

24

SÉLECTION SUISSE EN AVIGNON

DU SAMEDI 6 AU JEUDI 18 JUILLET

CONTACTS PRESSE / MYRA

Rémi Fort et Lucie Martin
06 62 87 65 32 / 06 83 21 84 48
01 43 33 79 13 / myra@myra.fr

SOMMAIRE

LA SÉLECTION SUISSE EN AVIGNON P. 04

CALENDRIER 2024 P. 05

FIRE OF EMOTIONS – NIAGARA 3000 P. 06
Pamina de Coulon – BONNE AMBIANCE

UNTITLED (NOSTALGIA, ACT 3) P. 11
Tiran Willemse

CADEAU P. 15
Cie Surprise-Lumière

OUVERTURE P. 19
Géraldine Chollet - CIE Rahu Lamo

UNE BONNE HISTOIRE P. 23
Adina Secretan

CETTE GRIFFURE-LÀ SUR LA PIERRE P. 28
Karelle Ménine

LA SÉLECTION SUISSE EN AVIGNON

Née en 2016 sous l'impulsion de Pro Helvetia – Fondation suisse pour la culture et de Corodis– Commission romande de diffusion des spectacles, la Sélection suisse en Avignon (SCH) est une association d'utilité publique dont l'objectif est la promotion de la création suisse contemporaine dans les domaines du théâtre, de la danse et de la performance. Chaque année, elle offre à des artistes helvétiques un temps d'exploitation de leurs œuvres au cœur du festival d'Avignon, mais également un accompagnement personnalisé pour faire de cette présence en Avignon le générateur de contacts et de tournées dans les réseaux de théâtres et de festivals professionnels internationaux.*

La Sélection suisse en Avignon est une programmation. Elle se distingue d'une simple juxtaposition de spectacles. Les différentes propositions artistiques qui la constituent résonnent entre elles : elles sont pensées comme les pièces d'un même puzzle qui, en s'assemblant, propose une image du paysage scénique suisse.

La Sélection suisse privilégie des formes contemporaines, témoignant de la créativité, de l'originalité et de la singularité de la scène helvétique. Elle soutient des projets aussi audacieux que généreux et accompagne des artistes déjà repéré·e·s et des artistes plus émergent·e·s.

Nomade, la Sélection suisse s'appuie sur un réseau de théâtres avignonnais, qui partagent avec elle cette ligne artistique.

Cette 8^{ème} édition, la 2^{ème} sous la direction d'Esther Welger-Barboza, est composée de cinq spectacles et d'une lecture, présentés avec et dans cinq lieux partenaires : avec les Rencontre(s) d'été de la Chartreuse de Villeneuve lez Avignon, les Hivernales – CDCN d'Avignon, la Manufacture, le Théâtre du Train Bleu et la Maison Jean Vilar.

* le calendrier de tournée 24/25 des spectacles présentés l'année dernière par la SCH est à retrouver pages 30 et 31.

CALENDRIER 2024

FIRE OF EMOTIONS – NIAGARA 3000

PAMINA DE COULON – BONNE AMBIANCE
PERFORMANCE

LA MANUFACTURE INTRA-MUROS

2 rue des Écoles, 84000 Avignon
Du samedi 6 au dimanche 14 juillet
Relâches les 10 et 11 juillet
13h45

UNTITLED (NOSTALGIA, ACT 3)

TIRAN WILLEMSE
DANSE

LES HIVERNALES – CDCN D'AVIGNON

18 Rue Guillaume Puy, 84000 Avignon
Du samedi 6 au mardi 16 juillet
Relâche le 11 juillet
10h

CADEAU

COMPAGNIE SURPRISE-LUMIÈRE
THÉÂTRE

LE THÉÂTRE DU TRAIN BLEU

40 Rue Paul Sain, 84000 Avignon
Du samedi 6 au mercredi 17 juillet
Relâches les 8 et 15 juillet
15h25

OUVERTURE

GÉRALDINE CHOLLET - CIE RAHU LAMO
DANSE

LE GRAND CLOÎTRE -

LA CHARTREUSE DE VILLENEUVE LEZ AVIGNON

58 Rue de la République,
30400 Villeneuve-lès-Avignon
Du lundi 8 au mercredi 17 juillet
Relâches les 10 et 14 juillet
21h30

UNE BONNE HISTOIRE

ADINA SECRETAN
THÉÂTRE

LE STUDIO -

LA CHARTREUSE DE VILLENEUVE LEZ AVIGNON

58 Rue de la République,
30400 Villeneuve-lès-Avignon
Du lundi 8 au jeudi 18 juillet
Relâches les 10 et 14 juillet
19h

CETTE GRIFFURE-LÀ SUR LA PIERRE

KARELLE MÉNINE
LECTURE

MAISON JEAN VILAR

8 Rue de Mons, 84000 Avignon
Dimanche 14 juillet
18h



CRÉATION 2023 / PERFORMANCE

© Mathilde Widmann

FIRE OF EMOTIONS – NIAGARA 3000

Pamina de Coulon – BONNE AMBIANCE

LA MANUFACTURE INTRA-MUROS

2 rue des Écoles, 84000 Avignon

Du samedi 6 au dimanche 14 juillet

13h45

Relâches les mercredis 10 et jeudi 11 juillet

1h

Ouverture billetterie : début juin

Sur place : à partir du 3 juillet,
de 10h à 21h

Plein Tarif : 18,50 €

Tarif Carte OFF : 13 €

Tarif Pro : 8 €

Chevelure de feu, regard acéré, elle ne vous lâche pas d'un iota, Pamina de Coulon, dans ce spectacle-fleuve intime, et clairement militant.

De la première fleur de l'année aux dynamiques de colonisation sans cesse renouvelées, en passant par les larmes, la rouille, les « rustiques », et les violences policières, ce sont des questionnements en cascade que l'artiste partage avec nous à travers ce nouvel opus de sa saga *FIRE OF EMOTIONS*. Loin de s'éparpiller, elle tient avec agilité le cap de son « essai parlé ». *NIAGARA 3000*, comme les autres pièces de la saga, nous offre de cheminer, de digressions en digressions, sur les sentiers de la pensée de l'artiste. L'action ici c'est la parole, le mouvement de la parole vers autrui ; et son énergie inextinguible.

TOURNÉE

Les 15 et 16 janvier 2025 | Le Pommier, Neuchatel - Suisse

Du 25 au 27 février 2025 | Théâtre d'Orléans, scène nationale

Du 11 au 13 février 2025 | Festival Les Singulier-es, le 104, Paris

Le 28 mars 2025 | ACB, scène nationale, Bar-le-Duc

DISTRIBUTION

Recherche, écriture, conception et jeu
Pamina de Coulon
Décor **Pamina de Coulon** et **Alice Dussart**
Lumières **Alice Dussart**
Production et diffusion **Sylvia Courty / Boom'Structur**

Production **BONNE AMBIANCE**
Coproducteur **Le Magasin des Horizons, Grenoble** et **Arsenic - Centre d'art scénique contemporain, Lausanne**

PAMINA DE COULON

Pamina de Coulon est autrice et performeuse. Elle est passée par la HEAD de Genève, en section Art Action, puis par l'ULB et L'L-lieu d'accompagnement à la jeune création à Bruxelles. Sa forme d'expression principale est la parole, qu'elle articule dans l'essai parlé : une forme orale de non-fiction créative. Pamina fait aussi pousser des fleurs et des patates, lutte contre le nucléaire et le capitalisme patriarcal en général. Elle vit avec une maladie chronique qui lui procure une expérience spécifique à la fois de la douleur et du validisme inquestionné de nos sociétés occidentales, le fait que tout soit organisé autour de corps « en forme ». Depuis 2017, BONNE AMBIANCE est compagnie en résidence à l'Arsenic - centre d'art scénique contemporain à Lausanne. Entre 2018 et 2021, Pamina était une des artistes en résidence de l'ambitieux projet du Magasin des Horizons à Grenoble.

Depuis 2012, elle collabore avec Sylvia Courty et Boom'Structur, pour la production et la diffusion de son travail, et avec Alice Dussart et Vincent Tandonnet, pour la lumière et la régie de ses pièces.

ENTRETIEN

NIAGARA 3000 est le 4^e volet de *FIRE OF EMOTIONS*, un cycle entamé il y a dix ans. Pouvez-vous expliquer en quoi consiste ce projet et comment il s'articule ?

Pamina de Coulon : Quand j'ai commencé, en 2014, je ne savais pas que ça allait être une saga. Le premier épisode parlait de voyage dans le temps et soulevait principalement deux questions : peut-on réparer des événements du passé par un voyage dans le temps ? Et qu'aurais-je voulu aller réparer ? Pour cela, je me suis intéressée à la science-fiction mais aussi à la physique qui traite du temps d'une autre manière. Isabelle Stengers, une penseuse très importante pour moi dans mon travail et dans ma vie, parle de la SF comme d'un espace possible pour les imaginaires politiques. Le premier volet, *GENESIS*, s'apparentait déjà à un flot de paroles, une forme que j'ai mise en place lors de mes études aux Beaux-Arts et qui a peu évolué. La saga se présente donc comme une succession « d'essais parlés ». Il y a une dimension littéraire affirmée, c'est de la non-fiction créative.

Depuis des années, je fais de longues recherches à travers des thématiques très larges, je me perds et je navigue dans de nombreux sujets jusqu'à ce que, finalement, s'impose une trame. C'est la manière dont j'arrive à comprendre les choses. Souvent je passe par une forme de savoir pour comprendre une autre forme de savoir, par exemple quand les paroles d'une chanson m'aident à comprendre une théorie... Dans mes spectacles, je verbalise mes chemins de pensée, je partage mes sources, mes connaissances et ce qui m'a touchée, tout en expliquant à quel moment et dans quel contexte. Cela rend la pensée plus accessible et montre qu'il n'est pas nécessaire d'être expert : dès qu'on a un peu de temps et de patience, on peut, chacun à son niveau, s'attaquer à un sujet, acquérir des connaissances et ensuite en parler. Partager mes sources, c'est aussi dire que ce que je dis ne vient pas uniquement de moi mais que c'est grâce aussi à toutes les personnes qui ont fait le travail et pensé ces sujets avant moi.

À chaque fois, je suis obligée d'opérer des coupes dans toute cette matière et cela

débouche sur le spectacle suivant. À la fin de *GENESIS*, je parle de l'ombre et de l'obscurité et le spectacle suivant, *THE ABYSS*, se déroule dans ce grand noir où il n'y a pas la lumière du jour. Il y est question aussi de naufrage, de parcours migratoires et d'accueil. Cela m'a conduit à m'interroger sur ce que signifie habiter quelque part dans *PALM PARK RUINS*. L'habitat m'a amenée à me questionner sur la terre, sur les sols, la pollution, la nourriture, l'eau... En parallèle, je fais de la lutte anti-nucléaire. Quand on se bat contre un transformateur ou contre une centrale, la répression en face est hyper violente. Il y a vraiment un nœud autour de cette question de l'énergie. Bref, je commence par un spectacle sur les larmes et les barrages et, finalement, *NIAGARA 3000* parle aussi d'énergie et de plein d'autres choses.

Comment écrit-on un spectacle tel que celui-là ? Est-ce que vous partez d'un point A pour aller à un point B ?

P. d. C. : Pendant les années de recherche je prends des notes, beaucoup de notes, puis je fais des associations. Quand j'arrive en résidence, je les relis, je les compare avec mes nouvelles idées, j'assemble... je suis très analogique, tout est sur papier, je trace des flèches d'un sujet à un autre, je mets des couleurs, je fais des dessins. Très tôt je m'oblige à articuler une partie du discours pour tester les idées, les faire se côtoyer et surtout les dire à voix haute pour voir si ça fonctionne. Sur le papier et dans ma tête, il n'y a pas de doute que les sujets sont reliés mais ce n'est pas pareil de les articuler face à un public. Ces étapes où je montre le travail sont très importantes. Sur trois ans de recherche, je fais 3 à 4 séances ouvertes. J'écris pour la scène donc il y a toujours un moment où on se retrouve avec Alice Dussart, la créatrice lumière : je lui dis où j'en suis, je lui explique mes idées de décor et elle me propose des choses, ça permet au spectacle de commencer à exister. Durant les semaines avant la création, le décor et l'écriture avancent en parallèle, j'ai des feuilles partout et trois jours avant j'ai encore 3 heures de spectacle dans lesquelles il va falloir couper. Alice et Sylvia Courty ne travaillent pas seulement à la lumière et à la diffusion, elles ont un rôle très important dans le processus car elles sont mes seuls

yeux extérieurs. Je fais beaucoup de coupes et de montage, mais la mise en scène se fait très vite. Les déplacements viennent avec le texte.

Ce flow, ce déversement – vous parlez de la force incantatoire de la parole –, est-il de l'ordre de la performance ou du théâtre ?

P. d. C. : Pour moi, c'est vraiment de la performance, je viens des Beaux-Arts où j'ai suivi l'option Art Action. Je me revendique de la performance dans la mesure où il s'agit d'être dans le même présent que les spectateur-ices, il n'y a pas de métaphore, je ne prétends pas représenter quelque chose. Je suis Pamina sur scène ; bien sûr il y a un personnage qui vient avec le fait d'être sur scène, mais c'est un personnage qui est à peine 3% de plus que ma personnalité. Ce n'est pas du théâtre, il y a une urgence à dire, c'est une prise de parole en mon nom propre, je suis là, en tant que vraie personne face à vous, nous sommes dans la même réalité. Je ne suis pas dans le sacrifice et dans la douleur comme à l'époque de l'Actionnisme viennois par exemple, mais en termes de rapport au présent c'est du même ordre. Le texte n'est pas écrit de A à Z, beaucoup de choses sont cristallisées mais ce n'est pas de l'ordre du par cœur : à chaque fois, je suis en train de repenser à ce que je vais dire après, à comment je vais le dire, beaucoup de transitions ne sont pas écrites. Et ça me met dans un état qui se rapproche du vôtre même si j'ai un coup d'avance.

Je pense réellement que les mots sont importants et que le langage a une force incantatoire et je l'utilise, mais pas comme un sortilège ou un ensorcellement. C'est justement l'un des sujets de la suite, la malédiction : qu'est-ce que cela signifie de maudire quelqu'un à voix haute. Quand je dis « maudite soit l'indifférence », je le charge autant que possible, ce n'est pas juste une formule.

Que cherchez-vous à provoquer ou à transmettre ? Quand vous dites « des pratiques pas des idées », est-ce qu'il y a une injonction au public ?

P. d. C. : Le but n'est pas si précis, mais j'espère ne pas provoquer l'indifférence. Mon travail s'appelle *FIRE OF EMOTIONS*, ce n'est pas

pour rien : admettre que les choses, même théoriques, provoquent des émotions peut nous aider à les comprendre, à les intégrer. Je ne cache pas mes émotions, pour moi c'est aussi une façon possible d'être au monde, ce n'est pas seulement pour les jeunes filles émotives. Je ne veux pas provoquer un réveil, je veux raffermir des convictions ou semer du trouble. Je parle de formes de vie militantes en essayant de les rendre accessibles. Dans *THE ABYSS*, je fais un historique du Black Block pour le sortir de l'image que renvoient les médias : derrière chaque chose, il y a un contexte, une volonté, une réalité. Ouvrir ces poches-là rend plus complexe la réalité, mais aussi plus accessible. Dire que les casseur-euses viennent juste pour casser, ça permet de ne pas en parler, alors que tout casser cela veut dire quelque chose. Il s'agit pour moi d'ouvrir un passage un peu plus loin. Quand je dis « nique la police » sur une banderole cela veut dire énormément de choses, il y a des gens qui réfléchissent à ces enjeux d'ordre et de sécurité... « Nique la police » cela veut dire au fond nique une forme d'ordre établi que l'on ne remet pas en question ou de délégation à celles et ceux qui se chargent de l'ordre... Je cherche juste à mettre en place la machine à penser.

Vous signez aussi les décors. Qu'est-ce qui vous guide dans la création ?

P. d. C. : Pour moi ça va avec, il n'y a pas le texte d'un côté et le décor de l'autre. J'aime beaucoup les tissus, le fil, le textile, je brode, je tricote... Je crée des sortes d'écrins pour la parole. Ce sont des éléments qui ne sont pas très signifiants en soi mais qui permettent de s'accrocher. Cependant ce spectacle-ci je l'ai aussi pensé comme pouvant se jouer sans décor, dans différents lieux. Les autres ont principalement une couleur, *GENESIS* est rose, *THE ABYSS* est bleu, *PALM PARK RUINS* est vert, dans celui-ci, il y a du rose, du gris, du bleu... J'adore les rochers, ils étaient déjà là, le petit caillou est un réemploi de *THE ABYSS*, c'est comme un grigri. Et les poufs sont là parce que d'être avachie dans un canapé enlève une forme d'autorité de la parole : je ne viens pas pour faire une conférence, il n'y a pas de surplomb, je ne veux pas faire la morale ou la leçon, je veux au contraire partager et, dans un pouf, même s'il a une forme de menhir, ça marche assez

bien. J'ai par ailleurs une pratique plastique de mettre des textes sur des banderoles, qui sont comme des sous-titres et font écho au texte dit, un peu comme dans les photos de manifestations où on comprend l'objet du rassemblement en regardant les banderoles.

De votre côté, comment articulez-vous art et activisme, théâtre et militantisme ?

P. d. C. : C'est une question que l'on me pose souvent mais je ne la comprends pas vraiment. En fait, c'est juste ma vie : je fais de la scène, je suis militante et je fais pousser des fleurs. Il y a des saisons qui dictent le fait d'être plus au jardin qu'ailleurs. Au printemps j'essaye de ne pas beaucoup être sur scène parce que j'aime être auprès des fleurs ; il y a des échéances militantes et des événements que je coorganise donc je me rends disponible. Mais les choses se frictionnent. Les pratiques se nourrissent les unes des autres. Je n'articule pas ça de façon très consciente, ça s'articule comme dans la vie. Je veille à ne pas sacrifier le temps des fleurs pour une tournée, je fais des spectacles dans lesquels je parle de la vie militante mais du coup je ne vais pas sacrifier la vie militante pour faire des spectacles sinon je ne suis plus légitime. J'essaye autant que possible de mettre en pratique et je vois plein de gens autour de moi qui mettent en pratique et ça marche. C'est forte de cette conviction que je dis sur scène : ce n'est pas juste une manière philosophique, jolie, de penser le monde c'est une manière de le transformer pour de vrai. Je déteste la résilience, c'est une façon d'apprendre à absorber les chocs sans répondre. En fait je ne suis pas d'accord, je veux me battre contre. Au début de la théorisation de la résilience par Cyrulnik, c'était intéressant mais il y a un effet pervers quand ça vient remplacer la résistance. C'est un privilège de faire de la résilience dans une maison passive en étant une famille zéro déchet mais ne perdons pas de vue qui produit les biens, qui les impose, qui propose les nouvelles technologies en nous disant que c'est la seule solution...

Quand vous faites pousser des fleurs, comment cela nourrit la création ? Vous évoquez Derek Jarman, cet artiste anglais qui était aussi jardinier...

P. d. C. : Je pense tout le temps aux plantes, mon lien sensible passe par les plantes. La philosophe-biologiste Donna Haraway dit qu'elle voit tous les chiens, moi c'est toutes les plantes. C'est pour moi une grille de lecture du monde entier. J'ai une parcelle de fleurs dans le jardin maraîcher d'un ami et je suis la fleuriste officielle d'une ferme collective, à côté de chez moi. Je produis des fleurs et, en échange de mon travail, je reçois du pain, du fromage, du yaourt et mon ami maraîcher me donne des légumes, cela assure une bonne partie de ma subsistance. Il y a aussi plein d'insectes et d'abeilles qui profitent de ces fleurs. Nous sommes dans une économie parallèle à cet endroit. Ce fonctionnement fait que l'on réfléchit aussi beaucoup moins à ce que l'on va manger chaque jour, cela libère du temps pour penser et agir... C'est tout cela qu'il y a derrière « faire pousser des fleurs ». Derek Jarman me touche car lui aussi était malade, et quand il était hospitalisé durant des mois, il s'inquiétait pour son jardin ; moi aussi, quand je ne suis pas auprès de mes plantes, j'y pense constamment.

Propos recueillis par Maïa Bouteillet en
février 2024



CRÉATION 2023 / DANSE

© Ianne Kenfack Kitio

UNTITLED (NOSTALGIA, ACT 3)

Tiran Willemse

LES HIVERNALES – CDCN D'AVIGNON

18 Rue Guillaume Puy, 84000 Avignon

Du samedi 6 au mardi 16 juillet

10h

Relâche le jeudi 11 juillet

1h10

Ouverture billetterie pro : à partir du 10 juin

03 4 90 82 33 12 / hivernales-avignon.com

Ouverture billetterie public : à partir du 17 juin

03 4 90 82 33 12 / hivernales-avignon.com

Et sur place : à partir du 6 juillet de 9h30 à 21h30

Plein Tarif : 20 €

Réduit : 14 €*
Réduit + : 8 €**

Tiran Willemse est un interprète fascinant à regarder. De sa présence et de ses mouvements se dégagent une puissance émotionnelle et une délicatesse habitée. Il convoque dans *Untitled (Nostalgia Act 3)* un héritage complexe où la précision des gestes échappés du ballet *Giselle* cède lentement la place à l'énergie des danses africaines. Le corps traversé de fantômes et des réminiscences les plus diverses, il n'oppose, ni ne hiérarchise, le passé et le contemporain, le proche et le lointain, mais y décèle au contraire des similitudes riches et inédites. Pris dans un espace hanté par des figures invisibles, Tiran Willemse dessine avec son corps un paysage propice à laisser remonter les questions intimes qui nourrissent sa mélancolie. Une tristesse mémorielle à laquelle déjà *Blackmilk*, son premier spectacle, donnait libre cours, en même temps qu'à une certaine forme de burlesque presque cinématographique. Toujours adressé, l'univers de Tiran Willemse est tissé de références et d'émotions multiples et contradictoires, à la fois dense, nostalgique, drôle et libre.

* Pro, Carte OFF, moins de 20 ans, étudiant-e-s de moins de 26 ans, adhérent-e-s VYV, demandeur-euse-s d'emploi et Pass Culture (places disponibles sur l'application)

** Enfants de moins de 12 ans, minima sociaux, étudiant-e-s boursier-ère-s, volontaires en service civique et personnes en situation de handicap AAH

DISTRIBUTION

Conception et performance **Tiran Willemse**
Dramaturgie **Andros Zins-Browne**
Musique **Tobias Koch**
Conseil chorégraphique **Laurent Chétouane**
Création lumières **Fudetani Ryoya**
Production et diffusion **Paelden Tamnyen** et **Rabea Grand**

Production **Association TW**
Coproduction **Gessnerallee Zürich**
et **Arsenic - Centre d'art scénique contemporain, Lausanne**
Avec le Soutien de **Ville et Canton de Zürich, Fondation suisse des Interprètes SIS, Pour-cent culturel Migros**

TIRAN WILLEMSE

Tiran Willemse, artiste sud-africain basé à Zürich, est danseur, chorégraphe et chercheur. Il a d'abord étudié le ballet en Afrique du Sud et en Europe. Puis, il a étudié la danse à P.A.R.T.S à Bruxelles, et le théâtre à la Hochschule der Künste à Bern. Sa pratique, fondée sur la performance, est ancrée dans une attention particulière à l'espace, à l'imagination, au geste et au son, en se concentrant sur la manière dont ils sont liés aux constructions de la race, du genre et de la mémoire. Tiran Willemse a travaillé et collaboré avec les chorégraphes Trajal Harrell, Jérôme Bel, Wu-Tsang (Moved by motion), Ligia Lewis, Meg Stuart, Andros Zins-Browne, Eszter Salamon et Deborah Hay. Son travail a été présenté au Palais de Tokyo à Paris, au Musée cantonal des beaux-arts de Lausanne, au Musée Macro à Rome, à l'Arsenic - Centre d'art scénique contemporain à Lausanne, au festival Impulstanz et au Tanzquartier à Vienne, au Santarcangelo festival, à Sophiensaele à Berlin... En 2022, il remporte le Prix Suisse de la Performance. En 2023, il est artiste résident à la Gessnerallee à Zürich.

ENTRETIEN

***Untitled* est une pièce pleine de fantômes, de nombreuses références se déploient tout du long, pouvez-vous en parler ?**

Tiran Willemse : Je suis quelqu'un de plutôt cérébral. Je suis souvent plongé dans des états intérieurs qui ne sont pas en relation avec la réalité dans laquelle j'évolue. L'attention que je porte aux choses est toujours un peu perturbée ; je suis à l'écoute d'une certaine étrangeté du réel comme un murmure quelque part dans un coin, un son qui viendrait d'un lieu que je ne peux identifier. Je m'intéresse à ce que je ne peux pas voir, je me questionne sur la présence d'autres réalités. J'avais envie de traduire cette manière d'être au monde de façon tangible, à travers la matière scénique, car je cherche toujours à créer des espaces de partage avec les gens qui viennent voir mes performances, des espaces où je puisse entrer en relation avec le public pour ce que je suis réellement, en tant que personne. J'avais envie de travailler sur la réminiscence, sur les images persistantes et sur les expériences

marquantes qui nous hantent, et je voulais mettre ces questions en relation avec mon parcours classique et avec l'histoire de la danse et du théâtre. Je me suis souvenu de la vision magnifique de ces ballets blancs, typiquement romantiques, où des ballerines en tutus vaporeux dansent et apparaissent telles des fantômes, des esprits magiques... J'ai commencé la danse classique à l'âge de 5 ans et j'ai toujours voulu être, moi aussi, une de ces ballerines en tutu blanc. C'était évidemment impossible mais, à partir du moment où j'ai commencé à créer mes propres pièces, j'ai réalisé que je pouvais devenir sur scène l'une de ces figures fantômes. Tout cela m'a conduit au ballet *Giselle* : je n'aurai jamais pensé que je danserai le rôle-titre un jour, j'en suis encore surpris moi-même. C'est le rêve de toute fillette qui entre à l'école de ballet, c'était le mien aussi mais je n'y ai jamais pensé comme une réelle éventualité. Cette possibilité de se transformer et de se transposer dans un monde imaginaire, c'est l'une des qualités merveilleuses du théâtre. La scène est un espace de liberté pour exprimer toutes ces choses invisibles qui me traversent et auxquelles je crois.

La pièce raconte-t-elle aussi votre parcours en tant que danseur ?

T. W. : C'est un peu le point de départ. J'étais destiné à devenir danseur classique, mais quand j'ai découvert la danse contemporaine, ça a été incroyable, je n'avais plus besoin de reproduire des mouvements exactement à l'identique, je pouvais être moi-même, libre de mes mouvements, et c'était comme une révolution dans laquelle j'ai plongé. Aujourd'hui, avec tout cet entraînement et ce parcours que j'ai, je reconsidère les choses et je me dis que tout n'est peut-être pas aussi figé. J'ai fait des recherches sur l'histoire de la danse et je pense que, dès le départ, le classique n'était pas juste une question de technique, mais peut-être un espace commun pour transcender la réalité. Indépendamment de la précision extrême de la technique, toute cette gestuelle de ces personnes rassemblées reste vraiment envoûtante. C'est là que je fais le lien entre le ballet et les danses africaines, j'y vois des similarités notamment dans l'expérience commune, dans le fait de danser ensemble pour accéder à une autre réalité, à quelque chose de plus haut. J'ai regardé beaucoup de vidéos de *Giselle*, celles qui m'ont le plus touché étaient souvent les plus anciennes, où la technique n'était pas forcément très bonne mais la puissance d'évocation était très forte, c'était très beau... Mais je ne crois pas avoir envie de revenir au ballet, la danse contemporaine est pour moi l'occasion de rencontrer des artistes et des univers très différents et cette diversité est très enrichissante. Je me sens très chanceux d'avoir pu travailler avec tous ces chorégraphes avec qui j'ai pu danser ces dernières années. J'aime traverser des expériences différentes, je n'ai pas envie de rester collé à un style, de faire une seule chose. Cela vient de mon parcours qui est fait de ruptures : je n'ai pas eu le luxe de pouvoir poursuivre un seul projet, j'ai toujours dû passer d'une expérience à l'autre pour avancer, simplement pour survivre. Ce sont les circonstances qui ont dicté mon parcours.

Et c'est avec toutes ces ruptures et la multiplicité de vos expériences que vous composez vos propres pièces ?

T. W. : Exactement. J'ai une formation très occidentale et cela m'importe de relier ma

pratique à l'histoire de la danse et du théâtre. Je questionne toujours là où je suis par rapport à là d'où je viens, je recherche les points de convergence et comment créer un type d'expérience où je puisse me relier aux gens et inversement, un endroit de consensus pour imaginer le futur. Le passé et le futur sont toujours reliés chez moi, même quand je propose une forme tangible je fais toujours en sorte de susciter une pluralité de sens, j'essaye de proposer une expérience mentale élargie (...). J'ai une formation de danseur et de metteur en scène et j'ai aussi travaillé avec différents artistes de la performance en tant que performeur. Je me considère comme danseur et mes pièces sont vraiment de la danse mais il y a aussi des moments où ça se transforme et ce sont ces endroits de bascule entre la danse, la performance et le théâtre qui m'intéressent. J'aime cet endroit très spécifique de la danse où il s'agit simplement d'être dans son corps, je trouve fascinant de regarder cette matière en mouvement dans l'espace.

Vos pièces sont nourries de nombreuses recherches, pouvez-vous en parler ?

T. W. : Je m'intéresse beaucoup à l'histoire de la danse et du théâtre, des arts qui ont été développés en Occident en grande partie pour distraire les rois et les reines par des hommes blancs qui utilisaient les femmes en les faisant apparaître généralement comme folles, malades ou particulièrement vulnérables afin de, par contraste, paraître supérieurs. Chaque fois cela me saute aux yeux ; la femme est toujours cet être qui devient fou, qui n'est pas à sa place. Historiquement, il y a une constante de ce rapport de force entre les genres et entre les classes dans de nombreuses œuvres, et, pour moi, cela résonne aussi avec ma propre histoire, en tant qu'homme noir d'Afrique. Ces questions de rapport de domination nourrissent mon travail, c'est là qu'interviennent les notions de mélancholie ou de nostalgie qui renvoient pour moi à cette figure triste de l'homme noir, ce personnage mélancolique qui traverse aussi le cinéma occidental de manière comique. *Blackmilk*, ma première pièce, portait particulièrement là-dessus.

À la fin de *Blackmilk* vous escortiez les

spectateurs un par un vers la sortie, dans *Untitled* vous commencez par vous échapper puis vous danser de dos avant de vous rapprocher très près... Quel type de rapport cherchez-vous à créer avec le public ?

Je m'interroge sur le type d'expérience que je procure aux spectateurs, je cherche à les faire se questionner sur ce à quoi ils assistent, à travers une proposition qui se met toujours à dévier et à interroger la normalité. Je pose une situation ordinaire et j'injecte un grain de sable qui les amène à s'interroger sur ce qu'ils voient et, par ricochet, sur leur propre expérience. J'ai écrit *Blackmilk* au moment de la mort de George Floyd, en mai 2020 aux USA, et de tout le mouvement qui a suivi. Cela a emporté la pièce, qui au départ portait sur les majorettes en uniforme, vers les mouvements des défilés militaires et policiers. À la fin, je fais sortir les spectateurs et, en même temps, la performance continue, ils peuvent décider de partir ou de rester, c'est la fin du spectacle et ce n'est pas la fin, je crée un espace de trouble. Je détruis ce que je viens de créer, l'effondrement fait partie de la pièce. Ce n'est jamais écrit de façon linéaire, mais plutôt de manière organique, je crée des points de rupture et de distorsion.

Est-ce aussi pour cette raison que vous vous échappez au début de la pièce *Untitled* ?

T. W. : Dans *Giselle* il y a cette fameuse scène où elle surgit de la maison. Dans *Untitled* je voulais explorer les notions d'intérieur, d'extérieur et de hors champ. Dans *Giselle* il y a la maison sur scène, on voit les personnages entrer et sortir mais personne ne sait ce qu'il se passe à l'intérieur, entre les murs de la maison, cela crée un espace imaginaire. Cette échappée au début du spectacle est une façon de construire l'espace, de proposer un lieu d'invisibilité où les gens ne me voient pas mais qu'ils peuvent imaginer... Ça parle aussi de l'interprète qui désire danser et qui en même temps a peur d'être devant tous ces gens. *Giselle*, pour moi, est aussi relié à cette danse d'Angola qu'est le Kuduro, à travers le motif de la folie. La folie m'intéresse. Dans la rue, quand on voit quelqu'un avoir un comportement de fou on cherche à l'éviter, cela fait peur, mais sur scène

c'est un état très intéressant à explorer.

Pouvez-vous aussi expliquer comment la musique (les silences) et la lumière interviennent dans votre écriture ?

T. W. : En général, j'amène beaucoup de références. Là j'étais intéressé à mélanger répertoire classique et musiques modernes, qui sont en général très influencées par la musique traditionnelle africaine, ça m'intéressait de voir comment ça se combine, ce qu'il y a de commun aux deux et comment chaque répertoire transcende l'autre. Par là, je veux aussi questionner la notion de « classique ». Je puise aussi dans la pop music car je m'intéresse à la manière dont certains rythmes impactent notre corps et nos sensations... Quand je travaille seul en studio, il y a toujours un moment où la musique s'arrête et où il n'y a personne pour la remettre en route. Je me filme toujours quand je travaille pour garder une trace, et quand je regarde la vidéo après coup, je vois qu'il se passe autre chose dans ces moments de silence, la musique a disparu, et c'est comme si le silence offrait un espace à l'invisible, au mystère, à quelque chose que je ne peux pas contrôler. J'aime travailler avec cette matière-là. C'est aussi une manière de perturber le cours des choses, de créer des ruptures...

Quant à la lumière, ce qui m'intéressait c'était la possibilité de signifier le dedans et le dehors, de dessiner l'espace ou de le décentrer quand seuls les murs sont éclairés et que le centre reste plongé dans l'obscurité. C'est aussi une façon de manipuler l'espace, de désorienter le regard, de suggérer, par exemple qu'il se passe quelque chose derrière la tête des spectateurs, de brouiller les repères, de faire qu'on ne sait plus comment la personne sur scène, devant nous, s'est rendu de tel endroit à tel endroit. J'aime ce moment où on est perdu... c'est magique ! Dans la musique et dans la lumière, il y a cette possibilité de créer une appréhension mentale de l'espace.

Propos recueillis par Maïa Bouteillet en
février 2024



CRÉATION 2024 / THÉÂTRE

© Remy Rufer

CADEAU

Cie Surprise-Lumière

LE THÉÂTRE DU TRAIN BLEU

40 Rue Paul Sain, 84000 Avignon

Du samedi 6 au mercredi 17 juillet

15h25

Relâche les lundi 8 et 15 juillet

55min.

Ouverture billetterie : début juin

www.theatredutrainbleu.fr

Sur place : à partir du 1^{er} juillet de

9h à 22h30

Plein Tarif : 20 €

Tarif Carte OFF : 14 €

Tarif Pro : 10 €

Trois ami.es se promènent dans la forêt. Shorts, baskets, sac à dos et regards à l'affût, ils contemplent le paysage alentour quand, soudain, un animal capte leur attention. Une rencontre extraordinaire à partir de laquelle la situation bascule... C'est du moins ce que l'on déduit de ce que l'on entend car, hormis les trois compères devant nous, l'espace est vide, rien n'est montré, tout est laissé à l'imaginaire du spectateur et à son interprétation. Bientôt la parole cède le pas, le sens s'ouvre à une autre dimension.

Inspiré par de longues balades hors-pistes dans les gorges du Doubs et par les chansons composées dans la foulée, le spectacle *Cadeau*, où Paul Courlet partage le plateau avec l'actrice et metteuse en scène Juliette Vernerey et le danseur Maky Grochain, tire sa singularité de la création sonore et de son rapport à la scène. Le sens surgit du décalage entre ce que l'on entend et ce que l'on voit, de leur présence mi effarée mi clownesque, de la partition gestuelle silencieuse qui orchestre leurs relations et des chansons. Questionnements écologique et social se dessinent entre les lignes. Et si, passé le comique légèrement potache de la situation, *Cadeau* était plus politique qu'il n'y paraît à première vue ?

DISTRIBUTION

Conception **Paul Courlet**
Jeu **Paul Courlet, Maky Grochain, Juliette Vernerey**
Les invisibles **Fany Krähenbühl, Isabelle Meyer, Jérôme Colloud, Remy Rufer** et **Jonas Pool**
Musique et son **Paul Courlet** et **Remy Rufer**
Création lumières **Philippe Maeder**
Hypnose **Jérôme Colloud**
Conseils danse **Clara Delorme**
Aide à la mise en scène
Floriane Comméléran et **Mathilde Aubineau**
Costumes **X-personnes**
Régie **Léon Jodry**
Administration et production
Simon Hildebrand
Diffusion **Anthony Revillard**

Production **Cie Surprise-lumière**
Coproduction **Centre de culture ABC**
Avec le soutien de **Ville de la Chaux-de-Fonds, Canton de Neuchâtel, Loterie Romande, Fondation Ernst Göhner, Fondation culturelle BCN, Fondation du Casino de Neuchâtel**

PAUL COURLET

Paul Courlet est musicien, artiste-sonore et performeur. Dans les années 90, influencé par la culture alternative genevoise, il devient bassiste autodidacte, pour des groupes punks. Il se met ensuite à la contrebasse, au jazz et à la musique expérimentale. En 2000, il commence à réaliser ses propres projets de musique et performances sonores sous le cryptonyme "Antioche Kirm". En 2010, avec la Cie Les 3 points de suspension, il se forme au théâtre et collaborera avec elle pendant plus d'une dizaine d'années, co-écrivant et interprétant plusieurs spectacles. Parallèlement Paul Courlet participe à divers projets avec, entre autres, Dorian Rossel, Floriane Facchini, Olivia Csiky Trnka, le Collectif 3615 Dakota, Françoise Boillat... Il enchaîne aussi les collaborations musicales avec Gros Oiseau, Merzuga, Aulp Uma, Trigonometrie... et compose de la musique pour le cinéma, *Azor* d'Andréas Fontana en 2021, et pour la réalisatrice et artiste visuelle Laurence Favre.

ENTRETIEN

Cadeau est inspiré d'un disque, Trigonometrie, lui-même inspiré de balades en forêt, comment est-ce devenu un spectacle ?

Paul Courlet : Le point de départ, c'est le covid, ce moment magique où il n'y avait plus rien à faire. J'habite à la Chaux-de-Fonds, dans le canton de Neuchâtel, à 1000 m d'altitude, dans le Jura. C'est une petite ville environnée de verdure, tout autour il y a la forêt, et, pas loin, le Doubs creuse un paysage de gorges qui marque la frontière avec la France. Pendant le covid, j'avais du mal à rester à la maison alors chaque matin je prenais un sandwich et j'allais marcher. J'ai fait ça pendant des semaines entières sans croiser personne. Je partais le matin, je revenais le soir, j'avais fait ma jour-

née en forêt. Au début, je suivais les sentiers mais au bout d'un moment ça devenait plus organique, je suivais d'autres voies, d'instinct... La forêt devenait vraiment importante et cela m'a inspiré certaines chansons du disque. J'ai d'abord enregistré seul chez moi, puis j'ai invité des gens, je les ai faits chanter, je les ai enregistrés piste par piste. Sur le disque, c'est choral, mais ils ont été enregistrés séparément, il n'y a pas eu de prise de son collective... Une vingtaine de gens ont participé, certains sont musiciens, d'autres pas du tout. J'ai organisé plusieurs vernissages du disque avec des moments d'écoute en immersion sonore et j'ai découvert à ce moment-là qu'il y avait un fil dramaturgique... C'est comme cela que *Cadeau* est arrivé. *Cadeau* c'est le titre d'une des chansons du disque.

Il y a plusieurs thématiques qui émergent. Quelles sont les inspirations qui ont nourri ce fil dramaturgique ?

P. C. : D'abord il y a vraiment la question de l'émerveillement, notre capacité à nous émerveiller devant des choses.

Comment se fait-il qu'en vieillissant nous perdons notre capacité à nous émerveiller ? Est-ce parce qu'il y a moins de nouveauté à se mettre sous la dent ? Ce phénomène a tendance à faire de nous des êtres complètement blasés, aigris et déprimés, c'est dommage.

La recherche dans le domaine des sciences cognitives montre une activité cérébrale de plus en plus pauvre à mesure que nous vieillissons. Il y a une atrophie de certaines zones. Il existe plusieurs solutions pour retrouver cet émerveillement : consommer beaucoup, voyager loin, prendre de la drogue, méditer, faire de la danse, chanter... Étant musicien je me suis intéressé à la culture psychédélique des années 70, au LSD et aux autres substances qui permettent de recréer des connexions neuronales puissantes. Ici, dans nos montagnes, nous avons le merveilleux psilocybe qui pousse dans les prairies. Se retrouver à pleurer d'émotion devant la beauté d'une pierre recouverte de mousse au beau milieu de la forêt, c'est un sacré truc !

Je me suis intéressé aussi aux artistes du « style sapin », qui, à l'époque de l'Art nouveau, se sont inspirés de la forêt et dont on peut voir les œuvres au musée de la Chaux-de-Fonds. Ils ont commencé par peindre des paysages réalistes, puis petit à petit, ils ont créé des formes, des frises avec des motifs stylisés répétitifs, des ornements avec des pommes de pin qui deviennent des formes triangulaires kaléidoscopiques, très psychédélique comme résultat, et nous sommes au début du XX^e siècle !

A propos de XX^e siècle, il y a ce film incroyable de Matthew Rankin, *The Twentieth Century*, qui m'a inspiré quand je cherchais des idées pour une possible scénographie. On navigue entre le style Sapin et le cinéma Allemand muet des années 20 mais avec des couleurs incroyables. Une belle satire politique très poétique, mais finalement il n'y a pas eu de scénographie.

C'est un projet sonore. Est-ce que la forêt est avant tout un univers sonore selon vous ?

P. C. : Il y a beaucoup de choses qui m'intéressent en forêt mais l'univers sonore en particulier y est vraiment très fort.

Je crois qu'il n'y a rien de plus apaisant comme ambiance sonore. Il m'arrive de passer des journées entières chez moi avec des enregistrements de forêts que je diffuse dans toutes les pièces... Le son du vent dans les arbres, c'est une caresse pour l'âme, surtout les trembles, les peupliers, ça fait vraiment du bien.

Dans le spectacle, on a une installation de haut-parleurs 5 points 1, un peu comme au cinéma, c'est-à-dire quatre hauts parleurs tout autour qui permettent l'immersion et un point au milieu qui centralise tout ce qu'il se passe sur scène, les voix sortent de là. C'est tout cet univers sonore qui crée la scénographie, il n'y a pas de décor, la scène est vide. Toute la première partie de Cadeau, nous l'avons enregistrée dans la forêt. Nous l'avons travaillée sur le plateau, nous l'avons écrite puis, au lieu de créer un univers sonore artificiel, nous sommes allés dans la forêt avec quatre micros qui permettaient d'enregistrer à 360 degrés, nous avons joué devant les micros, nous avons vraiment fait les déplacements *in situ*. Ensuite, sur scène, on rejoue en playback et on refait les gestes que nous avons fait dans la forêt. La première partie part du réel et ensuite, c'est les multivers, c'est l'imaginaire, donc c'est recréé artificiellement.

Est-ce que tout est joué en playback ? Quelle est l'idée ?

P. C. : Presque tout est en playback, sauf les chansons. Comme il s'agit, dans la première partie, de ramener le son de la forêt, y compris les voix qui ont été enregistrées dehors, nous avons voulu garder une cohérence. Ce travail avec le son permet plein de choses avec peu de moyens : ça permet de faire intervenir d'autres voix, d'autres personnages, d'autres ambiances, cela crée une étrangeté un peu déroutante, cela permet de chuchoter, de faire des échanges de voix et de jouer avec tout ça. Par moment il faut être très précis et, à d'autres moments, ça se détend, on rate une réplique, ou elle sort avec la voix de l'autre, ça

devient drôle... Pas besoin d'images !

Au début, je voulais intégrer de la vidéo mais j'ai trouvé que cela prenait trop de place ; avec le son, on est dedans, on l'oublie, il nous enveloppe, il nous habite.

Il y a dans l'ensemble une dimension assez ironique, en même temps qu'une sorte d'ode à la forêt

P. C. : Nous voulions parler de choses sérieuses mais de façon un peu décalée. La balade en forêt, ça peut vite être un peu cliché, ces trois personnages sont comme des promeneurs du dimanche, un peu cons, mais ça les rend sympathiques, on dirait vraiment que c'est la première fois qu'ils se rendent en forêt. Il y a aussi le rapport à l'animalité, le fait de rencontrer un animal mais aussi de retrouver sa part animale ; énormément de travaux ont été écrits là-dessus, beaucoup de spectacles traitent de ça mais souvent de façon très premier degré. Donc, ça parle de tout cela, mais un peu de biais... Ces personnages vont peu à peu perdre leur égo, perdre le langage et redevenir animaux, ou en tout cas changer de place : le fond du spectacle questionne aussi la place de l'humain sur la terre par rapport aux autres espèces et la dialectique « nature culture » qui fonde notre société.

Les trois protagonistes portent les prénoms des interprètes. Les considérez-vous comme des personnages ?

P. C. : Ils portent les prénoms et plus que ça : c'est vraiment nous, en fait. Les deux autres sont des gens que je connais très peu. Nous nous sommes rencontrés par hasard, ils vivent aussi à la Chaux-de-fonds. Juliette, je l'ai rencontrée à la terrasse d'un café, elle m'a invité à voir un de ses spectacles, *Quête*, qui m'a beaucoup plu. Et à l'issue d'un autre spectacle de danse auquel elle participait, je me suis retrouvé à côté de Macky, à parler avec lui. Il est danseur, il vient de Nouvelle-Calédonie et il est installé à la Chaux de fonds depuis 2 ans. Ça s'est fait aussi simplement que ça, nous sommes réunis et nous avons fait des recherches en improvisation à partir d'idées que j'ai amené. Les dialogues ont été produits sur le plateau, il n'y avait pas une ligne écrite en amont. Nous n'avons pas cherché à jouer des

personnages. Juliette est vraiment comme ça, assez nerveuse, même si elle exagère un peu parce qu'elle est la seule vraie comédienne de la bande. Nous passions de l'improvisation à l'enregistrement, à partir de quoi nous réécrivions les dialogues pour les rejouer, mais toujours en gardant une marge de manœuvre : nous avons mémorisé les événements qui devaient arriver dans la forêt et nous avons improvisé à nouveau, puis nous avons coupé au montage... un peu comme dans le cinéma des années 60, de la Nouvelle Vague, ou dans le travail de Cassavetes où ils improvisaient beaucoup et où tout se faisait ensuite au montage. Ensuite je travaillais à nouveau de mon côté et je décidais des directions à partir de la matière de ces improvisations, ce n'est pas complètement collectif.

Est-ce que ça parle aussi d'une rencontre ? de la notion d'altérité ?

Nous avons comme contrainte de jeu qu'à partir du moment où on n'était plus dans la forêt du début on n'avait plus le droit de dire « je ». Dans le spectacle, on dit toujours « nous ». Dans la perte de l'égo il n'y a plus de « je », on fait corps, et pourtant chacun conserve sa propre individualité. Nos personnes se définissent et revendiquent des identités individuelles construites sur des valeurs qui ne sont pas admises dans la société capitaliste.

Vous parlez de conte philosophique et cantique. Est-ce que ce n'est pas aussi une comédie musicale ?

J'aurai aimé faire de la danse, j'adore les spectacles de danse et pour moi, ce qui passe par le corps est très important. Je suis un peu fatigué des mots. Je ne suis pas du tout danseur, on ne danse pas forcément bien, mais on essaye de danser ensemble.

Propos recueillis par Maïa Bouteillet en
février 2024



CRÉATION 2021 / DANSE

© Pierre Vogel

OUVERTURE – Pièce pour danseur·euses et public cheminant

Géraldine Chollet – Cie Rahu LaMo

LE GRAND CLOÎTRE - LA CHARTREUSE DE VILLENEUVE LEZ AVIGNON

58 Rue de la République,
30400 Villeneuve-lès-Avignon
Avec les Rencontre(s) d'été de la Chartreuse
de Villeneuve lez Avignon
Du lundi 8 au mercredi 17 juillet
21h30
Relâche le mercredi 10 et dimanche 14 juillet
1h20

Ouverture billetterie :
le 3 juin www.chartreuse.org
Et sur place : **du mardi au
dimanche de 9h30 à 18h30 puis
7 jours sur 7 en juillet**
Plein Tarif : **22 €**
Tarif Carte OFF : **15,5 €**
Tarif Pro : **18 €**

De ses origines paysannes et religieuses, la chorégraphe et danseuse Géraldine Chollet a conservé une dimension spirituelle intense qui traverse sa vie comme son œuvre et particulièrement *OUVERTURE*, sa troisième création. Dans cette pièce immersive conçue pour le dehors, comme pour le dedans, il n'y a pas de frontière entre l'espace du spectacle et celui d'où l'on regarde : les interprètes et le public cheminant côte à côte, réunis dans une expérience commune du corps et de l'esprit. Une forme enveloppante de rituel, inspirée des mystères du Moyen Âge et du nouvel an primitif de l'Appenzell et néanmoins totalement ancrée dans le présent, à travers la marche réitérée, le mouvement des danseurs, la musique et le chant en direct. Empruntant son titre à la chanson d'Etienne Daho, *OUVERTURE* invite chacun·e à se relier à soi, à sa part intime, comme à ce et à ceux qui l'environnent. S'attendrir, se laisser traverser... Marcher ensemble, célébrer le vivant, telle est la proposition de cette artiste sensible.

DISTRIBUTION

Direction artistique, chorégraphie (en collaboration avec les danseur·euses), chant
Géraldine Chollet

Danseur·euses **Mélissa Guex, Eléonore Heiniger, Bast Hippocrate** et **David Zagari**
Assistanat, responsable extras **Trân Tran**
Scénographie et création lumière **Sven Kreter**

Création sonore **Renée Van Trier**
Composition sonore et régie son **Raphaël Raccuia**

Direction technique **Celine Ribeiro**
Costumes **Scilla Llardo**
Production et diffusion **Maxine Devaud / oh la la - performing arts production**

Production **Cie Rahu LaMo**
Coproductio**n Théâtre Sévelin 36, Lausanne**
Avec le soutien de **Ville de Lausanne, Fondation suisse des artistes interprètes SIS, Loterie Romande, Fondation Nestlé pour l'art, Ernst Göhner Stiftung, Fondation Casino Barrière de Montreux**
Remerciements aux **nombreu·ses danseur·euses palestinien·nes de Dabke qui m'ont inspiré·es et dont nous avons repris le pas de base**

GÉRALDINE CHOLLET

Géraldine Chollet s'est formée au Laban Center à Londres. Elle danse ensuite avec différentes compagnies (Cie Jessica Huber, Cie Prototype-Status, Cie Philippe Saire, Cie Unplush). Elle travaille aussi comme comédienne avec la Cie Emilie Charriot et L'Alakran – Oscar Gomez Mata. Depuis 2006, elle se forme auprès d'Ohad Naharin et de la Batsheva Dance company pour l'enseignement du langage de mouvement Gaga aux professionnel·les et aux amateur·rices de la danse et du théâtre. Elle enseigne notamment à la Manufacture et à l'Annexe 36 à Lausanne. Parallèlement à sa pratique artistique, Géraldine Chollet s'est formée pour l'accompagnement spirituel en milieu hospitalier. Depuis 2011, elle développe son propre travail chorégraphique avec la Cie Rahu LaMo, notamment avec les pièces *IRA*, *ITMAR*, *OUVERTURE - pièce pour danseur·euses et public cheminant* et *La Kabane*. Elle travaille actuellement sur une nouvelle création, une pièce de groupe, qui verra le jour en novembre 2025 au Théâtre Vidy Lausanne.

ENTRETIEN

Vous vous êtes inspirée du théâtre des mystères du Moyen Âge mais aussi de la tradition du nouvel an primitif d'Urnäsch, dans l'Appenzell, qu'on ne connaît pas du tout en France, pouvez-vous nous en parler ?

Géraldine Chollet : En Suisse, nous avons toute une tradition de carnaval avec, dans certaines régions, des costumes très élaborés, des visages sculptés dans le bois, des monstres qui dévalent la montagne... Quand j'ai découvert le nouvel an primitif de l'Appenzell, j'ai trouvé ça magnifique. Ma première pièce, *Itmar*, questionnait la thématique des racines - d'où je viens ? Qu'est ce qui me constitue ? Quel est mon « patrimoine » ? - et portait aussi une réflexion sur l'exotisme : nous cherchons parfois

ailleurs des choses que nous avons finalement aussi ici et nous pouvons chacun être exotique pour les autres, au sens où nous arrivons chacun avec des mondes. Je m'étais demandée quels avaient été les rites fondateurs dans mon parcours et dans mon identité de femme et j'étais allée chercher du côté de mes racines paysannes et religieuses. *OUVERTURE* se déploie à partir du constat qu'en ville nous n'avons plus de rituels qui nous rassemblent et nous permettent d'espérer... La pièce découle d'une réflexion sur les rituels issus d'un élan de solidarité au sein d'une communauté tel qu'on le voit dans le nouvel an primitif et le théâtre des mystères. Le nouvel an primitif est une tradition qui date d'avant l'imposition du calendrier chrétien. Cette communauté s'est battue pour préserver sa tradition, malgré la pression de l'état pour éradiquer les rituels

non-chrétiens. Cette fête se déroule le 13 janvier, au lever du jour, depuis plus de 500 ans, dans une vallée réunissant plusieurs petits villages et des fermes, la vallée d'Urnäsch. Parés de costumes, de masques et de coiffes extraordinaires (certains sont de grandes sculptures sophistiquées en bois qu'ils ont mis l'année à sculpter), et pourvus de grosses cloches, les « Silvesterchläuse » courent de ferme en ferme pour faire fuir ce qui a été difficile durant l'année précédente. À leur arrivée, ils entonnent un yodel polyphonique puis repartent, et ainsi de maison en maison. Ces personnes n'ont pas de qualification particulière, elles prennent pour quelques heures le rôle d'intermédiaire entre le monde des mystères et le monde concret et font des actions dans l'espoir que cela va influencer ce qui va arriver. Cela me questionne : comment se rendre solidaires les uns des autres ? Quelles formes symboliques ou poétiques utilise-t-on pour réveiller les mémoires anciennes et nous connecter à d'autres possibles ? À ça se sont ajoutées d'autres inspirations comme le théâtre des mystères où, en situation de crise, comme les épidémies de peste par exemple, des citoyens se rassemblaient et créaient un spectacle pour communiquer avec les dieux. Il s'agissait d'un théâtre public à dimension magique... avant que ça ne soit récupéré par l'église pour faire de l'enseignement biblique. Mon idée première a été de créer un espace où on puisse se mettre ensemble, chacun avec ses aspirations.

Dans cet espace où nous sommes invités à entrer, chacun fait l'objet d'un accompagnement : est-ce une expérience collective à laquelle vous nous conviez ?

G. C. : C'est une invitation à marcher en cercle. La marche en cercle se retrouve dans plusieurs traditions spirituelles à travers le monde. Dans le christianisme, il y a la marche méditative des moines dans les cloîtres qui permet la prière et la contemplation ; dans l'islam, il y a la marche autour de la grande pierre noire ; dans le bouddhisme, on fait tourner les moulins... Cette idée de la marche me vient d'un texte biblique, le *Sermon sur la montagne*, où Jésus dit : heureux les doux parce qu'ils auront la terre en héritage, heureux ceux qui pleurent parce qu'ils seront consolés, heureux les affamés de justice parce qu'ils seront rassasiés...

Selon la traduction (du grec ou de l'hébreu), c'est soit « heureux », soit « en marche », ce qui m'a beaucoup interpellée et que je traduis ainsi : quelles que soient les circonstances de ta vie, ne te laisse pas figer, ne te durcis pas, traverse ! Une part de la chorégraphie a été conçue sur cette idée. (Cela rejoint aussi des techniques utilisées dans les soins post-trauma, type EMDR, qui réouvrent des espaces dans le cerveau par le mouvement latéral gauche-droite et permettent de guérir les traumatismes). *OUVERTURE* demande un effort du public, il y a un moment où on a envie de s'arrêter, cela nous met à l'épreuve. Si on accepte de continuer à mettre un pas devant l'autre, quitte à réduire la vitesse, alors quelque chose se passe. Comment marcher doucement sur la terre, comment marcher avec nos tristesses, nos deuils, et comment se tenir debout et en mouvement avec nos révoltes face à ce qui est ? Ce message, « heureux les doux », est très important pour moi aujourd'hui. La douceur demande beaucoup de discipline.

Et d'ouverture aussi ?

G. C. : Avec les interprètes, nous travaillons beaucoup sur la disponibilité, la douceur et l'ouverture. Pour être doux, il faut être ouvert, un corps dur ne ressent rien. « Émotion » c'est la même racine étymologique que mouvement. Rester en mouvement entre nos deux oreilles, dans notre cœur, dans notre ventre... je pars du principe que si nous-mêmes sommes au bon endroit, alors cela encourage le public. Les danseur·euses doivent accepter de se remettre en jeu, c'est-à-dire d'aborder le terrain, non du point de vue du conquérant mais en se mettant à l'écoute : à l'écoute de soi, de la terre et des gens qui marchent et ça commence depuis l'accueil. Il y a une préparation avant. Nous avons aussi eu toute une réflexion sur le « nous ».

La danse est-elle une façon de faire communautaire ?

G. C. : Oui. Je m'intéresse à la fois aux danses traditionnelles et aux danses de club pour leur côté rassembleur. J'ai eu l'occasion d'assister à plusieurs mariages traditionnels en Palestine, j'ai pu observer des hommes danser le Dabke, une forme en ligne où ils se donnent les mains et où ils avancent. C'est extraordinaire, dès que

ça commence tout le monde est relié, cela fait directement communauté. Dans les danses de club, c'est pareil, il y a quelque chose qui nous met en transe. Les danses populaires ont cette capacité à faire communauté. La grande question pour moi, c'est comment faire communauté en venant d'horizons très différents, ce qui est le cas avec les danseur·euses. Et ce qui m'intéresse là, c'est aussi d'inclure le public, de le rendre actif. Au contraire de notre système actuel, capitaliste, patriarcal, qui a un grand désir de nous engourdir et de nous désolidariser les uns des autres.

Comment avez-vous choisi les interprètes et quelle a été votre démarche de départ pour écrire la chorégraphie ?

G. C. : J'avais besoin de danseur·euses ayant un bon rapport à la pulse, au groove, qui puissent aussi entrer dans mon univers, accepter de questionner le mystère qui nous fonde et qui soient ouverts à la métaphysique. Des interprètes qui assument de ne pas être au centre, qui soient capables de faire de la place à l'autre. Au départ, nous sommes parti·es à la montagne ensemble dans un petit chalet, sans eau courante, nous avons marché ensemble, nous avons réfléchi sur la communauté, l'hospitalité : partager le pain et marcher avec, ce que nous avons appelé ensuite « l'esprit de la montagne » et que nous avons cherché à retrouver en studio. Concrètement, nous avons développé des séquences de marches en huit temps, inspirées du Dabke et du matériel de mouvements inspirés par les trois phrases du *Sermon sur la montagne* que j'ai ensuite composé en une chorégraphie suivie qui évolue en crescendo. Nous travaillons aussi beaucoup sur la qualité de corps, comment physiquement chercher cet endroit de disponibilité, de tendresse, d'agilité, qu'on essaye de partager. La forme chorégraphique est assez simple, au point que presque n'importe qui pourrait la faire, il n'est pas question de virtuosité technique, mais de qualités de corps et de cœur que nous recherchons. Nous travaillons beaucoup sur le sujet de l'effort et sur la nécessité de lâcher la prise pour bouger. C'est même politique cette histoire de qualité de corps...

Il faut évoquer aussi l'espace, la lumière, le son, la musique qui participent aussi de cette forme de rituel

G. C. : Toute la musique est tirée de sons traditionnels suisses : des sons du carnaval, des cloches de troupes, des tambours, des trompettes, des fouets aussi (à Schwitz, il y a une tradition de musique faite avec des fouets), des mouvements de drapeaux... C'était comme prendre la rythmique de nos racines pour en faire de la musique de club, une musique qui nous fasse tous danser. C'est aussi une musique qui se déploie progressivement, qui modifie notre état intérieur, nous fait voyager et nous emporte. C'est joué en live ; Raphaël Raccuia a composé la bande son à partir de sample et de boucles sonores créés par l'artiste Renée Van Trier. À chaque représentation, il les mixe en direct. Le son est installé tout autour de l'espace de jeu, le son lui-même bouge et selon les lieux ça ne rend pas la même chose. Au niveau de la rythmique, dans la forme rituelle comme dans les clubs, la présence du tambour ramène au cœur, à la pulsation vitale, cela parle de la vie mais aussi de la mort, de notre fragilité, de notre capacité à aimer. Donc le rapport à la pulse est essentiel, la façon dont tu marches crée en soi un rythme. Nous travaillons aussi beaucoup là-dessus. J'ai un grand respect pour les danses urbaines, où ce rapport à la pulsation et à la communauté est essentiel.

Existe-il une continuité avec vos autres pièces ?

G. C. : Après *OUVERTURE*, j'ai fait une pièce qui s'appelle *la Kabane* où les danseur·euses dansent au milieu du public et dans ma prochaine pièce, le public sera assis au centre et les interprètes tourneront autour. La question de la relation au public, et de comment sa position et sa situation dans l'espace par rapport aux performeur·euses modifie l'expérience de chacun·e, est récurrente dans les trois spectacles. Il y a continuité également dans le questionnement sur les racines et sur l'intime. Dans *Ouverture* il y a aussi cette question de l'intime, dans la façon dont nous accueillons chacun·e et dont nous marchons ensemble : comment se mettre en lien alors qu'on ne se connaît pas. Pour les danseur·euses, il s'agit aussi de se laisser regarder, d'oser se dévoiler d'une certaine manière. La notion de communauté traverse aussi toutes mes pièces.

Propos recueillis par Maïa Bouteillet à Genève, janvier 2024



CRÉATION 2022 / THÉÂTRE

© Sylvain Chabloz

UNE BONNE HISTOIRE

Adina Secretan

LE GRAND CLOÎTRE - LA CHARTREUSE DE VILLENEUVE LEZ AVIGNON

58 Rue de la République,
30400 Villeneuve-lès-Avignon
Avec les Rencontre(s) d'été de la Chartreuse
de Villeneuve lez Avignon

Du lundi 8 au jeudi 18 juillet
19h

Relâche le mercredi 10 et dimanche 14 juillet
1h20

Ouverture billetterie :

le 3 juin sur www.chartreuse.org

Et sur place : **du mardi au**

dimanche de 9h30 à 18h30 puis

7 jours sur 7 en juillet

Plein Tarif : **22 €**

Tarif Carte OFF : **15,5 €**

Tarif Pro : **18 €**

Une affaire élucidée, le « Nestlégate » ? Rien n'est moins sûr affirme Adina Secretan, même si elle a été jugée. Qui se souvient que, dans les années 2000, des jeunes femmes recrutées via une agence de sécurité privée ont infiltré des milieux activistes pour le compte de la multinationale ? En revisitant l'histoire avec les moyens du théâtre, la metteuse en scène nous montre que la justice est loin d'avoir fait toute la lumière. Au contraire, plus on gratte sous la surface des choses, plus le brouillard s'épaissit, en particulier quand on s'intéresse à la dimension humaine. Artiste multidisciplinaire et chorégraphe à la démarche politique, animée par un fort intérêt pour les engagements citoyens, Adina Secretan s'intéresse en particulier à ce que ces pratiques de l'ombre laissent comme traces sur les corps, le corps des individus comme le corps social. Loin de prétendre apporter toutes les réponses, la metteuse en scène propose un spectacle nourri de questions, laissant apparaître un paysage complexe, porté par deux comédiennes.

DISTRIBUTION

Enquête et mise en scène **Adina Secretan**
Jeu **Joëlle Fontannaz** et **Claire Forclaz**
Avec toutes les personnes qui ont contribué à l'enquête, par leurs témoignages et leurs connaissances
Création marionnette, costumes et accessoires **Severine Besson**
Création lumières et espace scénique **Florian Leduc**
Collaboratrice à la scénographie **Marine Brosse**
Son **Benoît Moreau**
Régie **Redwan Reys**
Avis de droit **Me Luisa Bottarelli, Collectif d'avocat·es, Lausanne**
Diffusion **Clémence Faravel**

Production **La Section Lopez**
Coproduction **Arsenic - Centre d'art scénique contemporain, Lausanne**
Coproduction aux résidences de recherche **Le Grütli - centre de production et de diffusion des Arts vivants, Genève**
Avec le soutien de **Canton de Vaud, Ville de Lausanne, Loterie romande, Fondation Leenaards, Fondation Ernst Göhner**

ADINA SECRETAN

Formée en danse contemporaine, littérature moderne, philosophie et mise en scène (La Manufacture), Adina Secretan est travailleuse des arts de la scène, en Suisse et ailleurs.

Elle a été artiste associée du far°, festival des arts vivants, à Nyon de 2017 à 2019.

Ses créations ou co-créations (notamment avec les chorégraphes Eilit Marom, Elpida Orfanidou, Anna Massoni, Simone Truong, ou le collectif chilien MIL M2) ont pu être vues dans des lieux et festivals tels que, entre autres : l'Arsenic, Les Printemps, Les Urbaines à Lausanne, La Bâtie à Genève, Gessnerallee Zürich, festival Parallèle à Marseille, Bâtard festival / Beursschouwburg à Bruxelles, les Rencontres Chorégraphiques, Het Veem à Amsterdam, Nave à Santiago du Chili... ainsi qu'en sélection aux Swiss Dance Days en 2017 avec *PLACE*.

Au fil des saisons, elle accompagne avec passion d'autres artistes, chorégraphes, metteur·euses en scène et performeur·ses, en tant que dramaturge ou collaboratrice artistique. Sa dernière pièce, *Une Bonne Histoire*, créée à l'Arsenic en mai 2022, a tourné dans divers lieux en Suisse, dont le festival de la Cité à Lausanne et La Bâtie, avec le Grütli, centre de production et de diffusion des Arts Vivants, à Genève.

ENTRETIEN

L'histoire dont il s'agit s'est passée il y a longtemps en Suisse, il n'est pas certain qu'elle soit connue en France : pouvez-vous la résumer ?

Adina Secretan : C'est une affaire qui remonte à plus de 15 ans et même en Suisse on l'a presque oubliée. Une affaire très locale mais avec des ramifications internationales. Il s'agit d'infiltration de milieux activistes (anticapitalistes, écologistes, antiracistes) menée par une entreprise de sécurité privée pour le compte de Nestlé, une des multinationales de l'alimentaire les plus importantes

au monde dont la maison mère est suisse et qui fait vraiment partie de l'identité suisse. Nous, les Suisses, sommes biberonnés à Nestlé, nous recevons des cadeaux quand nous sommes nourrissons et il n'est pas rare lors d'un repas entre proches de découvrir que tel ou telle a des actions chez Nestlé ou y a travaillé. Nombre d'artistes sont subventionné·es par la fondation Nestlé qui est très active dans la culture, moi-même je l'ai été. C'est une affaire qui recèle des aspects très comiques, grotesques, et des aspects absolument tragiques, voire répugnants. C'est une affaire très théâtrale, emblématique aussi des pratiques d'infiltration dans les milieux en lutte. Nous vivons une époque où des

luttons sociales importantes ont lieu et où les pratiques d'infiltration continuent, or cette question a été peu traitée d'un point de vue artistique.

Une bonne histoire, à quoi renvoie ce titre ?

A. S. : Il y a beaucoup de malice dans cette formule. Ce sujet est tellement emblématique, tellement spectaculaire et drôle... c'est un titre ironique qui fait allusion à une sorte de pensée américaine de scénariste qui dirait « that's a fucking good story » ! C'est la première fois que je mène un travail sous la forme classique d'un documentaire, avec l'intention première de faire connaître une histoire mais qui draine aussi toutes les questions inhérentes au documentaire : l'instrumentalisation des personnes concernées, le voyeurisme et le fait de se faire une bonne réputation au sein des instances culturelles sur le dos d'une histoire traumatique. La scène artistique peut être assez friande de ce genre d'histoire. Mettre en scène, c'est toujours faire objet ; les activistes sont souvent des personnes qui ont beaucoup déconstruit les narratifs et ces effets d'instrumentalisation. En tant que metteuse en scène, je me suis beaucoup questionnée sur la façon de m'emparer de ce sujet ; comment construire un cadre éthique et un cheminement avec les personnes concernées ? Ça a été un préalable très important (...) Le contexte théâtral permet une certaine marge de manœuvre par rapport à l'enquête journalistique, nous avons néanmoins été accompagnés par une avocate sur les questions de droit.

Vous dites vouloir proposer une « contre » mise en scène, de quoi s'agit-il ?

A. S. : Le sujet est lui-même théâtral : la pratique d'infiltration, avec des vraies personnes qui se créent un personnage, est performative en soi. Ces jeunes femmes qui ont infiltré pour le compte de Nestlé ont fait la meilleure performance de la saison. Infiltrer, c'est monter une mise en scène, sauf que le public n'est pas conscient d'assister à une mise en scène... Ce spectacle est un geste qui se veut réparateur, dans l'idée de ramener cette mise en scène toxique à l'endroit prévu par la société, c'est-à-dire au théâtre. Nestlé a fait sa mise en scène, et bien moi je fais la mienne, avec

leur matière première.

Quelle a été votre démarche d'enquête ?

A. S. : J'ai entendu parler de cette affaire lorsqu'elle a éclaté à la Télévision Suisse Romande, dans l'émission d'actualité Temps présent. D'autres médias l'ont relayé, mais j'ai constaté que s'attaquer à Nestlé, en Suisse, est loin d'être évident ; dans les grands journaux, on n'a pas toujours voulu pousser l'enquête. En Suisse, il y a une forme d'autodomestication générale, on met beaucoup sous le tapis, on n'aime pas trop remuer la merde, et il y en a beaucoup, de la merde, en Suisse... La colère est étouffée sous les couches de politesse protestante ; moi-même je suis sociabilisée comme cela. Cela me paraît intéressant à travers cette pièce d'essayer de traiter d'une sorte de névrose culturelle du pays mais qui peut servir de miroir à beaucoup d'autres endroits du monde. Pour mon enquête, j'ai lu tout ce qu'il était possible, recoupé diverses informations qui n'avaient pas été traitées. Ensuite, je suis allée toquer aux portes (à partir d'un premier nom pour essayer de remonter jusqu'aux bonnes personnes), j'ai parlé longtemps avec des gens, j'ai construit un climat de confiance et créé un cadre éthique pour que ces personnes ne se sentent pas instrumentalisées à leurs dépens : je leur avais laissé un droit de retrait jusqu'au dernier moment, je leur faisais régulièrement des compte-rendu, le texte a été entièrement révisé avec elles... Il y a eu aussi toute la partie de vérification juridique. Ça a été un travail très long avec beaucoup de contraintes et le risque de se retrouver avec trop de matière et des problèmes dramaturgiques ensuite, celui aussi de mettre trop l'affect en avant. J'ai eu le souci, en terme de mise en scène, de rendre intelligible une affaire ultra complexe, de la rendre digeste pour le public, de créer de l'écoute.

Quels principes ont guidé le travail d'écriture ?

A. S. : J'ai voulu transcrire exactement la parole prononcée. Nous avons créé de véritables partitions, comme en musique, qui laissent apparaître toute la phénoménologie de la parole, avec les hésitations, les soupirs, les redites, là où le mot monte, là où il descend...

La parole est une incroyable musique. Au cinéma et au théâtre, on ne parle pas du tout comme on le fait dans la vie, il y a souvent un lissage, une spectacularisation de la parole. Mais quand on écoute vraiment comment les gens parlent, c'est hallucinant, vraiment étrange et très diversifié... cela pose plein de questions sur l'imitation, la parodie pour les performeuses, cela demande d'être hyper rigoureuse et aussi hyper technique. C'est un travail très fastidieux, on a écouté et réécouté, repris et corrigé les partitions. Ce que nous avons cherché, ce n'est pas de rendre visible la technique mais plutôt de créer un effet de réel, une sorte d'hyper vraisemblance de la parole prononcée, pour que les personnes qui viennent voir le spectacle aient une impression d'intimité à travers cette parole. On a conservé le tutoiement, comme si cela leur était directement adressé, et une parole banale, hyper quotidienne, si on ferme les yeux pour un peu on oublierait qu'on est au théâtre. Il y a quelque chose de décalé entre le contexte de représentation et cette parole très réaliste. Ça a été tout un travail pour les comédiennes de trouver leur liberté là-dedans. Ce que l'on entend n'est pas un pur re-enactment, mais une hybridation entre certains tics qui sont propres aux comédiennes et la partition des personnes interrogées.

Qu'est-ce que le théâtre, art du faux, de la fabrication, peut nous raconter face à une telle histoire d'imposture ?

A. S. : Il y a, je l'ai dit, le geste guérisseur, presque magique, de replacer l'histoire à l'endroit du théâtre, c'est-à-dire dans un espace rituel qui permet de se reconnecter à la corporalité, à la sensorialité des choses. Je viens de la danse. Cette affaire très politique concerne aussi largement le corps, à travers l'alimentation notamment (on parle de Nestlé) ; elle a été traitée par des juges, par la police, par la presse mais l'implication sensorielle et affective, inhérente à tout « fait politique », n'a jamais vraiment été un sujet. Pour les militants concernés non plus d'ailleurs. Longtemps, c'est une approche guerrière, viriliste, et même une forme de misogynie, qui a prévalu dans ces sphères activistes, où généralement on serre les dents, on veut montrer qu'on n'est pas des « femmelettes », où il n'y a pas de place pour les émotions, la

fragilité, les affects. Aujourd'hui, cela change, avec les nouvelles générations militantes, il y a une nouvelle reconnaissance de l'aspect corporel et affectif des luttes qui ne nient plus la vulnérabilité. Il s'agit aussi de faire une place à ces corps qui ont subi cette affaire et de rappeler que les affaires politiques ce sont toujours des corps, des voix. Il s'agit de faire mémoire collectivement pour le futur avec des corps et avec des voix. Il y a tout cet aspect traumatique, presque somatique, certes, mais il faut dire aussi que c'est une pièce qui est drôle, nous avons travaillé les aspects grotesques en nous inspirant des codes du jeune public, et du théâtre de Guignol, pour montrer aussi l'infantilisation générale que représentent ces pratiques d'infiltration, les multinationales qui font ça infantilisent en fait toute la société civile. La pièce débute sur un ton léger, du type « on va vous en raconter une bonne », on utilise des codes un peu fancy avec une marionnette, des néons, des combinaisons roses, puis petit à petit, ces outils du spectaculaire lié à une forme d'enfance se déconstruisent pour arriver à la fin à quelque chose de plus dur, de plus brut, qui est tout autant un dispositif mis en scène mais dans un autre genre.

Est ce qu'on peut parler plus en détail de l'espace et du travail de lumière ?

A. S. : Ça a été un travail assez collectif, avec Florian Leduc, artiste, scénographe et qui crée des lumières, et aussi avec Redwan Reys et Marine Brosse. C'est le résultat de plusieurs intentions, l'une était de travailler sur le spectacle de rue, le spectacle pour enfant, le conte : dans ce sens, le castelet est apparu comme un symbole littéral du théâtre dans le théâtre. Il y avait aussi la nécessité d'un prologue : cette marionnette, créée par Severine Besson, est une sorte de bateleur qui ouvre le jeu mais son rôle consiste aussi à donner des clés de compréhension. Il y a aussi un aspect parodique avec ces néons qui rappellent le théâtre contemporain des années 2000. Le gros œil qui apparaît à la place du castelet fait directement référence à la surveillance et à l'entreprise Securitas avec la volonté d'être très clair, de créer une connivence collective. À un moment donné j'ai eu la vision du brouillard comme un état qui sculpte l'espace mais qui est du non-es-

pace. La question du flou, du brouillard, de l'opacité revient constamment dans cette histoire, on ne sait ce qui est vrai, ce qui est faux. Dans les opérations d'infiltration, on ne connaît pas le contour des choses. Il y a une approche symbolique hyper directe mais qui permet aussi une évolution dramaturgique au sens architectural du brouillard. Cela permet aussi de traiter la question de la paranoïa, de la suspicion, de la crainte que le réel ne soit pas le réel... Le théâtre est un endroit parfait pour semer le doute. Il y a encore beaucoup de zones d'ombre dans cette affaire.

S'agit-il d'un spectacle militant ?

A. S. : Oui au sens où il s'agit de rendre justice, d'alerter et d'essayer de penser collectivement des questions peu débattues. En amenant les pratiques d'infiltration sur une scène de théâtre, il s'agit aussi de les ramener dans l'agora, pour ne pas laisser les activistes dans la solitude, en particulier les plus jeunes générations qui s'engagent aujourd'hui dans les luttes.

Propos recueillis par Maïa Bouteillet,
janvier 2024



LECTURE

© Delphine Luchetta

CETTE GRIFFURE-LÀ SUR LA PIERRE

Karelle Ménine

LA MAISON JEAN VILAR

8 Rue de Mons, 84000 Avignon

Dimanche 14 juillet

18h

Entrée libre, sur réservation

KARELLE MÉNINE

Historienne de formation, Karelle Ménine quitte son métier de journaliste reporter en 2010 pour se consacrer à son travail littéraire et artistique. Elle développe des projets qui interrogent notre rapport à la littérature et aux archives.

Elle fut résidente à L'L de Bruxelles de 2010 à 2015, structure accompagnant la jeune création, Lauréate de la Bourse Auteure confirmée de la Ville et du Canton de Genève en 2017, et a plusieurs fois collaboré avec le Festival d'Avignon, notamment en 2008, dans le cadre d'un « Vive le sujet » avec Massimo Furlan.

En 2015, elle a développé le projet *La Phrase* à Mons-Capitale européenne de la Culture, 10 kilomètres de littérature écrite à la main, texte tissé depuis les archives locales. Elle a ainsi développé plusieurs objets littéraires conçus pour l'espace public, dont le *Voyage entre les langues* (2017), *De l'Une à l'autre* - Isabelle Eberhart (2017/2018), ou *Cadavres exquis* pour *Le Voyage à Nantes* (2019).

« Partout, en tout temps, des documents personnels sont conservés, volontairement ou par hasard. Ce sont des journaux intimes, livres de comptes, correspondances, billets, carnets, bulletins... C'est une source à part qui n'a pas l'honneur des médailles, mais qui transporte une voix. C'est la parole d'anonymes, d'ordinaires ou d'originaux, dont le « je » est aussi un « nous ». Sans fracas, leurs voix traversent nos mémoires et c'est par-dessous elles que je viens placer mon travail, non pour leur donner la parole, mais pour tenter d'écouter. »

De livre en livre, de projets en projets, Karelle Ménine se place en accompagnement des voix classées, rangées, jamais lues ou entendues, socle d'une réflexion autant que d'une poésie.

Les projets et éditions suivant-es en sont des exemples :

La Phrase, en 2015 (dont un livre fait mémoire chez Gallimard) traversait des siècles d'archives ; *La Pensée, la poésie et le politique*, adapté à La Comédie Française en 2020, s'appuyait sur les archives de Jack Ralite, dont la pensée, jamais éditée, s'inscrit dans cette idée de continuité et de transmission ; *Nimbe Noir*, paru en 2023 chez Labor&Fidès, s'appuie sur l'autoportrait photographique d'une artiste allemande aussi grande qu'oubliée : Else Ernestine Neuländer-Simon, dite «Yva» ; *Bleuir l'immensité* paru chez MétisPresses la même année traversait les cahiers brouillons de 1901 d'un jeune berger suisse de 15 ans, et ouvrait une collection (ArchVives) ; et le projet présenté au Festival Le Nouveau printemps de Toulouse en mai-juin 2024 s'appuie entièrement sur la parole du peuple contenue dans les actes judiciaires des capitouls du XV^e siècle.

Karelle Ménine donnera une lecture d'un montage de textes sur lesquels elle travaille actuellement, qui donneront lieu par ailleurs à une édition en janvier 2025.

En parallèle de cette lecture, le spectacle *La Pensée, la poésie et le politique*, adaptation de l'essai éponyme, par Christian Gonon, sociétaire de la Comédie Française, sera présenté à la Maison Jean Vilar les 14, 15 et 16 juillet à 15h.

CALENDRIER TOURNÉES 2024-2025 (EN COURS)

DES SPECTACLES PRÉSENTÉS PAR LA SCH 2023

CÉCILE

Marion Duval – Cie Chris Cadillac

Les 27 et 28 septembre 2024 | Théâtre Sorano, Toulouse

Du 7 au 18 octobre 2024 | Théâtre de la Bastille, dans le cadre du Festival d'Automne, Paris

Du 5 au 7 novembre 2024 | Le Lieu Unique, Nantes

Les 14 et 15 novembre 2024 | Le Quai, CDN Angers

Du 15 au 31 janvier 2025 | TNS, Strasbourg

14 mars 2025 | Théâtre National de Wallonie, Bruxelles, dans le cadre du Festival MAD

Du 2 au 6 avril 2025 | La Comédie de Genève, Suisse

L'ŒIL NU

Maud Blandel – Cie Ilka

Octobre 2024 | Bonlieu, Scène nationale d'Annecy

Octobre 2024 | TNBA avec La Manufacture CDNC, Bordeaux

Du 24 au 30 novembre 2024 | TPM, Montreuil, dans le cadre du Festival d'Automne

20 février 2025 | Le Pacifique Grenoble CDCN avec l'Hexagone - Scène nationale, Meylan

25 mai 2025 | CCN de Caen avec Chorège CDCN de Normandie

ROBOT

Cie Chamar Bell Clochette

Du 1^{er} au 3 décembre 2024 | Le Volcan - Scène nationale du Havre

Le 5 décembre 2024 | L'Atelier-spectacle, Vernouillet

Le 6 décembre 2024 | Centre culturel, Luynes

Le 10 décembre 2024 | Antre-Peaux, Bourges

Les 12 et 13 décembre 2024 | Points Communs, Scène nationale de Cergy-Pontoise

Du 27 au 30 décembre 2024 | Maif Social Club, Paris

Du 20 au 22 janvier 2025 | L'Avant-Scène, Cognac

Les 1^{er} et 2 février 2025 | Nuithonie, Villars-sur-Glâne

Du 7 au 9 février 2025 | Culture Commune, Scène nationale du Bassin minier du Pas-de-Calais, Loos-en-Gohelle

Du 10 au 14 février 2025 | Le Manège, Scène nationale de Reims

Du 17 au 20 février 2025 | Scène nationale de Chambéry

Du 13 au 16 mars 2025 | Le Pommier, Neuchâtel, Suisse

Du 20 au 22 mars 2025 | Maison de la Culture, Gauchy

Du 5 au 8 avril 2025 | Théâtre du Reflet, Vevey, Suisse

Du 22 au 25 avril 2025 | Théâtre d'Amiens

KIT DE SURVIE EN TERRITOIRE MASCULINISTE

Marion Thomas – Pintozor prod

L'Usine à Gaz, Nyon

Le Pommier, Neuchâtel

L'Université de Tours

CLASHES LICKING

Catol Teixeira

Novembre 2024 | Festival Actoral, Montréal

Les 23 et 24 janvier 2025 | Le Lieu Unique, Nantes

Mars 2025 | Points Communs, Scène nationale de Cergy-Pontoise

MEMBRES FONDATEURS

PRO HELVETIA
CORODIS

PARTENAIRES INSTITUTIONNELS ET FONDATIONS

CANTON DE VAUD
VILLE DE LAUSANNE
CANTON DE ZÜRICH
VILLE DE ZÜRICH
CANTON DE NEUCHÂTEL
VILLE DE LA CHAUX-DE-FONDS
RÉPUBLIQUE ET CANTON DE GENÈVE
VILLE DE MONTREUX
SSA
FONDATION ERNST GÖHNER
FONDATION JAN MICHALSKI
CONSULAT GÉNÉRAL DE SUISSE À MARSEILLE

LIEUX PARTENAIRES

LA CHARTREUSE DE VILLENEUVE LEZ AVIGNON /
LES RENCONTRES D'ÉTÉ
LES HIVERNALES – CDCN D'AVIGNON
LE THÉÂTRE DU TRAIN BLEU
LA MANUFACTURE
LA MAISON JEAN VILAR

AVEC LE CONCOURS DE

LES VINS DU VALAIS
L'ARSENIC – CENTRE D'ART SCÉNIQUE CONTEMPORAIN,
LAUSANNE

SÉLECTION SUISSE EN AVIGNON

AVENUE D'OUCHY 18
1004 LAUSANNE
WWW.SELECTIONSUISSE.CH
INFO@SELECTIONSUISSE.CH

DIRECTRICE

ESTHER WELGER BARBOZA
ESTHER@SELECTIONSUISSE.CH

ADMINISTRATRICE

MARIANNE CAPLAN
MARIANNE@SELECTIONSUISSE.CH

RESPONSABLE DE LA DIFFUSION

TRISTAN BARANI
TRISTAN@SELECTIONSUISSE.CH