



/ SOMMAIRE

- p2-5 LES PIÈCES VÉNITIENNES
- p6-9 MOUKDEN-THÉÂTRE
- p10-11 THÉÂTRE ITALIEN
- p12-13 CIE DU ZIEU
- p14-15 AUTRE & INFOS

/ ÉDITO

DE L'AUTRE CÔTÉ... EN QUELQUES MOTS FATI H AKIN NOUS RAPPELLE QU'AU-DELÀ DES CATÉGORIES, OCCIDENT, ORIENT, ISLAM, CHRISTIANISME, IL Y A AUSSI UNE LONGUE HISTOIRE COMMUNE, PARTAGÉE SUR LES RIVES D'UNE MÊME MER. SANS ANGÉLISME, MAIS SANS FATALISME NON PLUS, NOUS VOUS INVITONS À LA RENCONTRE DE LA NOUVELLE SCÈNE ITALIENNE ET LIBANAISE AVEC DES PIÈCES MÉLANT L'APPROCHE DOCUMENTAIRE ET LA POÉSIE DANS UN THÉÂTRE RÉSOLUMENT ANCRÉ DANS LE PRÉSENT. CE NUMÉRO DE FOCUS, VOUS INVITE ÉGALEMENT À ALLER PLUS LOIN DANS LA DÉCOUVERTE DES ARTISTES ET DES ŒUVRES QUE NOUS VOUS PRÉSENTONS AVEC LE CONCOURS DES ENSEIGNANTS CHERCHEURS DE L'UNIVERSITÉ PAUL-VALÉRY.

LES PIÈCES VÉNITIENNES (LE PROCÈS)

D'après **WILLIAM SHAKESPEARE**
Traduction **JEAN MICHEL DÉPRATS**
Conception et mise en scène
JULIEN GUILL
Dramaturgie **GUILLAUME FARGAS**
Avec **JULIEN GUILL, DOMINIQUE
LÉANDRI, FANNY RUDELLE**
LA COMPAGNIE PROVISOIRE

MA 17 OCT.
20:00
ME 18 OCT.
19:15

DURÉE 1H

MA 17 OCT.
BORD DE SCÈNE
à l'issue de la représentation
avec **Julien Guill**
et l'équipe artistique
animé par **Florence March**,
professeur de Littérature
anglaise des XVI^e et XVII^e siècles
et
Nathalie Vienne-Guerrin,
professeur dans le domaine
des études shakespeariennes et
de la culture de la Renaissance
anglaise à l'Université Paul-Valéry
Montpellier 3.

- au théâtre / entrée libre



Les pièces vénitienes © Marc Ginot

Nous avons choisi de croire en la révolte de Shylock et d'Othello. Nous avons choisi de mettre en scène leurs procès. Procès de ces étrangers, mais avant tout procès de ces pièces. Procès de notre Histoire. Aujourd'hui, il est impossible de lire *Les pièces vénitienes* sans s'interroger sur l'Antisémitisme et la Ségrégation. Des enfants, des femmes et des hommes en sont encore les douloureuses victimes. Les crimes religieux et les crimes racistes sont encore trop présents. Des communautés s'affrontent. L'intolérance règne. Et il y aura toujours un « Antonio » ou un « Iago » pour bafouer, soit par malveillance soit par altruisme, les droits de « l'étranger ».

Nous nous sommes attachés au parcours de deux individus qui déploient toute leur énergie pour tenter de se relever de leur condition et d'infléchir leur destin. Shylock, le juif, grâce au contrat qui le lie à Antonio, voit sa chance d'exister, d'être enfin reconnu dans ses droits. Le contrat ne peut être honoré. Shylock réclame son dû et trouve alors la force de faire face aux humiliations. Mais la réalité le rattrape. Il est juif: le contrat est caduc. Sa révolte n'est finalement qu'une illusion. Une mascarade dans laquelle il plonge. Le piège finit par se refermer encore

plus violemment sur lui et il perd tout. Othello, le maure, parvient à s'élever au niveau politique en épousant la fille d'un vénitien. Il s'attire alors la jalousie de ses pairs et devient la victime d'une machination. S'éveille alors en lui une profonde et terrible colère. Othello se précipite dans une révolte sourde. Il se laisse envahir par la jalousie. Et toute sa rage finit par se retourner contre lui. Il se donne la mort après avoir tué celle qu'il aimait. Il reprend ainsi la place du barbare qu'il n'aurait jamais dû, selon lui, quitter. Le public assiste aux violents combats que livrent, le Juif-Shylock contre le Chrétien-Antonio et le Maure-Othello contre le Vénitien-Iago. Pour éviter l'identification au profit de la pertinence des idées, nous bouleversons les codes classiques pour sortir les pièces de toute représentation réaliste. Deux femmes traversent la comédie du *Marchand de Venise* étant indifféremment Shylock ou Antonio. Un homme blanc traverse le drame d'*Othello* faisant face à ses juges. Il n'est plus alors question de personne mais de point de vue. On réalise alors qu'il n'y a peu de différence entre l'opresseur et l'opprimé. C'est une question de place. Il est de la responsabilité de chacun d'oser se « dé-placer ».

/ Julien Guill - extrait du dossier artistique

ENTRETIEN AVEC JULIEN GUILL

Propos recueillis par
JENNIFER RATET



Julien Guill © Marc Ginot

Pour *Les Pièces Vénitienes*, vous avez abordé *Le Marchand de Venise* et *Othello* sous un angle très ciblé et opté pour des partis-pris de mise en scène forts. Comment s'est déroulé le processus de création et quelle(s) ambition(s) aviez-vous ?

On a créé le spectacle dans le cadre des *24h Shakespeare*, qui a eu lieu il y a deux ans avec les licences 3^{ème} année de la filière théâtre du département Cinéma & Théâtre de l'Université Paul-Valéry Montpellier 3 et à l'occasion du festival étudiant organisé au mois de mai par le Théâtre la Vignette.

Le concept était de travailler sur tout le théâtre de Shakespeare, sur des formes d'une demi-heure par pièce. Laurent Berger, enseignant-chercheur en études théâtrales à l'Université Paul-Valéry, avait proposé à des compagnies de s'emparer de l'une d'elles. Il y a eu parmi les participants les étudiants, des maîtres de conférences, le cours Florent, le conservatoire de Montpellier, le lycée Jean Monnet, la compagnie Machine Théâtre et la nôtre. J'avais le choix entre plusieurs pièces dont *Le Marchand de Venise* et je trouvais que cette pièce un peu polémique était intéressante - il y a des metteurs en scène comme Peter Brook qui refusent de la monter tant qu'il y aura des antisémites. J'ai d'abord travaillé avec un dramaturge. Guillaume Fargas. Nous sommes partis de cette première question :

« Est-ce une pièce antisémite ? ». Et nous pensons que les deux points de vue, catholique et juif, y sont caricaturés, exacerbés. Qu'en fait, ils racontent la même chose. Ils ont la même détermination et le même manque de discernement. On se rend vite compte que si on les change de place, le marchand de Venise, Antonio qui est catholique et l'usurier, Shylock qui est juif, c'est la même chose. Et pour aller dans ce sens, pour sortir de l'identification

aux personnages, ils allaient être interprétés par deux femmes. Et tous les autres personnages seraient écartés. Je voulais me concentrer sur le conflit entre Antonio et Shylock. C'est un processus que j'avais déjà utilisé en travaillant sur *Macbeth*. Et nous nous sommes embarqué dans cette idée de procès. On a pensé aux procès d'Eichmann qui s'est fait dans un théâtre. L'endroit du théâtre pouvait être un endroit de procès. On a également pensé à *Othello*, il y a là aussi Venise comme une sorte de société supérieure avec des juifs qui sont dans un ghetto et ce maure qui essaie de s'intégrer. On s'est dit qu'il y avait un parallèle intéressant à faire entre ces deux étrangers qui tentent de rentrer dans une société qui a du pouvoir et de l'influence. On a voulu mettre en scène ce procès et ce combat de l'étranger.

Dans quelle mesure avez-vous pensé le rapport avec l'actualité sociale ?

On baigne dedans. On s'intéresse à un texte et l'on se rend compte qu'il y a des corrélations avec ce qui se passe dans l'actualité. À partir de là, on tire ce fil.

Ce n'était donc pas une idée de départ ?

Non. Je ne travaille pas comme cela. Je fonctionne à l'instinct. Donc parfois, cela embête un peu les interprètes qui me demandent : « Mais sur quoi on travaille ? Pourquoi tu montes cette pièce ? » Je n'ai pas la réponse tout de suite. Cela vient après, cela se construit. Je le découvre avec le travail.

Vous êtes metteur en scène et interprète dans cette pièce, comment est-ce de tenir ce double rôle ?

C'est compliqué. Cela a toujours été compliqué. La compagnie est née de mon désir d'interprète. Et, petit à petit,

je suis sorti de ça. J'ai créé le concept du « théâtre enragé », c'est-à-dire d'un théâtre sans décor, quasiment sans technique et concentré sur le jeu de l'acteur. Pour aller au bout d'une telle proposition, je ne pouvais plus jouer. Parce que quand je joue, il m'est plus difficile de me rendre compte de ce que cela produit sur le public. Je maîtrise moins le parcours que je propose au spectateur : d'où il part et où il va, d'un point de vue dramaturgique, esthétique et émotionnel. Ce sont des paramètres qui sont difficiles à définir en jouant. Donc je me suis extrait. Et je suis passé du côté de la mise en scène. Là, j'ai une relative maîtrise sur le regard du spectateur. Quelle esthétique je lui propose. Dans *Les pièces vénitiennes*, c'est un peu différent. Avec le dramaturge, sur *Le Marchand de Venise* nous avons posé le concept du procès et les bases de la mise en scène. Le système étant déjà élaboré, j'ai voulu plonger dedans.

On s'imagine que c'est un défi d'être des deux côtés de la scène...

Je ne l'ai pas fait pour le défi car je n'incarne pas le rôle d'Othello. Je l'effleure. Dans *Le Marchand de Venise*, les deux comédiennes jouent à la fois Antonio et Shylock et donc dans *Othello* aussi, il va y avoir, il doit y avoir une circulation du personnage entre les interprètes.

Comment décririez-vous votre vision du rapport au spectateur d'une façon générale ?

J'essaie de le déplacer à chaque fois. Jusqu'à présent, pour chaque spectacle, je me suis toujours posé la question du spectateur, depuis quel endroit il regarde. Je propose des spectacles dans des salles de théâtre ou hors les murs, dans des dispositifs circulaires, frontaux, bi-frontaux ou encore sans aucun dispositif. Donc, je me dis : « Comment déplacer le spectateur pour qu'il regarde réellement l'interprète ? ». J'ai une formation de comédien, j'aime regarder les interprètes. Quand je vais voir des spectacles, je sais en apprécier l'esthétique mais je me sens surtout très proche des acteurs. Et ce que j'essaie de faire, c'est de rapprocher

le spectateur des acteurs. Pour cela, j'essaie de bousculer la représentation, de casser les protocoles du théâtre pour que tout d'un coup on se dise : « Tiens, mais c'est qui cet individu qui me parle ? ».

Et en ce qui concerne le refus de l'identification au personnage, c'est spécifique aux Pièces vénitiennes ou c'est une règle ?

C'est une évolution dans mon travail. Je pense que là, nous sommes à une charnière. Parce que jusqu'à présent, j'adaptais des pièces et souvent les acteurs jouaient un rôle voire deux, mais il y avait toujours un acteur pour « représenter » un rôle. Et finalement, je trouve cela un petit peu enfermant. Quand l'acteur est dans son rôle, il est moins dans la construction dramaturgique d'un ensemble. Parce que finalement, en tant qu'acteur, on défend un rôle, un point de vue. Et cela, je veux le faire évoluer. Je ne sais pas encore exactement comment. Mais là, avec *Les pièces vénitiennes*, c'est un chemin. Personne ne tient son rôle du début à la fin. Ça circule.

Justement, comment cela se passe-t-il avec les acteurs quand on leur demande cela ?

Eh bien... cela dépend des acteurs. Mais en général, si le projet et la proposition sont clairs, les acteurs savent à quoi ils s'engagent. Donc en fait, cela se passe plutôt très bien. En général, les acteurs souhaitent avant tout participer à une aventure. L'important est ce que l'on raconte. C'est souvent même plus important qu'un rôle. En tous les cas c'est la position des acteurs avec lesquels je travaille.

Vous travaillez avec les mêmes acteurs ?

Cela fait à peu près cinq ans que je travaille avec la même équipe. Fidéliser des acteurs sur plusieurs spectacles a plusieurs intérêts. Déjà, comme on est dans des économies très précaires avec des temps de répétitions assez courts, mieux on se connaît plus on va vite. Ensuite, c'est rassurant pour tout le monde. C'est rassurant pour eux. C'est rassurant pour moi. Il y a une confiance qui

s'instaure. Le « théâtre enragé » ne convient pas à tous les acteurs. Ceux avec lesquels je travaille font le même chemin que moi. Ils ont leur propre représentation du théâtre et ils l'éprouvent quand ils travaillent avec la cie Provisoire. Ils savent ce qu'ils viennent chercher. Et cela dépasse même le spectacle. Il est établi qu'ici on travaille sur une certaine épure. Et je les vois bouger petit à petit. On évolue ensemble. Ce n'est pas moi qui donne toutes les lignes. Beaucoup de choses surgissent de nos discussions.

Il y a donc une logique d'échanges dans le travail de création.

Oui, oui. Je suis le garant de la ligne mais tout le monde contribue. Et la création n'est plus seulement celle du metteur en scène. Il y a du collectif mais dirigé par les contraintes du théâtre enragé, et ça, c'est moi qui le tient.

Vous avez parlé à plusieurs reprises du théâtre enragé, pourriez-vous en dire plus sur ce dont il s'agit ?

Le « théâtre enragé » remonte au tout début de la compagnie. Quand je jouais dans des bars, il fallait faire un tract pour présenter le spectacle. Je faisais *Le nuage en pantalon* de Vladimir Maïakovski et je ne voulais pas mettre « Théâtre » donc il fallait que je trouve quelque chose. Et puis en discutant avec un journaliste autour de l'idée de l'engagement, il a fait un jeu de mots avec interprète « enragé » plutôt qu'« engagé » et je me suis dit : « Tiens, tiens, théâtre enragé ». Et après, j'ai écrit le manifeste. C'était il y a une bonne douzaine d'années. J'avais entendu parler du théâtre libre de Minsk. Ils n'avaient pas le droit de faire du théâtre donc ils envoyaient des mails la veille pour le lendemain et se réunissaient dans une clairière où ils jouaient à l'arrache parce que c'était interdit. On était autour de 2005, il y avait du mouvement autour de l'intermittence, c'était une période assez précaire pour nous. Le statut risquait d'être cassé. Notre métier est plutôt précaire et le devient de plus en plus. Et je me suis dit : « On n'est peut-être pas à ce point de faire du théâtre un

peu comme ça, tout de suite, immédiatement, sans rentrer dans le grand processus qui consiste à trouver des coproducteurs, des théâtres partenaires, des subventions, etc.... ». Je trouvais intéressant le principe de mobilité, de pouvoir jouer un peu partout. Parce que finalement, la contrainte financière devient une sorte d'interdit. Et donc, j'ai écrit un manifeste à ce théâtre enragé. Pour établir un cadre. Pas de décors, pas de costumes, pas de support technique. Une écriture dramaturgique et les interprètes enragés. De l'humain. Ainsi j'ai formulé ma conception du théâtre.

Et cette conception s'applique toujours à La compagnie provisoire ?

Oui. Mais c'est moins en avant maintenant. C'est la onzième saison de la compagnie, dix ans sont passés, ce qui fait qu'elle est intégrée par les acteurs et par nos partenaires.

C'est votre crédo, en fait.

Voilà.

Votre intérêt pour les formes épurées et la concentration sur l'acteur fait penser au théâtre pauvre de Grotowski et aux formes postdramatiques. Est-ce que vous avez un background de théories qui vous nourrissent ou vous fonctionnent à l'intuition ?

Les deux. J'ai suivi un cursus très classique de théâtre, donc j'ai intégré toute cette théorisation lors de ma formation. Mon intuition, mon instinct, est nourri de tout cela. Là, je suis content de travailler à l'université. Moi, j'ai eu une formation très axée sur le jeu de l'acteur, sur le plateau. Et ce que je trouve intéressant à l'université, c'est que l'on passe beaucoup de temps sur la théorie. Mon apport théorique s'est construit sur vingt ans de métier et m'a manqué pendant longtemps. Je trouve que les acteurs sont parfois trop centrés sur le jeu. Il n'y a pas que les écoles d'art dramatique. Il y a aussi toute une tradition de penseurs du théâtre et ce n'était pas mis en avant dans ma formation. Ce que l'on nous demandait, c'était de jouer pour les CDN, de jouer tel rôle, de savoir danser, chanter, être bien présent mais pas que l'on puisse

théoriser sur le théâtre. Et cela a été un combat instinctif pendant sept-huit ans après ma formation que de casser ce que j'avais appris à l'école d'acteur. Souvent elles forment simplement de bons exécutants qui suivent ce que leur propose le metteur en scène. Moi, j'avais d'autres envies et j'ai eu un démarrage très conflictuel avec les premiers metteurs en scène avec lesquels j'ai travaillé. J'étais très dans le conflit, ça ne me convenait pas.

Ce qui explique que vous soyez devenu metteur en scène vous-même.

Oui, cela explique, avec le recul, ce chemin-là. Des décisions que j'ai prises quand j'avais vingt-deux/vingt-trois ans de quitter des projets, cette rébellion-là qui était un peu violente et mal située à l'époque. Je pense que je n'étais pas à la bonne place. Mais cela me donne de la force aujourd'hui pour tenir mes enjeux.

Quels sont les metteurs en scène qui vous éclairent ?

Marie-José Malis, j'ai vu ses spectacles et je me suis dit : « Ok... ». Elle est très très loin devant. Dans sa démarche, ses choix de textes, sa direction d'acteurs, sa gestion de l'espace et de la lumière, c'est un théâtre extrêmement exigeant. C'est une direction dans laquelle j'aimerais aller mais je ne pourrai pas aller aussi loin qu'elle. Parce que j'ai d'autres problématiques. Il y a ça et, à un autre endroit, qui est peut-être plus ludique en termes de représentation, il y a le TG-Stan qui travaille sans metteur en scène. Je me dis que cela pourrait être intéressant à expérimenter. Cette liberté. Ce sont deux axes qui m'intéressent.

Vous mentionnez vos problématiques, y-a-t-il une ligne thématique qui traverse votre travail et se retrouve d'un spectacle à l'autre ?

Ce qui est revenu, à force de faire des spectacles, c'est le devenir révolutionnaire. J'ai commencé la mise en scène en montant une pièce de Enzo Cormann. Et quand on travaille sur Cormann,

on va forcément vers Deleuze. Et j'ai découvert le « devenir révolutionnaire ». C'est-à-dire quelqu'un qui refuse de suivre la majorité pour créer sa propre ligne de fuite. Au fur et à mesure de mes spectacles, je me suis rendu compte qu'il y avait toujours un personnage, une figure, qui prend en main son destin pour tenter d'être dans ce devenir révolutionnaire. Pour porter sa différence.

Il y a un petit peu de vous dans ce geste ?

Au bout d'un moment, oui, je pense. On projette sa problématique sur celle posée par un auteur. Et donc il faut accepter qu'effectivement, on se projette.

Est-ce que vous avez l'impression de tenir une sorte de discours à l'échelle de l'ensemble de votre travail ?

Oui, ça oui. Je ne suis pas politisé directement, je n'ai pas de carte, mais je crois que l'on peut avoir un engagement qui ne soit pas forcément politique. J'aimerais porter l'idée que l'engagement au théâtre n'est pas que dans le propos. La façon dont on monte une pièce, le processus dans lequel on fait rentrer toute l'équipe, tout cela constitue un acte politique. On peut être engagé dans sa vie et finalement entrer dans un carcan théâtral très classique avec des codes très convenus et finir par monter des spectacles très conventionnels. J'ai envie de donner à voir toutes les parties que normalement on cache au public. Qu'elles puissent exister sur le temps de la représentation. L'objectif est de laisser dans la forme aboutie des espaces pour d'autres choses, pour l'imaginaire, que l'on puisse voir les acteurs au travail et pas seulement un « produit fini ». Ça, c'est à revendiquer, à porter. Ça ne va pas de soi.

FROM THE GROUND TO THE CLOUD

création

D'après *L'Odyssee* d'Homère
et autres textes
Un projet sur les big data,
les algorithmes et les entités
connectées

Mise en scène
OLIVIER COULON JABLONKA
Texte **EVE GOLLAC**
COMPAGNIE MOUKDEN-THÉÂTRE

Avec **JEAN-MARC LAYER, MALVINA
PLÉGAT, GUILLAUME RIAnt, JULIE
BORIS, HUGO EYMARD, FLORENT
CHEIPPE**

ME 08 NOV.
20:00
JE 09 NOV.
19:15

DURÉE ENV. 2H

/ JE 09 NOV.
RENCONTRE DU LENDEMAIN
avec **l'équipe artistique**
- au théâtre / entrée libre



AVANT DE COMMENCER, J'AIMERAIS INSISTER SUR LE PROCESSUS DE TRAVAIL DE LA COMPAGNIE. LA MÉTHODE CONSISTE À TISSER DES MATÉRIAUX DOCUMENTAIRES AVEC DES TEXTES LITTÉRAIRES. EN LIEN AVEC NOTRE ENQUÊTE SUR LE TERRAIN, NOUS SOMMES AMENÉS À LIRE DES TEXTES QUI PEUVENT À LEUR TOUR MODIFIER LE COURS DE L'ENQUÊTE OU L'INFLUENCER. C'EST DANS LE JEU DE CES ALLERS-RETOURS SUCCESSIFS QUE LE SPECTACLE SE FAIT JOUR. TOUT CE QUE NOUS AVANÇONS NE SONT QUE DES HYPOTHÈSES QUI SERONT NÉCESSAIREMENT PERTURBÉES PAR LE TRAVAIL. / **OLIVIER COULON JABLONKA**

GENESE – UN DATA CENTER À LA COURNEUVE

Les données numériques se multiplient aujourd'hui à un rythme inouï. L'humanité a créé plus d'informations au cours des deux dernières années que pendant toute son histoire. C'est l'ère des « big data ». Loin de ces problématiques liées au numérique, nos deux dernières créations se sont attachées à raconter l'histoire d'un territoire bien réel : Plaine Commune dans le 93. Or, au cours de nos explorations, nous avons croisé Mathilda et Khadija, deux habitantes de la Courneuve qui luttent avec acharnement contre l'édification d'un data center dans leur rue. C'est ainsi que nous avons appris ce qu'étaient les data centers : d'immenses hangars où sont stockées les données produites par le web. Indispensables

au fonctionnement d'internet, ce sont les boîtes noires du XXI^{ème} siècle. Le paysage de la rue Rateau est impressionnant. Des bâtiments de tôle ondulée protégés par des grilles équipées de vidéo surveillance s'étendent sur plusieurs centaines de mètres face aux modestes habitations. Un data center consomme autant d'énergie qu'une ville entière et des cuves de fioul sont enterrées sous terre pour alimenter les ordinateurs en cas de panne. Depuis la construction du data center, Mathilda et Khadija ne sont pas tranquilles. Elles ne dorment plus et se plaignent de violents maux de tête. Le secret qui entoure les data centers alimente toutes leurs spéculations. Elles ont décidé d'intenter un procès à la multinationale Interxion. / extrait du dossier artistique

ENTRETIEN AVEC OLIVIER COULON JABLONKA

Propos recueillis par
JENNIFER RATET



Olivier Coulon Jablonka © deniseoliverferro

Votre rencontre avec deux habitantes de la Courneuve en lutte contre la construction d'un data center dans leur rue est à l'origine de *From the ground to the cloud*, comment s'est-elle déroulée ?

À l'époque du spectacle *Paris nous appartient*, nous les avons croisés une première fois lors d'une rencontre autour du Grand Paris. Elles étaient intervenues de façon impromptue pour alerter les participants sur les dangers écologiques des data centers sur le territoire de Plaine Commune. Leur intervention nous avait saisi. Nous ne savions alors pas du tout ce qu'était un data center. Nous les avons recontacté quand nous arpentions le territoire du 93 suite à la commande d'une pièce qui s'inspire de la vie des gens d'Aubervilliers par le théâtre de La Commune (CDN). Cette pièce d'actualité est devenue par la suite le *81 avenue Victor Hugo*, un spectacle réalisé avec les sans-papiers qui vivent à cette adresse. Suite à ces deux rendez-vous manqués, nous avons décidé de prendre leur histoire comme point de départ à l'écriture du prochain projet de la compagnie. *From the ground to the cloud*, vous le verrez, ne se limite pas au territoire de la Courneuve. Mais les entretiens que nous avons réalisés avec les deux habitantes ont constitué le point de départ de notre enquête sur les data.

Votre méthode de travail consiste à croiser des matériaux documentaires et des textes littéraires, quelles sont les pistes que vous avez suivies pour votre enquête urbanistico-numérique ?

Dans un premier temps, nous avons cherché d'une certaine façon à ouvrir la boîte noire du data center, à savoir ce qu'il y avait à l'intérieur. Le *Cloud* dessine une autre géographie que celle de la ville à laquelle nous nous étions intéressés jusque-là.

Les précieuses données hébergées dans les data centers, les data, sont le pétrole de la nouvelle économie numérique. Avec le big data aujourd'hui on cherche à créer de la valeur avec ces immenses réserves de données. Des algorithmes permettent d'extraire des corrélations invisibles à l'œil nu pour faire ensuite une série de petites prédictions. Nous avons donc cherché à rencontrer les acteurs de la French Tech pour essayer de comprendre quelles étaient les promesses du big data. Des développeurs web, des *data scientists*, des ingénieurs en intelligence artificielle nous ont parlé de ce qu'ils considèrent être une véritable révolution aujourd'hui. Nous aimons dans nos spectacles mettre en relation plusieurs temps et plusieurs matériaux. Nous nous sommes retrouvés avec une somme considérable d'entretiens assez techniques, mais cette fois, nous n'avions pas de texte littéraire pour mettre en correspondance le matériau documentaire. Les opérations de montage que nous tentions ne fonctionnaient pas. Nous avons donc commencé à lire des ouvrages sur l'histoire de l'informatique. Comme nous n'y connaissions rien, cela nous a occupé pendant un certain temps. Nous sommes alors tombés sur ce livre, *Aux sources de l'utopie numérique*. Dans cet essai, Fred Turner fait une généalogie étonnante de la Silicon Valley. Il montre comment l'utopie numérique naît de la rencontre improbable entre les jeunes informaticiens de Stanford et du MIT et le milieu de la contre-culture à la fin des années 60. C'est cette rencontre qui va sceller l'identité hacker et permettre par la suite l'invention de l'ordinateur personnel et d'internet tel que nous le connaissons. Le livre raconte l'inversion du regard porté sur

l'informatique entre les années 60 et 80. Car dans l'Amérique de la guerre froide, au départ l'informatique est liée au développement de la bombe atomique. Elle incarne pour la jeunesse américaine un monde bureaucratique et deshumanisé. Mais quand une frange du mouvement contestataire décide de partir de San Francisco pour vivre en communauté à la fin des années 60, ils emportent avec eux certaines technologies militaires. Certains hippies ont lu les ouvrages de Norbert Wiener, l'inventeur de la cybernétique, et ils vont chercher à faire de ces technologies des outils d'émancipation.

Suite à cette lecture, une première hypothèse de travail est née. Pour distancer notre présent technologique, pour tisser des liens entre hier et aujourd'hui, nous avons décidé de replonger dans le San Francisco des années 60 et revenir aux sources de cette utopie. L'histoire que raconte Fred Turner nous permet de mieux comprendre pourquoi aujourd'hui encore la Silicon Valley s'aurole d'une aura de transgression et prétend changer le monde.

Nous avons continué à lire les archives de l'époque pour constituer un matériau historique qui puisse ensuite servir de base à l'écriture du spectacle. C'est après la sédimentation de toutes ces strates documentaires que Eve Gollac, la dramaturge de la compagnie, a écrit le texte en créant une fiction plus romanesque pour ce projet.

Quels sont les liens que vous avez tissés avec *L'Odyssée d'Homère*, le texte qui a également attiré votre attention ?

L'Odyssée correspond en vérité à une strate antérieure du travail. Au départ c'était une intuition. Cela nous plaisait de prendre l'un des premiers récits de l'humanité pour traiter de notre modernité technologique. Ulysse c'est le héros qui après la guerre de Troie et avec l'invention de merveilleux outils doit retrouver le chemin d'un retour et le sens d'une humanité.

L'Odyssée a eu valeur d'inspiration poétique pendant l'écriture. C'est une source secrète. Mais vous

pouvez vous amuser à retrouver un certain nombre d'images et d'échos avec le mythe d'Homère dans le texte final. C'est d'une certaine façon une odyssée que nous avons voulu construire. L'image de l'océan c'est quelque chose qui revient régulièrement, et San Francisco où se passe une partie de la pièce se situe devant l'océan. L'un des personnages principaux s'appelle « Ulysse », il est aussi question d'un Théo qui est à sa recherche.

Quels sont les grands enjeux auxquels l'ère du big data confronte l'humanité selon vous ?

Je ne suis pas sûr que les problèmes que pose le big data soient véritablement nouveaux. La science des données est soumise aujourd'hui à l'économie capitaliste. Les applications du big data permettent au système de se renouveler. Mais cette utilisation de la recherche scientifique à des fins financières ou militaires c'est une vieille histoire. Quand les étudiants de Berkeley déchiraient les cartes perforées d'IBM dans les années 60, ils dénonçaient déjà la collusion entre le monde de la recherche universitaire, les entreprises et l'armée. Dans le contexte de la guerre froide, ils refusaient de servir de matière première à cette université qui les préparait à devenir des ingénieurs d'IBM, des rouages de la machine américaine. Imaginez que les ingénieurs d'aujourd'hui se révoltent contre l'utilisation qui est faite de leurs inventions...

La Silicon Valley aujourd'hui prétend que le big data apportera des solutions nouvelles aux grands problèmes de l'humanité (l'amour, la politique, tout y passe...). Rendre le monde meilleur, c'est le grand leitmotiv de la Silicon Valley. Les gens qui y travaillent y croient. Dans le spectacle vous entendrez des extraits de leurs discours, mais je vous invite à écouter les dirigeants de Google nous parler du futur, ça fait froid dans le dos.

Le problème avec ce discours « philanthropique » c'est qu'il passe sous silence les dégâts de la nouvelle économie numérique. Il

y a bien sûr les dégâts écologiques qui sont occultés, comme si internet et l'informatique fonctionnaient avec une énergie propre et étaient fondamentalement différents de la vieille industrie. Il y a aussi les dégâts sociaux. Les travailleurs sont « uberisés », précarisés. L'État se désengage de plus en plus. Pourquoi faire des investissements publics dans la santé par exemple si le big data prétend s'en occuper de façon plus efficace? Ces problèmes ne sont pas vraiment nouveaux, mais le big data leur donne une nouvelle vigueur. Malgré le discours de modernité dans lequel se drapent les apôtres du big data, on voit poindre les mêmes contradictions du capitalisme que soulevait Marx à la fin du XIX^{ème} siècle.

Les voix critiques qui s'élèvent contre cette technoscience sont peu nombreuses, car pour beaucoup le big data représente le nouvel eldorado à conquérir. Mais depuis quelques années les travaux des chercheurs sur le big data trouvent un certain écho. Certains d'entre eux mettent en garde contre le risque d'une gouvernabilité algorithmique de la vie. Deleuze disait déjà qu'on était passé d'une société disciplinaire en milieu fermé, à l'image de la prison, à une société du contrôle en milieu ouvert, qui est un autre régime de domination. Il écrivait : « Les anneaux d'un serpent sont encore plus compliqués que les trous d'une taupinière ». Eh bien, c'est un peu ça le big data, un serpent qui s'enroule sur lui-même...

À partir des données récoltées dans le passé, les algorithmes du big data sont censés prédire des morceaux du futur, mais en le faisant ils fonctionnent comme des prédictions auto réalisatrices. Prenons l'exemple de Google. Si vous tapez une demande dans le moteur de recherche de Google, en fonction de votre historique, de vos goûts, de vos opinions politiques, vous n'aurez pas la même réponse que votre voisin. Les recherches passées déterminant les résultats futurs, et cela indéfiniment, vous risquez de ne jamais rencontrer l'altérité de votre voisin. Meetic est

construit pareil... Avec le big data, on veut supprimer le hasard. Mais que devient l'humanité si on lui enlève sa part de liberté, sa part de choix, et la part de risque inhérente à l'existence.

La vie d'un individu est réduite par le big data à des statistiques. Aujourd'hui, aux États-Unis, tout le monde utilise ça. Les banques, les assurances, les entreprises ont accès à certaines données personnelles et utilisent le big data pour savoir si vous pourrez rembourser votre crédit, s'il faut augmenter le coût de votre assurance maladie, ou si vous êtes le candidat idéal pour le poste recherché.

Alors comment faire pour échapper aux anneaux du big data ? L'une des pistes de travail serait de chercher à ouvrir ses boîtes noires. Il faut alerter les citoyens sur l'usage qui est fait de leurs données personnelles, mais aussi questionner le fonctionnement des algorithmes. Il faut exiger la protection de la vie privée et demander la transparence pour les entreprises qui utilisent le big data. Les algorithmes qui traitent les données sont souvent extrêmement complexes et opaques. Sur quels critères sont-ils conçus ? Le code peut-il être rendu public ? Si on ne peut pas lire ces algorithmes alors qu'ils ont une grande influence sur nos vies, si on est obligé de s'en remettre aveuglément aux décisions de la machine, cela pose évidemment des problèmes juridiques. Récemment, il y a eu un problème avec le portail d'admission post bac (APB) qui utilisait un algorithme pour sélectionner les étudiants, sauf que les candidats ne connaissaient pas les critères utilisés. Les lycéens ont menacé d'entreprendre une action en justice et l'État a dû communiquer le code de l'algorithme... Rêvons que les traders haute fréquence soient un jour obligés de faire de même.

Comment avez-vous abordé la complexité de la mise en relation entre la virtualité des données numériques et la réalité du plateau théâtral ?

De la façon j'espère la plus simple possible. L'enjeu de ce spectacle

c'est de parler des nouvelles technologies sans céder à leur fascination. Nous faisons donc avec les moyens du théâtre. Ce n'est pas un spectacle multimédia. Nous poussons ce jeu avec la scénographie qui traite de façon littérale la question de la théâtralité d'un tel sujet.

L'aspect spectaculaire de notre théâtre ne se situe pas à cet endroit. Nous faisons, je crois, un théâtre assez brechtien qui cherche à démonter les mécanismes de la machine.

Quelles sources d'informations conseilleriez-vous à quelqu'un qui voudrait se renseigner sur les data centers ?

Jade Lingardt qui est journaliste à Mediapart a écrit plusieurs articles au sujet des data center sur Plaine Commune. Plus largement, je conseillerais le dernier livre d'Eric Sadin *La Siliconisation du monde* qui a le mérite d'être très synthétique et qui est une bonne porte d'entrée dans ce sujet complexe. Mais il y a d'autres chercheurs passionnants, Evgeny Morozov, Antoinette Rouvroy...

*Hélas ! En quel pays, auprès de quels mortels suis-je donc revenu ?
Chez un peuple sauvage, des bandits sans justice, ou des gens
accueillants qui respectent les dieux ?... Qu'entends-je autour de moi ?
Des voix fraîches de filles ou de nymphes, vivant à la cime des monts, à
la source des fleuves, aux herbages des combes ?...
Ou serais-je arrivé chez des hommes qui parlent ?...
Mais allons ! De mes yeux, il faut tâcher de voir !*

L'Illiade Homère

ULYSSE

Nous nous sommes donné un guide : Ulysse. Ulysse, perdu, erre sur les mers. Sur sa route, il aborde des rivages inconnus. Il arrive que les insulaires soient hospitaliers ou au contraire qu'ils lui réservent quelques surprises. De même, en navigant sur la toile, nous rechercherons les îlots sur lesquels nous pouvons accoster, peut-être à plusieurs milliers de kilomètres du 93, nous irons au-devant des personnes que nous rencontrerons (virtuellement ou en chair et en os). À quels morceaux de terre, à quels corps, la part virtuelle de nos existences nous rattache-t-elle ?

SUR LE THÉÂTRE ITALIEN

Par
JOËLLE CHAMBON
maître de conférences
en études théâtrales
Université Paul-Valéry Montpellier 3

DEUX SPECTACLES ITALIENS À VOIR À LA VIGNETTE :

>TUMORE

Texte et mise en scène
LUCIA CALAMARO

MA 21 NOV. 20:00
ME 22 NOV. 19:15

> IL CIELO NON È UN FONDALE

Texte et mise en scène
**DARIA DEFLORIAN &
ANTONIO TAGLIARINI**

MA 28 NOV. 20:00
ME 29 NOV. 19:15

> Spectacles en italien, surtitrés
en français

/ RENCONTRE JOURNÉE D'ÉTUDE

ME 22 NOV. de 9:30 à 17:00

> LE THÉÂTRE DE LUCIA CALAMARO, PORTRAIT D'UN INTÉRIEUR

Journée organisée par les
enseignants-chercheurs **Joëlle
Chambon** (Université Paul-Valéry
Montpellier 3) et **Gabriele Sofia**
(Université de Grenoble).
au théâtre / entrée libre

Du théâtre italien contemporain, on peut dire qu'il se porte bien même s'il se porte mal. Il se porte mal parce que dans la très grande majorité des cas, il se fabrique dans des conditions d'extrême précarité. Il se porte bien pourtant, si l'on pense à toutes les découvertes qu'il nous a offertes ces dernières années : les performances de Silvia Calderoni, ou Daria Deflorian et Antonio Tagliarini (à la Vignette les 28 et 29 novembre), les spectacles de Marta Cuscunà, Emma Dante, Spiro Scimone, les textes d'Ascanio Celestini, Stefano Massini, Fausto Paravidino, Lina Prosa...

Toutes ces voix sont plus solitaires et leurs spectacles sont de dimensions plus modestes que ceux de la génération qui a précédé – qu'on pense à la Societas Raffaello Sanzio ou à Pippo Delbono. Ils sont singuliers et souvent au singulier.

Lucia Calamaro est singulière par sa formation : un premier apprentissage en Amérique du Sud, avec une avant-garde uruguayenne qui mêlait à la fascination pour Artaud et Grotowski la couleur grotesque typique du Rio de la Plata ; un second en France avec l'École Lecoq, puis le jeu de clown et l'ethno-scénologie, mais aussi les lectures : de la micro-histoire à la littérature d'autofiction. Et enfin le dernier, de retour en Italie : les difficultés du travail dans le circuit des compagnies indépendantes romaines, la collaboration avec les lieux alternatifs, les rencontres essentielles qui permettent la création malgré tout. Lucia Calamaro écrit et met en scène un théâtre au singulier mais avec personnages. Au singulier parce que « même dans la réalité le dialogue est impossible [...] je dis toujours à mes comédiens : 'Je dois t'entendre penser, pas parler' ». L'écriture, d'inspiration souvent autobiographique, existe d'abord sur le papier : blocs de pensées, coulées verbales. Un énorme matériau monologique roule pêle-mêle spéculations philosophiques et considérations pratiques, voire ménagères, souvenirs personnels et citations. Ensuite, avec la rencontre

des acteurs, se met en place un travail de distribution et d'appropriation par lequel s'esquissent les personnages. Puis un travail de coupe et d'écriture des dialogues de transition, par lequel se dessine le rythme du spectacle et émergent des situations concrètes. Comme elle le souligne, « les dialogues créent la relation et la dynamique mais [...] c'est dans le monologue que le sens est roi ». *Tumore* n'est donc pas un monologue. Pour raconter l'histoire de Virginie et de sa tumeur, il y a sa Mère et la Doctresse, et il y aura encore d'autres apparitions, inattendues voire loufoques. Car *Tumore* n'est pas non plus, en dépit de son sous-titre, un spectacle désolant. C'est un requiem tragi-comique. Dans ses notes de mise en scène, Lucia Calamaro le dédie à son amie française Virginie Larre, « historienne de l'art, brillante, bonne buveuse, maladroite, et très drôle », emportée par la maladie alors qu'elle se préparait à rejoindre la Villa Médicis à Rome. De l'idée que, le temps d'une représentation, « l'ombre dans laquelle elle se meut désormais sera peut-être un peu moins dense », est né ce spectacle hors-norme, qui invente une sorte d'ironie ravageuse à partir du plus tragique des points de départ.

Tumore est le spectacle qui, en 2006, a révélé Lucia Calamaro au public italien. Dix ans plus tard, la France l'a découverte à travers deux autres de ses spectacles : *L'Origine del mondo* accueilli en 2015, et *La Vita ferma* en 2017. Mais *Tumore* reste l'acte fondateur, éminemment provocateur par son sujet et sa démarche, du théâtre de Lucia Calamaro et de sa modernité paradoxale. C'est un théâtre qui n'exhibe aucun des 'signes extérieurs de modernité' auxquels nous sommes maintenant habitués : pas de musique, pas d'écrans, pas de moments performatifs, pas de nudité. Pour reprendre les termes du critique Graziano Graziani, c'est « quelque chose de nouveau, non pas par 'innovation', mais par 'non-conformité' ». Comme s'il s'agissait

de recueillir les fragments de tout ce qui a été cassé au 20^{ème} siècle, et de les disposer autrement pour faire entendre une parole neuve. La scène de *Tumore*, écrit Calamaro dans l'avertissement à sa pièce, est une de ces « zones inconnues de transition où la matière change d'état ». L'exploration des différents intérieurs – la tête des personnages avec leurs pensées plus ou moins conscientes, les couloirs et les salles de l'hôpital, et aussi le corps de Virginie – se fait uniquement par les inflexions de voix des actrices et celles de la lumière : on passe glissant d'un endroit à l'autre de ces lieux réels ou mentaux – la parole se déployant en continu dans un espace-temps élastique et changeant, « avalant » les déterminations temporelles ou spatiales, pour dérouler un présent continu et un 'ici' illimité. « Si je pouvais savoir ce que je fais quand je me mets à écrire, j'aimerais que ça se passe ainsi : que mon esprit, ou peut-être mon âme, entre en contact directement avec celui de la personne qui regarde, lit, reçoit. » Ce désir donne à l'écriture de Lucia Calamaro son urgence et son excès. L'excès est lié à ce que la dramaturge appelle « la potentialité logorrhéique infinie de la pensée » ; d'où naît, en même temps que l'émotion, le comique très particulier de ses pièces, malgré des thèmes aussi peu favorables que la maladie et la mort, la honte ou la dépression. Quant au sentiment d'urgence, il est communiqué au spectateur par la passion que les personnages mettent à faire usage de la parole. Leur étonnement devant les mots et les pensées, leur désir toujours renaissant de les communiquer, sont les signes d'un immense espoir mis dans le langage, que le public ne peut faire autrement que de partager à la fin. Là réside sans doute, en ces temps de soupçon généralisé à l'égard du texte au théâtre, la paradoxale actualité de Lucia Calamaro.



Tumore © Giuseppe Distefano



Lucia Calamaro © Ilaria Scarpa

À MAINS LEVÉES

LA BEAUTÉ DU GESTE - ÉPISODE 2

Entretien avec
Nathalie Garraud & Olivier Saccomano - cie du Zieu
 par Jennifer Ratet

À mains levées est le second des trois tableaux créés à quelques mois d'intervalle qui, une fois rassemblés au terme de deux années de travail, constitueront La Beauté du geste. Qu'auraient besoin de savoir celles et ceux qui n'auraient pas pu assister à la représentation du premier, L'instant décisif ?

La seule chose qu'ils aient besoin de savoir, c'est qu'ils vont voir la seconde pièce d'un triptyque, que cette pièce appartient donc à une architecture d'ensemble qui n'apparaîtra qu'une fois les trois parties réunies. Mais en termes d'« informations », rien ne leur manquera, dans la mesure où le passage d'une pièce à l'autre opère plutôt comme un changement de plan, un saut, que selon une continuité narrative au sens strict. Dans *L'instant décisif*, on voyait les acteurs au travail, dans le labyrinthe chaotique et discontinu des temps de recherche où leurs essais sondaient la cartographie possible d'une pièce à venir. *À mains levées* est la pièce à laquelle les acteurs ont abouti et qui les met en jeu à l'intérieur d'une compagnie de CRS. Le troisième tableau, *L'angle mort* sera (sans doute sous la forme d'une bouffonnerie judiciaire) le procès intenté aux acteurs pour avoir joué cette pièce. *À mains levées* est donc la pièce charnière, une pièce dans la pièce : elle reprend lointainement certains motifs ou certaines décisions apparus dans le premier tableau (qui s'achevait par l'apparition d'un rôle de CRS, justement) et dispose déjà les motifs d'accusation qui apparaîtront dans le troisième tableau. Mais ce système d'échos et de réfractions n'empêche pas de voir *À mains levées* comme une pièce à part entière.

Vous dites : « Sur la carte imaginaire

de La Beauté du geste, un point de convergence apparaît, au carrefour de nos questions théâtrales et politiques. Ce point, c'est Hamlet. » Qu'est-ce qui explique que cette figure tienne un tel rôle dans votre travail ?

En commençant *La beauté du geste*, nous nous sommes dit : cette troupe de théâtre, dont nous allons déplier l'aventure, devrait travailler sur une pièce, une autre pièce que celle qu'ils vont finalement décider d'écrire. Pourquoi *Hamlet* ? Sans doute parce qu'aucune pièce n'a posé si ouvertement la contradiction entre la puissance du théâtre et le pouvoir de l'État, dans une situation qui est à peu de choses près celle d'un état d'urgence. C'est aussi une pièce qui, comme toutes les grandes pièces, médite sur la fin d'une époque et la naissance d'une autre. On y lit à la fois une hésitation propre aux séquences intermédiaires (« être ou ne pas être » !), une récapitulation de la séquence précédente et l'expérience radicale d'un désir de rupture. C'est ce point d'équilibre et de bascule qui nous intéresse dans *Hamlet*, quand les histoires et les métaphores, tout d'un coup libéré, sortent de leurs gonds et désordonnent, subvertissent, déplacent ce qui domine sous le nom de « réalité » ou de « réalisme » (politique et théâtral). Pourtant, s'il y avait bien dans *L'instant décisif*, une scène de Shakespeare réécrite (une sorte d'exaspération de la scène des fossoyeurs sur la tombe d'Ophélie), Hamlet reste, à l'échelle de notre triptyque, cette « autre » pièce, au sens exact où la psychanalyse parle de l'« autre scène » pour désigner l'inconscient : elle travaille souterrainement, mais n'est pas l'enjeu direct de notre écriture. Nous n'oublions pas, comme il est dit dans *L'instant décisif* qu'« Hamlet est une vieille brouette » et que «



Nathalie Garraud & Olivier Saccomano

les princes sont des métaphores », ce qui est une manière de dire que nous devons écrire nos propres histoires, dresser nos propres métaphores.

Comment avez-vous vécu votre nomination en duo à la tête du Centre Dramatique National de Montpellier ?

Avec bonheur, et avec le sentiment d'une grande et belle responsabilité, à la fois artistique et disons... historique. Notre pratique et notre art, en tant qu'auteur et metteure en scène, sont ceux de gens qui n'ont pas grandi dans l'institution mais qui se sont donnés les moyens,

ENTRETIEN AVEC LA CIE DU ZIEU

Que pouvez-vous nous dire sur votre projet et vos ambitions pour ce mandat ?

L'urgence, à nos yeux, est la réinvention d'une durée entre les œuvres, le public et les artistes. Cette durée est la condition d'une transformation de nos rapports. « Tout passe, tout lasse » est la maxime implicite de la mode qui soutient aujourd'hui la logique marchande et les sensibilités qu'elle façonne. Nous voulons réhabiliter les vertus de l'attardement, de l'hospitalité, de la rencontre. Cela concerne aussi bien les formes de l'art que les pratiques qui le portent. C'est pourquoi le CDN de Montpellier doit être habité par des artistes au travail (la troupe associée), inviter des artistes d'ici et d'ailleurs à partager ce lieu sur de longues périodes (avec des représentations en série), nouer des liens et mener des enquêtes avec les lieux et les habitants du territoire (avec des pièces itinérantes et des expériences in situ) et développer à Grammont une activité inlassable et régulière de partage et de conversation entre tous ces gens : artistes, spectateurs, penseurs, poètes, étudiants, associations, etc. La création des Rencontres des Arts de la Scène en Méditerranée participera de ce dialogue, en proposant un temps fort mêlant la découverte d'œuvres produites par les artistes de la Méditerranée (ce qui veut dire aussi des artistes de la région) et la mise en discussion des écarts de pratiques, de conditions de production, de situations politiques qui travaillent l'inscription sociale des arts de la scène dans cette partie du monde.

/ en savoir + sur la compagnie

www.duzieu.net

/ représentations à la Vignette

du 5 au 8 déc. 2017

par un profond travail de troupe, par l'invention de rapports avec le public, par une pensée critique des formes et des usages, de mener un chemin de création exigeant et généreux. Cette nomination est l'occasion d'approfondir ce travail à une autre échelle, avec la possibilité de construire des alliances et de transformer des modèles à partir d'une expertise qui est celle des artistes eux-mêmes et des compagnies. Par ailleurs, sur un plan historique, nous vivons une époque charnière, où des modèles, notamment ceux des politiques publiques, sont profondément remis en cause. Dans un tel contexte, les

positions défensives ne suffisent plus. Le champ de bataille a changé. L'affirmation de l'art, son courage, ses hypothèses sur les transformations possibles des lieux, des sensibilités, des socialités, doivent être portés haut face à toutes les intimidations, voire le mépris dont il est parfois la cible. Nous avons donc un devoir d'exemplarité, pas celle du bon élève, mais celle d'un art qui se mesure aux situations et attitudes historiques de son temps. « L'art historique est par essence contemporain », disait Courbet. C'est une définition, mais c'est aussi une tâche.

TITRE PROVISOIRE

création

Texte et mise en scène
CHRYSTÈLE KHODR ET WAËL ALI
[LIBAN/SYRIE]

Spectacle en français et arabe,
surtitré en français

ME 15 NOV.
20:00
JE 16 NOV.
19:15



Titre provisoire © Didier Nadeau

/ EN PARTENARIAT AVEC
MIGRANT'SCÈNE 2017
FESTIVAL DE LA CIMADE
Un festival dans plus de 50 villes
en France métropolitaine et
Outre-Mer.
Trois semaines d'événements,
d'échanges, de rencontres et
de fêtes à partir de la
mi-novembre.
www.festivalmigrantscene.org

/ JE 16 NOV.
RENCONTRE DU LENDEMAIN
avec l'équipe artistique
- au théâtre / entrée libre

OBJET TROUVÉ / La guerre en Syrie réveille aujourd'hui d'autres guerres, des guerres passées, et le mouvement migratoire dont on est aujourd'hui témoin semble être la suite d'un autre. Comment raconter l'histoire de ces migrations successives ? Comment raconter une histoire de ruptures et de disparitions ? Comment reconstituer les petites histoires alors que les villes, que les migrants racontent et dont ils se souviennent, se transforment petit à petit en villes fantômes, ces villes que l'Histoire avale et redéfinit ? Est-il possible pour les petites choses qui restent, fragiles et vulnérables, d'être une réelle matière théâtrale ? Peuvent-elles être des traces qui témoignent de la grande Histoire ? Ces questions sont notre point de départ. Elles sont nées d'un objet perdu, d'un objet retrouvé... C'est à partir d'un objet trouvé que naît notre projet et commence notre recherche. Le chemin que nous avons traversé jusque-là nous semble comme une suite d'objets qui s'emboîtent. À Beyrouth, dans l'ancienne maison familiale, Chrystèle a trouvé, dans un tas d'objets « abandonnés », une vieille cassette audio, qui date de 1976. Les objets abandonnés appartiennent à des personnes qui ne sont plus là. Les propriétaires présumés sont partis, fuyant la guerre civile dans les années 70. Certains sont morts depuis, et personne n'est retourné chercher leurs affaires. La cassette est une « trace » parmi d'autres,

une empreinte au milieu de débris qui n'appartiennent à personne (des chemises, livres, documents qui n'ont plus aucune utilité, assiettes ou vieilles photos). Sur la cassette nous trouvons la voix d'un homme, la voix est rejointe aussitôt par d'autres : l'épouse, qui étendait le linge en bas de l'immeuble ; un fils, il vient de rentrer de l'école - ; un autre fils, le dernier. Sur la cassette il y a une famille qui se forme et se déploie autour de la voix du père. Ces voix envoient un message à ceux qui sont restés à Beyrouth. Les voix des survivants qui viennent d'arriver, depuis peu, dans un pays européen. La lettre est un mélange désordonné, un petit chaos qui se donne une forme : des conseils à l'intention d'immigrés en puissance, des fragments d'une image de l'Europe vue par les nouveaux arrivants, des excuses tardives pour un départ sans adieux, des notes sur l'apprentissage, la nouvelle langue, les femmes, les rues, les démarches administratives et la découverte de la communauté des immigrés. Dans cette lettre se mêlent l'évocation de la guerre ; le désir de découvrir un nouveau pays avec des phrases courtes et contenues, qui renvoient aux origines lointaines de la famille. Des phrases qui sont comme des fenêtres qui s'ouvrent vers un passé plus lointain, réveillé par la guerre. Se mélangent les coïncidences fortuites aux murmures étranges du destin.
/ Chrystèle Khodr et Waël Ali
(extrait du dossier artistique)

INFOS PRATIQUES

ET AUSSI

> **BABY-SITTING**
PENDANT
LES SPECTACLES
Cette année la Vignette propose, sur inscription, 3 ateliers avec MOM'ART FACTORY pendant que les parents voient le spectacle. (de 3 ans et demi à 11 ans).
> Dates
ME 18.10 / VE 08.12 / VE 16.03

/
WORKSHOP AVEC
LA COMPAGNIE DU ZIEU
SA 09.12 & DI 10.12
DE 10:00 À 16:00
au **Théâtre la Vignette**
> gratuit sur inscription
> aucun pré-requis nécessaire

/
DU 07.12 AU 14.03
AUTOUR DE KLANG !
ELECTRO JUNGLE
avec **JULIEN GUILLAMAT**
Julien Guillamat propose un atelier sur la musique électroacoustique autour des questions de l'écoute, l'étude de l'environnement sonore (écologie sonore).
> 30h d'atelier
> Tarifs 20 € / 15 €

/
inscription
relationspubliques@theatrelavignette.fr
-
+ d'infos
www.theatrelavignette.fr

// **OÙ, QUAND ET COMMENT**
ACHETER VOS PLACES ?

> **Permanence billetterie**
du lundi au vendredi de 12h00 à 14h00 (hors vacances universitaires) à la billetterie du théâtre (bât H - bureau 101 - 1^{er} étage)
Renseignements et achat des places par téléphone 04 67 14 55 98

> **Sur le site internet du théâtre**
www.billetterie.theatrelavignette.fr

> **Le soir et les après-midis des représentations**
à l'accueil-billetterie du théâtre de 15h à 18h
et 1h avant le début du spectacle (bât H - bureau 101 - 1^{er} étage)

// **MODES DE RÈGLEMENT**

CB, espèces, chèque (à l'ordre de :
régie du centre culturel universitaire)

// **TARIFS GÉNÉRAUX**

Tarif plein : 15 €
Tarif réduit* : 10 €
Tarif super réduit** : 5 €
Concerts - tarif unique : 5 €

* Tarif réduit sur présentation d'un justificatif de moins de 3 mois: étudiants, moins de 25 ans, personnel UPV, demandeurs d'emploi, bénéficiaires des minima sociaux, abonné d'un des 5 théâtres de Montpellier Méditerranée Métropole, de la Scène Nationale de Sète et du Bassin de Thau, groupes de + 10 personnes

** Tarif super réduit : scolaires, professionnels
du spectacle : nous contacter

// **[CARTE DE RÉDUCTION]**
LAISSEZ-PASSER VIGNETTE !
ENCARTEZ-VOUS !

Avec le Laissez-Passer Vignette, venez voir tous les spectacles, concerts pour seulement 2 €!

Profitez du tarif réduit dans tous les théâtres partenaires.

// **QUAND ET COMMENT**
S'ABONNER ?

- sur notre billetterie en ligne

- les soirs de spectacle dès l'ouverture de la billetterie du théâtre

- pendant la permanence du lundi au vendredi de 12h00 à 14h00 (hors vacances universitaires) à la billetterie du théâtre

LPV - Tarif plein : 30 € + 2 €
par spectacle
LPV - Tarif réduit* : 20 € + 2 €
par spectacle
LPV - Tarif étudiant : 10 € + 2 €
par spectacle

* Tarif réduit : personnel UPV, moins de 25 ans, demandeurs d'emploi, bénéficiaires des minima sociaux, sur présentation d'un justificatif de -3 mois

La carte Laissez-Passer est strictement nominative et une photo d'identité vous sera demandée.

// **LES AVANTAGES DU**
LAISSEZ-PASSER VIGNETTE

- Bénéficiez de tarifs bas !
- Recevez des informations régulièrement !
- Recevez le FOCUS - Journal du théâtre dans votre boîte aux lettres !
- Bénéficiez de tarifs réduits dans les théâtres partenaires ! (Domaine d'O, hTh CDN de Montpellier L-R., Théâtre Jacques Coeur - Lattes, Théâtre Jean Vilar, Scène Nationale de Sète et du Bassin de Thau)

FOCUS#13 /



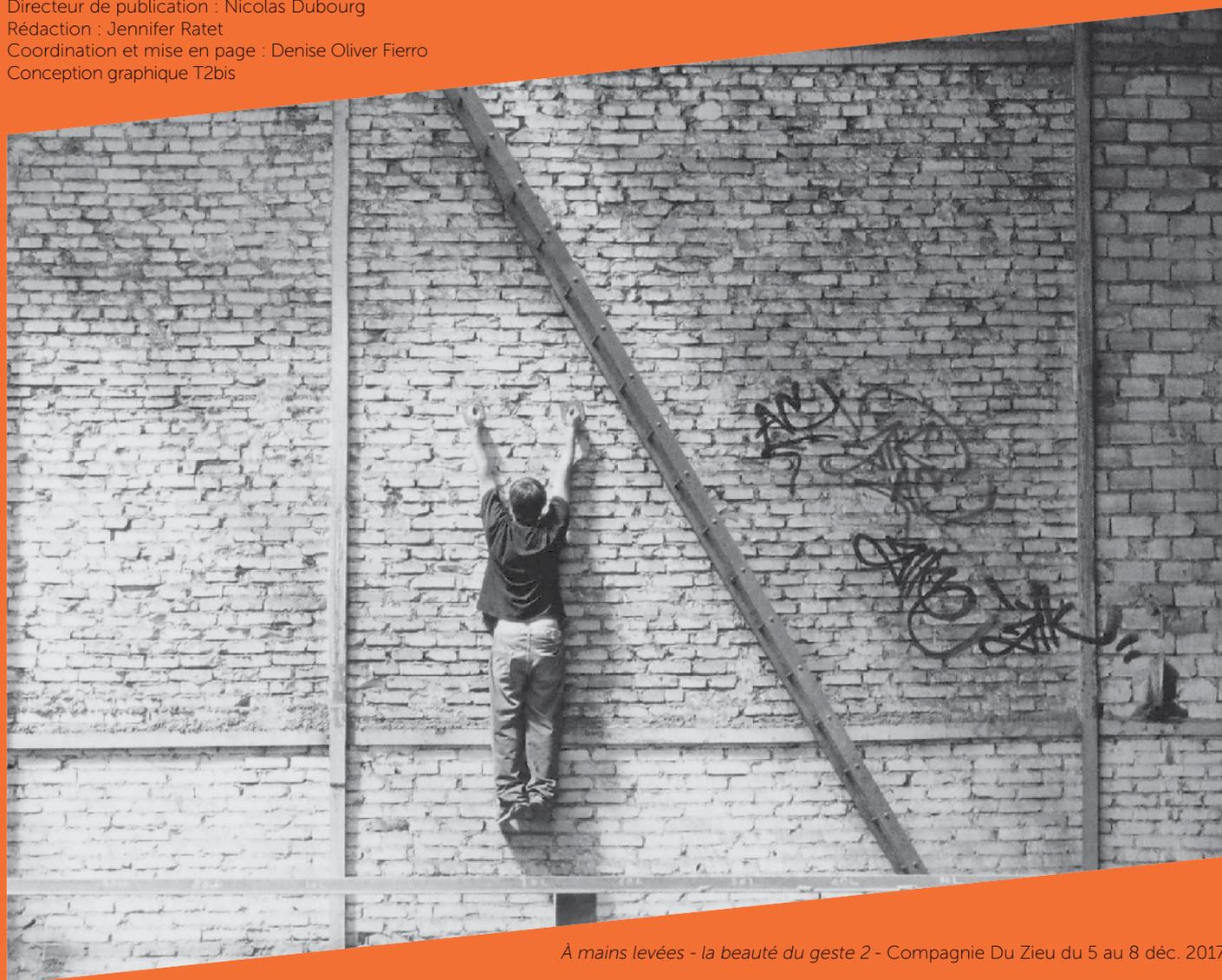
Théâtre la Vignette
Université Paul-Valéry
Montpellier 3

Route de Mende
34 199 Montpellier Cedex 5

Accueil & billetterie

T 04 67 14 55 98
bâtiment H – bureau 101
www.theatrelavignette.fr

Le Journal Focus est édité par
La Vignette, scène conventionnée
/ Université Paul-Valéry Montpellier 3
Directeur de publication : Nicolas Dubourg
Rédaction : Jennifer Ratet
Coordination et mise en page : Denise Oliver Fierro
Conception graphique T2bis



À mains levées - la beauté du geste 2 - Compagnie Du Zieu du 5 au 8 déc. 2017