



© Gaël Maleux

DOSSIER DE PRESSE

Marie et Woyzeck

D'après Georg Büchner | Pauline d'Ollone

12.03 > 24.03.24



CONTACTS PRESSE

Luana Staes
0476 04 57 87

luana.staes@theatre-martyrs.be

Cathy Simon
0477 55 22 75

cathy@intothelight.press

Sommaire

Le spectacle.....	3
Note d'intention.....	4
Entretien avec Pauline d'Ollone.....	7
Photos du spectacle.....	10
Extraits du texte.....	12
Biographies	13
Générique.....	17

Le spectacle

Voyez-vous, nous les gens du commun, ça n'a pas de vertu, mais si j'avais de l'argent, et un costume. Et si je savais parler comme il faut, pour sûr que je voudrais être vertueux.

L'histoire du *Woyzeck* de Büchner est simple, efficace et glaçante : un jeune soldat se porte à la fois volontaire pour être cobaye auprès d'un médecin contre de l'argent et, comme subalterne de son capitaine de garnison, sombre dans la folie et poignarde sa femme.

Avec *Marie et Woyzeck*, Pauline d'Ollone s'inspire de ce classique inachevé du dix-neuvième siècle, déplaçant l'action de la caserne d'hier à l'entrepôt de la grande distribution d'aujourd'hui, pour interroger nos systèmes de production actuels et les maux qui en découlent, abrutissant les égarés de l'existence qui s'y enrôlent pour subsister.

Elle s'en empare sans rien lui ôter de sa réalité diffractée. À la négativité de la marchandisation de l'être humain considéré comme une ressource à optimiser, elle oppose le feu créateur de la musique et de la poésie : toujours plus de beauté, toujours plus de rêve et d'humanité, toujours plus de sororité et de fraternité.

Elle l'enrichit d'un procès, celui du meurtre de Marie, du féminicide commis par Woyzeck, instruisant deux questions : La violence d'un homme est-elle aveugle à tout autre choix que celui « d'user » et donc de tuer ce qu'il considère comme sa propriété ? Ou bien n'est-elle que la conséquence de la petite graine qui a patiemment poussé, arrosée qu'elle était chaque jour par une idéologie patriarcale, capitaliste et sexiste ?

Note d'intention

Mars 2023. 9h30. Je me rendais chez une collaboratrice à vélo. Traversant Bruxelles, je suis stoppée dans le quartier Madou par la police. Interdiction de circuler. Je me joins aux quidams agglomérés qui portent leurs regards vers les hauteurs.

Un homme est à son balcon. Il titube. Il a bu. Peut-être.

En bas, presque à mes côtés, une femme tente de raisonner l'homme vacillant dans une langue que je ne comprends pas. Elle est dans tous ses états, c'est perceptible. Les agents aussi tentent de raisonner l'homme.

L'homme saute.

Un suspens.

Le bruit d'une chute.

Le cri d'une femme.

Les pneus d'une voiture de police qui crissent en arrivant sur les lieux.

« Circulez ! Circulez ! »

Je continue ma route.

J'arrive chez ma collaboratrice.

Je suis là pour rencontrer son bébé à peine venu au monde.

J'ai un nouveau-né dans les bras.

Incohérent, anarchique, brutal, le réel me saisit, ses fragments me sidèrent.

Un dramaturge ou un conteur pourrait être tenté de combler les trous, de raconter une histoire : C'est un homme. Il ne supporte pas que son ex-femme ait porté l'enfant d'un autre. Il a bu toute la nuit. Il est sur son balcon. Sa sœur est en bas et tente de le calmer. Elle a appelé la police. L'homme se jette du balcon. La sœur crie.

Nous avons besoin d'une histoire. Nous avons besoin de nous raconter quelque chose.

Produire du sens. Pour nous rassurer. Mais il y a ce bruit de chute, ce cri, comme une plaque de béton sur le dos, comme une vitre qui explose dans les mains.

Le réel est une brutalité.

Pourquoi est-ce que je raconte cette anecdote ?

Parce que le *Woyzeck* de Büchner me fait le même effet. Des morceaux de réel, d'une puissance inouïe et sur lesquels il est difficile d'articuler une pensée.

Je suis souvent attirée par des œuvres insaisissables. Des œuvres qui me fascinent et qui me scandalisent. Comme si les explorer était une façon de résoudre quelque chose qui continue sempiternellement à m'échapper. Car ces œuvres échappent à toute saisie définitive.

Le *Woyzeck* de Büchner est une pièce inachevée. L'auteur est mort avant d'en avoir terminé l'écriture. Œuvre constituée de fragments. Certaines phrases sont incomplètes. L'auteur, au courant de sa propre dramaturgie, n'a parfois pas jugé utile de terminer l'écriture d'un mot ou d'une fin de phrase. Il termine le mot avec un trait sur le papier. D'autres passages sont indéchiffrables et illisibles à cause d'un papier abîmé ou d'une encre un peu passée. Une opération chimique a été faite, qui a permis dans un premier temps de faire ressortir les mots sur le papier pour, dans un deuxième temps, les rendre plus illisibles encore.

Au fil des créations, chaque metteur-e en scène tente d'en donner une version provisoire, jusqu'à la suivante. Je ne déroge pas à la règle. Tout ce que je sais c'est qu'au moment où j'écris ces lignes, j'aborde les scènes comme des fragments qui existent en tant que tel. Je me poserais la question de la cohérence plus tard... ou pas.

La pluralité des arts que je convoque sera une façon pour moi de raccorder des points en passant par la sensation plus que par la rationalisation scénaristique. La danse, la musique permettent la non-linéarité d'une histoire. Cette pluralité des formes artistiques (Théâtre, Danse, Musique, Chant Lyrique, Marionnette) permettra, je l'espère, de mettre les spectateur-ices dans une disposition

d'écoute plus libre et plus liée à la sensation que ne le permet habituellement le seul langage articulé. Quelques mots quand même, pour tenter un résumé de la pièce de Büchner, inspirée d'un fait divers : Un homme accumule les boulots et vit dans une grande précarité. Puis sous un soupçon de jalousie, il tue « sa » femme.

Il s'agit d'un monde patriarcal au sein duquel une femme, Marie, tente d'exprimer sa puissance, mais elle est broyée, silencée et puis tuée. Marie ainsi que les autres personnages féminins évoluent dans une atmosphère de rivalité.

Ce n'est pas comme cela que j'ai eu envie de raconter l'histoire. J'ai voulu donner de la puissance aux femmes, à Marie d'abord, mais aussi à toutes les autres femmes. Je l'ai fait en adaptant les scènes et en installant entre les femmes une atmosphère de sororité, en leur donnant des singularités, en les renforçant en tant que sujet.

Marie n'est plus uniquement objet du crime ou « dommage collatéral ». Si j'emploie la formulation « dommage collatéral », c'est par provocation. Car à mon sens, l'événement est trop souvent mis en scène comme un « dommage collatéral ». Alors que c'est un féminicide, celui que Woyzeck commet sur sa compagne en cochant toutes les cases préalables avant l'acte en lui-même : paroles blessantes, scènes de jalousie, possessivité, suspicion, etc.

Ce serait trop simple si la victime n'avait qu'un seul bourreau et si ce dernier n'était réduit qu'à cette fonction. Il y a d'autres violences présentes dans la pièce. Des violences dont Marie et Woyzeck sont victimes. Ce sont les violences de classe. La violence des dominant-es sur les dominé-es. Une violence qui se manifeste en toute courtoisie et qui met le-la dominé-e dans une grande détresse sans toujours savoir d'où cette violence vient. Une violence des riches, des dominant-es qui apparaît avec une grande force dans la pièce de Büchner.

« *Un beau meurtre, un meurtre comme nous n'en n'avons pas eu depuis longtemps* ». Cette réplique est souvent considérée comme la dernière de la pièce. Si bien que toutes les interprétations sont possibles : « Woyzeck a perdu la tête. C'était un accident ». Ou pire : « Il a tué par amour... » Or, tout se passe dans une société patriarcale et sexiste dans laquelle la femme est considérée comme un objet sexuel et la propriété de son compagnon. Cette société doit être interrogée et il y a lieu d'enquêter.

La pièce de Büchner étant inachevée, mis à part cette réplique, aucun mot n'est mis sur cet acte meurtrier. J'ai voulu, par le biais d'une procédure judiciaire qui suit le drame, y mettre des mots.

Intégrer une procédure judiciaire, c'est mettre en scène des gens qui se demandent dans quel ordre se sont déroulés les événements afin de pouvoir les juger. On se heurte à des trous de l'histoire, des béances, des pièces à conviction manquantes.

C'est la place qui est laissée aux spectateur-ices : celles d'explorateur-ices des béances.

Pauline d'Ollone

Entretien avec Pauline d'Ollone

Le spectacle se constitue de deux parties, la première est une adaptation de la pièce de Georg Büchner et la seconde est une écriture originale narrant l'instruction de Woyzeck. En effet, tu ajoutes la procédure pénale à l'œuvre originale qui est restée inachevée. Comment allies-tu ce mélange d'adaptation et d'écriture originale pour créer un spectacle cohérent et homogène ?

Je ne peux pas encore dire s'il y aura une différence entre les deux parties, peut-être qu'il y en aura une et que ce ne sera pas gênant pour les spectateur·ices. Ce que je peux dire, c'est que cette pièce est faite de fragments. G. Büchner n'a pas pu l'achever, puisqu'il est mort avant. On a donc retrouvé des morceaux de pièce, un peu comme si on trouvait des bouts de papier. Depuis qu'elle a été écrite, les metteur·es en scène essayent de mettre un ordre entre ces fragments pour en faire un tout cohérent. À chaque fois, c'est une version différente qui appartient, on va dire, à la mise en scène. Cette pièce est déjà éparse, et moi, j'ai repris ces fragments. Il y a plutôt trois parties. La première se concentre surtout sur les relations entre Marie et Woyzeck, et sur l'univers des femmes. J'ai redonné un rôle fort aux femmes qui sont quasiment invisibilisées dans la pièce. Dans la réécriture, j'ai aussi voulu adapter l'univers qui environne le drame, qui est, dans l'original, l'univers militaire de la caserne, pour le transposer dans l'univers du travail aujourd'hui, caractérisé par l'exploitation de l'homme et des rythmes toujours plus rapides qu'il faut respecter. C'est l'objet de la deuxième partie. Et dans la troisième, j'ai imaginé une procédure judiciaire puisque Woyzeck tue sa femme, sous un soupçon de jalousie et d'infidélité. Il y a un féminicide. Tout l'objet de la procédure va être justement d'essayer de comprendre, de mettre de l'ordre dans le désordre de ces fragments, et de savoir quelle scène était là avant. Est-ce qu'il y a eu préméditation ? Est-ce qu'il est seul responsable ou est-ce qu'il y a d'autres responsables ? Parce qu'il y a plusieurs hommes qui se comportent de manière sexiste avec Marie. Il y a tout un environnement violent à l'égard des hommes en général et des femmes en particulier. Comment ai-je procédé pour écrire cette partie ? Et bien j'ai essayé d'interroger les fragments et de me demander ce qu'un·e avocat·e dirait pour défendre Woyzeck, ou ce qu'un·e avocat·e de la partie civile, c'est-à-dire représentant les femmes rescapées de féminicides ou les femmes harcelées physiquement par exemple, pourrait dire. On n'est pas dans un procès, on se situe vraiment dans la procédure, c'est-à-dire le moment où on pose des questions et on essaie de comprendre l'accusé. C'est une procédure qui prend des allures de moins en moins cohérentes et réalistes. Elle est un peu poétisée, décalée.

La démarche est de garder la complexité du réel, c'est-à-dire que Woyzeck tue sa femme. C'est un acte absolument monstrueux et inadmissible. Il est lui-même soumis et violenté par ses supérieurs hiérarchiques. Il est cobaye pour des industries pharmaceutiques. Il est parfois en situation d'extrême fragilité. J'ai envie de garder la complexité de cet homme qui violente et qui est violenté. Mais sans heurter les premières concernées. C'est là toute la difficulté. En mettant le personnage qui commet un féminicide en situation d'être violenté, je ne souhaite pas que les femmes qui ont subi des violences se disent : « Ah... Alors on a de l'empathie ou on l'excuse ». Il va de soi, je préfère le préciser que ce n'est pas parce qu'on est violenté, qu'il est légitime de tuer sa femme. Woyzeck aurait pu saboter son usine ou s'en prendre à son patron. Le fait de s'en prendre à sa femme démontre bien qu'il y a tout un système patriarcal qui ne convient pas. Ce n'est pas interrogé dans le texte original de Büchner. Cela étant, le texte est inachevé, donc peut-être l'aurait-il fait, mais ça me semble évident qu'il faut l'interroger.

Tu évoques la nécessité de questionner le système patriarcal présent dans l'intrigue et ton envie de redonner la place aux femmes, non seulement avec la partie consacrée à la procédure judiciaire de Woyzeck après le féminicide qu'il a commis, mais également avec la mise en avant des autres personnages féminins qui étaient invisibilisés dans l'œuvre originale. Comment as-tu imaginé cette dimension féministe de l'intrigue ? Qu'est-ce qui t'a poussé à l'inclure ?

Les femmes sont représentées dans le texte de Georg Büchner comme étant plutôt dans la rivalité. Quand Marie, la compagne de Woyzeck, regarde un autre homme avec désir, tout de suite elle est

conspuée, presque traitée de salope par les autres femmes. J'ai voulu au contraire créer un univers de la sororité. Il y a un enfant là-dedans (représenté par une marionnette), qui est témoin de toutes les violences. J'avais envie de voir que les femmes de l'intrigue lui transmettent des choses profondes, philosophiques et qu'elles ne sont pas juste en train de faire la cuisine ou le ménage. Tout ce qui suscite la jalousie de Woyzeck vient aussi du fait que Marie est partie danser toute seule. C'est interprété par tous les hommes du village comme de la provocation : « Si elle est là toute seule à danser, c'est une salope. On peut la prendre ». Elle est harcelée. Les propos des hommes sur Marie sont sexistes et violents. Je perçois quelque chose de l'ordre de la potentielle agression. Pour qu'il n'y ait aucune ambiguïté sur le fait qu'elle va danser seule et que ce n'était pas parce qu'elle avait envie de se faire prendre, je voulais que ce soit une danseuse qui interprète Marie (Liesbeth Kiebooms). À partir du moment où c'est son métier, sa manière de s'exprimer, il n'y a aucune ambiguïté à cet endroit. Le fait que les hommes interprètent cela comme de la provocation sexuelle, c'est une manière de dénoncer leur regard, leur manière de la sexualiser.

L'idée est d'actualiser le propos de l'œuvre de Georg Büchner non seulement en y incluant une nouvelle partie dédiée aux violences sexuelles et sexistes, thématique sociétale importante, mais également en transposant l'intrigue originale à l'ère du productivisme capitaliste. Peux-tu m'en dire plus sur cette transposition de Woyzeck à l'heure actuelle ?

En effet, on est actuellement dans un contexte d'ultra-rentabilité et de marchandisation de quasiment tous les aspects de la vie. Un élément qui se retrouvait déjà dans le *Woyzeck* de Büchner. Dans l'original, il y a un médecin qui court tout le temps et il y a Le Capitaine (qu'on a renommé Mr Kapten), un riche qui, lui, a le temps. Comme il est dépendant des autres, par exemple parce qu'il doit se faire raser par Woyzeck qui est barbier, il aimerait que tout le monde prenne le temps. Il ne comprend pas pourquoi tout le monde va très vite. Pour lui, c'est un manque de savoir-vivre. On retrouve cet élément chez Woyzeck qui accumule les boulots mais aussi chez le médecin qui accumule les patient·es. Dans les actions qu'ils ont à faire, il y a un rythme qui s'accélère et on sent qu'ils doivent être de plus en plus rentables. Je suis allée me renseigner auprès du personnel des hôpitaux sur leur cadence : ils doivent prendre de moins en moins de temps pour s'occuper des patient·es, libérer les chambres le plus vite possible, etc. C'est vrai que Woyzeck court tout le temps dans cette pièce, on n'arrête pas de lui dire : « lentement, lentement ». Il va d'un boulot à un autre. Dans l'original, il est barbier pour le capitaine de régiment. Ici, on n'est plus dans l'univers de l'infanterie, et barbier avait quelque chose d'un peu désuet. J'ai préféré qu'il soit assistant à domicile, qu'il fasse la toilette des patient·es, qu'il ait une pénibilité de la tâche. Cette façon de courir partout, d'accumuler les boulots, de ne pas réussir à se reposer tellement on est pris, je trouvais que ça résonnait avec certains témoignages actuels. En effet, dans les entreprises de grande distribution, les gens sont complètement déshumanisés. J'ai interrogé un ancien préparateur de commandes dans des entrepôts. Il a expliqué comment ça se passait. Il est venu une journée entière, pour nous montrer les gestes de son travail, comment il faisait pour emballer les colis, ce que faisait le patron. Ça nous a beaucoup nourri.

Pour combiner les différentes parties de l'intrigue ainsi que la dimension musicale, la scénographie doit pouvoir allier l'aspect logistique du lieu de travail et l'aspect festif du cabaret. Peux-tu m'en dire plus sur l'espace scénique que tu imagines en collaboration avec Vincent Lemaire ?

Ce qu'on est en train de se dire avec le scénographe, c'est qu'il faut quelque chose de très simple. Les scènes surgissent d'elles-mêmes, juste parce qu'on les convoque. On change de l'univers de l'hôpital au travail par quelques éléments. Et justement, c'est tellement touffu et dense que la scénographie et les costumes doivent être très simples. Sinon cela ferait trop de signes. On est en train de penser à créer un sol et des murs dans une sorte d'inox, quelque chose d'un peu aseptisé, qui puisse faire penser à la fois au travail, à l'hôpital ; et puis différentes tables qui puissent s'assembler pour former une grande table pour la procédure.

La fable de Georg Büchner puise ses sources dans la réalité puisqu'elle est inspirée d'un ensemble de faits divers, notamment des soldats qui, de retour des guerres napoléoniennes, tuent leurs femmes. Tu apprécies ce genre d'approche documentaire que tu avais déjà appliquée pour la création de ton précédent spectacle *Europe Connexion*. Est-ce une méthode que tu as réutilisée ici ? Quelles ont été tes principales sources de documentation et d'inspiration ?

En effet, *Woyzeck* de G. Büchner est tiré d'un fait divers. C'est la première fois qu'après un meurtre (parce qu'à l'époque, le mot féminicide n'existait pas), il y a des expertises scientifiques qui viennent interroger : Est-ce qu'il avait toute sa tête ? Est-ce qu'il est responsable ou est-ce qu'il était fou ? Est-ce qu'il y a eu préméditation ? Je me suis inspirée des analyses scientifiques qui ont été réalisées par le docteur Clarus. Woyzeck sortait des guerres napoléoniennes, où il avait été chair à canon. Il faisait des expériences scientifiques et il travaillait tout le temps. Le vrai Woyzeck entendait des voix et avait des crises de démence. Son argumentaire se basait d'ailleurs sur le fait qu'il a entendu des voix qui lui ont dit de tuer sa femme.

Je suis notamment allée dans des ateliers protégés du côté de Mons pour rencontrer des gens qui ont été victimes soit de burn out, soit d'accidents du travail ; des personnes qui ont vécu de gros traumatismes et qui se retrouvent maintenant dans des ateliers protégés, parce qu'ils sont considérés comme handicapé-es. J'ai interrogé quelqu'un qui a perdu son bras, par une machine, à cause d'un manque de sécurité dans son travail. Il expliquait que même dans les ateliers protégés (il était syndicaliste là-bas), ce n'était pas si simple, qu'il fallait rester rentable... Iels étaient faussement protégé-es en fait. Un autre a fait un burn-out parce qu'il avait un patron qui l'exploitait, et en même temps qui jouait sur l'affect. Il prétendait être son ami, et donc lui ne pouvait rien dire parce qu'il avait l'impression qu'il ne devait pas le décevoir. Il y avait une espèce d'emprise, si bien que lui-même m'a dit qu'il ne voulait pas dire son nom ou enregistrer son témoignage parce qu'il ne voulait pas que son patron le reconnaisse. Il reste sous emprise, il ne peut pas encore dénoncer ce qu'il a vécu. J'ai interrogé différents profils. Il m'a semblé que ceux qui étaient en burn out, sous emprise psychique, étaient beaucoup plus fragiles que ceux qui avaient perdu un bras par exemple, qui gardaient leur mental et qui, même si c'était dur, se battaient et avaient tout leur bon sens. Les autres avaient une perte d'estime d'elleux.

Peux-tu m'en dire plus sur la composition et la présence musicale dans le spectacle ?

Il y aura de la musique en live, puisqu'il y a plusieurs musicien·nes dans la distribution. On travaille vraiment sur le rythme : aller plus vite, aller plus vite, aller plus vite. Les injonctions des patrons s'ajoutent, il y a donc un univers sonore autant que gestuel, qui essaye d'incarner cette pression, par des comptes à rebours par exemple. Il y a les musiques liées à l'univers du travail et puis les musiques des moments de fête. Les chants populaires présents dans le texte de Büchner sont rarement mis en scène. Pour lui, c'était une manière de montrer l'unité du peuple et montrer que ce peuple aurait pu se fédérer, faire la révolution, mais que malheureusement ça n'a pas lieu. Et pour moi, la danse et la musique, on en avait besoin pour avoir des moments de célébration et de lumière. Ce texte a beau me toucher profondément, il est très difficile, très noir. Moi, j'avais besoin de l'opposé, ne serait-ce que par effet de contraste. Par ailleurs, comme c'est une pièce qui est faite de fragments, ce n'est pas toujours évident de trouver une cohérence. Les mises en scène que j'ai vues, soit elles essaient d'établir une cohérence de manière artificielle, ce qui donne un côté un peu didactique mais on perd la poésie, le mystère de cette pièce qui font pour moi sa beauté ; soit elles gardent le mystère mais il n'y a pas de cohérence, ça reste énigmatique, et ça risque de perdre une grande partie des spectateur·ices qui se disent : « Mais de quoi on parle ? Je ne comprends rien », et à juste titre. Pour moi, la musique était aussi une manière de créer des temps qui permettent de passer d'un fragment à l'autre, sans se poser trop de questions. En musique, quand il y a un concert, il peut y avoir une première chanson sur la guerre, une deuxième chanson sur l'amour, une troisième sur la cuisine et on ne se dit pas : « Mais je ne comprends pas, ça ne parle pas de la même chose ». On accepte mieux en musique. Mettre de la musique entre des fragments, ça permet d'accepter de voyager dans l'incohérence sans se sentir perdu. C'était une manière d'éviter l'écueil de rendre les choses artificiellement cohérentes, et de perdre la spécificité et la beauté du texte, mais aussi l'écueil de garder le côté complètement énigmatique, inachevé et donc perdre complètement les spectateur·ices.

Le spectacle étant pluridisciplinaire, il a fallu trouver une distribution polyvalente, pouvant associer musique, chant, danse et jeu. Comment as-tu choisi les membres de la distribution ?

J'ai choisi des gens que je sentais à la fois capables de faire de la musique et de jouer en tant qu'acteur·ice, parce qu'en fait tous·tes font tout, c'est-à-dire que les acteur·ices font de la musique, la danseuse dit du texte et les musicien·nes disent du texte aussi. Il fallait que ce soient des musicien·nes suffisamment ouvert·es d'esprit pour faire autre chose que de la musique de concert. Il y a un violoniste, Naaman Sluchin qui joue extrêmement bien et qui est capable de passer à la fois de l'univers de la fête populaire aux côtés beaucoup plus classiques. Je n'avais pas envie qu'il y ait le classique d'un côté et le populaire de l'autre. Je voulais que tout se mélange. La chanteuse Sarah Defrise a aussi cette capacité. Elle est chanteuse lyrique mais en même temps elle a un côté un peu déjanté, et est capable de sortir des codes du classique. Il y a Marie Denys qui est actrice mais aussi chanteuse dans le spectacle *Fritüür*. C'est un tout autre rapport encore à la musique.

Tu as également mis sur pied les « ateliers populaires d'échange », un dispositif de médiation mais aussi de création. Peux-tu m'expliquer le principe ?

Je souhaite rester en lien fort avec les spectateur·ices dans ma démarche artistique, notamment pour faire venir des gens qui n'ont peut-être pas l'habitude d'aller au théâtre. Et je pense que pour y arriver, ce n'est pas une question de proposer des tarifs préférentiels. Je pense que profondément, c'est créer une relation, un échange et un désir de se connaître l'un·e l'autre. Cette relation se crée pour moi très en amont et c'est pour ça que je fais des ateliers populaires d'échange. J'en ai fait durant une semaine à Mons. Tous les matins, un interprète différent venait transmettre son rôle. On commençait par donner quelques outils, faire un échauffement de théâtre, raconter en quelques mots la pièce et ensuite l'interprète transmettait son rôle, les outils dont il dispose pour travailler pour que les participant·es comprennent de l'intérieur les enjeux. Et puis l'après-midi, on répétait entre nous et le soir, on montrait le travail en cours de construction. On essaye de s'adapter au public. On avait une fois un public de primo-arrivant·es, et on a fait que des exercices physiques, sans parole, à part une scène où quelqu'un traduisait en anglais et ensuite en ukrainien. Ensuite, on est à l'écoute des questionnements du groupe : ce qu'iels ont compris, ce qu'iels n'ont pas compris. On leur disait : « C'est très précieux si vous ne comprenez pas ce qu'on vous raconte. Il faut le dire parce que c'est de notre faute, ça veut dire qu'on n'est pas clair ». C'est un échange et ça permet d'adapter un peu le processus de création. Quand j'étais actrice, ce qui m'intéressait le plus, c'étaient les répétitions. Il y a quelque chose de très vivant dans les répétitions parce que les acteur·ices sont vraiment au travail, dans une authenticité. Le danger, c'est que quand les spectateur·ices arrivent, iels veulent tout figer pour que ce soit efficace. Et parfois iels se sclérosent, c'est-à-dire que ça devient solide mais beaucoup moins vivant. Je préfère qu'à l'inverse, ce soit très vivant, quitte à ce que ce soit plus fragile. Je trouve ça beaucoup plus intéressant à regarder. Mais pour qu'un interprète accepte de rester au travail et donc de ne pas tout scléroser, quitte à être fragile devant les autres, ça se muscle. Donc là iels apprennent. Iels se montrent en train de travailler et je crois, j'espère, que ça va forger une façon d'être le soir, qu'iels seront toujours au travail comme en répétition, toujours vivant·es et pas en train de vouloir faire une performance pour en jeter plein la vue ; une performance qui sera spectaculaire mais peu vivante et peu théâtrale pour moi. Je veux qu'iels gardent cette porosité par rapport aux spectateur·ices, cette façon de pouvoir réagir si un·e spectateur·ice réagit différemment un soir. Et ça permet aux spectateur·ices qui ont suivi la démarche d'être dans un rapport presque de co-responsabilité, peut-être même de co-construction. On l'avait un petit peu fait sur *Reflets d'un banquet* au Théâtre Océan Nord. Anne-Marie Loop avait transmis son rôle aux participant·es lors d'un atelier. Et le soir, on a senti une tension et une écoute tout à fait différente, un intérêt, un sentiment de comprendre de l'intérieur, d'être avec. C'est ça que je cherche, c'est ça que j'aime au théâtre.

Propos recueillis par Luana Staes, décembre 2023

Photos du spectacle

Les visuels et teaser du spectacle sont disponibles sur notre site internet : <http://theatre-martyrs.be/>

© Gaël Maleux





Extraits du texte

WOYZECK. Qu'est-ce que tu as ?

MARIE. Rien

WOYZECK. Sous tes doigts, il y a quelque chose qui brille.

MARIE. C'est une boucle d'oreille, je l'ai trouvée !

WOYZECK. Je n'ai encore jamais rien trouvé de pareil, deux d'un coup.

MARIE. Est-ce que je suis une pute ?

WOYZECK. C'est bon, Marie.

(Il s'en va.)

L' I.A. Prochaine commande ? ... Prochaine commande ? Prochaine commande ?

MANAGER. Tu lui dis « OK » s'il-te-plait ?

WOYZECK et ANDRES. OK.

L' I.A. Place 83 9, 1. Prenez 2 !

MANAGER. Si tu n'as pas compris, tu peux lui dire « Répétez » si tu veux.

WOYZECK et ANDRES. Répétez !

L' I.A. Place 83 9, 1. Prenez 2 !

WOYZECK. (s'adressant à la machine). Ah oui merci j'ai compris.

L' I.A. Chiffre contrôle faux.

MANAGER. Non, non si tu as compris tu dois lui dire « OK ». Si tu n'as pas compris tu peux lui dire « Répétez ». Si tu lui dis autre chose, elle va te répondre chiffre contrôle faux. OK ?

WOYZECK et ANDRES. OK.

(Marie danse la scène pendant que la bande sonore refais les dialogues.)

LA BANDE SONORE. Qu'est-ce que tu as ? Tu délirés ? Qu'est-ce que tu as, Franz ? Tu délirés - Franz. « calme-toi » - Un péché si épais, si large. Ça pue tellement qu'on pourrait avec ça fumer les petits anges jusqu'au ciel.

L'AVOCAT DE LA DÉFENSE. Regardez, ces gestes sont inconsidérés, et semblent ne pas avoir de direction propre. On voit clairement que la victime est sous l'influence de la drogue et que l'hypothèse du suicide ou du moins de la chute involontaire sur le couteau ne peut être écartée. *(Marie continue de danser.)* Elle n'a plus conscience de rien. Elle se jette littéralement sur les dangers qui l'entourent de façon complètement irrationnelle.

LA BANDE SONORE. Tu as la bouche rouge, Marie. Ça ne te fait pas des cloques ? - « calme-toi » - Marie, tu es belle comme le péché - est-ce que le péché mortel peut être aussi beau ?

L'AVOCATE DE LA PARTIE CIVILE. Je regrette mais les mouvements de la victime sont clairement à classer du côté des mouvements post-traumatiques d'une femme qui a subi des violences graves. Sentiment de désagrégation du corps. Elle n'est plus sûre de ses sensations. Elle cherche à enlever de son corps ce qui a été souillé. Son entourage quotidien et familial n'a plus rien de rassurant. Les murs vont s'effondrer. Le plancher aussi. Les objets du quotidien deviennent dangereux. Son enfant ne semble plus en sécurité. Tout ce qui devrait la rassurer : le couple, la maison, etc., devient objet de grande inquiétude.

Biographies



Pauline D'OLLONE
(Texte, adaptation et mise en scène)

Licenciée en Lettres modernes, Pauline d'Ollone est violoniste (diplôme de fin d'étude du conservatoire/Paris) et comédienne de formation (INSAS/Bruxelles). Elle travaille d'abord en tant que comédienne. Parallèlement, elle monte des spectacles à Paris avec des amateurs, des toxicomanes en cure de désintoxication (hôpital Guy Moquet à Paris), des adolescents (Maison du Geste et de l'Image) et dans des écoles à Saint-Denis. Elle en garde un goût de la transmission qu'elle conservera précieusement de sorte qu'elle tentera d'allier à chaque fois ses créations théâtrales avec des ateliers de transmissions. Sa formation de musicienne lui donne une approche très musicale et rythmique des textes. Elle crée en 2013, parallèlement à la création du spectacle *Reflets d'un banquet*, les Ateliers d'Échange Populaires au travers desquels elle anime des ateliers de transmission dans le but d'ouvrir les portes du Théâtre et de sa création à un public plus large.

Elle travaille alors avec des chômeurs de longue durée de la Centrale Culturelle Bruxelloise (FGTB), des habitants de Schaerbeek dans le cadre du Festival Mimouna, des élèves du lycée français, des associations de quartier, des scolaires... La richesse de ces interactions avec les spectateurs la conforte dans son désir d'associer des Ateliers d'Échanges Populaires à ses futures créations théâtrales. Elle se tourne depuis quelques années vers l'écriture et la mise en scène. Elle met en scène en *Reflets d'un banquet*, réécriture originale et personnelle du *Banquet de Platon*, au Théâtre de la Vie et au Théâtre des Martyrs, au Théâtre de l'Ancre à Charleroi. Ce spectacle est nommé au prix de la critique dans la catégorie Meilleure Découverte, et continue de tourner à ce jour. Elle écrit et met scène *Où-suis-je ? Qu'ai-je fait ?*, spectacle créé en 2018 au Théâtre de la Balsamine et qui sera repris à l'Atelier 210 pour la saison 19-20 (nommé dans la catégorie écriture). Elle met en scène *Terreur* de Ferdinand Von Schirach au Théâtre le Public en 2019 ainsi que *Phèdre(s)* de Racine en 2021 au Théâtre des Martyrs, pour qui elle devient artiste partenaire à partir de la saison 2022-2023. Lors de cette première saison en tant qu'artiste partenaire, elle présente le spectacle *Europe connexion* d'Alexandra Badea.



Pierange BUONDELMONTE
(Jeu)

Acteur et scénographe pour la compagnie LES ETRANGERS ASBL dont il est co-fondateur avec Pauline d'Ollone, vous avez pu voir son travail dans les spectacles *Là, Shakespeare dit : "there"* au Théâtre de Poche, *Reflets d'un banquet* au Théâtre de la Vie et au Théâtre des Martyrs, ou encore *Où suis-je ? Qu'ai-je fait ?* au Théâtre de la Balsamine ainsi qu'à l'Atelier 210, ou encore *Phèdre(s)* au Théâtre des Martyrs. Très fidèle à la philosophie de la compagnie LES ETRANGERS ASBL, il donne régulièrement des ateliers de transmission en lien avec les spectacles qu'il travaille, et ce, auprès de publics très hétérogènes (étudiants, primo-arrivants, demandeurs d'emploi, associations de quartiers). Parallèlement à son activité théâtrale, Pierange Buondelmonte est un passionné d'Arts Martiaux qu'il pratique quotidiennement. Il est par ailleurs formateur "self-defense" depuis 2015.



© Marie-Clémence David (recadrée)

Sarah DEFRISE

(Jeu & chant)

Sarah Defrise est une soprano belge en plein essor. Son récent succès dans le rôle de l'adolescente, dans *Is this the end?* de Jean-Luc Fafchamp à la Monnaie/De Munt à Bruxelles a marqué le début de sa carrière internationale. Elle a remporté plusieurs prix et se produit comme soliste à l'opéra sur les plus grandes scènes européennes (Staatsoper Berlin, Teatro Real Madrid, Theater an der Wien, etc). Elle est nommée jeune artiste de l'année 2022 par l'Union de la Presse Belge et est titulaire d'un doctorat en arts de l'Université libre de Bruxelles. Elle se distingue par sa polyvalence artistique et son penchant pour la musique du XXe siècle et contemporaine. Prisée tant pour "l'exception de ses performances vocales que pour sa présence quasi-cinématographique" (Resmusica), Sarah collabore avec de nombreux compositeurs, chefs et metteurs en scène (Peter Eötvös, Jean-Luc Fafchamps, Christophe Loy, Jordi Frances, etc.).



Marie DENYS

(Jeu)

Marie Denys est diplômée du CNR de Nancy et de l'INSAS en interprétation dramatique. Elle est également titulaire d'une licence en Lettres Modernes. En tant que comédienne, elle travaille en Belgique avec Rémi Pons, Elsa Martinez, Nelly Framinet, Marie Hossenlopp, Emilie Maréchal, le Collectif Madame Véro, Delphine Noels, Léa Drouet, Ségolène Neyroud, Guillaume Alexandre et Pauline d'Ollone et en France avec Didier Kerckaert, Pierre Foviau, Perrine Maurin, Marie Cambois, Cyril Cotinaut et la compagnie Le Plateau Ivre. Elle a également fondé le groupe Fritüür, une chorale punk pour 11 comédiennes. Au cinéma elle joue dans *Even Lovers get the blues* de Laurent Micheli et collabore avec Raphaëlle Petit-Gilles pour son prochain court-métrage *Fanny à la plage*. Elle a également co-réalisé et joué dans le film expérimental *Carbone* aux côtés de Flore Bleiberg, Céline Ohrel et Léa Drouet. Elle travaille à diverses reprises comme assistante à la mise en scène ou comme dramaturge auprès d'Emilie Maréchal, la cie le Plateau ivre et la chorégraphe Marielle Morales.

Elle met en scène 2 spectacles : *L'enfant poussé tordu* (2011) et *Burnout* d'Alexandra Badea (2018). Suite à une spécialisation en pédagogie vocale liée à la formation de l'acteur auprès de Sylvie Storme, François Combeau, Anny Czupper et feu Dominique Grosjean, elle a enseigné en tant que pédagogue en formation vocale à Arts2 – Conservatoire Royal de Mons, à l'Académie de Théâtre de Vilnius en Lituanie et actuellement à l'INSAS.



Liesbeth KIEBOOMS

(Jeu)

Appréciée pour sa gestuelle organique et hybride, l'ambivalence de sa puissance et de sa fragilité, son sens du détail et de la précision, elle travaille en tant qu'interprète avec Thô Anothai (Cie Anothai), Hamid Ben Mahi (Cie Hors-Série), Karine Ponties (Cie Dame de Pic), Pauline d'Ollone (Cie Les Étrangers), Aurélien Kairo (Cie De Fakto) et Patrice Thibaud, le collectif Relevant (Cie Relevant), Noé Chapsal (Cie Nextape), Bouba Landrille Tchouda (Cie Malka) et Olé Khamchanla (Cie Kham).

Née à Bangkok d'une famille franco-belge, Liesbeth Kiebooms s'initie à la danse à l'âge de 13 ans en 2005, par le modern jazz, le classique mais surtout par le hip hop, grâce auquel elle s'expérimente aux battles et à la scène, de bois ou de bitume, en région champenoise et parisienne. Elle découvre en 2014 la danse contemporaine en intégrant le Conservatoire Régional de Grenoble. Ses études de lettres, socio-anthropologie et arts du spectacle la mènent à des travaux de recherches sur la danse, le cirque et le théâtre comme moyens de reconstruction personnelle et d'intégration sociale pour des publics fragilisés et marginalisés. En 2018, elle se forme à la création chorégraphique et à l'interprétation au sein de la Formation I.D. (Interprète Danseur), dirigée par Aurélien Kairo et Karla Pollux, qu'elle complète et approfondit en travaillant pour des compagnies de danse hip hop, contemporaine, théâtre physique et théâtre, en France et en Belgique.



Gaëtan LEJEUNE

(Jeu)

Breton d'origine (pays du vent et de la mer), formé à l'INSAS, acteur professionnel depuis 1992, il a notamment travaillé en France et en Belgique avec, entre autres, Jean Claude Berrutti, Isabelle Pousseur, Martine Wyckaert, Jean-Michel D'Hoop, Pascal Crochet, Nathalie Mauger, Laurent Pelly, Anatoli Vassiliev, Charles Tordjman, Lea Drouet, Christophe Sermet. Il a joué dernièrement dans *Phèdre(s)* de Pauline D'Ollonne, et tourne avec le spectacle *Des Caravelles et des Batailles* de Benoit Piret et Elena Doradiotto qu'il jouera au Théâtre de La Bastille en avril 2023. Il a été avec Catherine Mestoussis porteur du projet *La Pluie d'été*, mit en scène par Dominique Roodthoof. Il est apparu dernièrement dans des séries comme *La Forêt*, *Les Rivières Pourpres*, *Unité 42*, et sera dans les prochaines saisons de *Braqueurs* et *Ennemis Publics*. Il a aussi tourné avec Joachim Lafosse, Dominique Cabrera, Julien Leclercq, entre autres. Il est également formateur et responsable d'ateliers.



Gabriel GOVEA RAMOS

(Jeu, basse et guitare)

Il a collaboré avec le cinéma, notamment avec D. Petrovic dans *Exil* et *The Way Back*, avec Kinodoc dans *A look inside*, avec Christophe Dessouroux dans *Let's meet Yves* et *Annie et les nanas*, *Je, odysée d'une jeunesse éveillée* pour Promo Jeunes et *Phèdre ou l'explosion des corps confinés* de Meryl Fortunat Rossi avec lequel il a été nommé aux Magritte du cinéma 2022 dans la catégorie « meilleure composition originale ».

Gabriel Govea Ramos (aka G.MASSA) est un créateur sonore, rappeur et dj basé à Bruxelles. Il est issu d'une famille de musicien-ene-s classiques et se consacre très jeune à la musique. Bassiste à la base, il est très vite devenu polyvalent. Aujourd'hui, il chante, rappe, compose et joue de nombreux instruments (basse, guitare, piano,...). Il a sorti ces dernières années divers EP, Gimmick, Flip, 99, Fil. Ce sont des projets qui mêlent néo-soul, jazz, rap avec des instrumentistes et des choristes l'accompagnant sur scène. Il prépare actuellement son premier album solo, *Amor Azul*. Il a par ailleurs mis en place de nombreuses collaborations avec les arts de la scène, notamment *FTAVTG* de David Scarpuzza, *Contrôle d'identité* d'Ilyass Mettioui, *La beauté du désastre* de Lara Ceulemans, *Save the date* de Clémentine Colpin, *Cauchemar* de Consolate Sipérius, *Phèdre(s)* de Pauline d'Ollone, *être là* de Lorena Spindler.



Naaman SLUCHIN

(Jeu et violon)

Pendant cinq ans, Naaman partage également la scène de la salle Gaveau et lors des tournées françaises et européennes dans le spectacle musical *Haim, à la lumière d'un violon*, aux côtés des comédiennes Anouk Grinberg, Natacha Régnier puis Mélanie Doutey. Il continue de développer son répertoire au sein de diverses formations de musique de chambre, telles l'ensemble Talisma avec Piet Kuijken et Amy Norrington ou le Kitgut Quartet, quatuor à cordes sur instruments d'époque. Il participe régulièrement aux projets de musique contemporaine de l'ensemble Cairn et se joint à la compagnie Rosas de Anne Teresa De Keersmaecker pour *Achterland*, chorégraphié autour des sonates d'Ysaye. Par ailleurs, il a été pendant sept ans le violon solo de la Chambre Philharmonique d'Emmanuel Krivine et rejoint en 2020 l'orchestre de l'opéra de Rouen en tant que supersoliste.

La musique se passe de génération en génération chez les Sluchin et c'est tout naturellement que Naaman s'est dédié au violon. Sa passion pour la nouveauté et la diversité l'a guidé tout au long de ses études et son parcours artistique : il a construit sa technique en étudiant à la fois l'école russe, l'école américaine à Bloomington ainsi que à la Juilliard School, sans oublier la célèbre école franco-belge dans la lignée directe de l'enseignement d'Eugène Ysaye. Il obtient par ailleurs son diplôme à la Schola Cantorum de Bâle en violon baroque chez Amandine Beyer. Pendant sept ans, il fait partie du quatuor Diotima qui se produit dans les salles et festivals les plus prestigieux, et enregistre des disques acclamés par la critique, notamment *Musique américaine* (avec Reich, Crumb et Barber) ainsi que les *Quatuors de Janáček* (Diapasons d'Or de l'année, Choc de Classica).

Générique

TEXTE Georg Büchner, Pauline d'Ollone
ADAPTATION Christophe Sermet
JEU Pierange Buondelmonte, Sarah Defrise, Marie Denys, Liesbeth Kiebooms, Gaëtan Lejeune, Gabriel Govea Ramos, Naaman Sluchin
CHANT Sarah Defrise
VIOLON Naaman Sluchin
COMPOSITION MUSICALE Patrice d'Ollone
BASSE & GUITARE Gabriel Govea Ramos
SCÉNOGRAPHIE Vincent Lemaire
COSTUMES Gaëlle Marras
LUMIÈRES Renaud Ceulemans
RÉALISATION MARIONNETTE Anaëlle Impe
COACH MANIPULATION MARIONNETTE Jean-Michel d'Hoop
RÉGIE GÉNÉRALE Stéphane Ledune
RÉGIE SON Matthieu Kaempfer
COLLABORATION À LA DRAMATURGIE Pierange Buondelmonte
ASSISTANT À LA MISE EN SCÈNE Julie Capitan Fernandez
ADAPTATION & MISE EN SCÈNE Pauline d'Ollone

UN SPECTACLE de la Cie LES ÉTRANGERS

COPRODUCTION Théâtre des Martyrs, Mars- Mons Arts de la Scène, Palais des Beaux-Arts de Charleroi, Les Etrangers, La Coop & Shelter Prod Avec le soutien de la Fédération Wallonie- Bruxelles – Administration générale de la Culture, Service général de la création artistique, Direction du Théâtre, de la SACD, de Tax Shelter.be, ING et du Tax Shelter du Gouvernement fédéral belge.
Remerciements à Eutopia et Jean-Marie Piemme. En partenariat avec Saïence Prod.

DATES

Les représentations auront lieu du **12 au 24 mars 2024** au **Théâtre des Martyrs**.

Les mardis, mercredis et samedis à 19h00, les jeudis et vendredis à 20h15, et le dimanche à 15h00.

TOURNÉE

Palais des Beaux-Arts de Charleroi, les **28 et 29 mars 2024**.

Le Manège, Mons, du **02 au 04 avril 2024**.

CONTACTS PRESSE

Luana Staes

0476 04 57 87

luana.staes@theatre-martyrs.be

Cathy Simon

0477 55 22 75

cathy@intothelight.press