

# LE DROIT N'EST PAS POLITIQUE



L'INTIME ET LE  
POLITIQUE

**SOMMARE**

<b>4</b>	<b>Édito</b> Tom Leick–Burns
<b>8</b>	<b>Introduction</b> Ian De Toffoli
<b>14</b>	<b>ELENA</b> Entretien croisé entre Myriam Muller et Andrei Zviaguintsev
<b>22</b>	<b>LÉA ET LA THÉORIE DES SYSTÈMES COMPLEXES</b> Renelde Pierlot et Ian De Toffoli en conversation
<b>30</b>	<b>LES GARDIENNES</b> Entretien avec Nasser Djemaï
<b>38</b>	<b>THE CARMEN CASE</b> Entretien avec Alexandra Lacroix et Vanina Meplain
<b>44</b>	<b>DANSE MACABRE</b> Entretien avec les Dakh Daughters
<b>52</b>	<b>LEMI PONIFASIO</b> In conversation with Lemi Ponifasio
<b>60</b>	<b>DIE LABORANTIN</b> Im Gespräch mit Prof. Dr. Stephanie Kreis
<b>68</b>	<b>HÉRITAGE</b> Entretien avec Cédric Eeckhout
<b>74</b>	<b>EUN–ME AHN</b> Entretien avec Eun–Me Ahn
<b>82</b>	<b>THE CONFESSIONS</b> In conversation with Alexander Zeldin

# ÉDITO

**TOM LEICK—BURNS**

Directeur des Théâtres de la Ville de Luxembourg

Il nous tient à cœur, aux Théâtres de la Ville, de mettre en avant la création de projets en lien direct avec l'actualité. Qu'il s'agisse de « destins de femmes », de « mémoire.s et résilience » ou encore de « vivre ensemble » la saison dernière, les cycles thématiques ont comme objectif de créer un espace de dialogue et d'échange ouvert à toutes et à tous et de mettre en lumière des thématiques sociétales pertinentes et urgentes. Je me réjouis donc à l'idée d'ouvrir la discussion et de vous retrouver autour du cycle thématique de cette saison 23 • 24 : *L'intime et le politique*.

Les productions qui y figurent témoignent d'un questionnement social fort et adressent des sujets d'une actualité brûlante : que ce soit la condition des femmes et le poids du patriarcat dans *Elena* et *The Confessions*, mis en scène par nos artistes associé.e.s respectifs Myriam Muller et Alexander Zeldin, l'engagement écologiste et les méfaits du système capitaliste dans *Léa et la théorie des systèmes complexes* écrit et mis en scène par nos artistes associé.e.s. Ian De Toffoli et Renelde Pierlot, le féminicide dans *The Carmen Case* ou encore le gouffre générationnel dans *Les Gardiennes*. Quand est-ce qu'un acte personnel et privé acquiert une portée universelle et politique ?

Si le théâtre peut nous aider à mieux appréhender la complexité du monde d'aujourd'hui, il peut aussi servir comme lieu de débat et d'échange en révélant les histoires de celles et ceux qui souvent sont invisibilisés dans nos sociétés et comme révélateur des injustices dans notre monde. Dans ce sens, une grande importance est accordée à la recherche de nouvelles écritures et formes ancrées dans le réel et la transdisciplinarité, comme dans *Love to Death*, proposition de Lemi Ponifasio, artiste de la 3<sup>e</sup> édition du red bridge project ou *Danse Macabre*, spectacle des Dakh

Daughters que nous avons voulu réinviter pour continuer notre geste de solidarité envers les artistes ukrainien.ne.s, en collaboration avec le NEST à Thionville.

En favorisant l'échange, les cycles thématiques sont aussi une belle occasion pour accueillir de nouveaux spectateurs et de nouvelles spectatrices dans nos rangs et élargir l'accès à notre programmation. Fidèles à cette notion d'accompagnement du public, nous sommes ravis de lancer cette saison l'initiative « Complices au théâtre ». Ce nouveau programme vous permettra d'intégrer un groupe de spectateurs et spectatrices mené par l'un.e de nos artistes associé.e.s, afin de découvrir en sa compagnie certains des spectacles à l'affiche des Théâtres. Une occasion de faire la connaissance d'autres passionné.e.s ou novices de théâtre, de danse et d'opéra, mais surtout d'échanger à la fin de la représentation sur les sujets abordés sur scène, de confronter les points de vue, de tisser un dialogue et de partager ses émotions. Les rendez-vous de la programmation cadre comme les bords de plateau, les workshops ou les rencontres avec les artistes vous permettront également d'approfondir les propositions de ce cycle dans la convivialité et la générosité.

🍷 Nous nous réjouissons de vous accueillir dès le 28 septembre pour la première de *Elena* aux Théâtres de la Ville et espérons que le choix des productions de ce cycle vous offrira des moments passionnants de spectacle vivant autour de cette thématique fascinante.



IAN DE TOFFOLI

Artiste associé

aux Théâtres de la Ville de Luxembourg

# INTRO

Depuis le début du nouveau millénaire, on a vu apparaître sur les scènes européennes des formes théâtrales non pas tant fondées sur un renouvellement des écritures dramatiques que sur une renégociation à la fois du sujet, du processus créatif et de l'art de la narration théâtrale. Ainsi, les créations d'artistes de nationalités aussi diverses que Pauline Bureau (*Hors la loi*, montré en 2021), Alexander Zeldin (*The Confessions*), Nasser Djemaï (*Les Gardiennes*), Cédric Eeckhout (*Héritage*), Vlad Troitskyi (*Danse Macabre*), Andreï Zviaguintsev (*Elena*), Alexandra Lacroix (*The Carmen Case*), Lemi Ponifasio (*Love to Death*), Ella Road (*Die Laborantin*) ou encore Eun-Me Ahn (*Koshigi Monologue*), proposent aujourd'hui des écritures plurielles, qui dépassent les frontières génériques et qui invitent à repenser les liens entre écriture et plateau (et statut du spectateur), dans une constante et fertile tension entre le réel et la fiction, le passé et le présent, l'individu et la communauté, la biographie et le témoignage, le document et le récit, et avant tout entre l'intime et le politique.

Dans leurs pièces, le récit (biographique, voire autobiographique, mais aussi fictionnel, où des personnages ont une fonction de porte-parole d'une cause) le plus personnel devient politique, parce qu'il est énoncé au nom d'une génération, ou d'une communauté, voire d'une époque historique entière. Il s'agit d'un théâtre à responsabilité sociale, qui se veut être les yeux et les oreilles du collectif, et qui a ainsi l'intention de raconter, comme on dit, l'histoire (avec petit h) d'un ou de plusieurs individus sur lesquels l'artiste a décidé de braquer le focus, au sein de la grande Histoire (avec H majuscule).

Mais peut-être est-il utile de s'attarder un instant sur cette dialectique intime/politique. L'intime<sup>1</sup> est une notion qui s'est construite au fil des siècles, selon un processus socio-historique qui a fini par placer du côté du privé et du secret le corps et les affects et qui a séparé ce qui peut se montrer en public et ce qui doit rester caché au regard d'autrui. De nos jours, le mot a plusieurs acceptations : premièrement « qui constitue l'essence d'un être ou d'une chose » (comme quand on parle de nature intime d'une personne), deuxièmement celle de quelque chose « qui existe au plus profond de nous » (un sentiment intime, une conviction intime), et puis une troisième : « qui est uniquement privé, personnel », d'où son usage courant de nos jours pour parler de choses cachées, comme la proximité affective avec quelqu'un.

Aujourd'hui, par contre, au terme du mouvement d'individuation introduit par l'avènement de ce qu'on appelle la modernité (celle héritée des Lumières), les frontières entre sphère intime et sphère publique sont en constante renégociation. Il est communément admis que le politique intervient, en légiférant, au cœur même de ce qu'on considère comme la sphère la plus intime : les comportements (non seulement dans les lieux publics), le corps, la sexualité, les concepts de norme et d'écart en ce qui concerne le couple ou la famille. Tout comme il est admis, à l'inverse, que l'intime peut faire intrusion dans des processus de prise de décision politique, dans le but d'aborder des tabous, et d'amener la société à revoir son positionnement sur certaines questions (avortement, féminicides, mariage pour tous). Ainsi, il faut parfois des individus courageux qui font de leur situation intime une cause politique pour faire progresser la société vers plus d'inclusivité, de justice sociale, d'égalité des sexes.

Le droit et les politiques publiques se sont saisis de questions qu'on aurait pu penser (au nom des droits de l'homme et de la personne) ne relever que du privé, comme les droits des enfants, les violences conjugales, la disposition des organes et du corps, mais aussi la procréation assistée. Ainsi, les limites de l'espace privé sont devenues, depuis plusieurs décennies, un vif sujet de débat et la loi pénètre l'espace des relations intrafamiliales et modèle le statut juridique du corps humain.

Cependant, à notre époque contemporaine, façonnée par les principes d'une marchandisation de tout, comme le prône l'ultracapitalisme, ce qu'il y a de plus intime, le corps, les émotions, les rêves, les imaginaires, le for intérieur, sont au service d'une économie impitoyable. Sur les réseaux sociaux, grâce

---

1 Du latin *intimus*, le superlatif de *interior* (ce qui est le plus intérieur, le plus profond).

aux nouvelles technologies et à la médiatisation de la réalité ordinaire, l'individu offre son intimité au grand public, poussé par l'injonction d'être authentique (comme le lui dictent les publicités de lunettes de soleil et de voitures et vêtements à longueur de journée). L'unicité, le fait d'être unique, est la quête identitaire absolue de l'individu occidental qui le pousse à se mettre constamment en scène. Mais à force de vouloir être unique, grâce à des produits et biens matériels vendus par les grandes industries, tout le monde finit par se ressembler. Par conséquent, on vit plutôt, à l'heure actuelle, une époque de grande uniformisation.

D'un autre côté, ce désir de dévoiler sa sphère privée se lit également (au moins depuis le romantisme<sup>2</sup>) dans les phénomènes littéraires et artistiques où les frontières entre privé et public s'effacent, notamment dans les récits autobiographiques, l'autofiction, le récit de vie, le journal intime ou la mise en scène de soi au théâtre. Dans ces cas, le spectacle vivant et la littérature non seulement s'interrogent sur les frontières entre l'intime et le public, entre le dedans et le dehors, mais en font un véritable enjeu artistique, par une dialectique ludique entre aveu et retenue, dissimulation et révélation, vrai et faux, fiabilité ou non du narrateur, etc. Parfois cette mise à nu d'un individu devient ainsi l'expression d'un engagement pour une cause politique et collective, comme la dénonciation d'une injustice, l'empowerment, l'entraide sociale, la sororité.

En effet, l'art peut aller plus loin, comme on le voit dans les créations des artistes cité.e.s en début de cet article. Au lieu d'un simple effacement des frontières, les nouvelles pièces d'Alexander Zeldin, Cédric Eeckhout, Lemi Ponifasio ou encore Eun-Me Ahn choisissent une autre stratégie artistique, à savoir celle de volontairement (et subversivement) inverser la situation et de faire ainsi du privé une cause politique.

Ainsi faisant, ils s'approchent de l'argument politique utilisé dans les années 60 et 70 au cours des luttes de la deuxième vague féministe, à savoir le slogan « le privé est politique »<sup>3</sup>, façon d'aborder la redéfinition des frontières qui fait du privé une question politique et revendique ainsi une redistribution des « assignations » ou des subordinations sociales. C'est une façon de

---

2 D'où l'expression du « tournant subjectiviste ». Voir par exemple Pierre-Michel Menger, *Le Travail créateur, s'accomplir dans l'incertain*, Seuil, (2009).

3 L'expression a été popularisée dans l'essai féministe de Carol Hanisch intitulé « The Personal is Political » publié en 1970 dans l'ouvrage collectif *Notes from the Second Year. Women's Liberation* (ed. Shulie Firestone and Anne Koedt). Le propos de ce slogan est d'affirmer que les problèmes individuels des femmes sont le résultat de leur statut politique opprimé. C'est une manière de mettre en question les valeurs traditionnelles de la famille nucléaire.

déclarer certains sujets, qu'on aurait tendance à dire « épineux », « sensibles », voire « tabous », comme importants à être débattus et entendus dans l'espace public. C'est également une façon pour des individus invisibilisés d'exister de façon positive et d'échapper à leur assignation ou subordination.

Quand par exemple Eun-Me Ahn fait danser des femmes âgées dans *Dancing Grandmothers* (accueilli au Grand Théâtre en 2018) ou base son prochain spectacle, *Koshigi Monologue*, sur des interviews avec des femmes âgées qui se confient sur leurs premières expériences sexuelles et leur vie conjugale dans la Corée du Sud de l'après-guerre, elle interroge avec force la condition féminine dans nos sociétés. En partageant publiquement un épisode intime dans un groupe collectif de semblables, l'intime devient une tentative de réparation de blessures intérieures.

Quand Alexander Zeldin, dans *The Confessions*, et Cédric Eeckhout dans *Héritage* évoquent chacun le passé de leur propre mère, ils construisent un récit partagé, collectif, par le biais d'une histoire intime vécue par un individu isolé. Grâce au pouvoir des mots, l'intime ainsi mis en scène, passant dans l'espace public, a un véritable effet émancipateur et transfère à ces femmes une nouvelle puissance.

12

Dans *Love to Death*, le metteur en scène, concepteur et chorégraphe samoan, invité du red bridge project, Lemi Ponifasio, réunit sur scène deux femmes, la musicienne mapuche Elisa Avendaño Curaqueo, et la danseuse flamenco Natalia García-Huidobro, qui évoquent leurs mondes à travers leurs corps et leurs expériences personnelles. La pièce touche ainsi, à travers ce que révèlent ces deux femmes sur leurs propres racines, à des thèmes tels que la réalité de la vie du peuple mapuche, la relation entre l'homme et la nature et entre les sexes, ainsi que les questions d'identité.

Évoquons également le travail d'Alexandra Lacroix, qui dans *The Carmen Case*, éclaire l'intrigue de l'opéra classique *Carmen* sous une perspective radicalement novatrice, à savoir celle du féminicide.

On pourrait également parler du théâtre de Milo Rau, qui fait régulièrement témoigner sur scène des individus qui racontent leur vécu traumatique, et qui crée ainsi, en sortant l'intime de la sphère privée, « un voyage spatio-temporel dans l'histoire européenne [sous] forme d'une cartographie de la souffrance humaine »<sup>4</sup>. Sur scène a lieu la reconstitution d'une mémoire, certes

---

4 Ioanna Solidaki. « Le témoignage intime et politique mis en scène dans la trilogie sur l'Europe de Milo Rau », *A contrario*, vol. 30, no. 1, 2020, p. 108.

individuelle et intime, mais elle donne à voir la Mémoire. Il s'agit d'un théâtre contre l'oubli, et dans ce sens, il exprime une (re)construction positive, collectivement partagée, à statut politique et à visée réparatrice. Voire plus, et c'est ce que Milo Rau a régulièrement revendiqué dans des interviews : il s'agit là d'un théâtre à visée d'action collective et de changement social.

Faire passer l'intime dans la sphère publique qu'est le théâtre relève donc également d'une vision politique, d'une forme d'engagement et même d'un geste d'humanité. Il s'agit, dans un théâtre « où l'on va profondément en soi, mais pour mieux retrouver l'autre et le monde »<sup>5</sup> de faire regagner leur voix à des individus ou à des communautés. C'est toute la force du travail des artistes présenté.e.s dans le cadre de ce cycle thématique, mais également créateur.ice.s comme Alexandra Badea, Rébecca Chaillon, Mohamed El Khatib, Marine Bachelot Nguyen, Penda Diouf, Gurshad Shaheman ou encore Milo Rau.



# ELENA

**NÉCESSITÉ FAIT LOI**

D'après le scénario

et Oleg Neguine et Andreï Zviagintsev

28 + 30.09.2023

• 20h00

• Grand Théâtre

1.10.2023

• 17h00

• Grand Théâtre

3, 4, 5 + 6.10.2023

• 20h00

• Grand Théâtre

En français

Durée estimée **1h30 (pas d'entracte)**

Adultes 20€ / Jeunes 8€ / Kulturpass bienvenu

Introduction par Paul Rauchs

½ heure avant chaque représentation (FR)

Adaptation et mise en scène **Myriam Muller**

Scénographie et costumes **Christian Klein**

Création lumières **Renaud Ceulemans**

Assistante à la création lumières & régie lumières en tournée

**Nina Schaeffer**

Création sonore **Bernard Valléry**

Vidéo **Emeric Adrian**

Cadre **Sven Ulmerich**

Traduction française **Joël Chapron**

Assistant à la mise en scène **Antoine Colla**

Avec **Garance Clavel, Nicole Doguë, Olivier Foubert, Hadrien Heaulmé, Sophie Mousel, Alexandre Trocki, Jules Werner et l'enfant Gaspard Calimente Colla**

Production **Les Théâtres de la Ville de Luxembourg**

Coproduction **Théâtre de Liège; Cité Européenne du**

**Théâtre – Domaine d'O Montpellier; Théâtre de Caen;**

**MC2: Maison de la Culture de Grenoble – Scène nationale**

**Myriam Muller est artiste associée aux Théâtres de la Ville de Luxembourg.**



La représentation du 6 octobre est proposée en audio-description à destination des spectateurs et spectatrices aveugles et malvoyant.e.s.

Audiodescription **Antoinette de SAINT BLANQUAT**

Réalisation **Accès Culture**

**Veillez réserver vos places auprès de [lestheatres@vdl.lu](mailto:lestheatres@vdl.lu)**

**Cercle  
des  
Spectateurs**

Répétition ouverte **15.09.2023 · 17h00**

Bord de plateau **1.10.2023**



photo de repetition © Beshua

**Myriam Muller, quel a été le déclic qui a suscité chez toi l'envie d'adapter le scénario du film *Elena* d'Andreï Zviaguintsev? On retrouve dans le film des thématiques sur lesquelles tu travailles depuis longtemps, comme le rôle de la femme dans la société, la violence faite aux femmes, ainsi que la lutte des classes.**

**Myriam Muller** On m'avait parlé de *Le Retour*, le tout premier film d'Andreï Zviaguintsev, que j'ai vu et que j'ai beaucoup aimé. En regardant ses autres films, j'ai développé une forte sensibilité pour le travail d'Andreï. Quand j'ai vu *Elena*, le film m'a énormément parlé, pas seulement en tant que spectatrice, mais en tant que créatrice. Il ne m'est plus sorti de la tête. Il y avait dans ce film des détails ténus qui me hantaient et me donnaient envie de les développer. Parce que c'est ça l'intérêt de reprendre une œuvre : il s'agit d'amener une nouvelle couche qui l'étaye et qui l'étoffe, sinon cela n'a pas trop de sens de refaire la même chose. Puis, c'est en me nourrissant d'autres œuvres qui évoquent des situations similaires qu'*Elena*, comme le film *Jeanne Dielman* de

» **J'ai voulu une *Elena* bien de chez moi. Mais, en même temps, dans cette pièce, l'intime devient l'universel.**

*Myriam Muller*

Chantal Akerman ou la pièce *Wunschkonzert* de Kroetz, qui racontent toutes les deux l'aliénation d'une femme au quotidien, à travers des rituels du quotidien, que j'ai donc eu l'impulsion d'adapter *Elena* au

théâtre. On a demandé les droits à Andreï Zviaguintsev, qui a été extraordinaire, très humble, très généreux. Il était partant dès le début.

**Et donc quelle a été votre réaction, Andreï Zviaguintsev, quand on vous a abordé pour adapter pour le théâtre le scénario que vous avez coécrit avec Oleg Neguine?**

**Andreï Zviaguintsev** J'ai reçu la demande de Myriam en 2019, à une époque où on croyait encore que la Russie faisait partie de l'Europe. J'étais content que le matériau pousse encore à réfléchir, mais en même temps, *Elena*, dans ma carrière de cinéaste, c'était il y a longtemps. Avec Oleg Neguine, mon co-scénariste, nous n'avions pas prévu d'en faire un remake, un sequel, comme on dit en anglais, c'était une œuvre close. Un épisode révolu de ma vie. On ne s'attendait pas à ce qu'on nous demande l'autorisation d'en faire une adaptation théâtrale. Par une heureuse coïncidence, nous avons gardé les droits d'adaptation du scénario afin de pouvoir le transformer en nouvelle ou en pièce de théâtre, et de ce fait, nous avons tout de suite accepté la proposition des Théâtres de la Ville de Luxembourg de l'adapter pour la scène théâtrale. Et il faut dire que je suis très reconnaissant à Myriam Muller. Cela fait quatre ans qu'elle travaille sur ce projet, sans le lâcher. Souvent, dans les rencontres, on me demande si les sociétés de production me font travailler avec des script doctors ou si les producteurs ont leur mot à dire sur mon travail, et je réponds que je ne laisse personne, sauf l'équipe artistique, se mêler de mes films. Ici, je me suis abstrait du processus, je fais entièrement confiance à Myriam, elle fait son œuvre, elle est l'autrice de son spectacle.

**Comment as-tu abordé le travail d'adaptation? Le film est empreint d'une certaine lenteur, scandé par une attention aux gestes du quotidien au cours de longs plans—séquence muets qui décrivent avant tout les déplacements des protagonistes (Elena se rendant en train dans sa famille, Vladimir conduisant sa voiture en direction de son club de sport)... Comment rendre cela au théâtre?**

**Myriam Muller** Il y a ce livre *Elena. Histoire du film d'Andreï Zviaguintsev* qui est comme un journal de bord du film et que j'ai longuement fouillé. Le livre dresse le portrait d'Andreï dans sa simplicité et sa radicalité. J'y ai trouvé beaucoup de choses pour moi, non seulement sur l'échange violent avec le premier producteur du film et la résistance d'Andreï qui défendait son projet, mais le livre m'a également aidé à comprendre la concision du scénario et la précision des figures de cette histoire, dont on ne sait pas exactement d'où ils viennent, comme s'il s'agissait de pures stéréo- et archétypes, qui, une fois nourris par les comédiens, dépassent ce statut de stéréotypes.

**Andreï Zviaguintsev** Oui, comme des formes coulées dans le bronze, qui changent avec leur créateur et en fonction de ce qu'on fait couler dedans.

**Myriam Muller** Le théâtre, évidemment, au-delà du visuel, a besoin de mots. Je suis parti d'un postulat précis, à savoir l'instinct animal, de survie, du personnage d'Elena face à l'affranchissement impossible des humains au sein de notre société. C'est ce qui motive le geste d'Elena. Je me sers ensuite d'ajouts, voire d'incursions textuelles, qui ont une fonction de mise en abyme de l'histoire: il s'agit de commentaires et d'analyses anthropolo-

» **Le film *Elena* est une apocalypse intime, c'est une descente aux enfers du personnage éponyme.**

*Andreï Zviaguintsev*

et des gros plans, notamment pour montrer les rituels du quotidien d'Elena et de Vladimir.

giques, philosophiques, scientifiques qui évoquent justement comment le monde animal et végétal vit ses instincts de survie de race. Et puis: au théâtre, c'est un montage en direct qui a lieu, techniquement, on n'a pas les mêmes moyens, par exemple, pour créer des transitions par ellipses temporelles ou de lents travellings. On a un plan large au théâtre, mais que j'alimente par de la caméra en direct

**Des critiques ont parfois dit d'*Elena*, le film, qu'il s'agirait d'un drame social, qu'il serait un de vos films les plus concrets, par opposition à d'autres, *Léviathan* ou *Le Retour*, qui seraient plus symboliques et proches du mythe. Êtes-vous d'accord avec cette analyse, ou peut-on voir dans le personnage d'Elena une figure proche de la tragédie antique, non seulement dans son cheminement inévitable vers la catastrophe fatale, qu'elle n'exécute pas simplement avec froideur, mais au contraire avec horreur, mais également dans son sens du sacrifice, ou celui de la piété familiale qu'elle place au-dessus des lois de l'État. N'est-elle pas plus proche d'Antigone qui protège sa famille contre les décisions de la loi, voire de Clytemnestre, dans sa conception d'une morale ambiguë ?**

**Andreï Zviaguintsev** Oui, bien sûr. J'ai fait des études à l'institut de théâtre de Novossibirsk puis à Moscou à l'Académie russe des arts du théâtre. Sophocle, Eschyle, Euripide et Aristophane sont profondément ancrés en moi. Je projette mes histoires sur des archétypes du passé et je constate que l'homme n'a pas changé au fil des époques. Il est toujours sujet aux mêmes attermolements, aux mêmes mouvements d'âme, seuls les gadgets qui l'entourent ont changé. Il y a un parallèle évident chez moi avec les

histoires antiques. Pour moi, le matériau antique, c'est des vitamines pour mes personnages. Et puis, il ne faut pas oublier que le nom du personnage principal est Elena et que cela fait penser à la Guerre de Troie. Elena est le cheval de Troie dans la vie de Vladimir. On a parfois rigolé avec Oleg Neguine en ne la traitant pas de «belle Hélène», mais au contraire d'«affreuse Hélène». Le film *Elena* est une apocalypse intime, c'est une descente aux enfers du personnage éponyme. Mais d'un autre côté, *Elena*, parmi mes long-métrages, est le premier qui utilise une langue plus contemporaine, voire argotique, et qui est situé dans un contexte résolument contemporain, moins métaphorique et poétique.

**Myriam Muller** Je monte régulièrement des textes classiques avec le prisme contemporain d'une femme d'aujourd'hui et en effet on peut constater dans *Elena*, notamment dans les scènes du petit-déjeuner, une précision et une force radicalement archaïque.

***Elena*, le film, dressait sans concession un tableau de la société russe des années 2010, avec son gouffre entre les riches et les pauvres, ainsi qu'un certaine déspiritualisation, une désintégration de la morale au profit d'un assouvissement plus immédiat, encore soutenu par les émissions creuses de télévision, vantant avant tout une consommation sans bornes. *Elena*, la pièce, se situe où exactement, dans quel temps et quel lieu ?**

**Myriam Muller** Aujourd'hui, dans l'Europe de l'Ouest. J'ai voulu une Elena bien de chez moi. Mais, en même temps, dans cette pièce, l'intime devient l'universel. Nous aussi on connaît le dénivellement vers le bas des médias. L'obsession de l'enrichissement personnel existe chez nous aussi. Le despotisme du monde de l'argent et des gens richissimes aussi. Est-ce que Vladimir, dans le film *Elena*, est un oligarque ? Ici, il peut très bien être un de ces hommes qui se sont enrichis grâce au blanchiment d'argent.

**Andreï Zviaguintsev** Je suis solidaire de cette démarche. Si j'avais fait le film en 2021, j'aurais changé des détails, mais au fond cela aurait été la même œuvre. Après 2022, où la guerre a rejeté la Russie tant d'années en arrière, cela aurait changé la donne évidemment. Au début, Myriam l'a évoqué, *Elena* devait se faire avec un autre producteur, britannique, les personnages auraient dû parler anglais. Mais quand on a rompu avec ce producteur, j'ai pu resituer le film en Russie. Myriam a fait le bon choix de transposer le film dans son contexte.

Dans un article de Libération sur votre film, Andreï Zviaguintsev, j'ai lu que votre film donnerait à voir l'hypothèse qu'il faudrait peut-être un jour se résoudre à tuer les riches pour faire profiter les pauvres de leur argent. Je trouve cette remarque bien intéressante, surtout à une époque où on constate de plus en plus que ce n'est qu'une toute petite poignée de riches qui possède une grande partie des biens de ce monde et qui essaie de rafler toujours plus, pour ne laisser plus rien aux autres. Dans ce sens, votre film serait quelque chose comme une étincelle révolutionnaire aussi. Qu'en pensez-vous? Est-ce que la motivation d'Elena est aussi une revanche sociale? Et est-ce une thématique présente, si ce n'est en sous-jacent, dans ton adaptation, Myriam?

**Myriam Muller** (*rire*) Évidemment, Libé, c'est toujours un peu provoc. *Elena*, pour moi, c'est ça aussi. La force de cette œuvre, c'est qu'elle change avec le point de vue. Suivant qui tu es, tu en auras une autre vision. Le cinéma et le théâtre sont là pour lancer le débat. Oui, les uns diront qu'Elena a raison de faire ce qu'elle fait, d'autres la condamneront. Ou bien, en ce qui concerne la fille de Vladimir, Katia, les uns diront que c'est une femme forte qui ouvre sa gueule, d'autres diront qu'elle est tout aussi dépendante de l'argent de son père. Le scénario d'*Elena* ouvre la porte à une multitude d'interprétations.

**Andreï Zviaguintsev** Je suis d'accord avec Myriam. Je citerai le poème de Fiodor Tiouttchev de 1869: « Nous ignorons quel est l'écho / Que nos paroles vont éveiller / La compassion nous est donnée / Comme nous est donnée la grâce. »<sup>1</sup> Le film *Elena* ne donne pas toutes les réponses. Comme toute œuvre d'art, il peut être une arme ou un pardon. En regardant une flaque d'eau, certains y voient les mégots de cigarettes qui traînent dedans et d'autres, les étoiles qui s'y reflètent. L'interprétation d'une œuvre dit parfois plus sur celui qui fait l'interprétation que sur l'œuvre elle-même. Même si je dois rajouter qu'au moment de la sortie du film en Russie, certaines voix dans la presse et sur les réseaux disaient que les riches devaient faire attention, car la plèbe allait bientôt venir s'en prendre à leurs biens et à leurs vies.

---

1 Dans Fiodor Tiouttchev, *Poèmes*, traduit du russe par Sophie Benech, éditions Interférences, 2018.



10, 11, 18 +

21.10.2023

• 20h00

• Théâtre

des Capucins

15 + 22.10.2023

• 17h00

• Théâtre

des Capucins

En français

Durée **3h 8 entracte**

Adultes 20€, 15€, 8€ / Jeunes 8€ /

Kulturpass bienvenu

Introduction par Ian De Toffoli

½ heure avant chaque représentation (FR)

Adaptation **Renelde Pierlot avec le concours de toute l'équipe artistique**

Mise en scène **Renelde Pierlot**

Assistanat à la mise en scène **Jonathan Christoph,**

**Mikaël Gravier**

Scénographie **Philippine Ordinaire**

Création costumes **Caroline Koener**

Création lumières **Nathalie Perrier**

Création sonore **Fred Horman**

Illustrations **Lena Irmgard Merhej**

Création vidéo **Jonathan Christoph**

Avec **Léna Dalem Ikeda, Jil Devresse, Fred Horman,**

**Nancy Nkusi, Luc Schiltz, Pitt Simon, Chris Thys**

Production **Les Théâtres de la Ville de Luxembourg**

Coproduction **Les Francophonies – Des écritures à la scène,**

**Limoges**

Avec le soutien du **Théâtre des Quartiers d'Ivry**

et de **Kultur | lx**

Première en France au festival **Les Zébrures d'automne,**

**Limoges, le 21 septembre 2023**

Dans le cadre d'un appel à textes de l'European Theatre

Convention, initié par le Schauspielhaus Graz

**Ian De Toffoli et Renelde Pierlot sont artistes associé.e.s**

**aux Théâtres de la Ville de Luxembourg.**

Samedis  
aux  
Théâtres

**21.10.2023 • 18h00 • Théâtre des Capucins**

"Linking the global to the local"

In conversation with Chris Thorpe

and Ian De Toffoli



**Ian De Toffoli** Ce qui peut être un intéressant point de discussion initial, c'est le pourquoi. Pourquoi as-tu accepté de signer la mise en scène de ce texte que j'ai écrit, *Léa et la théorie des systèmes complexes* ? Surtout si l'on sait que tu as une méthode de travail qui s'approche plus de ce qu'on peut appeler l'écriture de plateau, où tu travailles le texte en direct avec l'équipe artistique sur scène. Y a-t-il eu une sorte d'appréhension à devoir mettre en scène un texte pré-écrit ?

**Renelde Pierlot** Je n'ai pas vraiment eu d'appréhension, non. Mais, en effet, je suis quelqu'un qui adore se plonger dans la recherche documentaire, mener des interviews, faire des collectes de témoignages, jusqu'à présent, et même si je lis beaucoup, je ne suis jamais tombée sur un texte où j'ai senti la nécessité de le mettre en scène. Quand tu m'as demandé de lire ton texte, j'ai tout de suite vu la référence à la pièce *Chapitres de la chute* de Stefano Massini, et c'est une pièce que j'aime beaucoup. Et l'une des questions que la pièce me pose, c'est la façon dont elle fait le portrait des frères Lehman. Comment ne pas les rendre trop sympathiques, trop sujets à l'empathie des spectateur.ice.s, eux, les magnats de la finance. Et puis, quand j'ai lu ton texte, très recherché, avec cet aspect documentaire, j'ai trouvé qu'on avait un processus similaire, ce qui m'a donné envie de l'adapter au plateau.

**Ian De Toffoli** C'est une problématique intéressante qui se pose dans les pièces documentaires (ou fictives) qui dressent le portrait de ces capitaines de l'industrie, car même s'ils ont un parcours parfaitement toxique, comme les frères Koch, dont parle la pièce *Léa et la théorie des systèmes complexes*, il y a toujours une fascination pour l'aura et le pouvoir de ces hommes dans notre société.

**Renelde Pierlot** Comment ne pas en faire des portraits de héros. Souvent on oublie que ces hommes surpuissants, dangereux – attention : je ne dis pas qu'il faut les montrer sous forme de monstres – n'ont jamais été élus démocratiquement, alors qu'ils ont une très forte influence sur les politiques nationales. Dans ton texte il y a ce contre-point dans la manière dont est fait le portrait de la famille Koch.

**Ian De Toffoli** Chez moi c'est presque une soap opera. Sauf que ma pièce parle de deux frères qui à un moment de leur vie ont été classés 5<sup>e</sup> et 6<sup>e</sup> fortune du monde.

» **Je trouve que le Luxembourg et son rôle sur la scène internationale aujourd'hui est un sujet passionnant pour le théâtre.**

*Ian De Toffoli*

**Renelde Pierlot** D'où vient ton intérêt pour la famille Koch et pour la multinationale pétrolière Koch Industries ?

**Ian De Toffoli** De leur lien avec le Luxembourg. La première fois que j'ai entendu ce nom, c'était au moment de la révélation des LuxLeaks. Peu après, le ICIJ, le International Consortium of Investigative Journalists a publié un

article où ont été analysés de plus près deux cas spécifiques de tax rulings, ces rescrits fiscaux décidés pour le compte de multinationales entre un cabinet d'audit et le fisc luxembourgeois, dans le but de permettre à ces grandes entreprises internationales de canaliser une partie de leurs actifs vers le Luxembourg pour leur permettre de l'évasion fiscale à très haute échelle : d'un côté Disney et de l'autre Koch Industries. C'est là que j'ai, pour la première, entendu de cette entreprise tentaculaire qu'est Koch Industries. J'ai été voir – comme l'ICIJ les a publiés – les schémas intriqués d'entreprises-mères et de soparfis (sociétés à participation financière) qui s'imbriquent les unes dans les autres. Et puis, quand a paru l'appel à textes de la European Theatre Convention, le « Pipelines Project », j'ai pensé que c'était le moment d'écrire sur le lien entre la place financière luxembourgeoise, l'évasion fiscale et les entreprises de pétrole internationales établies au Luxembourg.

**Renelde Pierlot** Une autre raison pour laquelle cette pièce m'intéresse est son lien avec le Luxembourg.

**Ian De Toffoli** Je trouve que le Luxembourg et son rôle sur la scène internationale aujourd'hui est un sujet passionnant pour le théâtre.

**Renelde Pierlot** Oui, exactement. C'est une question de responsabilité sociétale. Ta pièce raconte un problème international, l'évasion fiscale, et qui a une

importance encore accrue au Luxembourg, où depuis tant d'années elle crée notre richesse, tout en dérobant ainsi de l'argent aux pays voisins. Et les décisions politiques prises ici à ce sujet ont des répercussions énormes sur les politiques fiscales du monde entier.

**Ian De Toffoli** C'est ce que j'ai tenté de démontrer avec *Léa et la théorie des systèmes complexes*, oui. Les mécanismes interconnectés du monde opaque de la finance.

**Renelde Pierlot** Mon premier réflexe, c'est toujours de trouver un Gesamt-konzept pour mes mises en scène, qui incluent aussi et avant tout le lieu où se fait la pièce. Pour *Léa*, j'ai tout de suite appelé la scénographe, Philippine Ordinaire, pour voir comment on pourrait faire en sorte que scène et salle s'imbriquent, se mordent, pour qu'il y ait une incursion de l'une dans l'autre. L'idée c'est qu'il n'y a plus de frontière entre le public et ce qui se passe sur scène, comme il n'y a plus de frontière entre les décisions politiques, notre vie intime et notre avenir.

**Ian De Toffoli** Ce qui fait sens, d'un point de vue métaphorique, parce que la pièce contient non seulement de longs moments d'adresse au public, mais également parce qu'on parle d'un sujet on ne peut plus actuel qui nous concerne tou.te.s.

**Renelde Pierlot** Je peux te poser la question au retour. Pourquoi voulais-tu que je fasse la mise en scène ?

**Ian De Toffoli** D'abord, avec les Théâtres de la Ville, nous sommes partis d'une prémisse peu habituelle. Il est rare qu'un.e auteur.ice soit porteur.e de projet. C'est plus souvent le ou la metteur.euse en scène qui fait appel à un.e auteur.ice pour écrire sur un sujet qui lui tient à cœur. Comme j'ai eu la liberté d'approcher les Théâtres de la Ville avec un projet, en tant qu'artiste associé, il fallait donc à un moment faire le chemin inverse et trouver une personne pour la mise en scène. Moi-même, je ne suis pas metteur en scène, comme le sont certains auteurs, comme Joël Pommerat, Nasser Djemaï, Simon Falguières, je n'ai pas la formation nécessaire, ni cette ambition. Mais je dois t'avouer que la première fois que ton nom est tombé, c'est un des comédiens de la pièce qui l'a évoqué. Tu sais bien que Pitt Simon et Luc Schiltz sont des compagnons de la première heure de cette pièce, et c'est Pitt Simon, à Avignon, l'été dernier, quand tu es venu voir ma pièce *Terres Arides*, qui a un peu spontanément dit : « Et si tu demandais à Renelde ? » Je me suis rendu compte que, thématiquement, la pièce pouvait absolument correspondre à tes sujets de prédilection, comme la lutte climatique, le théâtre documentaire. Quand j'ai proposé ton nom aux

Théâtres de la Ville, comme tu es également artiste associée, tout le monde était enthousiaste. Mais j'étais conscient que tu n'avais pas l'habitude de

» **L'idée c'est qu'il n'y a plus de frontière entre le public et ce qui se passe sur scène, comme il n'y a plus de frontière entre les décisions politiques, notre vie intime et notre avenir.**

*Renelde Pierlot*

mettre en scène des textes aboutis, finis. Que ce n'était pas ta méthode de travail. Que tu retravaillais et réajustais souvent les textes en répétition jusqu'au dernier moment. Je me disais qu'il n'y avait qu'une seule façon de te persuader d'accepter le projet : en te faisant lire le texte. Je n'avais

aucun véritable argument si ce n'est l'envie de le faire qu'allait susciter la lecture. Il fallait tenter le tout pour le tout.

**Renelde Pierlot** Je me souviens qu'au téléphone, tu m'as dit : Lis-le, ça va te plaire, il y a toutes les thématiques qui t'intéressent (*rire*).

**Ian De Toffoli** Mais j'ai une autre question. Dans une série d'interviews de Milo Rau j'ai lu une phrase qui m'a assez marqué. Il était question de la capacité du théâtre à pouvoir changer le monde. D'habitude à cette question-là, les artistes répondent que le théâtre n'a pas les solutions, mais il peut poser les bonnes questions. Milo Rau, dans cet article, dit autre chose. Il dit que c'est maintenant au théâtre de donner des solutions, des réponses, et de ne plus poser de questions. Que le temps des questions était révolu et en tant qu'artiste théâtral il fallait aller plus loin. Qu'en penses-tu ?

**Renelde Pierlot** Je ne suis pas sensible aux mises en scènes qui m'infantilisent, qui ne me laissent pas l'espace de penser par moi-même, qui me montrent la direction que doivent prendre mes pensées. Mais ce n'est pas nécessairement une mauvaise chose, parce qu'un tel théâtre peut être la contrepartie d'un endoctrinement mis en place par les forces capitalistes ou néolibérales de nos sociétés ou du pouvoir dominant. Et puis, franchement, j'ai toujours l'espoir que le théâtre puisse changer les choses. Si ce n'est qu'il touche profondément un.e ou deux ou trois spectateur.ice.s. Dans *Léa et la théorie des systèmes complexes*, nous avons les deux perspectives, celle de la jeune militante écologiste Léa, mais également celle des magnats de l'énergie fossile qui ont construit patiemment, brique par brique, leur empire pétrolier. Il y a une confrontation de points de vue dans cette pièce qui est vraiment intéressante. En même temps, je dois t'avouer que le théâtre, même si c'est une façon de m'engager en tant que citoyenne, ne me suffit pas.

**Ian De Toffoli** L'art et le théâtre c'est aussi un moyen d'imaginer de nouvelles possibilités du vivre ensemble dans nos sociétés. Il ne s'agit pas de donner des solutions, mais d'en proposer plusieurs, de les tester ensemble dans la fiction scénique. Le théâtre a des forces que d'autres médias ou même d'autres disciplines artistiques n'ont peut-être pas, notamment sa capacité à montrer d'autres mondes, de meilleurs mondes peut-être.

**Renelde Pierlot** Pour moi, en effet, le théâtre peut proposer ou donner à voir de nouvelles utopies, de nouvelles pistes de vie commune. Au théâtre on peut, de façon ludique, se dire, eh bien si quelqu'un commet une telle action, comment réagiraient ses proches. Le théâtre peut être un véritable laboratoire. On connaît tous les jeux vidéo où on joue à faire la guerre, ou bien l'ingénieur ou l'architecte qui, quand il construit un pont, crée d'abord une maquette, fait

» **L'art et le théâtre c'est aussi un moyen d'imaginer de nouvelles possibilités du vivre ensemble dans nos sociétés.**

*Ian De Toffoli*

des calculs, le théâtre met à l'épreuve notre sociabilité ou notre psychologie, parce qu'on se retrouve ensemble, en tant que groupe d'êtres humains, à vivre une expérience collective qui n'est jamais la même, à chaque représentation.

**Ian De Toffoli** En l'occurrence, *Léa et la théorie des systèmes complexes* est une pièce qui essaie non seulement de comprendre, psychologiquement aussi, ce qui motive ces capitaines de l'industrie qui persistent à penser que le monde est à leur disposition pour être spolié, mais également jusqu'où peut aller l'engagement écologiste et la lutte contre notre système capitaliste écocide.



**16 + 17.11.2023**  
• **20h00**  
• **Grand Théâtre**

En français  
Durée **2h (pas d'entracte)**  
Adultes 20€ / Jeunes 8€ / Kulturpass bienvenu

•  
Introduction par Ian De Toffoli  
½ heure avant chaque représentation (FR)

Texte et mise en scène **Nasser Djemai**

•  
Avec **Claire Aveline, Coco Felgeirolles, Martine Harmel, Sophie Rodrigues et Chantal Trichet**

•  
Dramaturgie **Marilyn Mattéi**

Regard extérieur **Mariette Navarro, Julie Gilbert**

Assistanat à la mise en scène **Rachid Zanouda**

Scénographie et costumes **Claudia Jenatsch**

assistée de **Dominique Rocher** aux costumes

et **Salomé Bégou** à la scénographie

Création lumière **Laurent Schneegans**

Création sonore **Frédéric Minière**

Création vidéo **Nadir Bouassria, Grégoire Chomel**

Maquillage et perruques **Cécile Kretschmar**

Régie générale et accessoires **Lellia Chimento**

•  
Production **Théâtre des Quartiers d'Ivry – CDN du Val-de-Marne**

Coproduction **Maison de la culture de Bourges; Théâtre de Sartrouville et des Yvelines – CDN; Théâtre de l'Union – CDN du Limousin; Le Volcan – Scène nationale du Havre; Théâtre National Populaire; CDN Rouen–Normandie; Châteauvallon–Liberté; Scène nationale; Fontenay–en–scène; Ville de Fontanay–sous–Bois; Les Théâtres de la Ville de Luxembourg**

•  
Avec l'aide de la **Région Île–de–France**

Avec le soutien de la **MC2: Grenoble** pour la construction du décor et de **Châteauvallon–Liberté – Scène nationale** dans le cadre d'une résidence de création.



La représentation du 17 novembre est proposée en audio-description à destination des spectateurs et spectatrices aveugles et malvoyant.e.s.

**Veillez réserver vos places auprès de [lestheatres@vdl.lu](mailto:lestheatres@vdl.lu)**



**Les Gardiennes s'inscrit clairement dans une continuité à la fois thématique, mais aussi de genre, donc formelle, avec vos pièces précédentes, comme *Invisibles*, ou *Héritiers*. Notamment sur la question des travailleurs immigrés laissés-pour-compte en France quand ils ont l'âge de la retraite, sur la question de la famille (celle qu'on découvre sur le tard ou celle qu'on ne choisit pas nécessairement), sur la question de l'héritage, mais également celle de la vieillesse. Comment décrivez-vous ce long travail d'écriture : comme une recherche continue, qui se développe d'œuvre en œuvre, ou plutôt comme un cycle de textes ?**

Je tire toujours sur un même fil, de texte en texte. Les thèmes qui m'intéressent sont la filiation, la transmission, la mémoire, mais aussi la question du gouffre qui sépare les générations. L'idée qu'on devienne tous à un moment étranger à notre propre famille. Que l'enfant échappe toujours à son destin familial. Ce que je recherche, c'est cette collision de pensée entre personnages et générations. Il y a comme un déphasage entre les générations, entre, par exemple l'existence qui est la mienne, avec la modernité qui nous aliène, et la génération de mes parents, qui sont encore coincés dans un monde qu'on pourrait dire plus ancré dans la réalité concrète. Il y a un décalage d'époque, de pensée et d'imaginaire entre nous que je veux saisir dans mes pièces. Et ce décalage, c'est une autoroute pour les incompréhensions, pour les conflits, pour les violences. En même temps, ce qui regroupe les textes que vous avez nommés, c'est le thème de l'amour, de l'attachement familial, malgré l'impossibilité de cohabitation entre générations. Dans le long monologue de Victoria,

vers la fin de *Les Gardiennes*, elle dit, paradoxalement, toute la colère qu'elle éprouve contre sa mère, mais en même temps tout son amour irréductible, non négociable. Il faut dire également que je suis pétri de tragédies grecques, surtout celles qui évoquent la famille, comme l'*Orestie* ou les *Atrides*, ces histoires où le lien familial contient à la fois une logique toxique et salutaire.

**Pour l'écriture d'*Invisibles*, vous vous êtes basé sur une large collecte de témoignages autour de la mémoire des Chibanis. Qu'en est-il pour *Les Gardiennes*? Y a-t-il eu une phase de recherche documentaire en amont de l'écriture?**

Pour la conception de l'histoire de *Les Gardiennes*, ainsi que pour comprendre qui sont ces femmes, je me suis imprégné de l'histoire de l'entreprise La Lainière de Roubaix, une entreprise française du secteur du textile créée en 1911 (et fermée en l'an 2000). J'ai également travaillé sur le film

documentaire *Le siècle des couturières*, réalisé par Jérôme Lambert et Philippe Picard. J'ai lu des témoignages, avant tout de femmes, sur les conditions de travail dans le monde du textile. Ensuite, avec l'équipe artistique, nous sommes allés visiter une ancienne usine à Roubaix, nous avons rencontré d'anciennes ouvrières qui nous ont fait part de leurs expériences. Ce sont

» **Ce que je recherche, c'est cette collision de pensée entre personnages et générations.**

Nasser Djemai

les histoires intimes qu'elles nous ont racontées qui m'ont le plus intéressé. L'atmosphère dans laquelle elles évoluaient, leurs conditions de vie: c'est cela qui m'a permis de dépasser le propos pour aller aborder le domaine à la fois réaliste et onirique de mon histoire.

**Et une fois la recherche faite, comme vous êtes à la fois auteur et metteur en scène de vos pièces, comment se déroule le processus de travail? Vous arrivez sur le plateau avec un texte prêt et fixe ou est-ce qu'il y a une large part d'écriture qui se fait sur scène avec l'équipe?**

J'ai voulu inclure les comédiennes à différents moments du processus de travail. D'abord au début, en amont, où nous avons travaillé sur des bribes textuelles que j'avais préparées, où il y a eu des moments d'improvisation aussi. Nous travaillions sur les thématiques du rapport au corps, aux hommes, au désir, à l'enfance. J'ai laissé les comédiennes naviguer à travers ces

thèmes et avec le matériau qui en est sorti, durant cette première phase, j'ai réécrit le texte. Dans une deuxième phase, je me suis attaqué au travail dramaturgique autour de la question du rapport mère/fille, puis du mythe. La narration s'est mise en place pour nous emmener petit à petit vers la pièce finale. Le plus difficile est la transformation du personnage principal, son évolution. L'intérêt du voyage de l'écriture dramatique, c'est de voir comment chaque personnage se déplace et change et évolue au contact avec les autres. Tout le travail s'est fait avec accompagnement d'une dramaturge, Marylin Mattei, présente à certains moments des répétitions. Ce regard extérieur d'une dramaturge m'est très utile, cela permet d'éviter les fausses pistes et les écueils.

**À la différence d'*Invisibles*, qu'on peut décrire comme une pièce plus réaliste, vous développez dans *Héritiers*, et maintenant dans *Les Gardiennes*, même si ces deux pièces commencent sous un faux air de drame réaliste, une veine dramaturgique plus poétique, plus surnaturelle, plus magique. Les trois gardiennes qui veillent sur Rosa, la vieille mère de Victoria, qui, après une chute, se retrouve en fauteuil roulant, font référence aux sorcières de *Macbeth*, mais aussi, comme leur travail à l'usine a été de filer, aux trois Parques de la mythologie grecque. Quelle est la fonction de la magie et de ces affleurements mythologiques dans *Les Gardiennes*?**

Le fil que je tire, c'est la part magique de la pièce. L'histoire que je raconte est un voyage fantastique pour élever ces femmes aux figures de personnages mythologiques. Le trio qu'elles forment rappelle également le phénomène de chœur et du coryphée de la tragédie antique. Le chiffre trois contient une puissance magique : il y a les trois divinités du monde hindou, la trinité chrétienne, voilà le fil sur lequel je voulais tirer et qui dit fil, dit Parques, en effet, et de là on en vient aux Érinyes, aux Gorgones, aux Harpies. Je voulais

m'amuser avec tous ces codes, de façon ludique, mais aussi pour ouvrir la grille de

» **J'imagine que mon histoire a lieu dans le Nord de la France, à Roubaix ou Tourcoing. Un Nord brumeux, pauvre, peuplé de familles laissées-pour-compte, dans des territoires aujourd'hui délaissés et ravagés.**

Nasser Djemāi

lecture qui permet de saisir les motivations de ces gardiennes, qui sont comme des lionnes, capables de tout pour garantir leur survie et protéger leur territoire.

**La protagoniste, la fille, Victoria, dans ses crises les plus intimes, bascule tout à coup du français vers l'italien. Comme si dans les moments de crise les plus graves, on retournait toujours vers la langue des origines.**

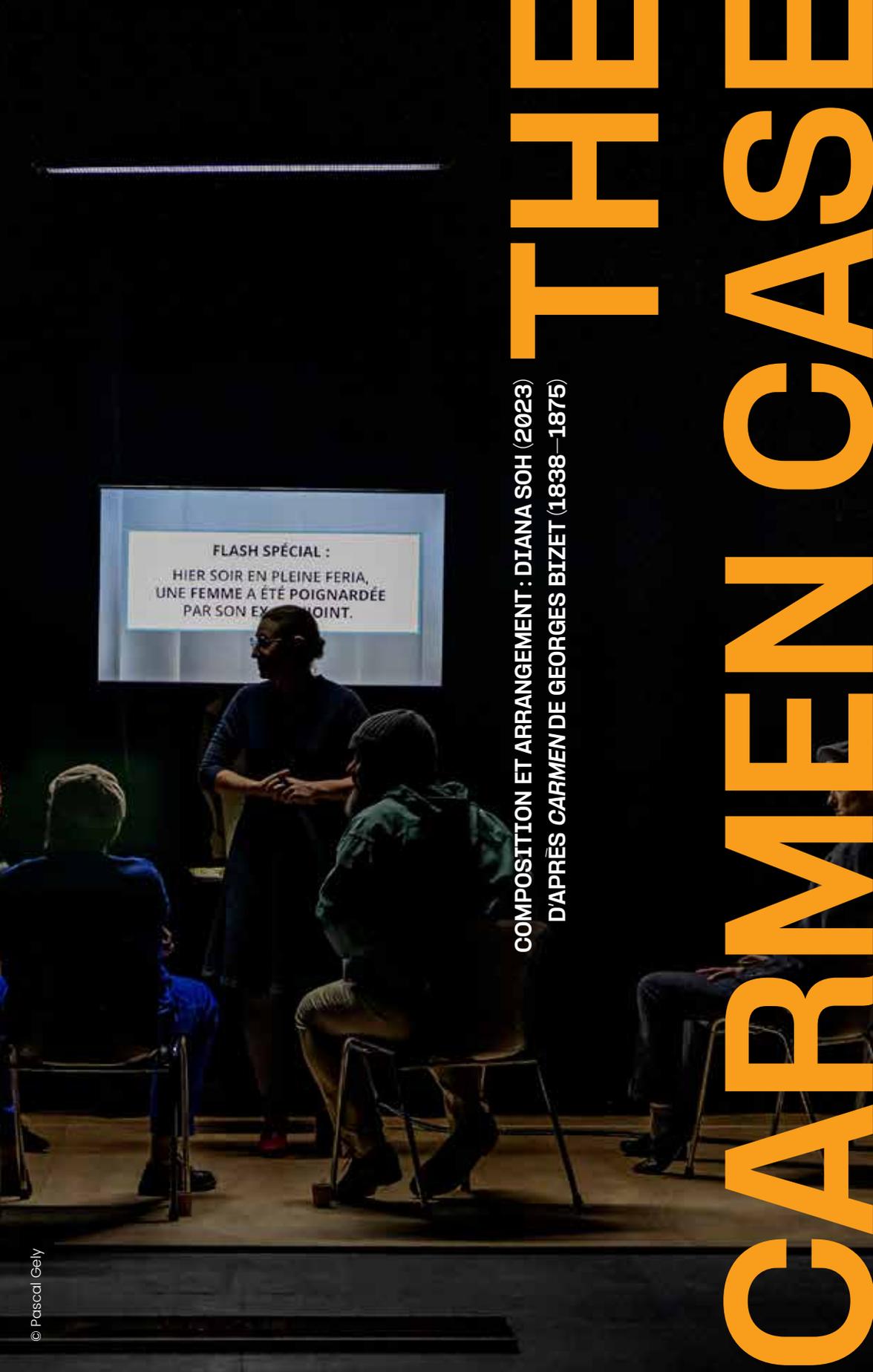
Dans ces moments, j'ai voulu convoquer la puissance inouïe de la langue maternelle. La langue avec laquelle on ne triche pas. Cela donne à la fois une touche étrangère à la pièce, mais garde vive aussi cette filiation de Victoria à sa mère à travers la langue italienne. Pourquoi l'italien? Mes recherches ont indiqué qu'il y avait beaucoup de femmes italiennes engagées dans les usines de textile du Nord. J'imagine que mon histoire a lieu dans le Nord de la France, à Roubaix ou Tourcoing. Un Nord brumeux, pauvre, peuplé de familles laissées-pour-compte, dans des territoires aujourd'hui délaissés et ravagés.

36

**Sans que ce ne soit jamais véritablement explicité, *Les Gardiennes* raconte donc aussi une autre histoire, à savoir l'immigration italienne ouvrière en France autour des années 50, les femmes ouvrières, l'engagement syndicaliste de ces femmes, mais aussi les sacrifices qu'elles ont portés.**

En effet, j'ai voulu montrer l'envers du décor de ces moments, à savoir l'engagement syndicaliste, qui est vu comme un moment héroïque et valorisant d'un point de vue social, mais dont on ne mesure pas les impacts à l'intérieur des familles, avec son lot de dégâts collatéraux et de pots cassés, vue cette absence des parents pour un autre engagement, qui est susceptible d'être supérieur parce qu'il tient de l'intérêt commun. Mais il a ses failles, cet intérêt, effectivement les enfants peuvent se retrouver livrés à eux-mêmes devant des idées qui les dépassent. Il y a un constat amer dans *Les Gardiennes*: que malgré les beaux discours, malgré les combats, il ne reste aujourd'hui plus grand-chose de cette époque où ce type d'industrie était un fleuron français. C'est cet envers du décor que j'ai découvert au fur et à mesure du processus d'écriture et de mes entretiens avec d'anciennes ouvrières, mais que j'ai découvert également en fouillant le personnage de Rosa, la mère de Victoria.





FLASH SPÉCIAL :  
HIER SOIR EN PLEINE FERIA,  
UNE FEMME A ÉTÉ POIGNARDÉE  
PAR SON EX-MOINT.

COMPOSITION ET ARRANGEMENT : DIANA SOH (2023)  
D'APRÈS CARMEN DE GEORGES BIZET (1838–1875)

# THE CARMEN CASE

11 + 12.01.2024

• 20h00

• Grand Théâtre

Livret d'Alexandra Lacroix d'après *Carmen* d'Henri Meilhac et Ludovic Halévy et des procédures de jugement criminel en cour d'assises

En français, avec surtitres en français

Durée **1h45 (pas d'entracte)**

Adultes 20€ / Jeunes 8€ / Kulturpass bienvenu

Introduction à l'opéra par Stéphane Gilbert  
½ avant chaque représentation (FR)

Conception et mise en scène **Alexandra Lacroix**

Direction musicale **Lucie Leguay**

Chef de chant **Yvan Hereau**

Scénographie **Mathieu Lorry-Dupuy**

Costumes **Olga Karpinsky**

Lumières **Flore Marvaud**

Création vidéo **Jérémy Bernaert**

Assistant mise en scène **Benjamin Schilperoord**

Répétiteur **Lionel Bams**

*Carmen* **Anne-Lise Polchlopek**

Franck, Don José **François Rougier**

Carlos, Escamillo **Alban Legos-Le Moine**

Micaëla **Angèle Chemin**

Ludovic, José l'accusé **Xavier de Lignerolles**

Laura, Frasquita, experte **Elise Chauvin**

Béatrice, Procureure, experte **Anne-Emmanuelle Davy**

Jean-Luc, Mercedes, experte **Rosie Middleton**

Président **William Shelton**

Orchestre **United Instruments of Lucilin**

Production déléguée **La Chapelle Musicale Reine Elisabeth; Les Théâtres de la Ville de Luxembourg** Production exécutive **ensemble Ars Nova** Coproduction **TAP – Théâtre Auditorium de Poitiers; Fondation Calouste Gulbenkian; La Monnaie / De Munt; OARA; United Instruments of Lucilin** Coproducteur en charge de la direction et coordination artistique **Cie MPDA** Construction des décors **Les Ateliers des Théâtres de la Ville de Luxembourg** Avec le soutien de **enoa et du Programme Europe Créative de l'Union européenne** Remerciements à la **Fondation Royaumont; à la Fondation Singer-Polignac; à Mains d'œuvres; au CNSMDP et au TAP – Théâtre Auditorium de Poitiers pour leur accueil en résidence; à Andreas Westphalen et Joseph Bolger pour leur collaboration et à Elena Schwarz pour son investissement et sa collaboration sur ce projet.** Représentations à Luxembourg en collaboration avec **United Instruments of Lucilin**

Bord de plateau **12.01.2023**

Cellule



Que se passe-t-il après que Don José tue Carmen dans l'opéra de Georges Bizet ? C'est la question que s'est posée la metteuse en scène Alexandra Lacroix qui a transposé cet opéra en huis clos pour le procès d'un des féminicides les plus célèbres au monde, *The Carmen Case*. Rencontre avec Alexandra Lacroix, la créatrice, et l'avocate Vanina Meplain, qui a donné des clés pour rendre plus juste la tonalité du procès.

### Qu'est-ce qui vous a amené à proposer cette vision très moderne du procès de Don José et de la mort de Carmen en féminicide ?

**Alexandra Lacroix** C'était un long processus. Au début, je devais mettre en scène le *Carmen* original mais j'ai toujours été très mal à l'aise avec cette fin. Je ne voulais pas la changer comme certains metteurs en scène ont pu le faire. Je voulais vraiment qu'on traite cette histoire-là, qui déchaîne tant de passion. C'était important pour moi de respecter à la fois l'histoire et les personnages originaux, tout en ayant un regard, une prise de distance et de conscience sur l'acte. La musique est tellement puissante qu'elle prend le pas sur ce qui se dit. Bizet a très bien fait les choses, avec ce motif du destin qui est là dès l'ouverture et qui nous fait accepter l'idée que l'issue doit forcément être fatale.

» **Au début, je devais mettre en scène le *Carmen* original mais j'ai toujours été très mal à l'aise avec cette fin.**

Alexandra Lacroix

À quel moment ça s'est joué, à quel moment y a-t-il eu violence ? J'ai essayé de voir comment cela pourrait se transposer aujourd'hui. En parallèle, j'avais fait une pièce radiophonique où j'avais mis toute la partie de Don

José en relation avec un an de féminicides, relaté par le journal Libération. Ces histoires résonnaient vraiment très fortement.

## **Me Meplain, vous avez permis à Alexandra d'assister à un procès en assises, de voir ce qui se joue dans un tribunal. C'est important de montrer la mort de Carmen comme elle est, un féminicide ?**

**Vanina Meplain** Il faut déconstruire les choses, y compris dans le détail et revenir à chaque étape du processus qui amène au féminicide. Ce n'est pas « je tombe amoureux, on se marie et je te tue le lendemain », c'est beaucoup plus que ça. Ce sont des faits de micro-agression, de micro-violence qui, pris isolément ne tuent pas la personne. La violence morale, psychologique, physique va crescendo. Et plus on excuse, plus cela prend de l'ampleur et c'est cela qui amène au féminicide. J'ai trouvé l'idée géniale de partir du procès, de voir la suite de l'histoire.

## **Le montrer dans un opéra, cela fait partie d'une prise de conscience de la société sur l'ampleur du phénomène ?**

**Vanina Meplain** Le changement des mentalités passe évidemment par la culture, soit de l'opéra, la publicité, la télévision, peu importe. Chaque vecteur a son travail à faire pour que l'on ne baigne plus dans cette culture de la violence faite aux femmes comme étant admise, normale et souvent dédramatisée. Il y a quand même 121 féminicides par an en France et il y a un chiffre qu'on ne cite jamais, c'est qu'il y a 260 suicides provoqués par an, liés aux violences psychologiques dans le couple.

C'est vraiment une belle occasion de faire réfléchir tout le monde parce que les violences faites aux femmes concernent tous les milieux, sans exception. L'opéra, c'est peut-être un public qui pourrait éventuellement

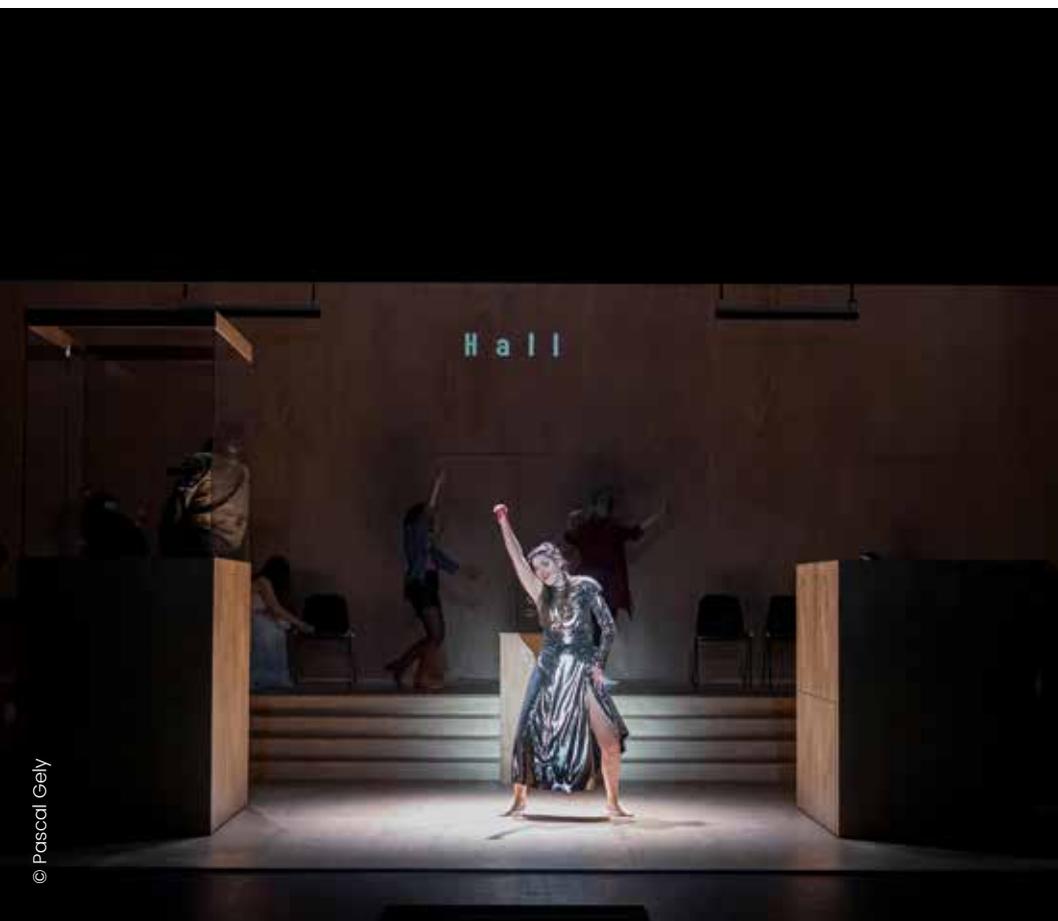
penser ne pas être concerné par ce sujet, alors qu'en fait il l'est absolument.

» **Il y a quand même 121 féminicides par an en France et il y a un chiffre qu'on ne cite jamais, c'est qu'il y a 260 suicides provoqués par an, liés aux violences psychologiques dans le couple.**

*Vanina Meplain*

## **Vous avez gardé la musique originale... pour satisfaire les puristes de l'opéra de Bizet ?**

**Alexandra Lacroix** À l'intérieur du procès que j'ai écrit à partir de procédures actuelles en cours d'assises et dont la musique est de Diana Soh, on revit en réminiscence des passages de l'histoire originale de Bizet. Le défi était de réussir à trouver le bon équilibre entre l'œuvre originale avec toute sa beauté et puissance musicale et la nouvelle œuvre qui surgit de cette mise en abîme post mortem, au procès de Don José. Les amateurs de l'œuvre de Bizet peuvent entendre les magnifiques airs de la partition originale et en même temps découvrir une nouvelle perspective sur la notion de fatalité...





# DANSE MAGABRE

UN SPECTACLE DE VLAD TROITSKYI  
AVEC LES DAKH DAUGHTERS  
ET TETIANA TROITSKA / DAKH THEATRE

27.01.2024

• 20h00

• Grand Théâtre

28.01.2024

• 17h00

• Grand Théâtre

En ukrainien,

avec surtitres en français & anglais

Durée **1h30 (pas d'entracte)**

Adultes 20€ / Jeunes 8€ / Kulturpass bienvenu

Mise en scène **Vlad Troitskyj**

Avec **Tetiana Troitska et les Dakh Daughters / Natacha Charpe, Natalia Halanevych, Ruslana Khazipova, Solomiia Melnyk et Anna Nikitina**

Création lumière et régie lumière **Astkhik Hryhorian**

Traduction **Irina Dmytrychyn**

Régie générale et sonorisation **Damien Gallot**

Régie son **Arthur De Bary**

Régie plateau **Simon Fouché**

Accessoires **Rowland Buys**

Production déléguée **Le Préau – CDN de Vire**

Avec le soutien du **Ministère de la Culture (FR)**

Coproduction **Odéon – Théâtre de l'Europe ; Théâtre**

**National de Strasbourg ; La Fonderie du Mans avec Les**

**Quinconces – L'Espal Scène Nationale du Mans ; Théâtre**

**de Vidy – Lausanne ; Les Théâtres de la Ville de Luxembourg**

Samedis  
aux  
Théâtres

**27.01.2023 • 17h00 • Théâtre des Capucins**

Cercle  
des  
Spectateurs

**26.01.2023 • 20h00**

Les Géants de la montagne au NEST

•

Avant les représentations de *Danse Macabre* à Luxembourg, les Dakh Daughters seront de passage au NEST – CDN Transfrontalier de Thionville avec le spectacle *Les Géants de la montagne* dans une mise en scène de Lucie Berelowitsch.

Informations et réservations: [www.nest-theatre.fr](http://www.nest-theatre.fr)



AVEC LES DAKH DAUGHTERS : SOLOMIIA MELNYK, RUSLANA KHAZIPOVA,  
NATALIA HALANEVYCH, ANNA NIKITINA

Propos recueillis par Petz Bartz

## **Les Dakh Daughters. Quand et comment tout cela a-t-il commencé? Et pourquoi?**

Tout a commencé il y a 11 ans. Nous étions toutes actrices au Dakh Theater, à l'initiative de Vladislav Troitskyi, qui était le directeur du groupe de notre théâtre où nous étions actrices. Le moment était venu de créer une nouvelle forme d'art, de mélanger le théâtre et la musique et de mettre sur pied ce merveilleux projet.

Mais nous avons déjà travaillé ensemble pendant 20 ans. Dans une grande troupe, pas seulement des femmes, mais aussi des hommes.

## **Dakh signifie « toit ». C'est de là que vient le nom ?**

Oui, nous sommes toutes des filles sous un même toit. En 2003, nous avons commencé et en 2004, nous étions déjà sur la place Maidan pour le début de la révolution orange à Kiev. Et nous avons organisé de nombreux événements ailleurs en Ukraine. Nous sommes également allées en Crimée. Et nous avons collaboré avec divers artistes étrangers qui sont venus soutenir l'Ukraine pendant la révolution orange.

Il a toujours été très important pour nous de parler avec les différents publics: Qu'est-ce que l'être humain? Que peut faire un être humain de lui-même? Il s'agissait toujours d'une question entre le citoyen et l'artiste. Lorsque la révolution Euromaidan a commencé en 2012, nous étions déjà les Dakh Daughters et nous avons écrit la chanson *Donbass*, qui parlait vraiment des événements qui se déroulaient à l'époque. Nous étions de retour sur la place Maidan avec notre peuple et nous avons créé un nouveau programme que nous avons porté sur les scènes étrangères.

Et cela a conduit à *Danse Macabre*. *Danse Macabre* comporte à nouveau des éléments politiques, mais aussi artistiques.

## **Les Dakh Daughters sont-elles la version ukrainienne des Pussy Riot?**

Oh non ! Pour nous, les Pussy Riot sont une performance politique. C'est plus politique qu'artistique, si l'on peut dire. Il est difficile de ne pas être politique... L'art ne peut s'en passer. Mais notre premier point est l'art, l'art théâtral et l'art musical. Et seulement après : l'activisme. Parce que nous sommes des citoyens de notre pays et des citoyens du monde et que nous devons parler de ce qui se passe en Ukraine. Si vous dites que l'art n'a rien à voir avec la politique, vous risquez de perdre le fil.

## **Retour sur *Danse Macabre*. S'agit-il d'un appel à la paix ou d'un appel à la vengeance ?**

Nous partageons ce qui se passe en Ukraine. Nous partageons notre horrible situation. Nous sommes le même peuple et ce n'est pas juste pour tous les Ukrainiens. Ensuite, c'est à vous de choisir entre la paix, la vengeance... ou l'amour. Mais nous sommes pleins de stress et si nous sommes sur scène, nous nous sentons vivants. Émotionnel, physique, magique... cela signifie que nous sommes ouverts au dialogue et à l'amitié. Nous sommes des gens civilisés. Et nous nous adressons à des personnes civilisées. Nous ne nous adressons pas aux envahisseurs, mais aux personnes qui défendent la liberté.

Nous avons visité l'Ukraine en mai 2023. Nous avons entendu des bombes tomber à l'extérieur, alors que nous étions sur scène. *Danse Macabre*

» **Il est difficile de ne pas être politique... L'art ne peut s'en passer.**

*Dakh Daughters*

s'adresse aussi aux Ukrainiens d'Europe qui veulent rentrer chez eux, mais qui ne peuvent pas encore le faire.

Notre vie n'a pas changé, car nous tournons depuis de nombreuses années. La différence, c'est que nous n'avons pas la possibilité d'être chez nous autant que nous le voudrions et d'y puiser l'énergie nécessaire pour poursuivre cette mission de paix. Cela fait un an et demi que cela nous fait défaut. C'est parfois déchirant...

Mais il est très important pour nous de voyager à travers le monde et de crier haut et fort cette tragédie, afin que les gens sachent ce qui se passe.

Nous essayons également de collecter de l'argent pour aider le peuple ukrainien. Nous faisons tout notre possible pour les aider. Car en Ukraine, il n'est tout simplement pas possible de vivre de l'art en ce moment.

## **Y a-t-il aussi de l'espoir ? L'espoir d'une fin du conflit ?**

L'espoir est la seule chose qui reste. Même si vous n'y croyez pas, vous essayez de vous rappeler ce que vous défendez. Pourquoi vous essayez de vous battre. L'espoir est très précieux. Il est impossible de vivre sans lui. La vie serait vide. Il nous donne la force d'aller de l'avant. Bien sûr, nous ne savons pas quand nous pourrions revenir en arrière. Quand tout sera

» **Nous ne nous adressons pas aux envahisseurs, mais aux personnes qui défendent la liberté.**

*Dakh Daughters*

terminé. Quand un pays sera-t-il à nouveau libre et pourra-t-il vivre en paix ? Nous ne le savons pas. Personne ne le sait. Mais notre mission est de faire tout ce que nous pouvons pour que la paix revienne dans notre pays. Nous espérons également que le reste du monde nous aidera, qu'il réagira, car nous restons seuls face à cet horrible monstre. Mais bien sûr, les Européens doivent comprendre que s'ils ne nous aident pas maintenant, ce sera au tour de la Pologne, de la Lituanie, puis de l'Allemagne, de la France... Ils ne pourront jamais s'arrêter.

## **Mais il y a aussi des fissures dans la société ukrainienne... Comment la vie côte à côte peut-elle redevenir possible un jour ?**

Le conflit au sein de notre société a été créé par la propagande russe. En ce qui concerne Donetsk, la Crimée... les fausses informations russes ont eu beaucoup d'influence. Les chaînes de télévision russes, etc. Un désastre. Mais beaucoup de gens avaient des valeurs ukrainiennes. La question de savoir comment nous allons vivre à l'avenir est difficile. La reconstruction de notre société après la guerre est un long chemin. Mais il est trop tôt pour y penser maintenant. C'est comme un soldat. Maintenant, il faut se battre, et la réflexion et l'élaboration de l'étape suivante, on les laisse pour plus tard.

Tout d'abord, nous avons besoin de la protection de l'OTAN et de l'UE. Sans cette protection, ils continueront. Nous avons montré au monde libre que nous pouvions en faire partie. Cette protection permettra de s'assurer

qu'ils ne recommenceront pas, encore et encore. Ensuite, lorsque la stabilité sera revenue en Ukraine, nous créerons et trouverons notre voie. Nous déciderons et trouverons de nouvelles façons de vivre ensemble. Nous trouverons des codes pour nous reconnecter, non pas par rapport à l'ennemi, mais nous construirons quelque chose de nouveau.

Aujourd'hui, beaucoup de gens ne veulent plus se tourner vers la Russie. Peut-être avec la première propagande, oui, mais maintenant cela a changé, parce que beaucoup ont perdu leurs maisons et leurs proches et ils comprennent que ce sont les Russes qui ont détruit leur monde.

### **Le thème principal de *Danse Macabre*... Est-ce l'injustice?**

Il y a beaucoup d'émotions, mais l'injustice est probablement la plus intense. C'est vraiment injuste de faire la guerre sans raison. Et vous voyez sur scène des femmes qui ne baissent pas les bras, mais qui prennent leurs bagages, leurs bébés, et qui partent pour continuer à vivre. C'est de l'espoir, c'est puissant.

La question principale de *Danse Macabre* est de savoir qui vous êtes en tant qu'être humain lorsque vous perdez tout, lorsque vous avez perdu votre maison, votre famille ou vos proches, votre mari, votre femme, vos enfants. Quelles sont les qualités qui vous restent lorsque vous avez tout perdu?





LOVE TO DEATH

# LENTI PONTIFASIO

**2 + 3.02.2024**

**• 20h00**

**• Grand Théâtre**

Durée **1h10 (pas d'entracte)**

Adultes 20€ / Jeunes 8€ / Kulturpass bienvenu

Director **Lemi Ponifasio**

Performed by **Elisa Avendaño and Natalia García–Huidobro**

Choreographed by **Lemi Ponifasio**

**and Natalia García–Huidobro**

Lighting **Helen Todd**

Music and sound **Elisa Avendaño Curaqueo**

**and Lemi Ponifasio**

Light Operator and Photography **Alex Waghorn**

Sound Operator **Jean Paul Mengin**

Technical Director **Martin Montaner**

Production Manager **Fernanda Pardo**

Additional photography **Lemi Ponifasio**

Coproduced by the **Teatro a Mil Foundation**  
and **Grec Festival Barcelona**

Meet the artistic team **2.02.2023**

Open workshop **3.02.2023 • 2pm**





WITH LEMI PONIFASIO

By Jeff Schinker

**You're the third artist to participate in the red bridge project. What do you think are going to be the artistic opportunities of working in three of Luxembourg's most prestigious institutions?**

I'm not a director for hire. There's a certain road I walk with my work. I suppose what I'm really trying to do is to reconnect people to a source that is not Facebook, not something material, but something much higher than ourselves. In the end, that's just me trying to make poetry. The Luxembourg Philharmonie, the Mudam Museum, and the Grand Théâtre, these institutions can be a platform for poetry, but quite often they are images of power, monuments to the powerful people. And I'm very conscious that the people see the art made in the institutions as a means to enhance the prestige of the powerful. Thus, the more you give resources to these institutions, the more distanced they become from the people, and the more divided we become as a society. The architecture of these monuments itself is a barrier. In order to create stability, we need these institutions – but we must also question the corruption of their power. More often than not, you will find that these museums and theatres hierarchically decide what art is and then proceed to institutionalise it by marketing it and writing about it.

» **In the end, that's just me trying to make poetry.**

*Lemi Ponifasio*

It's primarily academic and has nothing to do with the lives of all the people. Therefore, before working here,

my question has to be: When the gods of theatre are always European, isn't theatre just another form of colonisation? Are we really

making art, or are we just repeating the Hail Mary Full Of Grace, in the sense that we're worshipping these same gods instead of really talking to each other? Because I'm convinced, we have to speak to everybody – including the power structures. That's the reason I have come all the way from the other side of the world: I'm not here to show song and dance. That'd be too easy. But I come here with this sense of how do we reimagine everything.

**One of your projects implies working with local communities of amateur choirs – how do you approach them, how do you work with them, how do you manage to bring them to these institutions?**

When you make art, you are challenging the world that you live in. I come from a culture that thinks all humans are born incomplete. Thus, we need each other to find a sense of who we are. I don't do what I do out of my own love of community or because I have a political agenda but because I come from this culture that thinks community matters. It's hard to explain this to Europeans. European artists are so heavy with philosophies. They have all the answers. But I don't hear from them any good questions. They are not just stars to be worshipped, as if they're replacing the gods. People in communities are always looking to transform because nobody is happy to be marginalised or disconnected. Everybody wants to participate. But there are barriers. So, when I go to a community, I don't talk about art. I talk about themselves, about the things that occupy them. Through that process, we arrive at some higher sense of cooperation – and then I call that art.

At the same time, the point of working with communities is to open them to other ways of thinking – many communities are very conservative because they are paralysed by fear. Here in Luxembourg, I hear the word diversity a lot. But if diversity is just a political statement, if diversity is just counting how many people of what ethnicity are in the room, instead of

trying to talk to each other, it means nothing. And once you put labels on nothing, you are denying the existence of people.

» **We have to find the balance between our heritage and our search as a community of where we're going.**

*Lemi Ponifasio*

## **Do you think art or theatre are just conveniently reproducing power structures instead of transcending reality and looking for this higher source?**

To create is really to say I've had enough of everyday life and, therefore, imagine another dimension of being. I call it the cosmos – and everybody laughs because I use that word a lot. But since the Church has stolen the word 'spirit' and the 'hippies' have stolen the word 'Earth', the cosmos is

» **But art is not about repeating reality on stage, it's about finding new dimensions of knowing, of consciousness, of feeling. Because the truth is: reality is bad for art.**

*Lemi Ponifasio*

what I'm left with. I think that theatre is dead: if it has no higher mission, it is just a repetition of the order that wants us to remain separated and controlled. There are many starving, talented musicians who write their own music. And yet we keep playing Mozart. What is really the point of that? Besides that, once you have created these institutions that are hungry for power and money, you need to feed them. We have to find the balance between our heritage and our search as a community of where we're going. It is irresponsible for an artist only to create things for the market. Most institutions or festivals hire what sells. I understand why, but it's untruthful: the reason that we're created is to create, to make the society imaginative, to give people the ability to reimagine themselves.

## **You've been defined as a "passeur d'histoires". Would you agree with that definition?**

I'm not promoting indigenous stories, I'm promoting an awareness of the other, of their worldview – an awareness that moves away from judging the other. When I was a child, I was born in a grass hut, with women of the village touching my body and singing songs to welcome me to the world. If you go back to Samoa now, kids are born into white – white walls, white clothes, white people. In a hospital, you're literally born into the European aesthetic. It's just another relentless, hidden process of domination. European culture has been very successful, and I admire that. But at the same time, it's a pity that your ancestors chose colonialism rather than something else. And it's a pity that knowing all that, we continue to build crazy machines of death. We can only learn from our mistakes if we don't just place our lives into the reality that's been created for us by others. Of course,

you can follow them, and I hope they're right. But art is not about repeating reality on stage. It's about finding new dimensions of knowing, consciousness, and feeling. Because the truth is: reality is bad for art.

**And yet, *Love to Death* is based on the real murder of Camilo Catrillanca, a Mapuche student activist and farmer. Do you believe in political theatre, in the idea that theatre, when confronted with violence and repression, can change things, like Milo Rau did with his Congo tribunals?**

Political theatre is another genre. I'm not interested in that. People think *Love to Death* or *سِدْقُلْ Jerusalem* are political plays – but I merely start from where I come from. I give you what I'm trying to deal with in my life. I don't search for a power shift. I don't get on the stage and shout political statements; I'm trying to make the people recognise poetry in their daily lives. I'm trying to create a dimension that orients us all towards the cosmos, where we can be one. Now I sound like a hippie (laughs). *سِدْقُلْ Jerusalem* is a utopian space; it's both real and unreal; it's a dream of peace that's become full of violence. When I was a kid, I used to think Jerusalem was in heaven. And then I heard on the news that there's fighting, and the seven-year-old me thought there was a war in heaven. I pictured something massive, with angels. To me, *سِدْقُلْ Jerusalem* is my attempt at poetry. But it's not poetry about lying on the beach and writing about the sunset, it's about the beauty and the terror that we are all capable of.

**How do you react when people try to put a label on what you do?**

They do what they must to get people to the theatre. But people then come and say: 'That's not dance'. Then I answer: 'That's how dance should be'. It's maddening for people in Europe, who often have no idea of what the hell I'm doing. But that's fine. This is the requirement of art. For me, art is about trying to make the world bigger, to stretch time and space, as opposed to

reality, where everything is getting reduced. Theatre is a chaotic space because it tries to capture the eternal dimension of our existence beyond all these little labels, and prices and shapes. People use words to describe my work, but because I don't come from a particular school of art,

» **To me, *سِدْقُلْ Jerusalem* is my attempt at poetry. But it's not poetry about lying on the beach and writing about the sunset, it's about the beauty and the terror that we are all capable of.**

scholars have no idea how to speak about it. They refer to what they know, but what they know is only their memory. Everything in life is a memory, but theatre shouldn't be, it should create this fantastic new dimension. When coming to see سدقل *Jerusalem*, I'd like people to shift away from one of the credos of their individualistic society, where you define yourself through your function, your job. Who you are was created long before you were born. There are traces of all of your ancestors inside of you. Therefore, when you speak of yourself, you're hardly expressing your point of view. If you're coming to the performance, don't think of yourself as an individual. Think of you and all your ancestors. Because they're all whispering to you, they're all interfering with you. Your so-called individuality is just another myth. Your skin is not the end of your body. In fact, it is the beginning. So, for سدقل *Jerusalem*, I'd instead tell people *how* to come, in what state of being, rather than talk about what's in the performance. I could, but then it'd be like a movie set up for distraction. I am setting things up for contemplation. And the dream that perhaps you may slide out of your reality and into another dimension. Just for a moment, when you're not thinking.

## red bridge project

October 2023 – November 2024

13 & 14.10. 2023 · 20:00 · Grand Théâtre

سدقل **Jerusalem**

02. & 03.02.2024 · 20:00 · Grand Théâtre

**Love to Death**

14.06.2024 · 19:30 · Philharmonie

**Sea Beneath The Skin**

29.06.2024 · Mudam

**The Manifestation**

08 ou 09.11.2024 · 19:30 · Philharmonie

**Credo – I Believe**

**The entire programme will be announced on 5th of Octobre 2023:**

[www.redbridgeproject.lu](http://www.redbridgeproject.lu)



ELLA ROAD

DIE

LABORANTIN

**7, 8 + 9.02.2024**

• **20h00**

• **Théâtre**

**des Capucins**

In Deutsch

Durée **1h40 (pas d'entracte)**

Adultes 20€, 15€, 8€ / Jeunes 8€ /

Kulturpass bienvenu

•  
Einführung zum Stück von Simone Beck  
½ Stunde vor jeder Vorstellung (DE)

Inszenierung **Fábio Godinho**

Bühne **Marco Godinho**

Kostüme **Lina Maria Stein**

Video **Kevin Hinna**

Musik **Nigji Sanges**

Licht **Steve Demuth / David Neumann**

Dramaturgie **Boris C. Motzki**

•  
Mit **Vincent Doddema, Lis Dostert, Roosalie Maes,  
Daniel Mutlu**

•  
Koproduktion **Staatstheater Mainz; Les Théâtres de la Ville  
de Luxembourg**

Nachgespräch im Beisein von  
Prof. Dr. Stephanie Kreis **8.03.2023**  
in Zusammenarbeit mit den  
Jeunes Scientifiques Luxembourg



**Seit ein paar Monaten sorgt der Film *Oppenheimer* von Christopher Nolan für angeregte Diskussionen. Ein Wissenschaftler wird die Geister, die er rief, nicht mehr los. Das, was als wissenschaftliches Gedankenkonstrukt beginnt, endet in der Atombombe. Friedrich Dürrenmatt hat in seinem Stück *Die Physiker* auch die Frage nach der Verantwortung der Wissenschaft gestellt. Soll wissenschaftliche Forschung beendet werden, wenn die Verantwortlichen sich ihrer Gefahr bewusst werden? Frau Kreis, kann die Wissenschaft verantwortlich gemacht werden, wenn die Politik ihre Ergebnisse missbraucht?**

Ich denke nicht. Die Wissenschaft und hier insbesondere die Grundlagenforschung macht sich zunächst einmal keine Gedanken über Politik, und das ist auch gut so. Die akademische Forschung ist per se „frei“, d.h. sie soll und darf keinen politischen oder gesellschaftlichen Zwängen unterliegen und sie sollte sich auch nicht von finanziellen Interessen, seien sie privater oder staatlicher Natur, leiten lassen. Vereinfacht ausgedrückt, stellt die Grundlagenforschung grundsätzliche wissenschaftliche Fragen, stellt Arbeitshypothesen auf und untersucht dann in oft sehr aufwendigen und langwierigen Prozessen, ob die Hypothesen durch Daten und Forschungsergebnisse belegt oder widerlegt werden können. Mit Politik sollte das eigentlich nichts zu tun haben.

In der angewandten Forschung sieht es ein wenig anders aus. Hier wird erforscht, was gesellschaftlich wichtig und nötig ist. Es werden also wissenschaftliche Fragen bearbeitet, die gesellschaftliche oder politische Interessen „bedienen“. Ein gutes Beispiel sind die Corona Impfstoffe oder Therapeutika, die mit Hoch-

» **Das Dilemma in der Wissenschaft ist allerdings, dass sie global gesehen nur sehr schwer aufzuhalten und zu steuern ist.**

*Stephanie Kreis*

Tragweite ihrer Arbeit und Ergebnisse bewusst sein und dies auch offen und transparent kommunizieren.

druck entwickelt wurden, weil plötzlich ein „need“ da war. In Bereichen, in denen Wissenschaft aber sogenannte „sensible Daten“ generiert, sei es im medizinischen Sektor, in der Energiewirtschaft, im digitalen Computerspektrum oder in einigen anderen Bereichen, sollten sich Wissenschaftler und die entsprechenden Institute der

**Das „Manhattan–Projekt“, in dessen Rahmen die Atombombe der USA entwickelt wurde, war von Anfang an politisch gesteuert: es ging darum, Nazideutschland in dem Wettrennen um die Atombombe zu schlagen. Die renommierten Wissenschaftler, die an dieser Entwicklung mitarbeiteten, waren sich also von Anfang an bewusst, an einer hocheffizienten Waffe zu arbeiten. Kann man vertreten, dass das Interesse an wissenschaftlicher Forschung über Ethik und Moral steht?**

Prinzipiell eher nicht. Das Dilemma in der Wissenschaft ist allerdings, dass sie global gesehen nur sehr schwer aufzuhalten und zu steuern ist. Wenn die Atombombe also nicht als erstes in den USA entwickelt worden wäre, wäre und ist es kurz später in anderen Ländern eben auch geschehen. Es stellt sich dann immer auch die politisch–gesellschaftliche Frage, ob man sensible Technologien nicht lieber im eigenen Land entwickelt, die dann einer gewissen Kontrolle unterliegen oder ob man erst gar nicht in bestimmten Bereichen entwickelt und forscht und die Erkenntnisse anderen Kollegen, Instituten oder Ländern überlässt. Um bestimmte sensible Entwicklungen zu steuern oder gar zu verbieten, bräuchte es also einen globalen Konsens, und der scheint mir im Anbetracht des derzeitigen Zustands unserer Welt eher unwahrscheinlich bis unmöglich. Idealerweise treten Wissenschaft und Politik rechtzeitig in einen Dialog ein, wenn es sich um potenziell gefährliche Technologien oder Entwicklungen handelt und erarbeiten gemeinsam Wege, wie man zumindest auf nationaler Ebene die potenziell sensiblen Ergebnisse behandelt.

**So schrecklich die atomare Aufrüstung auch ist, sie hat doch – nach Hiroshima und Nagasaki – für ein Gleichgewicht des Schreckens gesorgt. Außerdem ist die atomare Forschung und die Beschaffung der Rohstoffe einer kleinen Elite vorbehalten. Nicht aber die künstliche Intelligenz, ein Forschungsgebiet, das sich viel mehr Menschen aneignen können. Sehen Sie darin Gefahren?**

Ich bin keine Expertin für KI und kann daher nicht abschätzen, wie sich die Forschung hinter den diversen digitalen Revolutionen entwickelt und wie sie sich möglicherweise steuern lassen könnte. In der Biologie und in meinem Forschungsgebiet, der Krebsforschung, wird KI bereits in einigen Bereichen genutzt, wie z.B. der Diagnostik, in Analysetools für komplexe Datensätze, aber auch ganz herkömmlich als „Hilfs-Werkzeug“ bei Suchanfragen aller Art oder aber auch um bereits geschriebene Texte zu verbessern, quasi als „Grammatik- und Rechtschreibprogramm“.

Als Privatmensch sehe ich durchaus Gefahren in einer Über-Digitalisierung um jeden Preis, die ältere Menschen völlig abhängt (und hier rede ich nicht mehr nur von sehr alten Menschen) und die junge Generationen hervorbringt, die häufig einen Großteil ihrer Zeit mit Handy und Computer in virtuellen Welten verbringen. Dass Digitalisierung in einigen Bereichen einen enormen Fortschritt bedeutet, der das Leben leichter macht, steht außer Frage; ob KI oder flächendeckende Digitalisierung aber langfristig zu glücklicheren Menschen in gerechteren Gesellschaften führen, wage ich zu bezweifeln. Auch ist mir nicht klar, wie und wer KI Entwicklungen global gesehen reglementieren soll und man muss leider auch befürchten, dass es für einige Regularien bereits zu spät ist.

**In *Die Laborantin* hat die Schriftstellerin Ella Road klug verschiedene zeitgenössischen Entwicklungen verknüpft: die Genforschung, die Obsession der Bewertungen („ratism“) und der Zwang nach Selbstoptimierung. 2018 hatte ein chinesischer Forscher in das Genom ungeborener in vitro gezeugter Zwillinge eingegriffen, um sie gegen das HI-Virus resistent zu machen: ein Verfahren, das weltweiten Protest hervorrief. Warum eigentlich?**

Weil solch revolutionäre und neuartige Ansätze immer erstmal Protest und Diskussionen hervorrufen und das ist im Kern auch verständlich und sinnvoll. Man sollte allerdings nicht die rationale Ebene verlassen und sich sachlich anschauen, was ein neues Verfahren oder ein neuer Eingriff an Risiken und Nutzen bieten und dies sorgfältig abwägen, häufig kein leichtes

Unterfangen. Angefeuert durch soziale Medien, werden Diskussionen auch immer häufiger unsachlich bis lächerlich, und das ist nicht hilfreich.

Bei diesem Fall in China war einfach der kritischste Punkt, dass man ungeborenen Menschen eine Mutation mitgegeben hat, die sie resistent gegen HIV macht, und das obwohl man gar nicht weiß, ob diese Menschen je in Kontakt mit dem Virus kommen würden. Generell ist ein prophylaktischer Eingriff ins Erbgut von Ungeborenen sehr kritisch zu sehen. Wenn sich allerdings erwachsene Menschen wissentlich und gut informiert einer bestimmten Intervention unterziehen, wird dies sicherlich in Zukunft auch möglich sein für bestimmte Erkrankungen.

Was Selbstoptimierung und „ratism“ angeht, sind diese wirklich zu mir völlig unverständlichen globalen Obsessionen geworden. Ich kann mir, auch mit Mühe, nicht vorstellen, was daran sinnvoll oder zielführend sein soll, täglich ständig und alles zu bewerten, vom öffentlichen Toilettenbesuch, über die Flugreise bis hin zum Publizieren wissenschaftlicher Artikel. In der Zeit, in der all diese Dinge bewertet werden, könnte man, meines Erachtens, Sinnvolleres tun.

**In Roads Stück erlaubt ein Bluttest, Rückschlüsse auf die gesundheitliche Entwicklung, die zu erwartende Lebensdauer, auf Intelligenz und Erbanlagen. Dieses Resultat ergibt eine Bewertung, von der Beruf und Familie, Chancen und Beziehungen abhängen. Können Sie sich eine solche Forschung vorstellen, oder gibt es sie etwa schon?**

Es gibt natürlich Forschungsansätze und bereits enorme Fortschritte, was das Voraussagen medizinischer Ereignisse betrifft. In der Krebsforschung und auch für viele andere Erkrankungen ist dies enorm wichtig, weil wir anhand bestimmter Daten aus dem Blut oder den Geweben Voraussagen treffen können, wie sich die Krankheit entwickeln wird oder wie ein Patient auf bestimmte Therapien ansprechen wird. Also, etwas sehr Sinnvolles!

Was in dem Theaterstück *Die Laborantin* beschrieben wird, geht hier noch deutlich weiter, ist aber in Teilen prinzipiell vorstellbar und mittelfristig auch machbar. Die rasante Entwicklung der genomischen Technologien gepaart mit KI-Analysen ermöglichen es mittlerweile Prognosen und Voraussagen zu machen, die vor 10 Jahren noch völlig undenkbar gewesen wären.

Eine Lebensdauer oder andere multifaktorielle Parameter allerdings verlässlich vorauszusagen ist nahezu unmöglich, weil man den Lebensstil des Einzelnen, also Ernährung, Bewegung, Bildung, Stresslevel, anderweitige

Belastungen, Unfälle, u.a.m. ja nicht voraussagen kann, und diese Faktoren beeinflussen die Lebensdauer natürlich maßgeblich. Aber wie gesagt, prinzipiell ist und wird es möglich sein, anhand biochemischer Analysen sehr viel vorherzusagen. Dann stellt sich aber auch heute schon die Frage, ob man überhaupt wissen möchte, eine bestimmte, womöglich gefährliche, Mutation zu tragen, wenn es aber parallel dazu gar keine passenden Therapieansätze gibt, um sich diese Mutation oder Folgeerkrankung anzunehmen. Es ist an jedem Einzelnen und der Gesellschaft insgesamt zu entscheiden, wie viele und welche dieser Tests zugelassen werden. Diese Entscheidungen stehen und fallen aber auch mit dem politischen System, in dem man lebt.

### **Ihr Forschungsgebiet ist allerdings ein ganz anderes. Können Sie mehr darüber sagen?**

Ich arbeite in der Krebsforschung an der Uni Luxemburg und hier beschäftigt sich meine Arbeitsgruppe schon seit Jahren mit Melanomen, also dem sogenannten „schwarzen Hautkrebs“. Einerseits erforschen wir Grundlagen, also Fragen wie z.B. Melanomzellen mit ihrer unmittelbaren Umgebung kommunizieren und wie bestimmte Gene reguliert werden, die das Wachstum des Tumors bestimmen. Andererseits haben wir aber auch angewandte Forschungsprojekte, die darauf abzielen Voraussagen zu treffen, wie ein Patient auf bestimmte Therapeutika reagieren wird. Das sind in diesem Fall, keine KI-unterstützten Modelle oder Voraussagen, sondern hier generieren wir aus den Originaltumoren der Patienten, die zuvor chirurgisch entfernt wurden, viele kleine Minitumore, die wir dann unter möglichst physiologischen Bedingungen mit vielen Hunderten von Therapeutika zusammenbringen, um zu sehen, welche am wirksamsten sind. Generell verbringen wir momentan auch viel Zeit mit dem Entwickeln humaner 3D Zell-Modelle, die uns erlauben prä-klinische Studien durchzuführen, ohne dass dabei Mäuse zum Einsatz kommen müssen, bzw. erst in den finalen Validierungsphasen. So vermeiden wir viele vor-klinische Mausexperimente, die gesellschaftlich auch immer kritischer gesehen werden und daher auch schwerer zu vermitteln sind.



# HERITAGE

CÉDRIC EECKHOUT

23 + 24.02.2024

• 20h00

• Théâtre

des Capucins

En français

Durée estimée **1h15 (pas d'entracte)**

Adultes 20€, 15€, 8€ / Jeunes 8€ /

Kulturpass bienvenu

•  
Introduction par Paul Rauchs

½ heure avant chaque représentation (FR)

Writing and directing **Cédric Eeckhout**

Dramaturgy **Cédric Eeckhout, Jo Libertiaux, Pauline Sikirdji**

Set and costume design **Cédric Eeckhout, Jo Libertiaux,**

**Pauline Sikirdji**

Wigs and hair **Cédric Eeckhout, Jo Libertiaux,**

**Pauline Sikirdji**

•  
Production **Théâtre de Liège ; DC&J Création**

Coproduction **Théâtre Varia ; Théâtre Les Tanneurs ;**

**Théâtre Dijon Bourgogne CDN ; Les Théâtres de la Ville  
de Luxembourg**

**\*14.10.2023 • 16h00 • Théâtre de Liège**

Horizons partagés : Quel avenir et quels enjeux  
pour la coopération transfrontalière culturelle ?

**Samedis  
aux  
Théâtres**

**24.02.2023 • 17h00 • Théâtre des Capucins**

Horizons partagés / Liège–Luxembourg  
Table ronde sur l'écriture dramaturgique  
contemporaine

•  
Bord de plateau **24.02.2023**



**Après *The Quest*, qui avait fait une halte aux Théâtres de la Ville de Luxembourg en 2021, *Héritage* continue l'odyssée d'une mère et de son fils. Peut-on parler d'une suite théâtrale de *The Quest*, dans le ton et dans les thématiques ?**

S'il y a une même légèreté dans le ton, *Héritage* est une pièce moins ouvertement politique que *The Quest*. *Héritage*, c'est plus un geste d'amour. *The Quest* avait un aspect documentaire, partant à la fois d'un désir de réparation de la séparation de mes parents, mais également d'une envie de réparer et de soigner une Europe en crise, *Héritage* est une pièce qui tourne autour de la personne de ma mère, Jo Libertiaux. C'est un hommage à ma mère. C'est parce que j'ai peur de la perdre, que j'ai eu le besoin de raconter sa vie, à partir de ses souvenirs à elle. En somme, je raconte une vie qui n'a pas été tellement extraordinaire, mais à travers elle, je raconte également une génération et une époque, celle des Trente glorieuses, où ma mère et mon père vivaient dans une grande maison avec leurs quatre fils. Au rez-de-chaussée de la maison elle tenait son salon de coiffure. Nous avons eu une jeunesse aisée, nous ne manquions de rien, vacances en été et en hiver, cours de tennis, scolarisation dans une bonne école catholique. Puis, après le divorce de mes parents, nous avons vécu un déclassement social, dans tous les sens. Non seulement au niveau matériel. Tout le monde a tourné le dos à ma mère. Le divorce, ça ne se faisait pas. À l'école, les mauvaises langues se sont défoulées sur cette femme, fausse blonde qui portait sans cesse de hauts talons. Mais ma mère a tout fait pour s'en sortir, grâce et malgré cette époque. Elle a tout pris sur elle.

Dans *Héritage*, je veux lui donner sa juste place. C'est cette vie que je raconte, de façon ludique, accompagné de chants et de musique au piano, presque comme une comédie musicale, pendant que, au fur et à mesure de la pièce et des costumes que je sors d'une grande caisse, je me transforme sur scène en ma mère, pour finalement l'incarner.

## **Quel a été le processus de conception et d'écriture de cette pièce intime et personnelle ?**

Avant tout, il ne fallait pas imposer une forme à ma mère. Le travail s'est déroulé en plusieurs étapes. Tout a commencé par une lettre de deux ou trois pages, que j'ai écrite à ma mère. Puis, je lui ai fait lire une quantité de livres qui parlent de mères, Annie Ernaux, Albert Cohen, Sophie Calle, Edouard Louis. Ensuite, mon dramaturge, Nils Haarmann, et moi, avons établi un long questionnaire de 150 questions et nous avons laissé à ma mère cinq mois pour y répondre. Le questionnaire fonctionnait par tranche de dizaine d'années et posait des questions aussi diverses que celle de la chanson préférée, de l'événement politique ou de moments familiaux les plus marquants, des candidats pour lesquels elle a voté aux différentes élections. Ou même : dans quelle situation te sens-tu le plus femme ? Dans une prochaine étape, nous avons passé trois semaines chez ma mère, à écouter, enregistrer et puis transcrire les souvenirs qu'elle nous racontait. Comme point de départ, nous lui avons demandé de nous raconter toutes les cuisines dans lesquelles elle a vécu, les disputes, les joies, tout. Il faut comprendre : ma mère est une material girl. Pour les gens de sa génération, la réussite se voyait dans les biens matériels. Dernière étape, j'ai écrit un texte, ou plutôt, j'ai transformé la lettre de quelques pages en

une lettre de 25 pages. Et, même si j'ai écrit par rapport à ses mots à elle, c'est devenu mon travail le plus personnel, plus que *The Quest*, qui comportait sa part de fiction. Dans *Héritage*, je raconte une biographie.

» **C'est un spectacle très radical, qui raconte toute une époque et son legs à travers les moments les plus intimes d'une femme.**

Cédric Eeckhout

## ***Héritage* est donc une pièce qui, à travers la biographie de votre mère, finit par vous raconter ?**

C'est une pièce qui parle d'une femme forte, d'une combattante de tous les jours, qui souvent ne voit même pas en tant que telle, une femme qui a toujours fait ce qu'elle voulait et sans laquelle, je veux dire, sans l'extra-

ordinaire ouverture qu'elle a toujours eue, je ne serais pas l'homme que je suis aujourd'hui, avec mes forces et faiblesses. *Héritage* raconte donc comment la vie de nos parents nous forge et nous construit. Je ne serai jamais devenu qui je suis aujourd'hui sans Jo. C'est un spectacle très radical, qui raconte toute une époque et son legs à travers les moments les plus intimes d'une femme.

**Cédric Eeckhout évoque la genèse de son spectacle *Héritage* où il se retrouve une nouvelle fois sur scène avec sa mère Jo Libertiaux.**

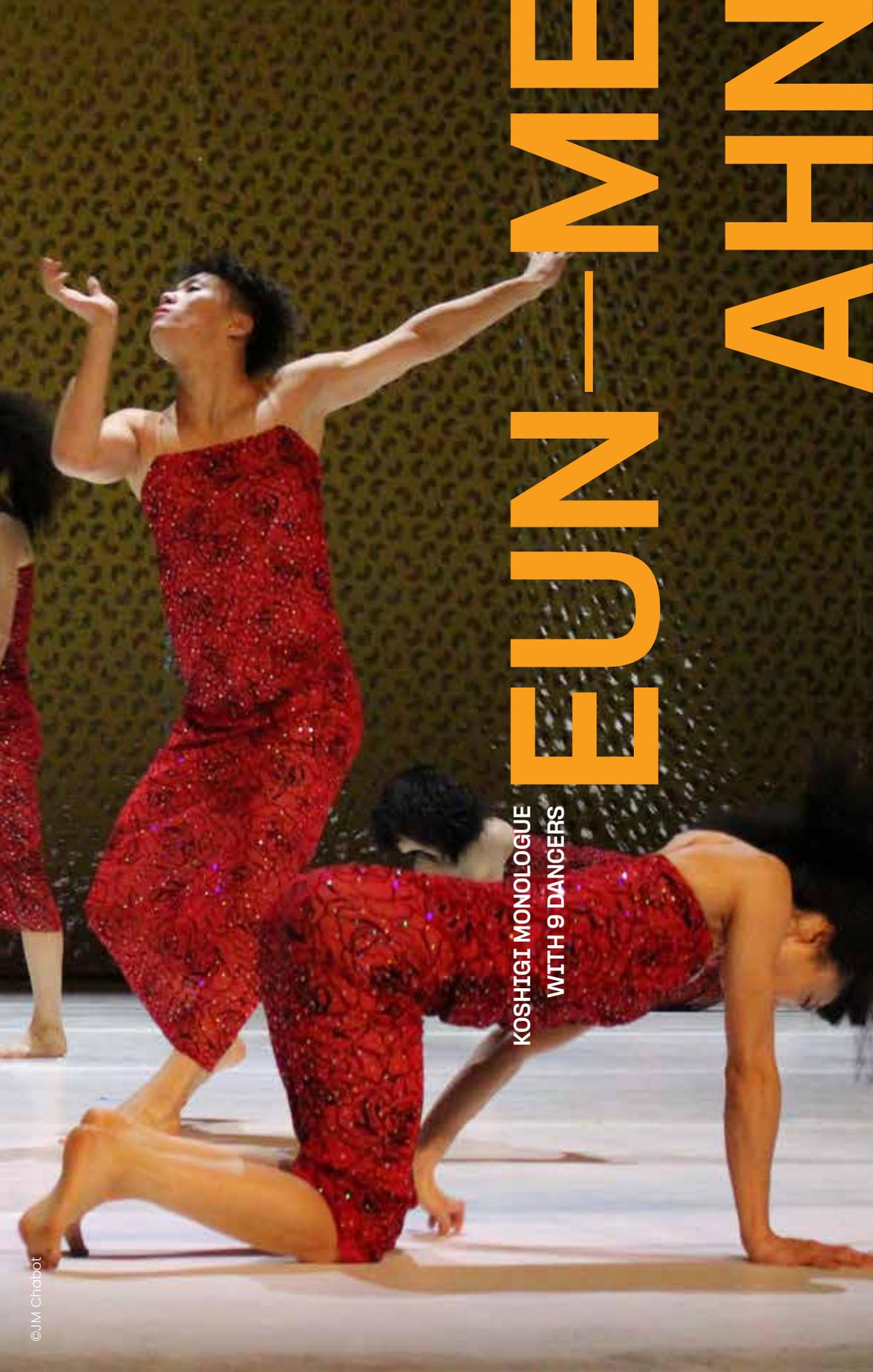
### **Les Samedis aux Théâtres**

Un samedi par mois, les Théâtres de la Ville proposent, dans un cadre intime et décontracté, un petit spectacle, une lecture musicale et / ou une rencontre culturelle, de la conférence à l'échange informatif et plaisant, entre le public et un·e artiste, écrivain·e, metteur·e en scène, historien·ne, sociologue ou chercheur·euse, sur un sujet défini et communiqué à l'avance.

### **Le cercle des spectateurs**

Il vous offre – sur certains spectacles en création aux Théâtres de la Ville – la possibilité de suivre des étapes de travail en assistant à quelques-unes des répétitions et en rencontrant les équipes, artistique et technique, qui en assurent la réalisation.

**Informations & inscriptions : [lestheatres@vdl.lu](mailto:lestheatres@vdl.lu)**



# EUN - ME AHN

KOSHIGI MONOLOGUE  
WITH 9 DANCERS

23, 24 +  
25.04.2024  
• 20h00  
• Grand Théâtre

Durée **1h15 (pas d'entracte)**

Adultes 20€ / Jeunes 8€ /

Kulturpass bienvenu

Choreography and Artistic Direction **Eun–Me Ahn**

Music **Young–Gyu Jang**

Costumes and Set Design **Eun–Me Ahn**

Lighting Design **Jinyoung Jang**

Video Direction **Jinwon Lee**

Creation Technical Director **Jimyung Kim**

Production **Eun–Me Ahn Company**

Co–production **Yeongdeungpo Cultural Foundation (Korea)**



**La pièce *Koshigi Monologue* a été créée en 2019. Vous y faites entendre la voix de vieilles dames qui se confient sur leur première expérience sexuelle et leurs premières années de mariage, dans une Corée du Sud d'après-guerre très conservatrice et patriarcale. Cela résonne avec le mouvement #MeToo, qui s'est diffusé sur les réseaux sociaux à partir d'octobre 2017. Est-ce un hasard ?**

J'ai commencé la création de la pièce après #MeToo. Mais l'idée originale remonte à bien avant. Elle vient d'une question que j'ai posée à ma mère quand j'étais jeune. C'était une personne très conservatrice, comme les gens de sa génération pour qui la sexualité est un sujet absolument tabou. Elle ne voulait pas parler de ses sentiments autour de la sexualité. Un jour, je lui ai dit que j'étais devenue adulte et qu'elle pouvait me raconter sa première nuit avec mon père. Elle est devenue toute rouge et a mis ses mains devant sa bouche. Elle disait ne pas s'en souvenir. De là est venue mon envie de parvenir à communiquer avec les personnes de sa génération. Et puis j'ai organisé en 1993 un workshop intitulé « Let's talk about sex » avec 45 personnes, jeunes et vieux, hommes et femmes. Je voulais qu'on arrive à échanger tous ensemble librement autour de ce sujet. Nous nous sommes réunis par petits groupes pendant deux mois. Nous n'avons pas abordé uniquement la question des pratiques sexuelles. Nous avons parlé de toutes les dimensions de la sexualité et de la vie affective, ainsi que de la question du genre.

## **Comment avez-vous convaincu des femmes de témoigner pour *Koshigi Monologue*?**

L'une des grand-mères qui a participé à ma pièce *Dancing Grandmothers*, créée en 2011 et présentée au Grand Théâtre de Luxembourg en 2018, est devenue amie. Elle s'est confiée à moi. Et progressivement d'autres ont accepté de me raconter leur histoire. Certaines en ont dit beaucoup. D'autres peu. J'ai enregistré leurs paroles et j'en ai gardé des extraits que j'ai remixés pour le spectacle.

## **La voix des grand-mères est portée sur scène par des neuf interprètes, des jeunes femmes mais aussi des hommes.**

Pour moi la question du genre ne se pose pas. Nous sommes tous des êtres humains.

## **Vous êtes née en 1963, dans une société sud-coréenne imprégnée de traditions et de conservatisme. Comment êtes-vous devenue l'artiste et la personnalité très libre qu'on connaît aujourd'hui?**

Vous devez comprendre que tout mon apprentissage, à l'école puis à l'université, s'est fait entourée de femmes – même si heureusement mes deux frères m'ont ouvert sur le monde masculin. Ma vie quotidienne s'est déroulée dans un environnement féminin. Cela n'a pas que du négatif. D'une certaine manière, cela m'a appris à devenir une femme forte. Je n'ai pas eu de sentiment d'infériorité. Je suis une personnalité très extravertie et j'ai bien conscience que cela peut mettre les hommes mal à l'aise d'être confronté à une femme comme moi. Alors en 1991 j'ai rasé ma tête pour dépasser le clivage entre hommes et femmes, m'affirmer simplement comme être humain.

## **Il y a dans vos pièces une forte identité culturelle sud-coréenne en même temps qu'une portée universelle. Ce n'est pas le fruit du hasard...**

Même si je raconte des histoires qui se sont passées en Corée, ce qui m'intéresse est l'universalité du sujet. Ce que m'ont partagé ces grand-mères coréennes peut aussi s'entendre dans d'autres pays.

Je l'exprime à travers un langage chorégraphique qui est lui-même très ouvert, à l'instar de notre culture. J'ai été initiée à toutes les techniques de danse : les danses traditionnelles coréenne et asiatiques, le chamanisme,

la danse contemporaine américaine, le ballet classique. J'ai passé neuf ans à New York pour approfondir ma formation. Ensuite je suis allée en Europe et j'ai eu la chance de côtoyer Pina Bausch. Et puis beaucoup de chorégraphes internationaux sont invités en Corée pour partager leur savoir dans les écoles ou les festivals. Cette ouverture élargit les possibilités de communication et d'échanges.

## **La vague culturelle coréenne, avec la K Pop en étendard, a conquis le monde entier. Dans quelle mesure est-elle instrumentalisée par le gouvernement coréen sous forme de « soft power » ?**

Le mouvement de la K Pop n'est pas né de l'impulsion du gouvernement coréen. En revanche, vu l'énorme succès de ces chansons, le gouvernement y a vu une occasion d'utiliser ce pouvoir. Le soutien ne concerne pas que la K Pop. Tous les arts sont concernés. Mais il est clair que ce sont les productions commerciales qui ont le plus de succès. Des milliers de personnes se sont engouffrées dans la brèche et ont étudié comment réussir. Ça marche ! Aujourd'hui la Corée n'est plus uniquement connue grâce à Samsung.

## **Comment expliquez-vous que l'intérêt pour la culture coréenne aille bien au-delà de l'Asie ?**

Dans les années 80, le monde a été biberonné par les dessins animés japonais. Maintenant, c'est le tour de la Corée ! Je pense que nous sommes doués pour les arts. Et puis notre culture est ouverte. Il y a aussi une forte influence américaine à travers les films et la musique. Moi-même, j'ai baigné dans cette culture dès mon plus jeune âge. Nous avons aussi su surfer sur l'arrivée d'internet. Notre pays a intégré très vite les nouvelles technologies et aujourd'hui tout le monde y a accès. Cela explique que BTS ou Gangnam Style font des hits énormes sur Youtube, avec plus d'un milliard de vues.

## **Cette musique parle beaucoup d'amour, de romance. Cela fait-il bouger une société qui reste très patriarcale ?**

Ce sont des chansons qui essaient de faire passer des messages positifs, de rendre les gens meilleurs, moins déprimés. Il y a peu de critique sociale. Elle apparaît parfois en creux. Quand on aspire à l'amour, cela peut être parce qu'on se sent seul.

**Vous-même créez des pièces très énergiques, colorées, inspirées par la culture du cartoon, porteuses de messages positifs. C'est important pour vous ?**

Oh oui bien sûr ! La vie est dure. On a besoin d'énergie positive pour vivre, de bon oxygène pour respirer.

**Le mouvement #MeToo a-t-il eu un fort impact sur la société coréenne ?**

Oui, cela a été un grand sujet. À partir de ce moment, il y a eu comme une éclosion de mouvements de femmes qui se sont mobilisées pour se faire entendre. Beaucoup de personnes sont allées à la police porter plainte.

**Quel est votre regard sur l'évolution du statut des femmes dans votre pays ?**

Le combat pour les femmes n'a pas commencé avec #MeToo. Il y a eu aussi des mouvements très engagés dans les années 1960 et 1970. Maintenant, nous sommes au XXI<sup>ème</sup> siècle et nous ne sommes pas encore parvenus à l'égalité, même si les choses évoluent dans le bon sens. Je préfère regarder vers ce qu'il reste à faire plutôt que ce qui a été accompli. Ma position en tant qu'artiste se situe dans les questionnements d'aujourd'hui.

**Considérez-vous votre art comme politique ?**

Je ne crée pas sur une île déserte. Je vis sur terre et je n'y suis pas seule. Dès lors tout est politique. Sinon on ne peut pas avancer.

**» Le fait qu'un théâtre retienne le sujet des rapports entre l'intime et le politique pour un cycle de sa programmation nous offre une caisse de résonance. C'est important pour toucher le public.**

*Eun-Me Ahn*

## Qu'espérez-vous changer ?

Je ne peux pas changer grand-chose car je n'ai pas beaucoup de pouvoir. Mais tout au long de ma carrière, j'ai essayé de transmettre combien la danse peut apporter quelque chose de précieux dans sa vie. C'est un moyen facile de s'échapper dans une autre dimension, avec toutes ses émotions, son intimité, ses instincts. C'est aussi un outil de communication. Mon ambition est de contribuer à faire tomber les barrières entre les êtres humains, au-delà de ces murs qui les enferment dans des boîtes selon leur origine, leur genre ou leur orientation sexuelle. Mon rôle est d'ouvrir les perspectives.

**Le mouvement #MeToo a contribué à placer la question de l'intimité des personnes au niveau politique. La création artistique contemporaine en est le reflet. Mais en même temps, il y a une réaction conservatrice qui monte dans de nombreux pays, par crainte d'une remise en cause du système traditionnel patriarcal. Vous sentez-vous concernée par cela ?**

Oui, mais il faut continuer à avancer, même si en tant qu'artiste on n'a qu'un petit pouvoir. Le fait qu'un théâtre retienne le sujet des rapports entre l'intime et le politique pour un cycle de sa programmation nous offre une caisse de résonance. C'est important pour toucher le public.



ALEXANDER ZELDIN

# THE QUESTIONS CONFESSIONS

3 + 4.05.2024

• 20h00

• Grand Théâtre

5.05.2024

• 17h00

• Grand Théâtre

In English, with French surtitles

Durée **2h10 (pas d'entracte)**

Adultes 20€ / Jeunes 8€ / Kulturpass bienvenu

Introduction to the play by Janine Goedert  
30 minutes before every performance (EN)

Written and directed by **Alexander Zeldin**

Set and Costume Design **Marg Horwell**

Movement and Choreography **Imogen Knight**

Lighting Design **Paule Constable**

Music **Yannis Philippakis**

Sound Design **Josh Anio Grigg**

Casting **Jacob Sparrow**

Australian Casting **Serena Hill**

Associate Director **Joanna Pidcock**

Dramaturgical Support **Faye Merralls, Sasha Milavic Davies**

Voice Director **Cathleen McCarron**

Accent Coaches **Louise Jones, Jenny Kent**

With **9 comedians (tba)**

Production **Compagnie A Zeldin / A Zeldin Company**

Co-commissioned by **The National Theatre of Great Britain;**

**RISING Melbourne; Les Théâtres de la Ville de Luxembourg**

Co-produced by **Wiener Festwochen; Comédie de Genève;**

**Odéon-Théâtre de l'Europe; Centro Cultural de Belém;**

**Théâtre de Liège; Festival d'Avignon; Festival d'Automne à**

**Paris; Athens Epidaurus Festival; Piccolo Teatro di Milano –**

**Teatro d'Europa; Adelaide Festival; Centre Dramatique**

**National de Normandie – Rouen**

Compagnie A Zeldin is supported by the **Direction régionale  
des affaires culturelles d'Île-de-France.**

A Zeldin Company is supported by **The Astra Foundation.**

The Production is sponsored by **Nancy and Michael Timmers,  
Cas Donald, David Schwimmer, Elisabeth de Kergorlay,  
Mazdak Rassi and Zanna Roberts Rassi, Andrew and Raquel  
Segal, Victoria Reese and Greg Kennedy, Studio Indigo  
Architects & Interior Designers.**

**Alexander Zeldin is an Associate Artist at the National  
Theatre of Great Britain, Odéon-Théâtre de l'Europe,  
Les Théâtres de la Ville de Luxembourg and Centre  
Dramatique National de Normandie – Rouen.**



Last season you brought us *Faith, Hope and Charity*, a play about austerity and marginalisation. On the face of it, *The Confessions* is a much more personal and intimate piece since it is about your mother. Your approach has been similar, though, as this new play is also based on hours of interviews.

Yes, the concern is still the same. The idea is to catch up with people in a certain place and at a certain time. By looking at them with real intensity, the play asks: What can we learn about them? And what can we learn about ourselves?

**You start from your mother's memories. You say that during the interviews she told you things she had never told you before. But *The Confessions* is not only about putting a life on stage; a whole period of time appears on stage as well. Could you maybe say a bit about that?**

If we look at people around us, they are all different ages. They have ideas coming from many different periods of time. They are not all our ideas about being in the world or seeing the world. Sometimes ideas go as far back as the 19th century or even further back. I was interested in drawing a portrait of an individual that would build up like sediments in the earth to reach to where they are today. This layering of time feels very important to me.

**We watch someone constructing their life as well as reconstructing their life. Ultimately, it is a story of becoming, and you are bound to ask how much of a life is the result of personal choices, how much is due to circumstances or what some might call destiny...**

There is this double-edged quality. In theatre, I like to see something grow in real time and develop in a linear way. Simultaneously, what is driving everything forward is the personality of the character, their desires and the conflicts they have with other people, but also with the world they are in. When she tries to express her desires, Alice, the character, comes up against violence. That's the story in a linear way, but, of course, there is another layer since she is an older woman remembering.

**You explain how Rachel Cusk's novel *Outline* and her ideas of autofiction have inspired you. What is particularly intriguing in this context is the way you bring together novel writing and drama. I do remember that years back putting novels on stage became all the rage in London. The most memorable example of this was probably Katie Mitchell's staging of Virginia Woolf's *The Waves* in 2006, a production which came to this very place at the time. What brings those two very different types of writing together for you?**

Katie Mitchell's *The Waves* remains a truly significant moment in British theatre because it attempted to create a concrete form for subjectivity. Theatre is very concrete by nature. It's happening in real time with someone there. And dramatic action is most effective, in my opinion, when there is a rock-solid set of circumstances that people are living in, whatever those may be.

Now, Rachel Cusk is trying to create an experience of being in the world without following any existing model. What I find amazing about her work is the way she reformulates the 'I', the first-person narrator. Can theatre give concrete form to something as slippery and unreliable? That is the challenge.

» **I'm always interested in illuminating corners the theatre hasn't illuminated. I'm trying to give tangible form to being in a particular part of society.**

Alexander Zeldin

Also, I'm always interested in illuminating corners the theatre hasn't illuminated. I'm trying to give tangible form to being in a particular part of society. Thus, *Faith, Hope and Charity* was attempting to give form to the experience of people who are marginalised and end up with an incredibly precarious sense of themselves.

**Among other things, *The Confessions* seems to be about reinventing portraiture itself; it is made up of fragments, of moments or tableaux... In this context, you have mentioned Giotto's frescoes on the life of St Francis. On the one hand, you are bringing novel writing and drama together and, on the other, you bring in the visual arts.**

I don't yet know if I have found my way through that as well as I wanted. It is not enough to create a pretty composition on stage in order to have a conversation about the visual arts in theatre. Painting is a place of silence. I do not only introduce silence in the composition or the image. It is also there in the feeling of being in the presence of these people on stage. That is going towards the minimalism and the simplicity which are invariably at the heart of my work. One of the joys is the fact that Alice seems to be coming back to seeing her life through painting. Her references are very much in art. She believes that she can change the world by seeing it through art.

**Your play reminds me of the very touching portraits Lucian Freud made of his mother towards the end of her life, of their intense sense of both age and intimacy. I do think you're moving in that direction, too.**

Well, I'm in a moment now where I've grown away from what I've done before, even though social realities remain very important to me.

**Would you say that *Une mort dans la famille*, your previous play, became a kind of link taking you to something more intimate, more personal?**

Yes, very much so.

**With *The Confessions* music becomes central to your work for the very first time.**

I wanted to give an external change to my production. I work with a new designer, a new lighting designer, and then there is this new musical element. I wanted to change the ingredients and see what would happen. The music has been incredibly powerful. It is by Yannis Philippakis, lead vocalist of the band FOALS. He also happens to be a very close friend of mine.

## **In previous productions you kept the house lights on. Are you sticking to that here?**

I wonder if I got that entirely right in this show. Keeping the lights on is about bringing audiences together in a different way. It is about a kind of feeling I want to generate. I think that by the time I get to Luxembourg, this might no longer be the case. I always keep working on my productions, so I might have made a change by then.

## **You are known for having professional actors as well as amateurs on stage. This time you work with professionals only. Does that feel very different?**

No, not really. Actors are people, first and foremost. It is about working with people, trying to get them to find themselves and question what someone needs to say and how you help them say it.

## **You start from your mother's experience, but you end up with nine actors on stage.**

Yes, there is a clear shift from speaking to one person and ending up with an ensemble, which is also why *The Confessions* is a work of fiction. It is bringing in different layers; we are trying to share everyone's experiences and make them part of the fabric of the play as well.

» **Actors are people, first and foremost. It is about working with people, trying to get them to find themselves and question what someone needs to say and how you help them say it.**

Alexander Zeldin

## LES ARTISTES ASSOCIÉ.E.S

© Alain Rischard



**Ian De Toffoli**

Auteur associé

© Julien Becker



**Myriam Muller**

Metteuse en scène associée

© Boshua



**Renelde Pierlot**

Metteuse en scène associée

© Boshua



**Elisabeth Schilling**

Chorégraphe associée

© Boshua



**Anne Simon**

Metteuse en scène associée

© Filip Claessens



**Wim Vandekeybus**

Chorégraphe international associé

© Alyssa Schukar



**Alexander Zeldin**

Auteur et metteur en scène  
international associé

Nächster Fokus:

**WELTEN<sup>IM</sup>  
UMBRUCH**

Publikation verfügbar ab Ende Februar 2024

## Impressum

Responsables de publication **Tom Leick-Burns & Anne Legill**

Coordination **Christiane Breisch** avec le soutien de **Manon Meier**

Textes **Petz Bartz, Simone Beck, Audrey Coyle, Ian De Toffoli, Janine Goedert, Marie-Laure Rolland, Jeff Schinker**

Conception logo **Monogram**

Conception graphique **Nadia Recken**

saison

23 · 24



théâtre · s de la Ville de Luxembourg

grand théâtre · 1, rond-point schuman · L-2525 luxembourg

théâtre des capucins · 9, place du théâtre · L-2613 luxembourg

[www.lestheatres.lu](http://www.lestheatres.lu) · [lestheatres@vdl.lu](mailto:lestheatres@vdl.lu) ·     [lestheatresvdl](https://www.facebook.com/lestheatresvdl)

# THE BRO

