



DOSSIER DE PRESSE

La Place du singe

UNE CREATION DE ET AVEC

CHRISTINE ANGOT ET MATHILDE MONNIER

AVEC

ANNIE TOLLETER
Scénographe

DU 27 SEPTEMBRE
AU 1^{ER} OCTOBRE 2005

mardi, vendredi, samedi à 20h
mercredi, jeudi à 19h
dimanche à 17h
lundi relâche

CONTACT

Anne-Florence Dami
00 41 / (0)22 809 60 83
communication@comedie.ch

Stéphanie Chassot
00 41 / (0)22 809 60 71
schassot@comedie.ch

Jeu

Christine Angot
Mathilde Monnier
et avec
Annie Tolleter

Lumière
Réalisation sonore
Regard
Réalisation costumes

Eric Wurtz
Olivier Renouf
Rita Quaglia
Laurence Alquier

AUTRE DATE DE REPRESENTATION

Jeudi 6 octobre 2005 à 20h30
Théâtre Sévelin 36 – avenue Sévelin 36 - Lausanne
www.philippesaire.ch

PRODUCTION

Festival Montpellier Danse 2005, Théâtre Garonne – Toulouse, Scène Nationale de Cavaillon, Centre Chorégraphique National de Montpellier Languedoc-Roussillon.
Avec le soutien de la Fondation Beaumarchais – SACD

En collaboration avec l'ADC – Association pour la danse contemporaine

Propos sur la pièce

8 ans après *Arrêtez, arrêtons, arrête*, Mathilde Monnier retrouve l'écrivain Christine Angot mais cette fois les deux artistes sont elles mêmes sur le plateau. Elles s'expriment dans un duo où chacune va prendre la parole, par la danse, par le texte. L'enjeu, c'est de faire l'expérience de ce qu'on peut avoir à dire ensemble sur scène.

« Qu'est-ce que la bourgeoisie ? Qu'est-ce que le bonheur ? Est-ce que je suis bourgeoise, est-ce que je suis heureuse ? Y a-t-il des critères ? Est-ce que je les connais ? Comment je les connais ? Qui me les a enseignés ? Mathilde Monnier est née dans une famille bourgeoise d'industriels alsaciens de Mulhouse. Dans laquelle elle ne s'est jamais sentie bien. On ne se sent donc pas bien dans la bourgeoisie ? Pourtant c'est notre modèle à tous. Et moi, quelles sont mes racines sociales ? Quelles sont nos racines sociales, et nos aspirations bourgeoises, est-ce que nous y comprenons quelque chose ? Quel est mon rapport à la bourgeoisie, à quel degré j'en viens ? Par rapport à la bourgeoisie, quel est notre mélange de fascination, de fierté et de détestation ? Est-ce que nous comprenons les codes bourgeois ? Se contenir. Le bourgeois c'est celui qui accepte tout pour se fondre dans sa classe. Il n'étouffe pas. Il aménage des bouffées d'oxygène, où il satisfait certains désirs personnels, certaines pulsions. L'art, le théâtre, c'est quoi pour lui ? Une bouffée d'oxygène aussi, ou d'angoisse ? Qui lui rappelle qu'il a une vie de rêve, qu'il possède tout sur terre sauf le plateau, la littérature, l'imaginaire ? »

Christine Angot

Entretien avec Mathilde Monnier et Christine Angot

Propos recueillis par Irène Filiberti pour le Festival d'Avignon

De quelle façon avez-vous élaboré ce dialogue entre texte et danse, qui est à l'origine de cette création en duo entre une chorégraphe et un auteur ?

Mathilde Monnier : "Ce que toi tu dis, ce que moi je fais", cela a commencé un peu comme ça. La première de nos réflexions a été celle des origines sociales. Elle nous a conduit à nous questionner sur ce qu'est un milieu. Comment un milieu social respire-t-il, et par quoi ? En l'occurrence à essayer de dire la qualité, les représentations de la bourgeoisie. Christine a extrait un certain nombre d'éléments à ce sujet. Ce texte est vraiment écrit pour la scène.

Christine Angot : Parler ensemble de ce que signifie naître, être élevé et vivre dans la bourgeoisie, nous a amené à nous poser des questions comme : est-ce qu'on y est bien, heureux ? Quel est le lien entre la sensation, l'éducation au bonheur et ce milieu ? Parler de la bourgeoisie, c'était d'abord et avant tout parler du bonheur. C'est venu comme ça, Mathilde étant issue de cet endroit-là. Tout le monde a à se situer par rapport à ce milieu, qu'on en vienne en ligne directe ou pas. Nous avons tous un point de vue envers la bourgeoisie qui est le centre, l'équilibre de notre société. Le mien n'est pas celui d'une observatrice ordinaire. Dans mon identité, tout cela n'est pas clair. J'ai une relation particulière à ce milieu, à travers mon père, ce milieu qui ne m'a pas reconnue mais rejetée. Mathilde peut être dans une attitude critique, alors que j'éprouverais plutôt un sentiment d'extrême colère et d'amour mêlés. Mais on n'est pas ici dans une histoire intime, c'est une référence qui nous concerne tous. Tout ce qui a trait au goût nous y ramène. En tout cas, il est rare que cette question, qui nous intéresse pourtant tous, devienne un sujet de conversation. Tous les faits et gestes de notre vie, choisir ses vêtements, un café, etc., sont déterminés par notre rapport à la bourgeoisie et on n'en parle pas. Ce qui m'intéresse quand j'écris pour publier ou pour faire du théâtre, c'est tenter de dire le plus possible les choses comme on les pense intérieurement. Dans ce cas, dire comment on se situe sur le bonheur tel qu'il est proposé par la bourgeoisie, comment on pense toute cette éducation à vivre, parce que la bourgeoisie c'est ça. Toutes les classes sociales éduquent à la bourgeoisie, qui est assimilée à l'art de vivre. Dès que nous avons ciblé sur ce sujet de conversation, nous avons eu beaucoup de choses à nous dire.

MM : Dans le milieu chorégraphique, il est rare que la question des origines apparaisse et cela m'a toujours rassuré. Il n'y a aucun signe pour le savoir. C'est peut-être pour ça que j'ai choisi cet endroit. Pour être complètement vierge de cette référence. Dans la danse, quelque chose s'efface. Du coup, j'ai été séparée d'où je venais.

CA : La classe sociale, avant tout, c'est la langue. Cela se voit bien en Angleterre, c'est très clair, à l'accent, on sait d'où les gens viennent. En France, les arrangements sont plus compliqués. Mais la bourgeoisie, c'est la langue, aussi.

MM : Dans la pièce, je joue une sorte de personne qui tente d'échapper à son appartenance, à ce dont elle est issue, je le fais en incarnant des figures marginales, antisociales.

CA : Oui, enfin, même si ces figures sont aussi produites par ce milieu. Mathilde a beaucoup travaillé sur la folie par exemple, ou bien encore autour de l'Afrique.

MM : Mais si nous en sommes arrivées à cette image du bonheur, c'est aussi, selon moi, parce que derrière cette image, il y a beaucoup de souffrance. Sous cette figure désirée, "un bonheur sans problème", se cachent beaucoup d'autres choses.

CA : Ce qui m'a beaucoup intéressée dans les propos de Mathilde, dans "écouter Mathilde", c'est exactement ça. J'en avais sûrement besoin. L'écouter me donner des armes pour excuser et pour aimer la bourgeoisie. Ma position d'écriture, c'est passer par une conscience – quelque chose est douloureux, fait mal – mais le but, c'est forcément ça, s'approcher, aimer, comprendre. Et la compréhension ne peut se faire que si l'on passe par l'amour de ce que l'on raconte. Il y a peut-être de la compassion dans cette affaire, car il s'agit de dépasser la critique.

MM : Oui, il n'y a pas de critique mais une question que l'on fait surgir comme un état sur le plateau. Ma propre révolte ambivalente entre "être dedans" et "être contre". Cela provoque des figures qui vont avec cet état, des figures d'insurgée. Et pour toi, un état qui correspond à ta posture en littérature.

CA : Même si je travaille pour la scène, pour moi, c'est quand même du roman. Parce que c'est la forme qui m'intéresse.

Vous avez déjà travaillé ensemble dans une pièce intitulée *Arrêtons, arrêtez, arrête*. Votre nouvelle collaboration procède-t-elle d'un même cheminement ?

MM : Dans *Arrêtons, arrêtez, arrête*, je m'étais approprié un texte que Christine avait travaillé pour la scène. Là tout se fabrique ensemble. Tant du point de vue de la mise en scène que du texte. Il y a beaucoup plus d'interférences.

CA : L'origine du texte provient du dialogue, de cet échange verbal entre nous. Et le texte produit de la danse. On pourrait dire aussi que les discussions ont produit d'un côté du texte, de l'autre du mouvement. En parallèle, chacune a travaillé ces choses dites avec son propre langage. Ensuite il y a le jeu et des points de rencontre sur la scène. Et puis nous ne sommes que deux sur ce plateau. C'est beaucoup plus engagé.

MM : Cette pièce ne parle pas que de notre histoire. Je suis nourrie par nos discussions, mais ça me transporte ailleurs. Ça me déplace. Je n'ai pas besoin d'entendre tout le temps le texte. Je peux le lâcher aussi. À suivre ce processus, j'ai le sentiment de m'engager de manière particulière. C'est la première fois par exemple que j'accepte de travailler sur mes origines.

CA : Le rapport aux origines, mixtes ou pas, est toujours et pour tous, je pense, très compliqué. Parce que chacun est pris entre deux sentiments, la honte ou la fierté ou les deux mêlés, qui empêchent d'en parler. On dit souvent que c'est le sexe qui génère le plus ce genre de sentiments, mais le social plus encore. À partir de nos conversations, Mathilde a commencé à se dégager de ces réactions et à danser des choses incroyables. Dans ce texte, j'essaie de raconter, vraiment, la disposition, les techniques ou les choses qu'on nous enseigne pour être heureux. Ce n'est hélas pas dans un mouvement intime et personnel qu'on apprend ça. C'est pour ça qu'on se plante souvent. Peut-être justement que les figures choisies et représentées par Mathilde sur scène sont, elles, intimes.

MM : Ce sont des récits dansés personnels, sûrement pas des récits que j'aurais pu développer à partir de mon milieu. Dans cette pièce, je produis du mouvement et du son, je traverse différentes gestuelles et un certain nombre de figures dont celle de la sorcière. En 1914, la chorégraphe allemande Mary Wigman a créé un remarquable solo qui m'a longtemps hantée. À tel point que j'avais alors appelé ma compagnie De Hexe en référence à *Hexentanz*, "la danse de la sorcière". J'essaie à un moment de me

réapproprié ce solo, de le réinterpréter à ma façon. Dans *Chinoiserie*, un de mes précédents solos, il y a une esthétique plus attendue, en tous les cas, moins dérangeante, car elle travaille et s'exprime à travers une forme de "beau". Là, c'est très différent. Cette danse me permet d'être hors convention, hors du vocabulaire même de la danse. Bien sûr, dans *L'Atelier en pièce* ou *Pour Antigone*, je cherchais aussi d'autres formes, un autre vocabulaire à l'écart de ce que l'on connaît en danse, mais je ne l'avais pas pratiqué sur moi-même, en tant que danseuse. Ce sont des pièces que j'ai chorégraphiées avec et pour d'autres interprètes.

La scène, la danse ou l'écriture permettent-elles de se détacher si radicalement des codes et conventions ?

CA : Souvent les gens qui évoquent la bourgeoisie parlent d'un décor, un canapé, une maison. Mais il y a un corps bourgeois que nous souhaitons tous : la minceur, le sport, la distinction. Un corps idéal. Être artiste, c'est aussi chercher à se distinguer. Mais dans ce domaine-là, ce ne sont pas des questions de pouvoir qui se jouent, mais de puissance. Une phrase du texte le dit, qui se dit avec la liaison : "j'aimerais être vous". L'artiste aimerait avoir le pouvoir du social, le bourgeois posséder la puissance de l'artiste.

Que représentent les valeurs bourgeoises aujourd'hui ?

MM : Au cours de ces dernières années, la société s'est radicalement transformée. On ne sait plus clairement identifier ce qu'est la bourgeoisie.

CA : Peut-être, mais on se réfère toujours au modèle bourgeois pour savoir comment il faut faire. Et c'est normal puisque c'est le confort. Comme il est très difficile d'accéder au bonheur, on aspire tous au succédané du bonheur, le confort. C'est le discours social de la bourgeoisie qui, elle, le maîtrise bien, le confort. Et on est tous là-dedans, quelle que soit notre appartenance sociale.

Comment adaptez-vous cette réflexion à la scène ?

MM : Nous ne sommes pas juste l'une devant l'autre, avec seulement le texte et la danse. L'idée est de partir d'un espace en transformation. Le dispositif est très simple. Annie Tolleter, scénographe avec qui je travaille depuis longtemps, n'est plus dans cette pièce une intervenante extérieure. Présente en scène, elle manipule des objets, agence et transforme discrètement l'espace. C'est un travail de décor en mouvement. Les objets, dont une table, une chaise, un drapeau, ont un sens qui se modifie au fur et à mesure. L'objet donne une lecture de ce qui est dit ou dansé. Il est aussi porteur d'une autre lecture, visuelle. Un même type de travail est effectué avec le son proposé par Olivier Renouf. Tout est en interactivité.

CA : Mais une seule chose compte sur cet espace du plateau, c'est la présence, qui se manifeste par rapport au texte, au geste, à l'objet.

MM : Et ce que nous entendons chacune, l'une de l'autre.

Biographies

Mathilde Monnier

Formée tardivement, elle l'est par Viola Farber, l'une des figures essentielles de la compagnie de Merce Cunningham. Aussi Mathilde Monnier s'est toujours focalisée sur les fondamentaux de la danse même. Mais, non abstraite, elle renvoie aux interprètes, affichant des personnalités trempées, la charge de faire émerger la forme, dans la confrontation au monde, avec un esprit tenant de la performance. D'abord proche de François Verret, Mathilde Monnier reçoit le prix du Ministère de la Culture au concours de Bagnolet en 1986. Parallèlement, sa collaboration avec Jean-François Duroure rencontre un fort écho : *Pudique acide*, *Extasis*, *Mort de rire* sont des pièces turbulentes, dans l'allant des années 80. Puis Mathilde Monnier devient créatrice sous son seul nom avec *Je ne vois pas la femme cachée dans la forêt* (1988). *Chinoiserie* (1991) est un solo, où s'inscrit un profil féminin vertigineusement aigu, plus sensible à l'intériorité au travail. C'est aussi un dialogue avec le clarinettiste improvisateur Louis Sclavis. La confrontation avec une matière autre que chorégraphique se retrouve souvent au fondement de l'écriture de la chorégraphe.

En 1993, *Pour Antigone* embrasse la dimension tragique de l'universel. Mathilde Monnier se tourne franchement vers les enjeux de sens du monde actuel. Mais sur le thème de la rencontre, elle évite de cultiver le cliché du métissage facile, pour exposer au contraire une singularité irrésolue des gestuelles, aux côtés d'interprètes africains. En 1994, elle est nommée à la tête du Centre chorégraphique national de Montpellier. *Nuit* (1995) poursuit l'exploration d'un rapport au monde nimbé de dense obscurité, d'où les éclats des rêves et des pulsions s'extirpent comme des effigies brièvement fantastiques. Toujours est réinvestie en actes la question de la nécessité du surgissement d'un geste dansé.

L'Atelier en pièces (1996) confronte les spectateurs à un espace clinique. Les danseurs y laissent place à la part d'autisme en eux, révélée au cours de travaux d'atelier dans l'univers psychiatrique. *Arrêtez, arrêtez, arrête* (1997) durcit cette quête, sur un texte violent de Christine Angot, croisant la démence de Nijinski. L'identité de chacun dérive entre strate autobiographique et bascule dans la fiction. *Les lieux de là* connaît un ample développement, en trois volets sur deux années (1998-99). Un grand groupe de danseurs y élabore un lieu utopique où tester les dynamiques agrégatives ou "dislocatrices" qui font vivre une communauté. Cet impressionnant projet débouche sur une grande tournée internationale. Pour l'an 2000, Mathilde Monnier impulse *Potlatch, dérives*, où des dizaines de participants, artistes, penseurs et spectateurs partagent ce qui nourrit le mouvement de l'art en train de se faire. Elle réforme en profondeur le fonctionnement du Centre chorégraphique national qu'elle dirige, en l'ouvrant à de nombreux artistes extérieurs et en y donnant une logique artistiquement impliquée à la formation de jeunes danseurs, *ex.e.r.ce*. Mathilde Monnier noue des liens très vivants avec les artistes les plus novateurs.

Ses propositions artistiques paraissent de moins en moins prévisibles. Évoquant Merce Cunningham, *Signé, signés* (2001) intrigue et réjouit par sa verdeur de ton, touchant au tabou de la libido dans la danse. *Natt & Rose* détourne insolemment l'excellence des danseurs du Ballet royal de Suède. *Slide*, avec Lyon Opéra Ballet, permet aux danseurs classiques de pénétrer au cœur de leur propre image.

En 2002, *Allitérations* compose une étrange danse de conférence, au côté du philosophe Jean-Luc Nancy et du compositeur erikm. Toujours en collaboration avec erikm, *Déroutes* (2002) est une immense pièce inspirée de Lenz de Büchner. Elle brouille les limites du plateau, par les trajectoires aléatoires d'incessantes marches, traversées de saisissantes figures de danse composées en boucles individuelles. Une pièce suspendue au bord de l'imminence d'une perte généralisée du sens.

Publique (2004) surprend encore, en ne réunissant qu'exclusivement des filles, sur les chansons de la rockeuse PJ Harvey. Par-delà leur gestuelle savante, la recherche du sel originel des danses de tous questionne la contamination du plaisir de la danse.

Christine Angot

Christine Angot naît le 7 février 1959 à Châteauroux, y passe son enfance jusqu'en 1973. Elle se rend à Reims, y termine ses études. Elle commence à écrire en 1983. Quelques mois plus tard, elle décide de ne rien faire d'autre qu'écrire, même si les éditeurs lui renvoient ses manuscrits, à Nice où elle vit. En 1990, elle signe enfin un contrat chez Gallimard, dans la collection L'Arpenteur, pour *Vu du ciel*. Suivent *Not to be* et *Léonore toujours*.

Dès sa première publication elle alterne roman et théâtre. Elle déménage à Montpellier. En 1994, *Interview*, son quatrième roman, est refusé chez Gallimard. Cinq autres éditeurs le refusent. En 1995, Jean-Marc Roberts le prend chez Fayard. Paraissent ensuite *Les Autres* (1997), *L'Usage de la vie* (1998), *Sujet Angot* (1998). Elle le suit chez Stock pour *L'inceste* (1999).

En 1997, elle travaille avec Mathilde Monnier pour *Arrêtez, arrêtons, arrête*. Dont le texte *Normalement* sort chez Stock et sera mis en scène par elle-même et Michel Didym au Théâtre National de la Colline, avec Redjep Mitrovitsa, en 2002. *Mais aussi autre chose* a été mis en espace par Alain Françon en 1999 à Théâtre Ouvert et au Festival d'Avignon. En 2000, elle a publié *Quitter la ville*, et déménagé à Paris. En 2002, *Pourquoi le Brésil?* En 2003, *Peau d'âne*. Chaque fois, elle lit elle-même ses textes, seule, sous le regard d'Alain Françon, ou celui d'Eric Lacascade. Elle publie *Les Désaxés* et *Une partie du cœur* en 2004, dont elle a fait une lecture à la Comédie de Genève en décembre 2004.

Annie Tolleter

Scénographe, elle réalise depuis 1985 des décors et des espaces scéniques pour la danse et le théâtre. Elle travaille au Centre chorégraphique national de Montpellier Languedoc-Roussillon et à l'école supérieure des Beaux Arts de Montpellier, où elle mène un atelier de recherche contemporaine sur l'espace scénique. Depuis 1988, Annie Tolleter réalise la scénographie de la plupart des spectacles de Mathilde Monnier. Elle est également membre fondateur du collectif (de)hors séries (créé en 2003) centré sur l'expérimentation d'images actives au sein de l'espace public.

Eric Wurtz

Après une activité de graphiste dans la presse et l'édition, Eric Wurtz s'oriente en 1983 vers l'éclairage scénique dans le collectif de créateurs Lolita. Son approche singulière de la lumière l'amène à collaborer avec les chorégraphes parmi les plus novateurs de la danse contemporaine, notamment : Trisha Brown, Lucinda Childs, Philippe Decouflé, Jean-François Duroure et Mathilde Monnier.

Dans le domaine théâtral et lyrique, il travaille avec Maurice Bénichou, Philippe Genty ou encore Alain Maratrat.

Il conçoit également des éclairages pour différents événements. Parmi ceux-ci, la cérémonie de clôture du Cinquantième des débarquements de Normandie (1994, Caen), Toki Shisui, "Giappone in Italia 95/96", Naples. Junya Watanabé, Comme des Garçons Collection Printemps/Été 1996, Paris. Ouverture du Al Janadryah festival, 2001, Riyad.

Olivier Renouf

Psychologue de formation, puis danseur, Olivier Renouf a abordé la création sonore à travers des études de musique électroacoustique au CNSM de Paris. C'est lors de créations pour des spectacles de théâtre et de danse contemporaine que se présente pour lui l'occasion de travailler l'espace et le matériau sonores.

Il a collaboré et collabore avec les chorégraphes : Georges Appaix, Boris Charmatz, Paco Decina, Odile Duboc, le groupe Dunes, Alain Michard, Emmanuelle Huhyn, Martine Pisani.

Et les metteurs en scène : Hubert Colas, Serge Hureau, Daniel Janneteau, François-Michel Pesenti, Christian Schiaretti.

Parallèlement aux spectacles, il participe à la création d'installations multimédia, notamment avec le groupe Dunes, le Hall de la chanson (Centre national du patrimoine de la chanson, des variétés et des musiques nouvelles), ainsi que des environnements sonores pour des musées et des expositions.