

# AND

LE JOURNAL DU TANDEM SCÈNE NATIONALE

#11

2<sup>E</sup> TRIMESTRE 2018

ÉDITO Par Gilbert Langlois, directeur du TANDEM Scène nationale

CHER PUBLIC,

Cette parution du journal *AND* apporte des éclairages sur certain.e.s artistes emblématiques de cette deuxième partie de saison.

Malika Djardi, Lisbeth Gruwez, Marlene Monteiro Freitas; trois femmes, trois chorégraphes, qui présentent trois états de la danse contemporaine.

*En-visageant* les corps, elles les rendent vibrants de leur histoire et de leurs récits.

Dans *Never Mind the Future*, Sarah Murcia, figure incontournable du monde du jazz et de la création musicale, propose une variation autour de *Never Mind the Bollocks*, un album culte des Sex Pistols sorti en 1977, qui a provoqué un scandale sans équivalent dans l'histoire de la pop music; un mouvement musical, vestimentaire et idéologique qui était issu du ras-le-bol de la jeunesse britannique envers toutes les valeurs puritaines de la monarchie britannique.

Autre engagement féminin: après le spectacle *Quelque Chose* de Bernadette Gruson, consacré à l'Histoire du sexe et de l'amour, venez découvrir son installation *Miroir(s)*<sup>1</sup>; un face à face singulier avec des nus féminins et masculins de l'Histoire de l'Art. Des coiffeuses équipées d'un casque audio, laissent entendre les réactions spontanées collectées auprès d'un large public. Le discours académique habituel laisse ici place à une perception des œuvres « à fleur de peau ».

Milo Rau, depuis plusieurs années habitué des plateaux du TANDEM, présente *La Reprise, Histoire(s) du théâtre (I)*, une recherche sur la condition humaine, un chant sur le pouvoir du théâtre. Avec cette production, il débute une enquête performative à long terme sur le passé, le présent et l'avenir de la plus ancienne forme d'art de l'humanité, le théâtre. C'est sur le plateau de l'Hippodrome qu'aura lieu la création française.

Avec ces artistes un monde s'amplifie, s'invente et se produit. À chaque fois les choses s'éprouvent, se traversent et c'est un transport, un déplacement qui vient déjouer certaines représentations archaïques et dominantes de la société. Sur les plateaux du TANDEM, une partie du monde vient vibrer, intensément!

<sup>1</sup> MIROIR(S) . Bernadette Gruson | Du 5 au 22 mars | Arras . Théâtre

## SOMMAIRE

ENTRETIEN	2
MILO RAU : UNE HISTOIRE DE LA VIOLENCE	
ESSAI	5
CE QUE LA PERFORMANCE FAIT À LA DANSE	
ANALYSE	9
(S)EXPÉRIENCES	
CHRONIQUE	11
NEVER MIND THE FUTURE	
PORTRAIT	12
SARAH MURCIA ET TOUTES SES CORDES	
L'ACTUALITÉ DU TANDEM	14

RETROUVEZ TOUTE L'ACTUALITÉ DU TANDEM SCÈNE NATIONALE SUR [WWW.TANDEM-ARRASDOUAI.EU](http://WWW.TANDEM-ARRASDOUAI.EU)



# MILO RAU : UNE HISTOIRE DE LA VIOLENCE

Par Hugues Le Tanneur, journaliste à Libération et aux Inrockuptibles

Au fil de spectacles dérangeants, ce dramaturge et metteur en scène hyperactif sonde les contradictions de notre époque à partir d'enquêtes et de témoignages auxquels il donne une force emblématique. Dans *La Reprise, Histoire(s) du théâtre (I)*, il revient sur son parcours tout en s'intéressant au cas d'Ihsane Jarfi, un jeune Nord-Africain assassiné à Liège en 2012. Entretien.

Il n'y a peut-être pas aujourd'hui de dramaturge aussi conscient des pouvoirs mystérieux de la représentation théâtrale que Milo Rau. Selon ce metteur en scène et dramaturge suisse, actuellement directeur du NTGent à Gand en Belgique, le théâtre fut dès son origine « une incantation des morts, une expérience rituelle de crimes primitifs et de traumatismes collectifs ». Né en 1977 à Berne, Milo Rau aurait pu être journaliste ou essayiste. Il a d'ailleurs publié *Critic of*

*the Postmodern Reason* en 2013. Mais si le théâtre – et dans une moindre mesure le cinéma – est devenu le mode d'expression privilégié de cet ancien élève de Pierre Bourdieu, c'est en grande partie par sa capacité de mettre en situation la complexité du présent. Le travail mené depuis plusieurs années par Milo Rau au fil de spectacles ou d'interventions comme *Les Derniers Jours d'Elena et Nicolas Ceausescu*, *Hate Radio*, *Le Tribunal du Congo*, *The Civil Wars* ou encore *Five*

*Easy Pieces* d'après l'affaire Dutroux, relève d'un théâtre documentaire en prise directe sur des situations réelles. En même temps il dépasse la dimension documentaire pour proposer quelque chose comme une anthropologie du présent. *La Reprise, Histoire(s) du théâtre (I)*, sa prochaine création, s'inscrit à son tour dans cette démarche à travers l'évocation du meurtre d'Ihsane Jarfi en 2012 à Liège. C'est aussi l'occasion pour Milo Rau de revenir sur son parcours. ►

LA REPRISE  
HISTOIRE(S) DU THÉÂTRE (I)  
Milo Rau . IIPM  
Coproducteur TANDEM

Mai

DouaiHippodrome  
Salle Malraux

23 | Mercredi  
20:00

24 | Jeudi  
20:00



Navette au départ d'Arras  
le 24 mai à 19:15

PREMIÈRE FRANÇAISE



© Thomas Muller

*Contrairement à ce que son titre pourrait laisser entendre, La Reprise, Histoire(s) du théâtre (I) est construit autour d'un crime, le meurtre d'Ihsane Jarfi à Liège en 2012. En quoi ce fait-divers renvoie-t-il à l'histoire du théâtre ?*

Milo Rau : Pendant qu'on réfléchissait à cette pièce, on est tombés un peu par hasard sur un cas criminologique, le « cas Jarfi ». Ihsane Jarfi est un jeune homme qui a été torturé et tué très violemment en 2012 par quatre personnes. Il se trouve que l'avocat d'un des tueurs est quelqu'un avec qui j'ai beaucoup travaillé. C'est un des co-fondateurs du Tribunal de la Haye et il a participé au Tribunal sur le Congo. Il a aussi travaillé avec nous sur Hate Radio. Sachant que ce crime a eu lieu à Liège, j'ai décidé que nous irions tous sur place pour faire des recherches et rencontrer des personnes en relation avec cette affaire. Après quoi je me suis demandé : mais comment pouvons-nous reconstituer ce cas sur une scène de théâtre ? Ihsane Jarfi a été maltraité pendant plusieurs heures par les quatre tueurs sans aucune raison. Il ne leur avait rien fait, il sortait seulement d'un bar gay. Il se trouve par ailleurs que ces tueurs étaient tous les quatre au chômage. C'est extrêmement brutal. Or plus nous étions confrontés à des personnes en relation avec cette affaire, plus je me posais des questions sur comment j'allais pouvoir mettre tout ça en scène. Comment on joue les : « Merde ! », « Enculé ! »... ? Comment on joue un tueur ? Comment on joue un avocat ? En ce sens, et à cause de toutes ces questions, c'est aussi une pièce sur le théâtre.

*Il est vrai que la première impression quand on se réfère simplement au titre du spectacle sans plus d'informations, c'est que, dans ce projet, vous vous proposiez de revenir sur votre parcours de dramaturge et de metteur en scène et de vous livrer à ce sujet à une réflexion en complicité avec les acteurs. Ce serait donc une fausse piste ?*

Non pas forcément, parce que c'est aussi ça qui est abordé dans cette pièce. D'abord c'est lié à l'idée que je défends d'un théâtre démocratique, c'est-à-dire n'impliquant pas seulement les comédiens, mais aussi d'autres membres de l'équipe que, cette fois, on va voir aussi sur scène où normalement ils ne sont pas censés apparaître. Le choix des acteurs – Sara de Bosschere, Sébastien Foucault et Johan Leysen – a été particulièrement important ici par rapport à mon parcours. Ensemble nous nous sommes posés un certain nombre de questions. Pourquoi est-ce qu'on fait ça ?

Comment on le fait ? Dans quel but ? En partant de ces questions et en commençant à réfléchir sur mon parcours depuis une quinzaine d'années, j'ai compris que pour ne pas tomber dans le piège de l'autobiographie, j'avais besoin de m'appuyer sur quelque chose d'autre, quelque chose qui soit objectif.

*On retrouve là une préoccupation importante de votre théâtre qui consiste toujours à se situer quelque part entre l'histoire personnelle et une dimension plus objective. Entre grande Histoire et petite histoire si l'on veut. Autrement dit, au croisement de différents types de récits, dans une position au fond assez inconfortable pour les comédiens. Notamment du fait que dans certains de vos spectacles précédents avec ces acteurs, vous étiez partis de leurs histoires personnelles. Comment cela va se passer cette fois ?*

Oui, dans certaines pièces que j'ai faites avec eux ils racontaient leur propre histoire. Mais pas toujours, Sébastien Foucault a aussi joué dans Hate Radio et Sara de Bosschere et Johan Leysen dans Five Easy Pieces. Mais effectivement, la première fois qu'on a vraiment travaillé ensemble, chacun racontait sa propre histoire. Ce qui est très bien parce que du coup nos propres histoires sont dites désormais. Aussi la question qui se pose pour cette nouvelle pièce, c'est : comment jouer un autre ? Autrement dit, quelle est ma légitimité à le faire ? De quel droit ? Sébastien Foucault m'a envoyé un long mail sur cette question de la légitimité où il s'interroge : comment peut-on jouer une autre personne quand il s'agit d'une personne réelle ? Comment on fait ça ? Et pourquoi ? Trouver la motivation est simple puisqu'on est acteur. Mais quelle est la légitimité de le faire ? Cela pose la question de pourquoi on entre en scène et de « qui » entre en scène. Cette question est au cœur du spectacle. Avec aussi cette autre question, qui est la plus importante dans toutes mes pièces : comment représenter la violence ?

*Cette question est en effet au cœur de votre démarche d'homme de théâtre, au point qu'on pourrait presque reprendre pour l'ensemble de votre œuvre le titre bien connu d'un film de David Cronenberg : Une histoire de la violence. Est-ce que vous pourriez caractériser l'ensemble de votre théâtre comme une enquête sur la violence ?*

Oui, j'ai toujours travaillé autour de ça. Même si, dans mon traitement du théâtre, j'ai toujours opté pour une forme d'illusionnisme éclairé. Il y a quelque chose que je veux montrer, mais que je veux aussi expliquer. Or je ne veux pas me décider entre les deux. Je ne veux pas que cela relève de la performance. Mais je ne veux pas non plus que ce soit du théâtre. Alors je cherche quelque chose entre les deux. Sachant évidemment que la question de la violence – violence physique, mais pas seulement – est au cœur de tous les débats sur la Live Performance depuis cinquante ans. Quelle est la part du rituel et quelle la part du réel ?

*Cependant, est-ce que, comparé à des créations comme Hate Radio, Civil Wars ou Empire, pour prendre quelques exemples, vous n'avez pas fait le choix d'une forme plus classique pour La Reprise, Histoire(s) du théâtre (I) ?*

J'ai réalisé environ cinquante pièces au cours de ma carrière, et la dernière que j'ai montée à la Schaubühne à Berlin, *Lenine*, est une pièce avec quatorze acteurs qui raconte un jour dans la vie de Lénine. Les comédiens y interprètent des figures historiques. Et en ce qui concerne la question de l'authenticité, quoi ou qui on incarne, c'est extrêmement classique. On a affaire à des professionnels qui jouent des figures historiques, qui disent un texte que j'ai écrit auparavant, etc. Je crois d'ailleurs que si un acteur joue sa propre vie dans des cas extrêmes comme *Empire* ou *Civil Wars*, c'est autant une allégorie que dans une situation plus « classique ». Parce

que, même dans ces conditions, il joue un rôle, il assume une troisième personne, même si celle-ci n'est autre que son propre personnage. Ce qui est sans doute plus difficile que d'interpréter simplement un personnage. Parce que ça pose la question de qui on est quand on parle de soi-même sur une scène de théâtre ; de soi-même comme d'un autre, avec son propre texte, ses propres mots. Qui est-on à ce moment-là ? Cette question est au cœur de toutes mes pièces ; elle est très importante, mais très fluide aussi. Dans *Empire* et dans *Civil Wars*, on a eu beaucoup de débats à ce sujet avec les acteurs. Mais même dans un spectacle plus classique comme *Lenine*, j'utilise la réalité de l'acteur en relation avec le rôle qui lui est attribué. Je peux demander par exemple à un comédien de jouer Trotsky parce que je sais qu'il est de Vienne. Or c'est une ville où Trotsky a beaucoup vécu. Du coup cela peut avoir son importance. Ou encore si je demande à Ursina Lardi, qui a joué dans *Compassion, l'histoire de la mitrailleuse*, d'interpréter Lénine, qu'est-ce que ça veut dire ? Pourquoi une femme blonde soudain dans la peau de Lénine ? Dans tous les cas il y a une tension qui se produit et c'est ça qui pour moi est important. C'est la même chose quand je demande à Sara de Bosschere de jouer la copine du meurtrier. Parce que Sara n'aime pas incarner des personnages, elle a une conception très flamande, post-moderne du jeu. Alors qu'est-ce qui se passe dans ce cas ? Ce genre de confrontation m'intéresse beaucoup.

*Le principe dans vos spectacles est toujours de partir d'une enquête préliminaire, de collecter des faits. Mais, en ce qui concerne La Reprise, Histoire(s) du théâtre (I), il semble que vous alliez plus loin en parlant d'« enquête performative ». Qu'entendez-vous par là ?*

On peut faire une vraie enquête journalistique. Ça va consister à chercher des témoignages et à tenter à partir de là de reconstituer une vraie histoire. ►

**« On part du vide de la scène, de la tabula rasa. La peur du néant est la règle du jeu. [...] Il y a juste l'acteur qui apparaît et le public qui le voit et quelque chose, on ne sait pas quoi, doit se passer dans cette rencontre. »**

Par exemple : que s'est-il exactement passé dans la nuit du tant de tel mois ? En revanche dans le cadre d'une enquête performative, on va utiliser les outils du théâtre. C'est-à-dire on va jouer un personnage, être dans l'espace du plateau, s'immerger dans le cercle d'émotions au sens distancié, utiliser la technologie de la représentation, le brouillard, la lumière, etc. On va aussi réfléchir sur le rôle des outils, de la caméra, du son... Comment l'acteur qui parle est à la fois lui-même et l'autre. C'est toujours comme ça que je procède. Mais ce qui est important ici c'est qu'il ne s'agit pas d'une investigation morale. L'idée du crime n'est pas absolument centrale, l'idée de la réalité non plus. Ce qui compte c'est la mise en perspective, trouver comment présenter les différentes figures qui ont joué un rôle dans cette affaire. Il y a ce qui s'est passé après. Et ce qui s'est passé avant. À partir de là, on va essayer de comprendre quelque chose sur la violence.

*Comment s'est faite l'enquête pour ce nouveau spectacle ?*

Le principe est que normalement je m'efforce de faire ce travail ensemble avec les acteurs et même avec tous ceux qui sont impliqués dans le projet. Donc nous avons rencontré des proches de la victime, son père, sa mère. Nous avons été à la prison où se trouve un des tueurs. Nous avons aussi vu les avocats, le complice d'un des tueurs et bien d'autres personnes. Liège est une ville où le taux



Ihsane Jarfi

© DR

de chômage est très élevé. On peut aussi considérer cette affaire comme un drame du chômage. Les tueurs viennent tous du même quartier. C'est là que les frères Dardenne ont tourné beaucoup de leurs films. Donc on voit tous ces gens. On écoute ce qu'ils ont à dire. Après on va peut-être utiliser les propos qu'on a recueillis. J'essaie de multiplier les rencontres pour avoir plusieurs points de vue. Après quoi on fait des improvisations parlées pour lentement construire un matériau qui deviendra la pièce. On travaille sur toutes ces choses qu'on a traversées, auxquelles on a été confronté et on construit.

*Cela ne doit pas être facile pour les acteurs d'être confrontés à une telle réalité. D'un côté ça doit stimuler, donner des idées, mais d'un autre côté cela peut aussi s'avérer envahissant ou perturbant...*

Parfois c'est difficile. C'est même un peu absurde. On rencontre une personne qui nous raconte quelque chose d'affreux et puis on lui dit « au revoir ». Et ensuite on commence à travailler. C'est d'autant plus difficile pour les comédiens qu'ils sont habitués à construire à partir d'un texte. Leur formation et leur expérience développées au cours de longues années consiste à transmettre un texte sur scène. Là ça n'a rien à voir. On part du vide de la scène, de la *tabula rasa*. La peur du néant est la règle du jeu. Or c'est quoi la scène vide ? C'est rien. Dans le vrai Théâtre, il n'y a pas de Shakespeare, pas de Molière, il n'y a rien. Il y a juste l'acteur qui apparaît et le public qui le voit et quelque chose, on ne sait pas quoi, doit se passer dans cette rencontre. C'est pour ça que je pense que pour *La Reprise, Histoire(s) du théâtre (I)* on doit aller vers ce degré zéro et se confronter à sa peur. Dans une interview Johan Leysen a dit que ce qui l'intéressait dans le fait de travailler avec moi, c'était cette confrontation avec le vide. « Avec Milo, tu arrives à la première journée de répétition et tu n'as vraiment aucune idée de ce qui va se passer. Il n'y a aucune information. » Donc avec cette affaire de meurtre sur un jeune Nord-Africain ce qui m'a intéressé, c'était l'absurdité de ce crime, la violence, l'obscurité, la confrontation physique. Toutes ces choses à la fois si humaines et en même temps inexplicables.

*Vous vous référez à des cinéastes comme Ken Loach ou les frères Dardenne dont la démarche s'inscrit en particulier pour le premier dans ce qu'on a appelé en Grande-Bretagne « l'école du documentaire ». Considérez-vous que ce que vous faites est du théâtre documentaire ?*

Oui, c'est vrai en un sens. Mais seulement si on veut dire par là que ce n'est pas un théâtre basé sur un texte classique. De même qu'on peut dire que dans ses films Ken Loach invente des personnages, tout n'est pas basé sur un script préétabli. Et cependant il en tire quelque chose qui renvoie à la réalité dans laquelle on vit. Je crois que c'est ça que j'essaie de faire. Dans le cas d'*La Reprise, Histoire(s) du théâtre (I)*, c'est quelque chose qui a à voir avec le réalisme social comme format. La représentation de la misère sociale chez les frères Dardenne ou chez Ken Loach correspond à une forme de cinéma engagé. Je me suis demandé pourquoi cette façon de faire du cinéma n'existait plus aujourd'hui en-dehors de ces réalisateurs déjà très âgés. Pourquoi aujourd'hui on ne raconte plus la réalité de cette façon ? C'est une question qui est aussi abordée dans le spectacle. Je me demande s'il y a encore un naturalisme dans le théâtre ? Comment peut-on parler d'un chômeur ou d'une mère, par exemple ? Au fond je pense que le théâtre documentaire à proprement parler n'existe pas. Parce que c'est une contradiction dans les termes. Le théâtre est toujours totalement fictif. En revanche il m'est arrivé de tourner des films qui pour le coup sont réellement du documentaire. *Le Tribunal sur le Congo* commence, par exemple, avec un massacre auquel j'ai assisté un peu par hasard et que nous avons pu filmer. Mais au théâtre, c'est différent parce qu'il s'agit de reproduire. Dans le théâtre il y a un professionnalisme qui est toujours très supérieur à celui du cinéma parce que les acteurs doivent répéter la même chose à chaque nouvelle représentation. Le problème de mon théâtre, c'est d'aller au-delà de ce professionnalisme pour qu'à chaque représentation, le réel puisse jaillir de nouveau. Il faut chaque soir provoquer la nécessité, la proximité du réel encadré par l'artificiel absolu. Le paradoxe du théâtre, c'est que c'est le fictif absolu dans le réel total. On est totalement présent à chaque moment.

*En réfléchissant à votre parcours d'homme de théâtre, à la fois auteur, metteur en scène et même spectateur, que pensez-vous avoir appris de cette expérience ?*

Difficile à dire. C'est une vraie question que je pourrais mettre dans la pièce. Je crois qu'avec le temps, je m'intéresse de plus en plus aux personnes en elles-mêmes, alors qu'il y a quinze ans j'avais plutôt tendance à utiliser les acteurs

pour raconter quelque chose que j'avais préparé en amont. Plus je travaille dans le théâtre, plus je suis intéressé par le fait d'impliquer tout le groupe, par ce mouvement de groupe. C'est peut-être lié à une plus grande liberté, une maîtrise dans ma démarche que je n'avais pas avant. Avant j'avais toujours peur que tout déraile et, à la fin, ça donnait quand même un spectacle. Cette peur est toujours là, mais c'est quelque chose à quoi je suis habitué maintenant.

*Quand on parle de La Reprise, Histoire(s) du théâtre (I), on est obligé de se positionner par rapport aux origines et notamment au théâtre grec. Il y a quelque chose dans vos créations qui s'inscrit nettement dans une volonté de situer le théâtre au cœur de la cité, de confronter le public à la violence du monde, à l'opacité de cette violence qui évoque par certains côtés le théâtre grec.*

Oui, il y a cette idée de la collectivité. Et c'est là encore quelque chose qui nous renvoie aussi au cinéma engagé des frères Dardenne ou de Ken Loach. Le fait que nous faisons tous partie de la même humanité. Alors Ihsane Jarfi, ses meurtriers, c'est aussi nous-mêmes. Mais il y a cette différence importante. Dans le théâtre antique, la dimension d'information, de documentaire, de nouveauté est absente. L'histoire qui y est jouée est toujours connue d'avance. Il s'agit de suivre un héros dans sa tragédie, dans une histoire qui est déjà écrite et qu'on doit revivre ensemble. À quoi s'ajoute cette autre notion antique que tout ce qui se passe a lieu sous le regard des dieux. Ainsi il y a un sens à tout ce qui se passe. Mais nous comment on fait pour retrouver ça aujourd'hui ? Qu'est-ce qu'on fait, nous, de ce regard ? Où est la transcendance derrière la misère humaine ? Il y a là une métaphore importante du théâtre contemporain. Or dans certains films des frères Dardenne, il y a comme une transcendance à la fin, même si elle est mélancolique. Pour moi c'est très important à chaque fois de se dire : on va montrer une allégorie pour qu'on comprenne pourquoi tout ça se passe. Cela semble peut-être un peu romantique, mais c'est quelque chose que je m'efforce toujours de chercher. ■

# CE QUE LA PERFORMANCE FAIT À LA DANSE

MALIKA DJARDI . LISBETH GRUWEZ . MARLENE MONTEIRO FREITAS

Par Gérard Mayen, critique de danse



Malika Djardi

© Stanislas Dobak

MALIKA DJARDI, LISBETH GRUWEZ, MARLENE MONTEIRO FREITAS

Ces trois chorégraphes figurent, cette saison, à l'affiche du TANDEM. Entre ces trois, on serait tenté d'esquisser quelque constellation. On le fera. Volontiers. Mais prudemment. Cela sur le versant des hypothèses, plutôt que des certitudes. Il faut se méfier de trop vite enrôler les artistes dans des courants, des écoles, des chapelles. D'ailleurs, quitte à soulever quelque truisme, on commencera par noter que la danse contemporaine compte, parmi ses caractéristiques les plus notables, le fait de présenter une diversité très ouverte, dans le panel de ses styles, ses thèmes, ses techniques.

C'est ainsi. À cette hétérogénéité, il faut se faire. Mieux : s'en réjouir. Tant pis pour qui préférerait sentir en catégories (closes) et penser en lignes (droites). On ne fera pas rentrer de force des chorégraphes dans un même sac. Si des liens sont à tisser entre des œuvres, cela vient dans un après-coup. Cela tient à nos projections propres, nos lectures du geste, nos interprétations. Cela revient à la responsabilité de l'observateur des œuvres. Responsabilité du critique, n'engageant que lui.

JEUNES, FEMMES, TRANS-IDENTITAIRES

Ces trois artistes partagent une certaine jeunesse. Ça n'est pas tant une question d'âges (du reste, assez divers entre elles) ; mais d'avancées dans leurs parcours respectifs. Marlene Monteiro Freitas a déjà signé une dizaine de pièces. Malika Djardi en est à sa troisième (sous le titre de... 3). À cette aune, Lisbeth Gruwez campe entre les deux. Leurs travaux sont guettés, observés, commentés. Elles comptent dans l'actualité des scènes. Dans le renouvellement de ce qui s'y montre.

D'où viennent-elles ? Malika Djardi est française, algéro-descendante. Lisbeth Gruwez belge flamande. Marlene Monteiro Freitas cap-verdienne, rattachée à la mouvance chorégraphique portugaise. Cela dessine tout un genre d'Europe. Polyphonique. En circulations, de legs coloniaux en traces de migrations, et questionnement des identités. Sur ce plan, rien d'univoque ni de monolithique.

Enfin, pour clore ce tour d'horizon surtout factuel : ces trois artistes sont des femmes. Une étude entière pourrait s'articuler sous cet angle. Dès ses débuts, à travers les Duncan, Saint-Denis, Humphrey, Wigman, le projet de la danse moderne a dû énormément à des engagements féminins. Mais cela joue aussi au présent, bien évidemment, dans un art où se trament tant d'histoires de corps, d'apparence des corps ; et de désirs, et de pouvoirs.

CE SERAIT UNE HISTOIRE DE PERFORMANCE

Entre Malika Djardi, Lisbeth Gruwez, Marlene Monteiro Freitas, pourrait-on parler d'une esthétique en commun ? Disons au moins : une résonance. Une texture. Une saveur. Leurs pièces sonnent très fort. C'en est directement musical, quand *Les Bacchantes* de Marlene Monteiro Freitas font entendre un formidable quintette de trompettes festives, enivrantes. Quant à Lisbeth Gruwez, sa collaboration approfondie avec le musicien Maarten Van Cauwenberghe est un repère cardinal. Dans *The Sea Within*, celui-ci expose un grand son d'atmosphères, au-delà des limites.

Les limites ? Celles du plateau tout entier semblent débordées dans ces pièces où les trois interprètes de Malika Djardi jaugent une présence totémique ; où les trouées carnavalesques de Marlene Monteiro Freitas sont en bouillonnement. C'est toute la scène quinentre intégralement en mouvement, comme un grand fait plastique dynamique. Le monde paraît s'y être donné rendez-vous. C'est une actualité des choses. Ce sont des puissances partagées, des frottements, des tensions. Une détermination s'y engage, s'y projette, s'y éprouve. C'est beaucoup plus fort qu'un gentil joli décor. Sur ces scènes, c'est un morceau du monde qui vient vibrer, avec intensité. ►

Dans cet espace public du plateau – finalement de la salle entière – il nous semble pouvoir faire dialoguer Malika Djardi, Marlene Monteiro Freitas et Lisbeth Gruwez, sur ce terrain actif d'un lien au monde. Entendons : sur la manière d'inventer, de tisser et d'acter une attitude dans le monde. Ce serait une histoire de mode de perception, façon de se situer, expérience de lecture et d'interprétation. Finalement d'activation. Et de Performance. Le mot est lâché.

#### LA PERFORMANCE, COMME L'ACTION ET SES EFFETS

Performance ici. Performance là. Performance partout. Vulgarisée à vitesse accélérée, devenue mot-valise employé à tort et à travers, sans trop savoir ce qu'il désigne, cette notion n'en a pas perdu pour autant sa pertinence. À tout le moins, en danse, il y a bien une question de ce que vient faire la Performance. Disons : la référence à la Performance. Et nous préciserons volontiers : l'art-performance.

Car la confusion règne en ses pages, qu'on voudrait dissiper. Cette confusion trouve sa source dans les malentendus d'une circulation inter-linguistique. En anglais, le premier sens du verbe *to perform* n'a rien de spécifique au champ esthétique. Il s'agit d'évoquer une action qui se produit en provoquant des effets tangibles. J'agis et il se produit quelque chose. Tout simple ! Mais c'est une idée clé, qu'il faudra garder en tête, au moment de nous engager sur le versant artistique de la Performance (de l'art-performance).

Un premier malentendu doit être levé, toutefois, dès ce stade. La Performance n'a ici rien à voir avec le sens français qui touche à l'évaluation d'un niveau de résultat obtenu, avec des paramètres d'excellence, voire d'exploit. En art-performance, il y a à apprécier une action produisant ses effets dans le réel ; mais rien d'obligé dans le registre de la prouesse.

Deuxième malentendu, bien encombrant : dans la langue anglaise, les *performing arts* sont simplement ceux où des artistes se produisent en personne. Rien de plus. Pour le dire en français, on parlerait des « arts vivants ». Un acteur anglais qui *perform* peut le faire dans le registre le plus ringard du vieux théâtre le plus éculé. Disons simplement qu'il joue.

C'est pourquoi nous tentons de clarifier les choses en posant un art-performance, quand il faut évoquer un courant artistique bien spécifique et fort contemporain, et qu'on désigne comme étant la Performance. C'est celui qui nous intéresse au moment de parler de danse ; de parler de Malika Djardi, Marlene Monteiro Freitas, Lisbeth Gruwez. De parler de ce que la Performance (l'art-performance) fait à la danse.

#### ENTRE PRÉSENCE, ET REPRÉSENTATION

Ici, on ira extrêmement vite pour rappeler que la Performance est née parmi les artistes visuels et non ceux de la scène. Dans les grands bouleversements des années 60, certains artistes plasticiens ne se satisfont plus de l'idée que leur création se traduise dans de beaux objets finis, mis à la vente sur le marché de l'art. Ils décident d'user de leur propre corps vivant, comme d'un médium.

Ils inventent des actions effectives. Selon les options puristes, ces actions ne devraient être produites qu'une seule fois dans un seul contexte, et porter une vision dénonciatrice ou subversive. Souvent une Performance révèle et déjoue des représentations dominantes dans la société. Les préoccupations féministes, minoritaires, anti-coloniales ont recouru idéalement à la Performance pour se formuler.

Faut-il situer l'art-performance comme une nouvelle discipline artistique ? Ou aux franges de l'art ? Sinon entre les arts ? Le fait est que sa pratique rejoint l'une des grandes préoccupations de toute la modernité esthétique : c'est à dire le débat entre, d'une part, une tradition qui consiste à élaborer des illustrations pour rendre compte d'un point de vue sur le monde, et d'autre part un projet plus expérimental, où des gestes artistiques sont censés produire un effet direct dans la réalité du monde. D'un côté, l'accent est mis plutôt sur

une notion de représentation, de l'autre plutôt sur une notion de présence.

La Performance a beaucoup fait pour activer toute la création artistique des cinquante dernières années. Inédite dans son objet, ses techniques, sa visée politique, elle a permis de beaucoup penser, et acter à neuf. Elle a recoupé l'idée que toute action, tout objet, tout motif, même quotidiens, peuvent participer du mouvement de l'art dès lors qu'un artiste s'en saisit dans sa stratégie. Voire quand le regardeur y contribue par sa propre manière d'interpréter. De déconstruire (cet autre grand mot !). ►

Malika Djardi  
© Stanislas Dobak





Lisbeth Gruwez

© Klaartje Lambrechts

*Dans la danse,  
un artiste vient  
exprimer sa vision du  
monde en élaborant  
une écriture du geste  
qui en rend compte.*

#### LA DANSE, COMME EXPÉRIENCE AVANT TOUTE CHOSE

Même exposée ici très grossièrement, on voit bien comment la Performance vient provoquer la danse. L'art chorégraphique a déjà pour caractéristique d'engager directement l'artiste tout entier, en personne. Mais souvent cela se fait selon des codes très établis, académiques, disciplinaires. Informé par la Performance, on s'est mis à regarder cela d'un autre œil, voire à y passer de grands coups de balai.

On peut apprécier que dans la danse (à l'instar des autres domaines artistiques), un artiste vienne exprimer sa vision du monde, en élaborant une écriture du geste qui en rend compte. D'où une forme de danse souvent exigeante sur le plan technique, voire circonscrite selon ce paramètre; une danse soucieuse d'une clarté de son dessin, qui s'exposerait comme une

illustration, en quelque sorte. On pourrait parler d'une danse de la mise en image du corps. Ce dernier serait l'outil de l'expression d'une vision, d'un point de vue, par ailleurs prévalant. Très souvent cela va de pair avec l'idée que cette vision est un acte d'auteur; lequel est un chorégraphe, dont les interprètes sont eux-mêmes l'outil, en définitive. Tout cela relevant, avant tout, du régime de la représentation.

À cette option on peut en opposer une autre, dans laquelle la danse ne se confond pas avec la Performance, mais où les artistes sont imprégnés des acquis de cet art-performance. Sur cet autre versant, sans doute plus actuel, les artistes considéreront la danse comme une expérience avant toute chose. Expérience de soi, expérience du monde. Dans ces parages le corps n'est plus un outil soucieux de produire une image satisfaisante, mais il est une

personne agissante. Immergé dans le monde, le corps lui-même est un acteur de ce monde. Et ce corps est saturé de significations symboliques, culturelles, politiques. Tout cela relevant d'une certaine qualité de présence.

Voilà qui est particulièrement manifeste si on réfléchit en termes de construction de genre. En définitive, n'importe qui s'emploie constamment à performer des rôles socialement et culturellement entretenus. Par exemple: le rôle de se comporter en homme, ou en femme. La différence est que les artistes deviennent des joueurs experts de cela. Plutôt qu'un outil, ces danseurs aborderont leur corps comme plaque sensible. Ce que leur corps reçoit du monde devient directement un foyer imaginaire. Si la fiction a un siège, alors celui-ci réside autant en chairs qu'en neurones, tout combiné. Ces corps sont poreux, se laissent traverser. ►

## DEUX LOGIQUES D'INTERPRÉTATION ... ET UNE AUTOFICTION

Est-on en train de s'égarer? Pas du tout. Il ne s'agit ici que de percevoir deux logiques d'interprétation bien différentes, en danse. Ces nuances parleront plus à des spectateurs eux-mêmes décidés à sortir un peu d'eux-mêmes, à faire autre chose que se régaler au spectacle de jolies images de corps, d'une manière un peu passive, comme devant la télé. Certains spectateurs se rendent eux aussi disponibles à une traversée qui engage leur propre présence, qui touche leur propre corps, mobilisé à travers leur regard.

Parmi les interprètes des pièces de Malika Djardi, de Marlene Monteiro Freitas, de Lisbeth Gruwez, nous sommes convaincus de toucher à un mouvement général des forces engagées sur le plateau. Il y a de l'ébranlement, de la connection, un tourbillon des signes. Il y a des artistes vibrants dans un monde tout de vibrations. Il y a des corps imaginaires, en divagations, en surgissements, en métamorphoses.

Ou bien, selon une tradition post-romantique, on s'attend à ce que la danse révèle une intériorité de l'être, sans cela peu dicible. Ou bien on capte la danse dans un en-dehors, où par elle le monde s'amplifie, s'invente et se produit. Alors les choses s'éprouvent, se traversent. Malika Djardi, dans

3, orchestre l'étrangeté d'une visitation rétro-futuriste. Puisant au lointain répertoire de la Tragédie, Marlene Monteiro Freitas déchaîne une relecture des *Bacchantes* dans les puissances d'un grand tourment carnavalesque et dada, au-delà des épuisements. Sur des rivages sonores, Lisbeth Gruwez explore, elle, les fluctuations possibles d'un état océanique de méditation.

Pour dénouer encore un peu cela, on nous autorisera une mention à l'autofiction. Voilà encore une notion exagérément vulgarisée, médiatisée, au risque du malentendu. Plutôt rattachée au domaine littéraire, le sens commun a vite fait de rabattre la notion de l'autofiction sur celle, réductrice, d'un récit de vie, proche de l'autobiographie. Ainsi s'en est-il perdu tout le sel. Car la biographie penche du côté de l'Histoire. Elle se soucie avant tout de précision et d'exactitude dans le répertoire des faits.

L'autofiction trame tout ailleurs. Elle œuvre dans cette zone où tout un chacun ne cesse d'entrer en récit de soi. Nous n'existons qu'à travers ce que nous parvenons à percevoir, ressentir, privilégier, éliminer, interpréter, projeter, choisir, et inventer de nous-mêmes à partir de notre expérience dans le monde. Nous n'existons qu'à travers les fantaisies, les lacunes, les options, de la fiction que nous entretenons de nous-mêmes. Nous existons

par ce que nous nous racontons à nous-mêmes. Cela est heureusement mouvant, malaxé, relancé. C'est fictionnel. Autofictionnel. Ce qui n'est pas synonyme de délirant.

## NOUS RENCONTRER, EN TRAIN DE NOUS INVENTER

Le rapport à la danse? Il tient à envisager un corps humain qui se présente, comme intégralement significatif d'une attitude dans le monde, d'une histoire, d'un agencement nourri de valeurs, d'options, d'expériences, de savoirs, de techniques, de passions et de ressentis. Ainsi considéré, on préférera parler d'une « corporéité » : une conjonction plus ouverte, fluctuante, et symboliquement habitée qu'un simple organisme biologique. Et cette corporéité sera toujours déjà en situation de performance autofictionnelle, vibrant de son histoire et de ses récits d'elle-même.

Lorsque nous regardons les artistes que réunissent et activent Malika Djardi, Marlene Monteiro Freitas, Lisbeth Gruwez, nous gagnons à nous dire que nous partageons avec eux une situation ; un espace-temps en coprésence. Alors nous risquons d'éprouver la sensation de rencontrer des êtres en train de s'inventer. Tout comme nous-mêmes. Mais en général, de façon un peu plus excitante, et talentueuse, que ce dont nous serions capables. Ce sont des artistes. Merci à eux. À elles. ■

3

Malika Djardi

Coproduction TANDEM

## Mars

DouaiHippodrome  
Salle Malraux

23 | Vendredi  
20:00 

Navette au départ d'Arras  
à 19:15

## THE SEA WITHIN

Lisbeth Gruwez . Voetvolk

Coproduction TANDEM  
AVANT-PREMIÈRE

## Mai

DouaiHippodrome  
Salle Malraux

14 | Lundi  
20:00 

Navette au départ d'Arras  
à 19:15


## BACCHANTES

(PRÉLUDE POUR UNE PURGE)

Marlene Monteiro Freitas

## Juin

DouaiHippodrome  
Salle Malraux

12 | Mardi  
20:00 

Navette au départ  
d'Arras à 19:15



Marlene Monteiro Freitas (à droite)

© Filipe Ferreira



# (S)EXPÉRIENCES

## LA REPRÉSENTATION DU SEXE AU PLATEAU

Par Roland Huesca, auteur, maître de conférences,  
professeur d'esthétique à l'Université de Lorraine

### Roland Huesca

Roland Huesca est professeur d'esthétique au Département Arts de l'Université de Lorraine. Spécialiste de la danse, il a publié dernièrement *La Danse des orifices : étude sur la nudité ; Danse, art et modernité : au mépris des usages* et *L'Écriture du [spectacle] vivant*. Il dirige la collection *La Vie des œuvres !?* aux Éditions Jean-Michel Place et collabore à la revue *Critique d'Art*.

Des seins, des postérieurs, des envers, des endroits, des poils, des fentes et des saillies : en France, dans les années 1990, la danse contemporaine met la nudité à l'honneur<sup>1</sup>. Ici, une langue explore une oreille, un avant-bras s'insinue dans la béance formée par l'entre-deux cuisses, là, le corps se lâche, l'urine s'échappe. Ailleurs, des artistes enchevêtrés les uns dans les autres roulent insensiblement en tas ; plus loin, un gode-miché dans l'anus, des danseurs évoluent avec conscience sur le plateau. À fleur de peau, la fiction théâtrale redessine les marges d'un art où, désormais, les orifices sont de la partie. Au mépris des usages, ces hommes et ces femmes enfantent sur scène des corporalités inédites ; créant de nouveaux modes d'existence, ils les offrent en partage. L'idée ? Explorer et investir toutes les régions du corps ; sans relâche, les chercher, les construire et les déconstruire pour les inventer et les réinventer. Habillant la nudité de qualités singulières, chaque œuvre, à sa manière, annexe des territoires de peau qui jusque-là lui étaient étrangers. Mise sur la place publique, cette gestion de l'intime ébranle le moment. Les repères usuels s'abîment. Altérant inopinément la familiarité du monde, l'émotion envahit le profond de la chair ; car au bout des regards, ces nudités troublent et touchent. Parlant à nos propres nudités, elles modifient notre façon de percevoir, de sentir, de ressentir et de penser.

La mise en scène de ces nudités spectrales a des antécédents. 1903 : loin

du monde urbain, les adeptes de *Monte Verità* dansent parfois nus au cœur de la nature. Parmi eux, Isadora Duncan. Espérant ressentir en elle les forces alentour, la danseuse veut glisser sa danse dans les flux de l'univers. Son imaginaire s'enrichit des mouvances issues du macrocosme. Selon elle, l'homme devenu rationnel, avait perdu les mouvements naturels du corps<sup>2</sup>. Le corps, ce déjà-là de nous-mêmes, reste la nostalgie de la Belle Époque. On le pense enfoui, prisonnier des contraintes imposées par le positivisme. Aussi, pour se défaire de ce joug présumé, certains artistes, les plus « modernes », revisitent un passé mythique, quasi-paradisial, celui d'une nature féconde, jubilatoire et porteuse de vie. À son écoute, l'humain doit s'épanouir et ressentir en lui les lois de l'univers ! Place aux instincts ! Dans ce contexte, la nudité devient le lieu privilégié pour magnifier le contact avec les forces de la nature. Théosophie et anthroposophie légitiment la recherche d'osmose entre l'être et le cosmos.

Années 1970. Loin des cénacles des spectacles officiels, l'*underground* new-yorkais se met à l'affiche. Affranchie des attentes des circuits les plus reconnus et les plus institués, ses formes « souterraines » s'exposent au grand jour. Les mises en scène de la nudité deviennent une des armes de la rébellion. *Happening*, *Performance*, *Events* restent l'occasion pour certains artistes de se mettre à nu pour tenter de déjouer l'ordre établi. Dans les années

prospères d'une Amérique consciente de ses pouvoirs et de sa qualité de vie, une frange de la nouvelle génération, issue du *baby-boom*, construit son identité en développant un esprit communautaire et libertaire. Éduquée sur un mode beaucoup plus permissif que son aînée, elle vivifie une culture rebelle contestant le bien-fondé des politiques répressives. Le corps nu devient le lieu de toutes les contestations.

Si cette mémoire reste vive et ses analogies prégnantes, au mitan des années 1990, cependant, d'autres enjeux animent les plateaux. Dans une atmosphère alourdie par les ravages du sida, une poignée de chorégraphes se détache des vertiges jubilatoires, insouciantes et iconoclastes d'une « jeune danse française » dynamisée par la passion et le labeur acharné de quelques chorégraphes. L'heure est au concept, aux questionnements, à la déconstruction des savoirs sur le corps, le spectacle, l'histoire. Vingt ans plus tard, la violence du choc que représente le sida n'a plus le même impact. Contemporaine de ce fléau, une nouvelle génération s'en est accommodée, sans pour autant totalement l'apprivoiser. Le retour du refoulé se met alors à l'affiche. Parfois, sous l'égide des mouvements *queer*, d'un féminisme pro-sexe ou d'un appel au dionysiaque, l'ivresse gagne les corps et les esprits. Du même geste, les puissances d'Éros animent et légitiment ces œuvres de la marge, tout en leur offrant un ancrage socialement et solidement articulé. ►

<sup>1</sup> LA DANSE DES ORIFICES, ÉTUDE SUR LA NUDITÉ  
Roland Huesca | Nouvelles Éditions Place . 2015

<sup>2</sup> « Le mouvement synonyme de la vie » . 1909  
LA DANSE DE L'AVENIR  
Isadora Duncan | Complexe . 2003



2009, voici *Duchesses* : un duo de François Chaignaud qu'il interprète en compagnie de Marie-Caroline Hominal. Nus sur deux socles étroits espacés de quelques centimètres, les corps apparaissent sous les feux d'un jeu de quatre néons. Trente-cinq minutes durant, un hula hoop enserrant leur taille induit le mouvement. Au début, lentes et amples, les rotations du bassin créent un climat singulier. Peu à peu le rythme s'accélère. En l'air, par la force des choses, les bras se déploient, forment des arabesques et dessinent des espaces. Les têtes s'inclinent. Les corps se déplacent un peu d'avant en arrière. À présent, sur les peaux, la sueur miroite, glisse et se répand, s'insinue partout. Au cœur de cette « ivresse apollinienne »<sup>3</sup>, l'énergie libidinale ne manque pas de régions à investir ; elle s'impose sans condition. Car, le plus souvent au bout des regards, *Duchesses* donne chair à un désir, à un désir de chair. Avec *Duchesses*, jeu de l'enfance et symbole de la libération sexuelle dans les années cinquante mènent joyeusement la danse. Derrière la forme, il y a une force, celle d'un état physiologique, d'une « condition subjective ». Son nom ? L'ivresse.

Ivresse encore, sur un autre mode à présent. 2014, le rideau se lève sur (*nou*), une pièce de Matthieu Hocquemiller. Dans la pénombre surgissent quatre petites sources lumineuses, deux rouges et deux blanches situées plus bas. Peu à peu, on devine les corps qui les portent. Les danseurs se rapprochent, les lumières rayonnent alentour ; ils sont nus.

En fait, bouche, anus et vagin abritent ces sources. Sous l'emprise des mouvements, les rets lumineux dessinent les espaces et façonnent les corps dans un jeu savant d'ombres et d'éclats. Parfois, les bouches s'entrouvrent ; tamisé par les joues, le rouge laisse place à un faisceau d'un blanc puissant. À présent, les corps se rapprochent de l'avant-scène ; les formes se précisent. On devine les sexes des interprètes : un homme et une femme tous deux pénétrés d'une même expérience. Avec délicatesse, la danseuse glisse au sol et s'assied. Dans la pénombre, face au public, elle écarte grand les cuisses. Potentiellement offert à la vue, le sexe se dévoile cependant. Car venue du vagin, la lumière aveugle le parterre. Dans la noirceur du lieu, le spectateur « en prend plein les yeux », mais ne voit rien ! On a presque l'impression que ces lumières deviennent des yeux à partir desquels les performeurs regardent le public ; on ne sait plus qui regarde qui. À ce moment, ce n'est plus le spectateur « qui fait le tableau », mais c'est le spectacle qui le consacre en regardant-regardé par cet orifice qui pourtant semblait promettre de s'offrir à la vue. Dans cette pièce interdite aux moins de 18 ans, le public pensait tout voir, il espérait faire toute la lumière sur la réalité du sexe. Mais non ! Déconstruisant les évidences premières, l'œuvre agit ici par conversion, par retournement.

Depuis la fin du xx<sup>e</sup> siècle, loin d'un classicisme faisant du Nu une incarnation du beau, les nudités exposées sur les

scènes chorégraphiques les plus contemporaines n'ont pas cherché à révéler un au-delà du sensible. Au creux de ces peaux saturées d'orifices, elles ont inscrit les traces d'une humanité à la fois forte et fragile, vulnérable et puissante. Essentiellement conceptuelles au début, puis intensément dionysiaques, ces mises en scène de soi et des autres ont peu à peu proposé d'autres regards sur les corps. Disloquant insensiblement la force des évidences, elles ont imposé d'autres clés d'intelligibilité sur le monde et, pour finir, ont présenté d'autres réels où se sont lovées d'autres sensations de soi. Du même geste, le corps est devenu un lieu de perception du monde d'où les intuitions devaient permettre à une pensée agile de prendre un souffle nouveau.

Dans cet univers nihiliste et conceptuel, l'heure est à la découverte de nouvelles vérités du corps, à la mise en place de modes de subjectivation inédits. Car, ici, ces nudités exposées ne cherchent pas à rendre claires ses significations obscures, mais explorent simplement le dépouillé sur lequel s'incarnent des corporités historiquement déterminées, et de fait relatives et contingentes. Et si ces peaux exhibées portent en elles une vérité du corps, elles déniaient à chacune d'elles la capacité d'incarner le corps en sa vérité. ■

<sup>3</sup> « Flânerie d'un inactuel ». 1888

ŒUVRES II . 1888

Friedrich Nietzsche | Robert Laffont . 1993

## Katie Mitchell

« La Maladie de la mort est une œuvre de Duras qui me touche profondément. J'aime la façon dont elle explore les thèmes de la sexualité, de l'amour et de la dépression. J'aime la situation très simple dans laquelle elle nous plonge : une chambre d'hôtel, un nombre de nuits déterminé, une rémunération fixée à l'avance. J'aime l'idée de chercher à comprendre pourquoi une femme accepte une telle proposition. Grâce à l'usage de la caméra, on atteint un degré de subjectivité beaucoup plus important que lors d'une représentation sans vidéo. Les gros plans permettent en effet d'observer de façon unique le regard d'un homme qui, par exemple, se pose sur le corps d'une femme. »

## LA MALADIE DE LA MORT

Marguerite Duras . Katie Mitchell

Coproduction TANDEM

### Avril

DouaiHippodrome  
Salle Malraux

04 | Mercredi  
20:00

05 | Jeudi  
20:00



06 | Vendredi  
20:00

Navette au départ d'Arras  
le 5 avril à 19:15

### Bord de plateau

à l'issue de la représentation  
du mercredi 4 avril

### Avertissement:

En raison de quelques scènes  
à caractère sexuel, le spectacle est  
déconseillé aux moins de 18 ans

# NEVER MIND THE FUTURE

SARAH MURCIA . AYLER RECORDS

Par Denis Desassis, journaliste à Citizen Jazz

Retrouvez les chroniques musicales de Denis Desassis sur son blog : *Musiques buissonnières*

Cette chronique pourrait vite ressembler à un foutoir si je n'y prenais garde. Parce que j'aimerais aujourd'hui dire deux ou trois mots au sujet de *Never Mind the Future*, disque enregistré par la contrebassiste Sarah Murcia, dûment entourée de son groupe Caroline augmenté de deux unités pour l'occasion ; soit une belle brochette de musiciens iconoclastes, pour une relecture assez inattendue de *Never Mind the Bollocks*, l'unique album des Sex Pistols, dont la parution en 1977 avait quelque peu fait chavirer certaines âmes sensibles du côté de la perfide Albion.

Pour ne rien vous cacher, je n'ai jamais été fan des Sex Pistols ni de Johnny Rotten ou de Sid Vicious. Question d'âge ou de *timing*, je n'en sais rien. Mais en provenance des sinuosités – parfois boursoufflées, je le concède – du rock progressif et d'un certain jazz rock, parfois d'inspiration *kobaïenne*, il m'était bien difficile de trouver un quelconque intérêt artistique à cette quarte d'hérétiques dont l'entreprise commerciale était par ailleurs bien prise en mains par un homme d'affaires avisé. Je n'avais pas beaucoup d'inclination pour ces punks hurlant sur deux ou trois accords dont il n'était pas bien sur-humain de cerner les limites musicales.

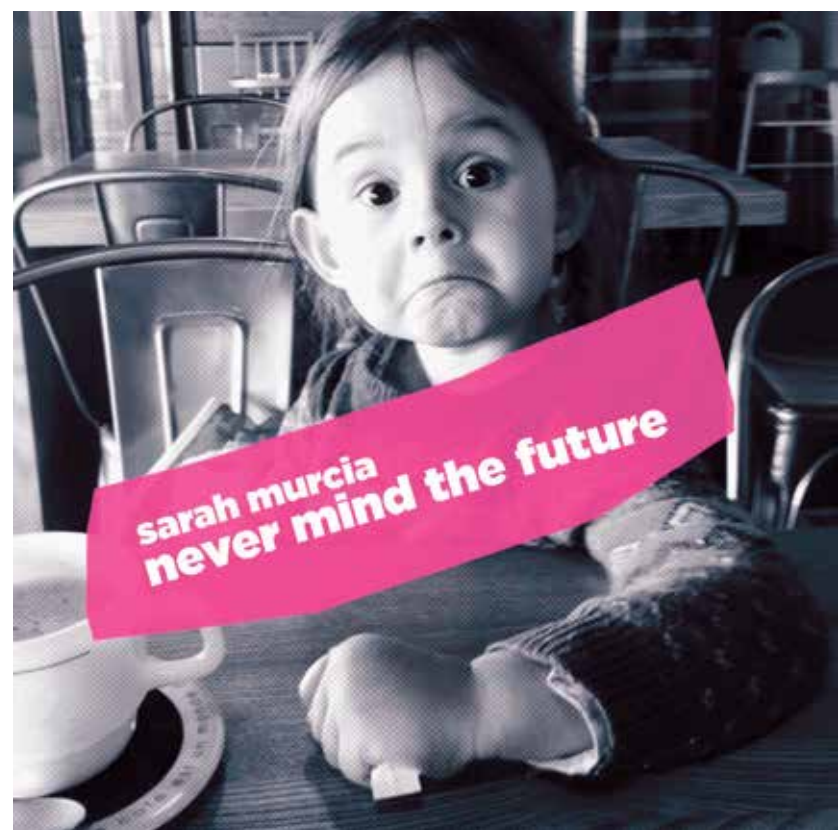
Pas si simple toutefois... Car leur *no future* sonnait néanmoins comme un avertissement à la face d'un monde qui allait très vite être livré pieds et poings liés aux faucons de la finance internationale et à leur sabordage de nos économies, mené à grands coups de sabre, celui de la dérégulation psalmodiée comme une religion païenne. Peu de temps après, en 1979, la Grande-Bretagne hissait au poste de Premier Ministre une *Dame de fer* ayatollah d'un ultralibéralisme débri-dé et d'une incroyable violence sociale. Alors, oui, dans ma petite tête, les Sex Pistols et leur *Never Mind the Bollocks* (je ne sais pas trop comment vous traduire ce titre... Disons pour faire simple : « on s'en bat les couilles »), plus que les héros d'un courant musical, sont les

portevoix de cette sinistrose, vociférant une rage engendrée par la violence de la société occidentale et de son cancer social dont les métastases (ce qu'on appelle le chômage et aujourd'hui la précarité) se propageaient à une vitesse supersonique. Et continuent de ronger les corps par millions...

2016. Voilà donc qu'une jeune contrebassiste – je dis jeune parce que Sarah Murcia a 40 ans et qu'il va de soi qu'un(e) quadragénaire est pour moi une jeune personne – formée au CNR de Boulogne où elle a appris le piano et le violoncelle, capable d'accompagner des chanteurs (CharlElie Couture, Jacques Higelin) tout comme des improvisateurs, qui fut pendant de longues années membre du Magic Malik Orchestra et qui préside aux destinées de Caroline (avec Olivier Py au saxophone, Gilles Coronado à la guitare et Franck Vaillant à la batterie), se pique d'une idée saugrenue : enregistrer un disque reprenant, pas forcément dans l'ordre et en la parant d'autres couleurs, tous les titres de *Never Mind the Bollocks*, auxquels elle ajoute le planétaire *My Way* que les Sex Pistols avaient repris en leur temps. Partant du principe « plus y a de fous, plus on rigole », elle complète sa fine équipe en s'adjoignant les services de Benoît Delbecq au piano et de Marc Tompkins au chant. Sarah Murcia a mis dans son shaker toutes les chansons qui composent l'album original, elle a bien secoué l'ensemble pour le restituer dans l'ordre qui lui convenait. Résultat des courses : un disque où l'énergie *punkoïde* et les riffs abrasifs de la guitare électrique sont de mise (*God Save the Queen* et le cri du saxophone d'Olivier Py ou, plus tard, le monumental *Holidays in the Sun*), au même titre que la transformation radicale d'un *Anarchy in the UK*, qui devient une *pop song*, avec la voix faussement ingénue de Sarah Murcia se posant sur les cordes du piano et de la contrebasse. Chaque titre ressemble à un jeu de récréation après un joyeux chamboule-tout, il faudrait

les passer tous en revue. Ainsi *Bodies* et le duo engagé par la voix de Mark Tompkins (remarquable de présence de bout en en bout) et la guitare saturée de Gilles Coronado (petit feu d'artifice à lui tout seul). Ou la pulsion obsédante de *Pretty Vacant*, qui évoque une course contre la montre inquiète. Toute la théâtralité du chant-diction de Mark Tompkins est concentrée dans le majestueux *New York*, sorte de bref opéra rock enflammé par un saxophone ivre de liberté. Cette liberté dont s'empare Benoît Delbecq pour tournebouler un court *Liar*, aux accents free jazz ; on retrouvera un peu plus tard le pianiste dans la pratique de cette même liberté lors de l'introduction d'un *My Way* chargé d'émotion. Le minimalisme de *E.M.I.* permet de savourer le chant conjugué de la voix de Sarah Murcia et de la guitare. *Problems* et *Submission*, quant à eux, constituent une bonne occasion de se laisser gagner par le *groove* tenace de la contrebasse.

Ce qui fascine peut-être le plus dans ce disque, au-delà de sa tentative réussie et presque ludique de déconstruction-reconstruction, c'est qu'il s'autorise à dépouiller la matrice d'une bonne partie de ses oripeaux pour la rhabiller d'autres vêtements, moins agressifs en apparence (encore qu'il soit question ici avant tout de rock), mais qui n'en expriment pas moins une force comparable à celle de l'original, scandale et vociférations en moins. Il y a là-dedans une joyeuse union des contraires en ce qu'il faut toute l'expérience de six musiciens accomplis pour extirper avec autant d'à-propos et de culot tous les sucres d'un disque, aujourd'hui entré dans l'histoire du rock, dont on pouvait légitimement penser faire le tour en quelques écoutes, avant de passer à autre chose. Sarah Murcia a parfaitement entendu l'essentiel – y compris la réelle dimension mélodique des chansons – et sa relecture imprévisible est des plus réjouissantes. ■



# SARAH MURCIA ET TOUTES SES CORDES

Par Clarisse Fabre, journaliste au Monde



© E. Rioufol

**« J'aime me mettre en danger, monter sur scène sans savoir ce qui va se passer. »**

Quelque part dans le ciel des musiques actuelles, Sarah Murcia, 40 ans, est une étoile filante du rock, de la chanson, de la pop, des musiques improvisées, et de quoi d'autre encore ? On l'aperçoit à peine qu'elle disparaît, dans ce paysage musical frileux. Femme-orchestre, contrebassiste, compositrice, arrangeuse, et aussi chanteuse, elle multiplie les projets dans un présent fragile, celui des artistes qui n'entrent dans aucune case. La brune à la longue frange est souvent penchée sur sa contrebasse, mais rarement là où on l'attend.

Les programmeurs n'ont pas toujours l'audace de l'inscrire dans leur saison. Pourtant, s'ils savaient [...]. Sur scène, elle est entourée de son groupe Caroline – Franck Vaillant (batterie), Olivier Py (saxophone, homonyme du directeur du festival d'Avignon), Gilles Coronado (guitare) – auquel s'ajoutent deux invités, le pianiste Benoît Delbecq et le chorégraphe et crooner Mark Tompkins.

## OVNI MUSICAL

Sorti en 1977 chez Virgin Records (Barclay en France), l'album des Sex Pistols avait suscité un scandale – les titres *God Save the Queen* et *Anarchy in the UK* étaient vus comme une attaque contre la reine Elizabeth II. Et ce disque rageur s'était hissé au sommet des ventes britanniques... Ce paradoxe de « l'énorme machine commerciale qui prêchait l'inverse » a intéressé Sarah Murcia. Elle en a tiré un ovni musical, coproduit avec

Philippe Tessier du Cros, un complice de longue date : « J'ai étiré les trente-quatre minutes de l'album des Sex Pistols à plus d'une heure. Parfois, j'ai juste gardé la mélodie des voix », explique-t-elle. *Lipstick Traces, une histoire secrète du vingtième siècle* (Allia, 1998), l'ouvrage du critique Greil Marcus, l'a aussi inspirée. L'auteur rapproche le chanteur Johnny Rotten des Sex Pistols du situationniste Guy Debord (1931-1994) ou des hérétiques médiévaux. « Comme si dans l'histoire un souffle dada revenait à travers tous ces individus », résume-t-elle.

La compositrice aime toujours se plonger dans les livres, comme du temps de son enfance studieuse, entourée de parents professeurs. Ils l'avaient inscrite au conservatoire de Boulogne-Billancourt (Hauts-de-Seine) pour qu'elle apprenne le piano.

Elle aurait pu devenir ethno-musicologue, après ses études à la Sorbonne, à Paris. Mais, après avoir vu un concert d'Henri Texier, sur la scène jazz, elle décide de devenir contrebassiste. À 18 ans, au milieu des années 1990, elle embarque avec CharElie Couture pour une longue tournée de trois ans. À cette époque, elle a déjà rencontré dans le quartier de Barbès, où elle vit toujours, ceux qui font encore partie de sa bande : Franck Vaillant, Gilles Coronado, ainsi que l'auteur et chanteur Fred Poulet, avec lequel elle revisite des tubes – de Serge Gainsbourg à Jean-Jacques Goldman (groupe Beau

Catcheur). Du moment que « la musique est bonne, bonne, bonne »... Suit la période Magik Malik, « dix ans et 500 concerts » : Sarah Murcia s'immerge dans les compositions complexes du flûtiste de jazz originaire de la Côte d'Ivoire. « Il écrit une musique sur un bout de papier et peut tenir cinq heures sur scène avec », raconte-t-elle.

Magik Malik sera son « dernier mentor ». Depuis, elle construit sa musique « populaire et savante » : « J'aime me mettre en danger, monter sur scène sans savoir ce qui va se passer, aux côtés du saxophoniste Sylvain Cathala, ou m'intégrer dans la musique spacieuse de Rodolphe Burger. »

Depuis 2011, Sarah Murcia a monté divers projets avec la chanteuse palestinienne Kamilya Jubran (*Nhaoul, Wasl*), en ajoutant trois musiciens à leur duo. [Elle a aussi accompagné] le groupe new-yorkais Elysian Fields, dont elle est fan. Et maintenant, voici qu'elle joue avec les ténors de la scène « jazz impro », le clarinettiste Louis Sclavis, le guitariste Marc Ducret. Cette fille est un lierre grimant. Ne lâche jamais, vit au présent sans verser dans le *no future*. « On n'est pas des punks », dit-elle. ■



## NOTE D'INTENTION

« Quand il m'a été proposé de reprendre un album culte, l'idée m'a tout de suite intéressée; je suis familière de cette démarche en général, ayant à maintes reprises arrangé de la musique déjà existante. Kurt Weill avec Baron Samedi d'Alain Buffard, mon duo Beau Catcheur avec Fred Poullet (travail presque oulipien sur un répertoire tiré de la variété internationale); le projet Times They Are A-Changin', au festival d'Amiens, avec deux harmonies, un trio et plusieurs chanteurs sur des chansons engagées; le projet Je me souviens, au Maroc, autour de chansons ayant marqué l'adolescence des chanteurs présents; disque de reprises avec mon groupe Caroline, autour de chansons s'appelant toutes Caroline; et les émissions de Paul Ouazan sur Arte autour de l'année 67, des années 70, 80 et des crooners, ou encore le travail sur le rockabilly avec le groupe Las Ondas Marteles. J'ai choisi de travailler sur l'album Never Mind the Bollocks des Sex Pistols, car d'une part c'est un disque qui m'a marquée plus jeune, et que je réécoute maintenant avec plaisir; j'aime le son, l'énergie et la musique qui s'en dégagent, et d'autre part je m'intéresse à la richesse du paradoxe inhérent à la formation et au développement du groupe. D'un côté le mouvement punk, anti-social et presque nihiliste, de l'autre un phénomène de mode absolument gigantesque, avec une stratégie commerciale menée avec brio par Malcom McLaren. Pour moi, Never Mind the Bollocks, c'est aussi un tiers de musique et deux tiers de concepts, qu'ils soient politiques ou esthétiques.

## Par Sarah Murcia

C'est avec mon groupe Caroline (Gilles Coronado, Olivier Py, Franck Vaillant et moi-même) que j'ai décidé de travailler sur ce projet, car nous partageons la même grammaire musicale, à la fois issue du jazz, du rock, de la chanson et d'autres formes de musiques, qui nous permet de passer d'un état à un autre avec souplesse, ce qui me paraît correspondre à ce genre de projet. J'ai voulu inviter Benoit Delbecq, musicien que j'admire beaucoup, pour enrichir la palette sonore de l'ensemble; la façon dont il utilise le piano me semble s'intégrer parfaitement au groupe et à ce projet en particulier. J'ai aussi voulu inviter Mark Tompkins à danser et chanter (nous avons un duo, Everybody, dans lequel il chante et il danse, je chante et joue de la contrebasse; il est aussi venu plusieurs fois chanter avec Caroline, et également sur Arte dans les émissions de Paul Ouazan où j'étais arrangeuse. Sa présence me paraît toute indiquée pour incarner le paradoxe dont je parlais précédemment; il serait à la fois chanteur (avec moi) et danseur. L'idée serait, plutôt que de reprendre textuellement et musicalement le disque, d'écrire une variation autour de leur propos et son expression. J'essaye de traduire avec mon langage ce que je ressens à l'écoute du disque. Le fait que la musique de Never Mind the Bollocks soit assez typée, réalisée dans une grande unicité de style, permet d'envisager beaucoup de possibilités d'interprétation. »

## NEVER MIND THE FUTURE

Sarah Murcia . Caroline

### Mars

DouaiHippodrome  
Salle Obey

29

Jeudi  
20:00



Navette au départ d'Arras  
à 19:15

## LA PRESSE EN PARLE



© Elisabeth Carecchio

### ÇA DADA CRAVACHE LA PULSION CRÉATRICE... HUE!

Par *Katia Berger* . La Tribune

Ils l'ont fait! Ces cinglés l'ont fait! Dans un joyeux chaos, ils ont réussi le pari impossible qui consiste à reproduire un *blitz* artistique vieux de cent ans! Emmenés par la metteuse en scène alsacienne Alice Laloy, les fleurons du jeu que sont les Genevois Christian Scheidt, Barbara Tobola et Stéphanie Schneider rallument l'étincelle dadaïste sans donner lieu à un pétard mouillé. Du manifeste de 1916 signé par Hugo Ball dans une Zurich épargnée par la guerre – et auquel se rallient aussitôt des artistes tels que Hans Arp, Sophie Taeuber, Tristan Tzara ou Francis Picabia –, ils réservent sans les trahir les principes révolutionnaires : casser les codes, réinventer la langue, détrôner le beau, renouer avec le primitif, bref semer l'anarchie au son de l'incantation bisyllabique. À voir les réactions d'un public en transe englobant petits (dès 6 ans) et grands, on en déduirait presque que les conditions historiques ayant accouché de dada se voient aujourd'hui recréées! Se pourrait-il que le chaos ambiant ait ceci de bon qu'il libère l'esprit d'insurrection?

#### ÇA DADA

Alice Laloy . La Compagnie s'appelle reviens  
Mercredi 18 avril . 18:30  
Douai . Hippodrome



© DR

### LES FULGURANCES MENTALES DE YOM ET DU QUATUOR IXI

Par *Odile Sambe de Ricaud* . France Musique

Yom se surnomme lui-même « *le justicier répandant l'amour avec sa clarinette* ». Virtuose, il fait figure de véritable ovni sur la planète musicale contemporaine, partant de l'immuable port d'attache qu'est le klezmer et naviguant à travers une immense variété de répertoires. Il n'hésite pas à transfigurer, à transformer la musique yiddish en l'assaisonnant de rock psychédélique, d'électronique, ou de sonorités asiatiques. *Illuminations*, programme d'un seul tenant qu'il joue accompagné du Quatuor IXI, est une ode à la lumière : lumière si particulière de l'aube, mais aussi lumière spirituelle, en référence à la fête juive d'Hanoucca, fête des lumières... Oscillant ainsi en permanence entre musique classique occidentale, musique contemporaine et musiques d'Europe de l'Est et du Moyen-Orient, cette nouvelle création pour quatuor et clarinette de Yom représente le pouvoir de l'esprit à faire réapparaître, au travers de fulgurances mentales, de sublimes mondes disparus, ou n'ayant jamais existé.

#### YOM & QUATUOR IXI

*Illuminations*  
Jeudi 17 mai . 20:30  
Arras . Théâtre

## HORS LES MURS

Avec *Les Rendez-vous chez vous*, le TANDEM organise chaque saison des représentations sur l'ensemble du territoire de l'Artois et du Douaisis. Plusieurs spectacles sont proposés dans les salles des fêtes, centres sociaux et établissements scolaires des communes partenaires, et contribuent à la circulation des œuvres en allant à la rencontre de nouveaux publics.

### GRRRRR EN TOURNÉE SUR LE TERRITOIRE

La chorégraphe et danseuse Sylvie Balestra nous offre ainsi une première expérience de la danse contemporaine, accessible dès 3 ans, ainsi qu'une réflexion autour de la matière et de l'animalité.

9 avril . Feuchy | 10 avril . Arras | 11 avril . Vitry-en-Artois | 12 avril . Pas-en-Artois | 13 avril . Esquerchin  
09 71 00 5678 . [www.tandem-arrasdouai.eu](http://www.tandem-arrasdouai.eu)

## VOS RENDEZ-VOUS

THÉÂTRE / MARIONNETTES . DÈS 15 ANS

### FRANKENSTEIN

Jan Christoph Gockel . Peachesandrooster  
Mardi 27 mars . 20:00 | Mercredi 28 mars . 20:00  
Douai . Hippodrome

Dans le roman de Mary Shelley, le savant Victor Frankenstein donne vie à un monstre en assemblant des morceaux de cadavres. Avec le metteur en scène Jan Christoph Gockel, la créature est une marionnette haute de huit mètres, construite sous nos yeux, à partir d'objets chargés de souvenirs.

MUSIQUE

### LES TROIS FRÈRES DE L'ORAGE

Quatuor Béla  
Mardi 10 avril . 20:30

Arras . Théâtre

Le Quatuor Béla met son esprit curieux, chercheur et enthousiaste au service de Hans Krása, Pavel Haas et Erwin Schulhoff, compositeurs de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle, tous trois « intellectuels, modernes, communistes et homosexuels », dont la musique fut considérée comme « dégénérée » par le régime nazi.

THÉÂTRE . FACE À LA MER

### TUNNEL BORING MACHINE

Yuval Rozman  
Mercredi 11 avril . 20:00 | Jeudi 12 avril . 20:30  
Arras . Théâtre

Auteur, comédien et metteur en scène israélien installé en France depuis quelques années, Yuval Rozman envisage le plateau comme un espace unique de partage où il nous invite à rencontrer « l'autre ». Un spectacle à la fois intime et universel, poétique et politique.

THÉÂTRE D'OMBRES . DÈS 7 ANS

### LES SOMNAMBULES

Les Ombres portées  
Vendredi 13 avril . 18:30  
Arras . Théâtre

Un projet de rénovation transforme la vieille ville, laissant place à une cité moderne et déshumanisée, au grand dam de ses habitants... Une histoire banale? Pas pour les Ombres portées : dans ce théâtre d'ombres magique et sans parole, ce sont les rêves qui ont le dernier mot.

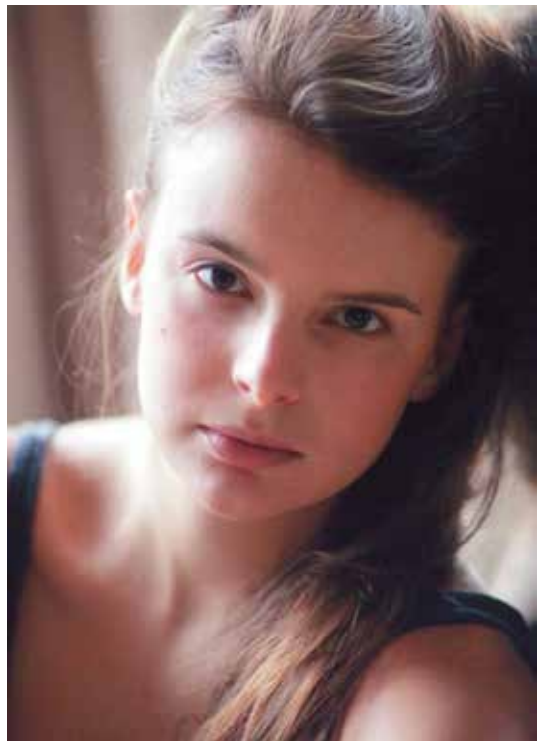
DANSE / ARTS VISUELS . DÈS 5 ANS

### BIG BEARS CRY TOO

Miet Warlop  
Mercredi 30 mai . 18:30  
Arras . Théâtre

La danse de Miet Warlop s'offre comme un tourbillon de textures et de couleurs. Ses spectacles sont peuplés d'objets qui s'animent, de personnages sans tête ou de peluches géantes. L'artiste flamande sert ici aux enfants une balade où il est autant question de glace à la fraise que de larmes.

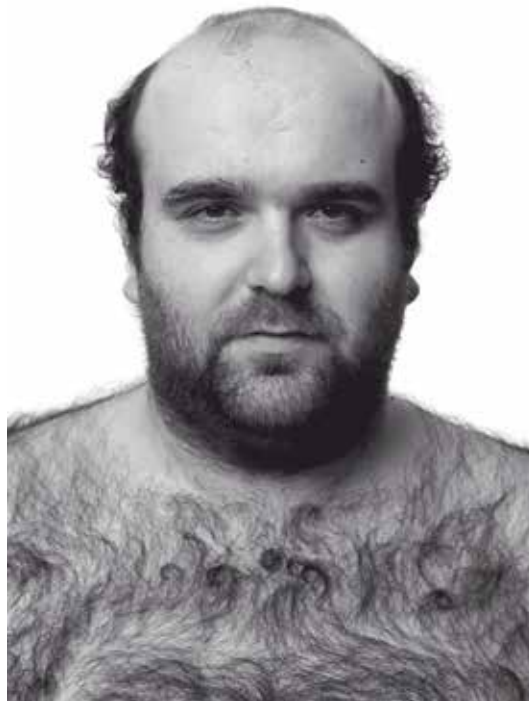
## CES ARTISTES QUI MONTENT, QUI MONTENT...



© Pedro Machado

### PAULINE BAYLE

Après un master à Sciences Po Paris, Pauline Bayle rentre au CNSAD où elle étudie notamment aux côtés de Nada Strancar, Caroline Marcadé, Éloi Recoing, et Jean-Paul Wenzel. Depuis elle a travaillé notamment avec Christian Schiaretti (*Le Roi Lear*, TNP de Villeurbanne et Théâtre de la Ville) et Sandrine Bonnaire (*Le Miroir de Jade*, Théâtre du Rond Point). Au cinéma, elle tourne sous la direction de Yann Le Quellec (*Le Quepa sur la Vilni*), Victor Rodenbach et Hugo Benamozig (*Petit Bonhomme* et *Les Aoûttiens*) ainsi qu'Avril Besson. Parallèlement, elle crée sa première pièce, *A tire-d'aile*, au Ciné XIII Théâtre en 2013 et en 2014 son second spectacle *À l'Ouest des terres sauvages* est distingué par le jury du *Prix des Jeunes Metteurs en Scène*, organisé par le Théâtre 13 à Paris. Aguerrie par *L'Iliade* et confortée par son succès, Pauline Bayle signe alors une adaptation de *L'Odyssée* plus assurée, sans la moindre coquetterie. Quel parcours déjà pour cette jeune artiste, impulsive comme Achille et « industrielle » comme Ulysse. Traduisant *L'Odyssée*, Philippe Jacottet disait avoir été atteint par « une sorte d'immédiateté » de ce poème millénaire. C'est cette immédiateté que traque et trouve Pauline Bayle, en adaptant pour la scène et tout autant en dirigeant ses acteurs complices – deux actrices et trois acteurs qui se partagent tous les rôles quelque soit leur sexe –, les deux épopées poétiques d'Homère, père de tous les récits. Un talent précoce et rare ; à suivre...



© Didier Olive

### OLIVIER MARTIN-SALVAN

Chanteur, acteur et parfois même danseur, Olivier Martin-Salvan est avant tout un exceptionnel passeur de théâtre, capable de redonner du sens aux termes « pantagruélique » et « ubuesque ». Il découvre le théâtre à 11 ans dans une kermesse d'école, et même s'il croise plus tard des metteurs en scène aussi importants que peu enclins à la déconne (Valère Novarina, Benjamin Lazar, Nicolas Vial ou Pierre Guillois), il conserve une approche ludique des spectacles auxquels il participe. Alors que tout le monde ne jure dans ce milieu que par le Conservatoire de Paris, il intègre le cours de Claude Mathieu. Avec une gourmandise absolue. L'appétit est d'ailleurs l'une des caractéristiques du travail d'Olivier Martin-Salvan. Ce raccourci vers sa bonhomie et son embonpoint serait presque insultant si ces dernières n'étaient aussi des marqueurs supplémentaires de son engagement, lui qui joue en permanence avec son corps. Il incarne ainsi un prodigieux *Pantagruel*, rôle qui lui vaut deux nominations de suite pour le Molière du *Meilleur Comédien dans un Spectacle de Théâtre Public* (2014 et 2015). Et pour le dire sans détour : c'est un choc. Il y a en cet ancien rugbyman une animalité qu'il ne renie pas, loin de là. La notion de collectif est d'ailleurs constamment présente dans son travail de comédien et de metteur en scène. Son *Ubu*, version qu'il tourne partout ailleurs que dans les théâtres, il l'a placé en quadrifrontal, au cœur des spectateurs.

UBU . CRÉATION COLLECTIVE

Alfred Jarry . Olivier Martin-Salvan

En tournée sur le territoire de l'Artois et du Douaisis

27 mars . Aubry | 28 mars . Douai

29 mars . Lallaing | 30 mars . Biache-Saint-Vaast

31 mars . Bapaume

## COUP DE PROJECTEUR

VOS RENDEZ-VOUS CINÉMA DU TANDEM  
SALLE PAUL DESMARETS . DOUAI

CINÉ-DIMANCHE

### LE SOUVENIR...

Dimanche 25 mars . À partir de 11:00

En partenariat avec l'option cinéma-audiovisuel du lycée Rimbaud de Sin-le-Noble

Un programme de trois films explorant la thématique du souvenir : *Valse avec Bachir* d'Ari Folman, *Eternal Sunshine of the Spotless Mind* de Michel Gondry et *Lady Bird* de Greta Gerwig. Chaque séance débutera par une présentation de travaux d'élèves de l'option cinéma-audiovisuel du lycée Rimbaud.

Petit-déjeuner offert entre 11:00 et 11:30, puis repas « auberge espagnole » : apportez un plat à partager, le TANDEM vous offre les boissons !

Possibilité d'assister à une ou deux séances au tarif habituel, ou bien de bénéficier du tarif préférentiel de 9 € pour les trois séances.

RENCONTRE

### NUL HOMME N'EST UNE ÎLE

Dominique Marchais

Jeudi 19 avril . 20:30

En partenariat avec *De la Suite dans les images*

Rencontre avec Patrick Ennebeck, de l'association Givrés d'oranges ! ([givresdoranges.fr](http://givresdoranges.fr)).

Pour ne manquer aucun événement du cinéma :  
[www.tandem-arras-douai.eu/fr/cinema](http://www.tandem-arras-douai.eu/fr/cinema)

## INFOS PRATIQUES

Arras . Théâtre

7 place du Théâtre . 62000 Arras

Douai . Hippodrome

Place du Barlet . BP 10079 . 59502 Douai Cedex

Abonnement à partir de 5 spectacles

Abo jeune - 26 ans à partir de 3 spectacles

Jusqu'à 40% de réduction sur vos spectacles

La carte d'adhésion (7€) nominative est valable pour une saison.

Elle donne droit au tarif adhérent pour l'ensemble des spectacles et des stages proposés par le TANDEM, mais aussi au tarif réduit cinéma de la salle Paul Desmarests.

Tarifs cinéma

Plein tarif . 6.50 € | Tarif adhérent . 4.50 €

Pass cinéma (10 places) . 41 €

Accueil . Billetterie

Du mardi au samedi, de 14:00 à 18:45

09 71 00 5678

[www.tandem-arrasdouai.eu](http://www.tandem-arrasdouai.eu)

Inscrivez-vous à notre newsletter et retrouvez notre actualité sur les réseaux sociaux !



# AND

LE JOURNAL DU  
**TANDEM**  
Scène nationale

Directeur de la publication  
**Gilbert Langlois**

Comité de rédaction  
**Gilbert Langlois, Romain Rousseau,  
Pierre Laly, Christophe Teillout, Anne Pichard**

Rédaction  
**Hugues Le Tanneur, Gérard Mayen, Roland Huesca,  
Denis Desassis et Clarisse Fabre**

Design graphique  
**Romain Rousseau**

Impression  
**La Voix du Nord**  
Tirage 23000 exemplaires

Photographies de première et quatrième de couverture  
**BACCHANTES (PRÉLUDE POUR UNE PURGE)**  
**Marlene Monteiro Freitas**  
© Filipe Ferreira

**Tous droits de reproduction réservés**  
**© TANDEM Scène nationale - mars 2018**

Le TANDEM Scène nationale est subventionné par la Ville d'Arras, la Ville de Douai, le Ministère de la Culture et de la Communication, le Conseil régional des Hauts-de-France / Nord - Pas-de-Calais - Picardie, le Conseil départemental du Nord et le Conseil départemental du Pas-de-Calais