement. Pour nous, il s'agit d'un seul et même élan. L'objet et l'acteur doivent évoluer ensemble. Le fait de construire réellement le décor à vue, ou de le transformer, nous permet de créer une expérience commune avec le spectateur.

Ensuite nous abordons nos spectacles avec le même parti pris. Sur scène, il s'agit toujours d'un groupe d'acteurs qui s'apprête à performer, même si ce qu'il performe est un texte classique. À notre sens, que ce groupe fasse une pièce de Molière ou une installation contemporaine, le geste est le même. C'est un groupe qui se confronte à une matière, qu'elle soit textuelle, plastique ou vivante. Ce groupe construit et déconstruit ses règles, son histoire, son environnement, son langage.

Comment travaillez-vous le jeu de l'acteur?

Le travail d'improvisation sur du long terme a apporté beaucoup de liberté à nos acteurs, et à la mise en scène. Notre base de jeu, c'est avant tout quelqu'un sur scène, qui est là pour accomplir une tâche. Il n'est ni un personnage, ni l'acteur dans sa vie quotidienne. Il est entre deux. Cela lui permet une grande liberté. A partir de là il peut jouer de manière burlesque, ou réaliste, il peut juste esquisser un personnage, en changer, il peut aller construire un morceau de décor, improviser ou encore être là et écouter. Le fait d'avoir des tâches manuelles à l'extérieur ou à l'intérieur

Tartuffe | Dom Juan

des scènes permet de retrouver cet état de présence scénique, à la foi neutre et engagée, en passant par une autre concentration. Ces changements de registres sont instantanés, et peuvent surgir à n'importe quel moment, car l'acteur sait où se trouve sa base de jeu.

Ces changements de codes et de registres ont pour but de révéler les mécanismes qui sont à l'œuvre au moment de la construction d'une scène. Le public peut ainsi prendre plaisir à entrer et sortir de la fiction, sans jamais perdre de vue que nous sommes au théâtre. Il reste sur le qui-vive, conscient que tout peut arriver, ici et maintenant.

Le metteur en scène **Julien Basler** et la scénographe **Zoé Cadotsch** fondent en 2009 la compagnie Les fondateurs avec l'idée d'intégrer la construction de l'espace dans la représentation. En collaboration avec une équipe fidèle d'interprètes, ils développent une méthode d'improvisation permettant aux acteurs de bâtir la scénographie, les mouvements et les dialogues du spectacle d'un seul et même geste, le tout en *live*. La construction du décor devient dès lors l'axe dramaturgique de la série intitulée *Les fondateurs* qu'ils déclinent au fil des saisons, introduisant à chaque projet de nouveaux matériaux et de nouveaux codes.

Quelques spectacles marquants :

Les fondateurs (2009). Au Théâtre de l'Usine à Genève, trois personnes construisent une scénographie à l'aide de troncs, de branches et de cordes.

Les fondateurs et le dragon magique (2012). Avec du papier journal et du scotch, six acteurs doivent fabriquer le décor d'une fête.

Les fondateurs se marient (2013). Une rencontre avec la 2b company de François Gremaud, toujours en improvisation.

Les fondateurs font du théâtre (2013). La scénographie qui se construit à vue utilise ici des objets chargés de signification et d'histoire.

Avec: Claire Deutsch, Mélanie Foulon, David Gobet, François Herpeux, Aline Papin, Aurélie Pitrat

Tartuffe

Conception: Les Fondateurs - Zoé Cadotsch et Julien Basler / Mise en scène: Julien Basler / Scénographie: Zoé Cadotsch /

Costumes: Barbara Schlittler / Assistante à la mise en scène: Maxime Reys / Assistant à la scénographie: Patrick Schättli

Production : Comédie de Genève

Dom Juan

Conception: Les Fondateurs - Zoé Cadotsch et Julien Basler / Mise en scène: Julien Basler / Scénographie: Zoé Cadotsch /

Costumes: Barbara Schlittler / Construction: Augustin Mercier, David Châtel

Production: Comédie de Genève / Coproduction: Les Fondateurs /

Spectacle créé au Théâtre Pitoëff, Genève

Le présent qui déborde

O agora que demora - Notre Odyssée II

Christiane Jatahy d'après *L'Odyssée* d'Homère

17 > 22.03.2020 multilingue, surtitré français / anglais

Chercher derrière l'écran les odyssees d'aujourd'hui

Le présent qui déborde est l'odyssée, celle de ces femmes et ces hommes, de ces enfants, qui traversent les frontières à la recherche d'un lieu sûr, un lieu dans lequel ils puissent survivre et recommencer leur vie. Christiane Jatahy est allée les filmer dans des lieux de passages, des camps de réfugiés, des lieux de transit, en Palestine, en Grèce, au Liban, en Afrique du Sud, en Amazonie. De ces images elle a fait un film qui sera une pièce ou plutôt une pièce qui sera un film. Entre théâtre et cinéma, entre fiction et documentaire, entre présent et passé.

Entretien avec Christiane Jatahy

Propos recueillis par Arielle Meyer MacLeod

La force de votre travail tient au fait que vous inventez, à chaque création, un dispositif qui en même temps creuse les mêmes obsessions mais de façon chaque fois renouvelée, afin de servir avec le plus d'acuité possible un propos toujours très précis. Quel est le dispositif particulier du Présent qui déborde ?

Le dispositif repose une fois encore sur la relation entre théâtre et cinéma que j'explore depuis longtemps, mais d'une manière différente de ce que j'ai fait jusqu'ici.

Le Présent qui déborde commence par un film que j'ai tourné dans cinq lieux à travers le monde. Des lieux de transit, des camps de réfugiés – en Palestine, au Liban, en Grèce, en Afrique du Sud et enfin en Amazonie. J'ai filmé là-bas des gens de théâtre qui tous ont dû fuir leur pays, et je leur ai demandé de parler de leur situation à partir de *L'Odyssée* d'Homère. Il y a donc beaucoup d'Ulysse, des femmes et des hommes, des Pénélope et des Télémaque.

Le spectacle commence comme une projection de cinéma. Mais petit à petit le théâtre surgit, dans la salle, sur la scène; des acteurs interagissent avec les images projetées.

Comme si le théâtre venait compléter le film tandis que le film, lui, laisse entrer le théâtre et répond à ce qui se passe dans la salle. Le théâtre revêt ainsi la fonction du chœur dans la tragédie grecque, qui commente et fait avancer l'action.

Comme dans *What if they went to Moscow*, – spectacle que l'on a pu voir à la Comédie la saison passée, dans lequel le cinéma advenait de façon simultanée dans le dos du théâtre – il s'agit ici d'un dialogue entre le théâtre et le cinéma, entre le passé et le présent, mais un dialogue dont les modalités sont différentes: *What if they went to Moscow* était une sorte de dialogue à distance, tandis que *Le Présent qui déborde* est un dialogue en présence, ici et maintenant, un dialogue direct, dans lequel j'interviens car je suis sur le plateau et travaille à vue au montage des images prises en caméra directe.

En partant de *L'Odyssée*, j'examine aussi, une fois encore, la frontière entre la réalité et la fiction, qui a toujours été

Le présent qui déborde

au cœur de mon travail, mais d'une toute autre façon. Jusqu'ici, et dans *What if they went to Moscow* notamment, j'ai cherché à amener du réel à l'intérieur de la fiction. Or dans ce nouveau projet j'inverse la manœuvre : je me sers de la fiction pour parler du réel. J'ai filmé la réalité, la réalité de ces femmes et de ces hommes, à travers le filtre de la fiction, celle de *L'Odyssée* d'Homère. Et ce détour par la fiction leur a permis de raconter leur propre situation en utilisant les métaphores induites par le texte, et peut-être ainsi d'exprimer autrement ce qu'ils éprouvent. Comme si j'avais opéré une torsion dans le rapport entre réalité et fiction.

En quoi ce dispositif est-il spécifique à ce que vous voulez dire ici ?

Ce dispositif me permet de parler des frontières, de ces frontières qu'il est impossible de traverser. D'abord et avant tout en retraçant les véritables odyssées de ces gens qui sont parqués au bord d'une frontière, qui ne peuvent ni la franchir ni rentrer chez eux, qui sont dans une attente sans fin, comme éternellement en transit. C'est cela le « présent qui déborde », un futur qui n'arrive jamais ; mais aussi en pointant la frontière imperméable entre nous et ces gens que nous ne voulons pas voir, et essayer de la briser.

Et puis surtout ce dispositif propose une sorte d'utopie, en traversant la frontière entre le cinéma et le théâtre. Est-il possible que le théâtre, qui se déroule au présent, puisse changer les images enregistrées dans le film ? Non bien-sûr, c'est une utopie. Mais c'est cette utopie que nous voulons activer. Comme si nous pouvions ouvrir des brèches dans les murs. Et ainsi modifier le passé que nous avons filmé par le biais du présent du théâtre, afin de construire un futur qui soit meilleur.

L'Odyssée raconte le retour d'Ulysse à Ithaque, après la guerre de Troie, le retour du guerrier, qui dure dix ans. Ulysse ne fuit pas une situation, au contraire, il rentre chez lui.

Oui, dans ce projet je traite de l'ensemble de *L'Odyssée* moins pour dire l'émigration que pour raconter ce temps si long – sans fin peut-être – qu'il faut pour retrouver une maison, un chez soi. Les réfugiés que j'ai rencontrés dans ces camps de transit sont des gens qui ne sont arrivés nulle part, qui ne peuvent rien construire ni reconstruire. Ils sont captifs de ce présent sans avenir.

*Ce qui vous intéresse avant tout dans *L'Odyssée*, c'est donc cette question de l'impossible retour ?*

Oui exactement. Ce désir de retourner vers une vie antérieure qui pourtant n'existe plus. L'île dans laquelle finalement Ulysse revient n'est plus l'Ithaque de son passé. Dix ans se sont écoulés. Des événements sont advenus dans sa vie et dans celle de la cité, des événements qui forcément l'ont transformé, lui, tout comme Ithaque. En lieu et place de la maison qu'il pensait retrouver, il découvre son île en proie au chaos, en état de guerre. Ulysse se trouve ainsi dans la situation de quelqu'un qui ne peut ni revenir dans le passé, ni construire un futur, et qui n'a d'autre horizon que celui de l'exil.

C'est pour cela qu'il s'agit d'un présent qui déborde. Comme une quête qui n'a pas de fin.

La question qui se pose à nous aujourd'hui est celle de savoir comment arrêter le cycle infernal de la répétition.

Le présent qui déborde

Est-ce que L'Odyssée nous suggère une voie ?

Je crois, oui. Le parcours initiatique d'Ulysse le conduit à visiter le royaume des morts. Là le fantôme du devin Tirésias lui indique le chemin du retour, et donc le moyen de s'orienter dans le futur. Ces morts ne sont pas seulement les morts d'Ulysse, ce sont les morts de tout un chacun, ces morts qui sont notre passé à tous et que nous devons écouter pour construire notre avenir.

En créant ce spectacle, j'ai moi aussi accompli une traversée. Jusqu'ici je n'avais parlé qu'à des migrants qui étaient arrivés en Europe, mais en allant à la rencontre des gens que j'ai filmés, j'ai découvert encore une autre réalité, qui est terrible. Cette pièce m'a profondément transformée, raison pour laquelle je vais parler aussi de mon passé à moi.

Le Présent qui déborde est le récit de multiples odyssées, celle d'Ulysse, celle des gens que j'ai rencontrés, la mienne, celle de chacun d'entre nous. Celle aussi du cinéma qui pénètre le théâtre et du théâtre qui s'immisce dans le cinéma. C'est sans doute la pièce la plus politique que j'ai faite.

Christiane Jatahy, metteuse en scène et cinéaste brésilienne à la renommée internationale, invente depuis plusieurs années un langage scénique, à mi-chemin entre le théâtre et le cinéma, un langage qui n'appartient qu'à elle. Avec sa compagnie Vértice, elle imagine des dispositifs originaux, chaque fois différents, pour explorer, spectacle après spectacle, de nouvelles frontières, de nouvelles limites, de nouveaux points de convergence et de réfraction entre la réalité et la fiction, entre l'acteur et son personnage, entre la scène et l'écran.

Quelques spectacles marquants :

Julia d'après August Strindberg (2012), une adaptation remarquable de *Mademoiselle Julie* mêlant théâtre et cinéma.

What if They Went to Moscow ? d'après *Les Trois Sœurs* de Tchekhov (2014), que l'on a pu voir à la Comédie de Genève la saison dernière dans un dispositif inédit qui fait naître le cinéma dans le dos du théâtre.

La Règle du jeu d'après Jean Renoir (2017), un spectacle qui revisite le film de Renoir et entre au répertoire de la Comédie-Française.

Ithaque - Notre Odyssée 1 (2018), le premier volet d'une relecture de *L'Odyssée* de Homère dont *Le présent qui déborde* est le prolongement.

Avec: Abbas Abdulelah Al'Shukra, Abdul Lanjesi, Abed Aidy, Adnan Ibrahim Nghnghia, Ahmed Tobasi, Bepkapoy, Blessing Opoko, Faisal Abu Alhayjaa, Frank Sithole, Iketi Kayapó, Irengri Kayapó, Jihad Obeid, Joseph Gaylard, Kroti, Linda Michael Mkhwanasi, Mbali Ncube, Mustafa Sheta, Nambulelo Meolongwara, Noji Gaylard, Ojo Kayapó, Omar Al Sbaai, Phana, Pravinah Nehwati, Pykatire, Ramyar Hussaini, Ranin Odeh, Yara Ktaishe, Ivan Tirtiaux, Jovial Mbenga, Melina Martin, Leon David Salazar, Maroine Amimi, Nadège Meden, Vitor Araujo (distribution en cours)

Le présent qui déborde

Conception, mise en scène et réalisation du film: Christiane Jatahy / **Conseiller artistique, scénographie et lumière:** Thomas Walgrave / **Chef de la photographie:** Paulo Camacho / **Création sonore:** Alex Fostier / **Musique:** Domenico Lancelotti, Vitor Araujo / **Construction décors et costumes:** Ateliers du Théâtre National Wallonie-Bruxelles

Production: Création Studio Théâtre National Wallonie-Bruxelles, SESC São Paulo

Coproduction: Ruhrtriennale, Comédie de Genève, Odéon-Théâtre de l'Europe, Teatro Nacional São Luiz - Lisbonne, Festival d'Avignon, Le Maillon-Théâtre de Strasbourg Scène européenne, Riksteatern, Temporada Alta

Soutiens: The Freedom Theatre (Palestine), Outreach Foundation (South Africa)

Christiane Jatahy est artiste associée internationale au CENTQUATRE-PARIS, à l'Odéon-Théâtre de l'Europe et au Schauspielhaus Zürich.

Please Please Please

La Ribot · Mathilde Monnier · Tiago Rodrigues
26 > 28.03.2020

Signer des contrats avec et pour le désir

Deux danseuses, figures iconiques de la danse contemporaine, et un auteur-metteur en scène déjà vu à la Comédie dans *Une autre fin (Julie's Party)* et que nous reverrons encore dans les années à venir. Trois artistes réunis par le désir de créer un spectacle où le désir, justement, l'emporte sur tout.

Deux chorégraphes-danseuses, Mathilde Monnier et La Ribot, un écrivain-metteur en scène, Tiago Rodrigues : une constellation réjouissante pour une collaboration originale et insolite. Car il ne s'agit pas ici de chorégraphes qui passeraient commande d'un texte à un écrivain, ou d'un metteur en scène qui engagerait des danseuses pour sa prochaine pièce. Non, *Please Please Please* réunit deux femmes et un homme – trois créateurs, trois auteurs – qui écrivent ensemble une partition textuelle et une partition du mouvement, dans un aller-retour entre les corps et les mots.

Mathilde Monnier et La Ribot ont déjà travaillé ensemble, c'était *Gustavia*, qu'on a pu voir à la Comédie en 2009. Mathilde Monnier, de son côté, a souvent collaboré en duo avec des gens de lettres, dont Christine Angot, dans un spectacle intitulé *La Place du Singe* que l'on a aussi pu voir à la Comédie, en 2005. Mais un trio, ces trois-là ensemble qui plus est, la configuration est inédite. Et riche de promesses.

Alors comment se passe-t-elle, cette collaboration ? Et sur quoi porte-t-elle ? Comment travaillent-ils ensemble ? Nous avons rencontré La Ribot, pour qu'elle nous raconte. Un de ces moments, rares, qui sont comme des frémissements du quotidien. Parce que La Ribot est une artiste en recherche et en ébullition, et qu'elle le partage. Un personnage hors du commun. Drôle, pétillante. Un accent mélodieux, des mots d'espagnol qui parfois colorent ses phrases ; on ne peut s'empêcher de penser aux femmes magnifiques d'Almodovar.

Elle nous parle d'intentions caressées puis abandonnées, d'échanges d'idées, de conversations. Elle évoque cette recherche qu'ils mènent à trois, une recherche qui passe par le corps et par l'écriture, par des textes et des mouvements partagés. Un bouillonnement de thèmes et d'images. Des ouvertures, des impasses, des retours en arrière. Une démarche de création collective qui nécessite d'apprendre, dit-elle, d'apprendre vraiment, d'apprendre de l'autre, d'apprendre à proposer, à se taire, à faire de la place, à en laisser. « Nous sommes trois artistes et c'est une expérience d'une richesse incroyable de mettre en commun nos écritures. Un défi. » Un projet où tout est à construire donc, qui ne cesse d'évoluer et de se transformer. Des pistes ont été écartées. D'autres reviennent. Une création évolue peut-être toujours en spirale avant de se poser sur l'idée qui est, provisoirement, la bonne.

Please Please Please

Jeu de questions/réponses avec La Ribot sur un projet hors-normes

Propos recueillis par Arielle Meyer MacLeod

Sur quoi porte Please Please Please ?

Nous voulons évoquer deux générations divisées face à l'urgence climatique. Un message d'une mère à sa fille au sujet du monde à venir, de son évolution, une réflexion sur une humanité qui court à sa perte. Un dialogue entre deux générations, dans lequel chacune fait part de ses interrogations et de ses incompréhensions.

Des personnages se dessinent-ils dans ce dialogue ?

Mathilde et moi nous sommes toutes les deux à la fois la mère et la fille. D'abord parce qu'aucune de nous deux ne voudrait jouer la mère (elle rit). On ne sait pas encore si le spectacle prendra une tournure plus dansée ou plus dialoguée. Il s'agira en tout cas d'une forme contemporaine dans laquelle parole et mouvement se conjuguent.

Et les corps ?

On a beaucoup travaillé sur les genoux, Mathilde et moi. On faisait tout sur les genoux. Tiago a d'ailleurs écrit là-dessus, sur les positions à genoux. Qu'est-ce que ça signifie pour un être humain de se mettre à genoux ? C'est le geste de la supplication, mais aussi celui de la mise à mort, celui de la prière ou de la demande en mariage. C'est un geste qui évoque à la fois l'humiliation et l'amour et la mort.

Comment se passe le travail ? Est-ce que Tiago apporte un matériau textuel et vous composez une partition chorégraphique, ou le contraire ? Est-ce qu'il y a une partition qui est antérieure à l'autre ?

Avec Mathilde, on amène nos idées, Tiago amène les siennes, et on imagine ensemble de quoi le spectacle pourrait parler. Tiago essaie un truc, il nous l'envoie, et après on continue à parler, parfois il choisit une autre piste textuelle, et nous, Mathilde et moi, nous proposons une situation – chorégraphique, ou scénique – des costumes, des idées de scénographie.

Et Please Please Please alors, pourquoi ce titre ?

D'abord c'est un titre sonore, qui nous laisse toute la liberté de faire ce qu'on veut...

En fait ça vient d'une chanson de James Brown qui est absolument époustouflante. J'avais amené la vidéo de la chanson pendant une répétition et on a travaillé avec. C'était à mourir de rire. James Brown y fait un numéro dont il a dit plus tard que, lorsqu'il a compris que ça mettait son public en transe et découvert la passion qu'il pouvait susciter, il l'a répété toute sa vie, ce numéro. Pour moi James Brown c'est un grand macho, presque

Please Please Please

un criminel, mais quand il se met à chanter il est absolument fantastique. Il chante, il crie, il se met à genoux, dans une posture de supplication, il est triste, très triste, fait comme s'il ne pouvait pas se relever tellement il est terrassé. C'est fantastique! Son public hurle, hystérique, en adoration. Alors un des types de sa bande fait mine de l'aider à se relever, lui passe une cape sur les épaules, le soutient tandis qu'il semble sortir de scène – il a l'air totalement effondré – et tout à coup il arrache la cape, revient au micro et recommence, *pleaaaase, pleaaaase, honey pleaaaase*, et s'effondre de nouveau, et le gars lui remet la cape sur les épaules, et il refait tout le truc sept fois de suite.

Tiago a adoré, dit-elle.
Nous aussi.

Portée par le vent de libération de l'Espagne dans les années 80, la pratique de la chorégraphe hispano-suisse **La Ribot** a profondément modifié le champ de la danse contemporaine. Si la danse est pour elle le point de départ d'expérimentations multiples ancrées dans les langages du corps, elle emprunte aussi librement aux vocabulaires du théâtre, des arts visuels, de la performance et du cinéma, mettant l'accent sur les points de friction entre ces disciplines.

Son travail chorégraphique a été présenté partout dans le monde et, entre autres, à la Tate Modern (Londres), au Théâtre de la Ville, au Centre Pompidou et au Festival d'Automne (Paris), ainsi qu'au Musée Reina Sofia (Madrid). Son travail visuel fait partie des collections des grands musées internationaux.

Quelques spectacles marquants :

Cycle des *Pièces distinguées* (dès 1993), un travail au long cours qui vise, à terme, la création de cent pièces d'une durée maximum de sept minutes, parfois vendues comme des œuvres d'art à des « propriétaires distingués » qui achètent l'« instant de la danse ».

Carnation, Más distinguidas, Mariachi 17, El Triunfo de La Libertad et une exposition d'œuvres vidéo sont présentés au Théâtre Vidy-Lausanne en 2015-2016 dans le cadre d'un cycle consacré à l'artiste.

Occuupatiooon ! Berlin (2017), une rétrospective sur son travail de chorégraphe et d'artiste au festival Tanz im August.

Happy Island (2018), une pièce chorégraphique conçue pour cinq danseurs en situation de handicap.

Mathilde Monnier, qui occupe une place de référence dans le paysage de la danse contemporaine française et internationale, déjoue de pièce en pièce les attentes en présentant un travail en constant renouvellement.

Elle collabore régulièrement avec des personnalités venant de divers champs artistiques et intellectuels tels que le philosophe Jean-Luc Nancy, l'auteur compositeur Philippe Katerine, la romancière Christine Angot, la chorégraphe La Ribot ou le compositeur et metteur en scène Heiner Goebbels.

Elle dirige depuis 2014 le Centre national de la danse à Pantin.

Please Please Please

Quelques créations marquantes :

La place du singe (2005), un duo avec Christine Angot dans lequel chacune prend la parole, tantôt par la danse, tantôt par le texte.

Gustavia (2008), une rencontre entre Mathilde Monnier et La Ribot, deux figures phares de la danse contemporaine dans un cabaret burlesque, afin de dénoncer les rôles stéréotypés assignés aux femmes, dans l'art comme dans la vie.

Qu'est-ce qui nous arrive !?!? (2013), une fiction dansée qui raconte les liens de la bande dessinée et du corps.

El baile (2017). Reprise d'un spectacle emblématique des années 80 retraçant une histoire populaire de la France depuis la Libération, ce bal se réinvente dans le Buenos Aires de la fin du XX^e siècle à nos jours.

Né à Lisbonne, **Tiago Rodrigues** est acteur, dramaturge, metteur en scène, producteur et directeur artistique du Teatro Nacional D. Maria II à Lisbonne. Depuis ses débuts en tant qu'auteur, à l'âge de 20 ans, il a toujours envisagé le théâtre comme une assemblée humaine : un endroit où les gens se rencontrent, comme au café, pour y confronter leurs idées et partager leur temps. Qu'il combine des histoires réelles à de la fiction, qu'il revisite des classiques ou adapte des romans, son théâtre est profondément habité par la volonté d'écrire avec et pour les acteurs. En véritable alchimiste, il façonne dans ses mises en scène la réalité pour en extraire la poésie grâce aux outils du théâtre.

Quelques spectacles marquants :

By Heart (2014). Tiago Rodrigues invite des hommes et des femmes du public à éprouver, à partager, le temps de la représentation, une expérience singulière : celle de retenir un texte et de le dire. Une lutte contre le temps, l'oubli, le vieillissement, contre l'absence et la disparition.

Bovary (2016). Tiago Rodrigues s'empare du procès intenté à Flaubert pour convoquer sur scène l'histoire d'Emma Bovary.

Sa façon de mourir (2017). *Anna Karénine* est ici le personnage principal. Pas Anna, non, mais le livre de Tolstoï, l'objet de cuir et de papier qui traverse les générations et nous aide à vivre.

Sopro (2017). Joué au Festival d'Avignon, ce spectacle met en lumière la place du souffleur, d'une souffleuse en l'occurrence, le poumon du lieu mais aussi du geste théâtral.

Avec: La Ribot, Mathilde Monnier

Lumière: Éric Wurtz / **Traduction:** Thomas Resendes

Production: Le Quai - Centre Dramatique National Angers Pays de la Loire, avec la Fondation d'entreprise Hermès dans le cadre de son programme New Settings

Coproduction: Teatros del Canal, Madrid, Théâtre Vidy-Lausanne, Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, Paris, Festival d'Automne à Paris, Comédie de Genève, Teatro Nacional D. Maria II, Lisbonne, Teatro Municipal do Porto, Le Parvis scène nationale Tarbes Pyrénées, Theaterfestival Boulevard, Les Hivernales - CDCN d'Avignon, BIT Teatergarasjen, Bergen, Compagnie MM, La Ribot-Genève / **Soutiens:** OPART, Estudios Victor Cordon

La première (dernière) fois

Denis Maillefer

04 avril 2020

Se souvenir des belles, premières et dernières choses

Des comédiennes et comédiens évoquent leurs premières fois. Le spectacle est totalement improvisé. Le jeu, mais aussi la lumière et le son. Ce sera la première fois qu'ils diront les derniers mots prononcés sur la scène de la Comédie des Philosophes

« Nous voul(i)ons dire adieu. Dire bonsoir et adieu. Essayer de raconter d'où l'on vient, où l'on va. Comment ont été les premiers mots, et comment dire les derniers. Comment être ensemble sur une scène. Nous voulons parler aux vivants et aux fantômes, dire aux uns et aux autres qu'ils peuvent nous suivre, ou l'inverse. Il va falloir se souvenir de nos premières fois, sur cette scène et partout ailleurs. Regarder les murs et nos cœurs et tout garder. Ou alors tout oublier et ne se souvenir que de ce qui n'a pas de mots ».

NKDM

Ce spectacle sera le dernier joué à la Comédie du boulevard des Philosophes.

Dans ce cadre, divers événements auront lieu.

Le programme complet sera dévoilé ultérieurement sur comedie.ch

Distribution en cours

Musique: Stéphane Vecchione / Lumières: Laurent Junod / Son: Philippe de Rham

Production: Comédie de Genève

Spectacle créé par le Théâtre en flammes dans le cadre de la Bâtie-Festival de Genève en 2007

Comédie virtuelle

Gilles Jobin

Dès le 25.04.2020

Visiter, rêver, se perdre dans les couloirs

La Comédie nouvelle, celle des Eaux-Vives, ouvrira ses portes en septembre 2020. Dès le mois d'avril pourtant, Gilles Jobin nous invite à pénétrer dans le bâtiment en pleine activité, à nous y promener, à ouvrir des portes pour découvrir des artistes au travail et pénétrer dans des espaces habituellement fermés au public – salles de répétition, ateliers de construction, de costumes –, et tout cela par le biais de la réalité virtuelle.

Entretien avec Gilles Jobin

Propos recueillis par Arielle Meyer MacLeod

Gilles Jobin, pourriez-vous nous décrire ce projet un peu fou qu'est la Comédie virtuelle ?

L'idée est la suivante : on modélise la nouvelle Comédie, celle des Eaux-Vives, on la dématérialise en quelque sorte, de façon à ce que le spectateur puisse se promener virtuellement à l'intérieur depuis un container spécialement conçu à cet effet qui pourra se déplacer dans différents lieux et permettre ainsi à un grand nombre de personnes de visiter le bâtiment à distance.

Il y aura ensuite une deuxième strate...

Oui, dans un deuxième temps cette Comédie virtuelle accueillera des œuvres digitales, des créations et des accueils, comme dans un théâtre réel. Ou pour le dire autrement, la Comédie virtuelle sera le portail d'entrée d'une programmation digitale.

Une programmation parallèle à la programmation d'arts vivants de la nouvelle Comédie ?

Oui exactement ! Ce sera aussi l'occasion d'entamer une réflexion sur la place du digital dans un théâtre de création. Nous organiserons des rencontres, des symposiums, des ateliers avec des artistes et des spécialistes, nous inviterons des *gamers*, des développeurs, des professionnels d'horizons différents pour réfléchir ensemble à la création digitale du point de vue des arts de la scène. Il faut intégrer toutes sortes de nouvelles compétences pour la création digitale. C'est passionnant et rafraîchissant !

Je pense qu'il est essentiel qu'un théâtre qui se construit au XXI^e siècle soit non seulement équipé en matériel digital mais soit aussi capable d'intégrer les outils digitaux aux processus de création. Il s'agira ainsi d'imaginer une programmation digitale pour la Comédie virtuelle, mais aussi de réfléchir à l'implication des outils digitaux dans la création scénique contemporaine. Il faut pour se faire créer de nouveaux métiers comme celui dramaturge digital dont le rôle serait de connaître et de développer les technologies afin d'aider les artistes à trouver les outils

Comédie virtuelle

digitaux adéquats à leur propos.

Vous êtes chorégraphe. Comment êtes-vous venu à la réalité virtuelle ?

C'est la possibilité de travailler virtuellement et en volume qui m'a séduit. Je suis allé voir *Pina* de Wim Wenders, un film en 3D sur le travail de la chorégraphe Pina Bausch. En sortant, fasciné par le volume des corps des danseurs dans l'écran, je me suis dit : je veux faire du cinéma en 3D ! J'ai toujours voulu faire un film mais je trouvais le langage cinématographique en 2D difficile à manier. Le hors champ y est essentiel, le volume des corps absent et, en tant que chorégraphe, je ne me sentais pas capable de passer de la 3D de la scène à la 2D de l'écran. Sur scène je travaille avec le volume des corps, avec la 3D je me suis senti dans mon élément.

Par ailleurs j'ai toujours été à la recherche de nouveaux outils. J'ai découvert la réalité virtuelle après avoir visité le studio Artanim à Genève. Experts en capture de mouvements, ils ont développé un système de réalité immersive qui propose aux participants une immersion totale. J'avais réalisé chez eux une séquence en capture de mouvement en ouverture d'un duo, *Força Forte*. Quand j'ai pu me voir avec ma partenaire en taille réelle et en volume, j'ai été fasciné par le potentiel créatif de ce dispositif ! Nous nous sommes rapidement mis d'accord pour créer une pièce en réalité virtuelle immersive, *VR_I*, que l'on a pu voir à la Comédie la saison dernière. La pièce a été présentée dans plus d'une trentaine de lieux, dans une vingtaine de pays à travers le monde, aussi bien dans des festivals de cinéma comme Sundance ou la Biennale de Venise que des festivals de danse comme la Biennale de la Danse de Lyon. Cette collaboration inédite entre un studio de recherche en technologie de capture de mouvements et une compagnie de danse contemporaine basés à Genève est en quelques mois devenue l'une des *success story* de l'industrie créative arts et technologies à Genève.

Il y a différents types de réalité virtuelle je crois. Pouvez-vous éclairer les néophytes dont je suis ?

En gros il y a deux types de dispositifs : la « video 360 » qui est une caméra filmant la réalité autour d'elle mais ne proposant qu'un seul point de vue. Équipé de lunettes stéréoscopiques, le spectateur, qui reste immobile, peut pivoter le regard où bon lui semble, mais seulement autour d'un seul axe, celui de la caméra. Plus que de réalité virtuelle cette technique relève plutôt d'une sorte de cinéma immersif.

La technique qui me paraît plus intéressante est « volumétrique ». On modélise un espace de manière digitale ce qui permet ensuite de placer une caméra virtuelle à n'importe quel endroit de l'espace. Le spectateur équipé de lunettes RV peut dès lors se promener à l'intérieur de l'espace et choisir son propre point de vue dans un espace volumétrique généré en temps réel.

D'autres dispositifs mixtes sont prometteurs comme la réalité augmentée qui mélange images réelles et virtuelles en temps réel, ou les projets immersifs qui mélangent l'action en direct et la réalité virtuelle et tout les dispositifs dérivés qui restent encore à inventer !

Comédie virtuelle

Est-ce que les arts vivants vont désormais devoir composer avec la réalité virtuelle ?

Je pense que c'est le contraire. C'est la réalité virtuelle qui va devoir composer avec les arts vivants. Jusqu'ici c'est essentiellement le cinéma qui s'en est emparé, pourtant les arts performatifs ont des compétences essentielles pour la création en réalité virtuelle, en particulier celles de la gestion du temps réel et de l'espace en volume. De par leur pratique les créateurs des arts performatifs ont, je crois, les bonnes intuitions pour traiter les problématiques inhérentes à la création en réalité virtuelle et augmentée.

Quelles sont ces problématiques ?

La principale consiste à gérer le temps réel. En réalité virtuelle, l'expérience est en temps réel – on parle d'ailleurs plutôt de participants que de spectateurs – dans la mesure où le public est immergé dans un espace total où il assiste en temps réel à un récit ou une situation. Et le temps réel, c'est le principe absolu des arts vivants : les actrices et les acteurs, les danseuses et les danseurs sont toujours avec le public, dans un même lieu et une même temporalité. Ce qui n'est évidemment pas le cas du cinéma. On pourrait dire que le réalisateur de cinéma partage son regard sur le monde avec le spectateur, tandis qu'en réalité virtuelle le spectateur est un participant immergé en temps réel dans un monde virtuel dans lequel il peut décider où diriger son regard. En ce sens, l'expérience des arts vivants est plus proche de la réalité virtuelle que celle du cinéma.

Ces dispositifs immersifs me semblent poser un autre problème de construction du sens : à partir du moment où le spectateur peut regarder partout, c'est à dire que l'action n'est circonscrite ni par le cadre de la caméra ni par celui de la scène, comment indiquer au spectateur où porter son attention ?

Oui. Mais là encore, les arts de la scène maîtrisent les outils du regard. Nous avons l'habitude de diriger le regard pour que le public ne rate pas l'essentiel, tout en aménageant des moments où son attention peut flotter. Ne disposant ni du montage ni de gros plans, nous n'avons que des mouvements sur scène et en temps réel à proposer, et ceci pour des spectateurs situés à des endroits très différents dans la salle.

Tout cela est passionnant...

Oui, et cette *Comédie virtuelle* sera l'occasion de créer des espaces de réflexion autour de nouveaux outils digitaux. Les nouvelles technologies, un peu comme la vidéo après le cinéma, nous offrent de nouveaux espaces créatifs à investir, ce que j'appelle les nouvelles scènes digitales. Comme la télévision inventée après le cinéma, ces scènes digitales ne remplaceront pas les scènes réelles mais seront de nouveaux terrains de création. Il faudra ainsi inventer un nouveau langage et c'est cela qui est passionnant du point de vue des arts de la scène.

Comédie virtuelle

Artiste radical, **Gilles Jobin** est reconnu dès ses débuts sur la scène internationale comme étant l'un des chorégraphes suisses les plus inventifs de sa génération. De lui, le journaliste Laurent Goumarre écrit : «La danse de Gilles Jobin agit comme un élément réactif et irrésistible. Il bouscule les idées reçues à la manière des grands peintres du mouvement».

Quelques spectacles marquants :

A+B=X (1997), première pièce de groupe qui le fait connaître.

The Moebius Strip (quintet) (2001), pièce majeure de son répertoire, axée sur le mouvement continu.

FORÇA FORTE (2015), avec la danseuse phare de sa compagnie, Susana Panadés Diaz. Un duo qui s'inspire des lois de la physique quantique et pour lequel le chorégraphe réalise ses toutes premières captures de mouvement chez Artanim.

VR_I (2017), spectacle en réalité virtuelle immersive, développé en association avec Artanim, que l'on a pu voir à la Comédie de Genève la saison passée.

Distribution en cours

Direction artistique : Gilles Jobin / Assistante direction : Susana Panadés Diaz / Lead 3D artist : Tristan Siodlak /

Directeur de production : Camilo De Martino

Production : Comédie de Genève

Notre future Comédie

Ça déménage!

Cette saison est la dernière que nous partageons au Boulevard des Philosophes. C'est en mai 2020 que nous déménageons, ce qui explique une saison s'achevant plus tôt qu'à l'habitude.

Saison 20-21, on y sera! Nous continuerons à écrire l'histoire de notre ville ensemble, en ouvrant la Comédie dans le quartier des Eaux-Vives, au-dessus de la deuxième gare du canton. Des propositions artistiques plus nombreuses dans un théâtre du XXI^e siècle.

Un lieu de vie innovant et fourmillant. Retour vers le futur! Ça commence maintenant.

La Comédie de Genève

août 2019 - avril 2020

2^e saison NKDM aux Philosophes

mai 2020

Déménagement aux Eaux-Vives

automne 2020

Inauguration et 1^{ère} saison NKDM aux Eaux-Vives

**aujourd'hui
et demain !**

En 1 coup d'oeil!

La saison NKDM

Perdre son sac

30.08 > 07.09.2019

Pascal Rambert · Denis Maillefer

Production

Nos parents

14 > 15.09.2019

Pascal Rambert

Production

Concours européen de la chanson philosophique

24 > 28.09.2019

Massimo Furlan et

Claire de Ribaupierre

Coproduction

Invisible

09.10.2019 > 28.03.2020

les jeudis et samedis

Yan Duyvendak

Coproduction

Para

10 > 14.10.2019

David Van Reybrouck · Raven Ruëll

Accueil

Requiem pour L.

01 > 02.11.2019

Fabrizio Cassol · Alain Platel

Accueil - au BFM

Schmürz

07 > 15.11.2019

Gian Manuel Rau

Coproduction

La Gioia

20 > 24.11.2019

Pippo Delbono

Accueil

Pièces de guerre en Suisse

28.11 > 06.12.2019

Antoinette Rychner · Maya Bösch

Coproduction

ICI - histoire(s) de Genève

10 > 14.12.2019

Philippe Macasdar

Production

Sorry, do the tour. Again!

16 > 20.12.2019

Marco Berrettini

Coproduction

Angels in Amercia

13 > 18.01.2020

Tony Kushner · Philippe Saire

Coproduction

Small g, une idylle d'été

22.01 > 01.02.2020

Patricia Highsmith · Mathieu Bertholet ·

Anne Bisang

Coproduction

Tartuffe | Dom Juan

18.02 > 08.03.2020

Les Fondateurs -

Zoé Caldotsch · Julien Basler

Production

Le présent qui déborde

17 > 22.03.2020

Christiane Jatahy

Coproduction

Please Please Please

26 > 28.03.2020

La Ribot · Mathilde Monnier ·

Tiago Rodrigues

Coproduction

La première (dernière) fois

04.04.2020

Denis Maillefer

Production

Comédie virtuelle

dès le 25.04.2020

Gilles Jobin

Production

Combien ça coûte ?

Tout savoir sur les tarifs !

**Les abonnements ? Trop contraignants !
Vivez désormais le théâtre comme il vous
chante à prix réduit avec nos cartes multicourses
comprenant 4 ou 10 entrées transmissibles
pour les spectacles de votre choix.**

CARTES MULTICOURSES

Voyager en toute liberté avec nos cartes
multicourses : 4 ou 10 allers-simples vers l'imaginaire !

Carte multicourses – 4 aller-simples

CHF 100.- Plein tarif (au lieu de CHF 160.-)
CHF 75.- Tarif réduit (au lieu de CHF 100.-)

Carte multicourses – 10 aller-simples

CHF 230.- Plein tarif (au lieu de CHF 400.-)
CHF 180.- Tarif réduit (au lieu de CHF 250.-)

TARIFS BILLETS

Plein tarif : CHF 40.-
Tarif réduit : de CHF 25.- À CHF 10.-

SAMEDI À TOUT PRIX

**La Comédie ouvre son théâtre à toutes et
à tous en fonction de leurs possibilités.**

Le tarif libre (de CHF 2.- à CHF 50.-) est appliqué
à une représentation par spectacle.

Liste des spectacles sur www.comedie.ch.

En vente uniquement au guichet le jour même
dès 12h.

BILLETS SUSPENDUS

Pour des spectacles accessibles à tous !

La Comédie propose des billets suspendus en faveur
de certaines associations genevoises. Sur le même
principe que les cafés suspendus, les spectateurs de
la Comédie peuvent participer en partie ou en totalité
à l'achat de billets pour des personnes ayant moins
facilement accès au théâtre.

À TOUS LES ABONNÉS DES THÉÂTRES GENEVOIS ET DU MONDE

Que vous veniez de Paris, Kazan, Rome ou Casablanca,
sur présentation de votre carte ou abonnement d'un
théâtre de n'importe quelle région du globe, vous
bénéficiez d'un tarif réduit !

CIRCULEZ !

Les théâtres genevois récompensent vos infidélités !

Présentez à notre caisse un billet acheté au plein tarif
dans un des théâtres partenaires et bénéficiez d'un
billet au tarif réduit.

La liste des théâtres partenaires est sur comedie.ch

Remerciements

La Comédie de Genève est supervisée par la Fondation d'art dramatique

Avec le soutien de



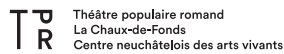
Partenaire de la mutation



Partenaires de soutien



Partenaires culturels



Partenaire média

