

AMER

AMER

performance pour Tom et un.e invité.e du public



Une coproduction du
Escher Theater
Avec l'aide de la
Fédération Wallonie-
Bruxelles, Service
Général de la Création
Artistique - Direction
Théâtre



Ad•Lib
SUPPORT D'ARTISTES

AMER

AMER

performance pour Tom et un.e invité.e du public

co-mise en scène : Jérôme Michez et Elsa Rauchs

texte : Jérôme Michez

jeu : Tom Geels

scénographie : Lisa Kohl

son : Quentin Voisey

C'est une relation qui naît sous nos yeux entre Tom et un.e invité.e du public.

Lui est déjà là, et il l'attend. « Elle » le rejoint depuis sa place dans la salle, pour être sa mère.

« Elle », ou un.e autre — on ne sait pas.

Il lui apprend les gestes, les regards, les quelques paroles.

Ils recommencent. Ils répètent.

C'est l'histoire d'une étreinte, une étreinte dans une voiture. Ils n'arrivent pas tout à fait à se dire au-revoir, ce soir-là. Derrière les quelques mots échangés, il y a quelque chose qui veut se dire et qui reste en suspens.

Peut-être un je t'aime, peut-être autre chose ; mais il faut aller à ses affaires et chacun le sait.

Puis ça recommence.

AMER | AMER propose un jeu pour deux inconnu.e.s, dense et fragile, entre performance et théâtre.

NOTE D'INTENTION

En novembre 2018, nous entamons une recherche sous forme de résidences, avec pour question de départ : qu'est-ce qu'on peut espérer faire, avec une pièce de théâtre ?

L'intention est de chercher une forme de représentation qui soit aussi un acte, un geste. Comment représenter une chose, sans en déformer la réalité ?

Quelqu'un du public monte sur scène pour jouer la mère de Tom. Non : quelqu'un monte sur scène pour établir une relation avec Tom, devant et avec les autres. Cette chose là, elle n'est pas représentée, elle se passe.

Ce que nous cherchons à faire, c'est resserrer l'écart entre vécu et représentation. Pour ce projet, nous partons d'une méfiance envers les grands discours et l'omission de notre rôle spécifique dans ces discours-là. Par rôle spécifique, nous entendons l'interrogation de notre propre perspective dans la parole : d'où je parle ? Et ce dont je parle, est-ce que ça me concerne, c'est-à-dire : est-ce que ça me concerne assez pour m'amener à agir ? Ou est-ce que ça me concerne d'assez loin pour qu'en parler suffise à me calmer ?

Ce que nous redoutons, c'est l'impuissance que nous reconnaissons en nous. Et quelque part, nous pensons que la première lâcheté est celle-ci : parler de ce qui est loin, abstrait, ailleurs, pour ne pas avoir à agir sur soi-même.

« Je n'en fais pas assez »

AMER | AMER part de ce sentiment trop vague. Ce que je fais « pour le monde » n'est pas assez. Si nous voulons agir sur ce sentiment d'impuissance, on se doit de bannir les généralités pour faire quelque chose de très spécifique. Quelque chose qui concerne le lieu dans lequel cette chose se déroule, qui concerne les gens qui y participent : quelque chose qui agisse directement sur le présent de la représentation. Essayer de transformer quelque chose là où je suis.

L'intention est de parler d'inertie, mais sans en parler, et sans rien dénoncer : donner à éprouver. L'intention est de donner à éprouver ce que nous connaissons le mieux : les petites lâchetés au quotidien, dans la relation intime. Trouver d'abord le courage de surmonter ses lâchetés-là, pour espérer trouver son grand courage.

La scène, c'est cela, une mère et son fils qui voudraient se dire plus, faire un pas de plus l'un vers l'autre, mais sont comme retenus par un impossible qu'ils ont eux-mêmes créé ; un impossible accepté comme une fatalité. Et leur étreinte se répète encore et encore, comme dans un mauvais rêve.

AMER | AMER raconte ça : la difficulté du passage à l'action, la difficulté de ne pas rester coincés dans des représentations figées qui sont comme un aveu, l'aveu d'une renonciation : que cela, de toute façon, ne pourra plus être autrement.

À la fois, AMER | AMER est une rencontre sur le plateau, bienveillante et douce, même si éprouvante, à l'intérieur de laquelle nous tentons ensemble de surmonter quelques peurs.

CALENDRIER

2021-2022 / 2022-2023

Recherche de partenaires pour une tournée belge

2022

6-7 janvier : création au Théâtre d'Esch (Escher Theater) (LU)

2021

10 septembre : présentation d'étape finale au festival Cocq'Arts, Bruxelles (BE)

Septembre : résidence et rencontres avec des publics, Banannefabrik (LU) et Théâtre d'Esch (LU)

17 juin : présentation d'étape au Monodrama Festival, Luxembourg-Ville (LU)

11 juin : sortie de résidence, Maison de la Création NOH (BE)

Avril : résidence et rencontres avec des publics, Maison de la Création NOH (BE)

Février-Mars : résidence au Théâtre d'Esch (LU) et à la Résidence d'Artistes du Pays des Collines (BE)

2020

Décembre : recherches scénographiques, Annexes du Château de Bourglinster (LU)

Septembre : résidence et rencontres avec des publics, BAMP (BE)

Mai : résidence et rencontres avec des publics, BAMP (BE)

Mars : résidence en vidéo-conférence avec participantes (Covid-19)

2019

Novembre : écriture et présentation d'étape, Fabrique de Théâtre (BE) | Octobre : écriture, Centre des Écritures Dramatique Wallonie-Bruxelles (BE) |

Juin : recherche, Maison des Cultures de Saint-Gilles (BE)

une coproduction du Escher Theater (LU)

avec l'aide

de la Fédération Wallonie-Bruxelles, Service Général de la Création Artistique - Direction Théâtre (BE)

la Fondation Éte (LU) et l'Oeuvre Nationale de Secours Grande-Duchesse Charlotte (LU)

et le soutien

du Centre des Écritures Dramatiques Wallonie-Bruxelles (BE), La Fabrique de Théâtre (Province du Hainaut) (BE), la Maison des Cultures de Saint-Gilles (BE), la Maison de la Création NOH (BE), le BAMP (Brussels Art Melting Pot) (BE), la Résidence d'Artistes du Pays des Collines (BE), le Fundamental Monodrama Festival (LU) et le Festival Cocq'Arts (BE)

PARTIE I | MECANQUES DRAMATURGIQUES

répétition

« Elle », qui monte sur scène, ne reçoit pas de texte en main, pas d'oreillette dans laquelle on lui soufflerait des indications. Tout est le fruit d'une transmission, d'humain à humain. Sa façon d'entrer dans le texte, c'est de répéter les phrases que Tom lui « donne ». Que Tom lui donne à voix haute. Tout est entendu, tout est vu par les autres spectateurs. Chaque réplique est pensée pour être dite deux fois. Ainsi, on entre dans un drôle de « dialogue » où tout est répété.

Tu t'es coupé les cheveux ? | Tu t'es coupé les cheveux ?
C'est bien. | C'est bien.
C'est joli comme ça. | C'est joli comme ça.
Merci. | Merci.

D'emblée, on voit que ce qui se déroule sur le plateau n'est pas naturaliste, ne peut pas l'être. On n'a pas affaire à deux personnages, mais à deux personnes qui se découvrent et découvrent un jeu. C'est leur relation qui est au cœur du dispositif. Leur fragilité mutuelle. Puis, par moments, par grâce, des personnages apparaissent, des bribes de fiction.



texte troué

Ce qu'ils se disent, cette mère et ce fils, ce qu'ils se disent vraiment, c'est peu de choses. Ils ne parlent de rien. Ils n'arrivent pas à se séparer, pourtant ils n'arrivent pas non plus à investir ce temps passé ensemble. Ce temps qu'ils souhaitent prolonger sans réussir à l'habiter. Alors ils s'échangent quelques banalités, pour meubler, pour garder encore un moment l'autre auprès de soi. Pourquoi, ce soir-là, n'arrivent-ils pas à se dire au-revoir ? Ont-ils quelque chose d'important à se dire ? Ce silence, est-il l'évitement d'un grand sujet à aborder ? Parfois, les répliques laissent entendre que oui, qu'il y a quelque chose là-dessous. Mais bien vite, quand ce quelque chose parvient à être nommé, comme par exemple le père à l'hôpital, il est assimilé à la banalité, à la quotidienneté. À force, c'en est à se demander si ce silence est vraiment l'évitement d'un grand sujet, ou s'il n'est pas un manque plus fondamental, une impossibilité totale à se dire quoi que ce soit. Pas tout à fait « quoi que ce soit », mais : quoi que ce soit qui puisse faire l'objet d'un partage.

Ce qu'on observe, c'est un va-et-vient l'un vers l'autre, un « si tu ne m'aimes pas, je t'aime ». Dès que l'un tente d'ouvrir un peu la porte, l'autre la referme, dans une stratégie de fuite sans cesse renouvelée. Là où il y a plaisir et déroute, c'est qu'il n'est pas écrit qui ferme la porte à qui : les répliques pouvant appartenir à l'un comme à l'autre. Ce n'est pas le texte qui décide qui de la mère ou du fils est le plus désireux ou le plus réfractaire, mais c'est la relation sur le plateau, à chaque fois différente, qui décide de ces pôles et de l'oscillation entre les deux.

less

Si le texte est volontairement pauvre, troué, c'est aussi que nous voulons que l'information soit autre que textuelle. Parce que l'absence de signifiés textuels accentue l'importance des autres signes. Et ces signes-là, si on en maîtrise certains (le son, la scéno, la lumière), on ne peut pas les maîtriser tous. On ne peut pas maîtriser le plus important : elle, ses silences, ses regards, sa fragilité, sa singularité. Apparaissent non seulement des mères différentes (c'est le minimum et pas là ce qui nous intéresse), mais des relations différentes, des non-dits différents, des fictions différentes. L'histoire que nous racontons n'est pas arrêtée. Le texte fournit quelques éléments, quelques indices, mais ne surdétermine rien. C'est une matrice à fictions.

Dans ce dialogue, ou ce monologue à deux voix, se pose la question du « qui » des répliques : c'est la mère qui demande au fils s'il s'est coupé les cheveux, ou l'inverse ? Cette ambiguïté vise à ouvrir la narration. Plus la performance avance, plus on se met à voir les choses différemment, à inverser les rôles : les petits chantages affectifs, les demandes d'amour, les fuites... Petit à petit se dessine dans la tête du spectateur une cartographie, des couches de la relation, et le spectateur voyage d'une strate à l'autre, librement. Il explore intérieurement son propre spectre de la relation mère-fils, et de la relation à l'autre.

voilà ce qu' on sait

L'histoire se passe entre une mère et son fils.
Ils sont dans la voiture.
Ils ont passé la soirée ensemble. C'est la fin de la soirée ou le début de la nuit.
Elle le ramène à la station de métro.
C'est le moment de se dire au revoir.

Pour AMER | AMER nous nous demandons dans quel état d'esprit le public se rend à la représentation, et comment nous pouvons légèrement le déplacer. Au moment d'entrer dans la salle, à quoi le public s'attend-il ?

Ils savent que l'histoire se déroule dans une voiture. Que ça se passe entre une mère et son fils. Ils savent que ça se passe entre un acteur et une femme du public, ça a été communiqué dans le programme, sur le site du théâtre, etc. Mais il y encore beaucoup d'espaces de doute. Ce qui est annoncé, est-ce vraiment ce qui va se passer ? Y a-t-il une femme complice dans le public ?

C'est réaffirmé une fois que tout le monde est installé : Tom est déjà là, il attend que l'une d'entre vous le rejoigne. Il est assis sur un tabouret, face au public. A côté de lui, un tabouret vide. Ce premier moment est crucial. Il affirme l'urgence du présent : je vais peut-être devoir entrer en action. Les questions se poursuivent, mais si elles étaient jusque là un jeu de suppositions, elles deviennent concrètes. Si j'y vais, va-t-on me donner un texte qu'on va me demander d'interpréter ? Si j'y vais, c'est pour combien de temps ? Beaucoup de questions quant au au quoi et au comment de la chose. Puis, bien-sûr, des questions qui portent sur ma personne même : est-ce que j'ai le bon âge pour y aller ? Je ne ressemble pas à sa mère, je peux y aller ? Je suis un homme, je peux y aller ?

Ce jeu d'incertitudes, nous y tenons. Tout est basé sur des règles du jeu très simples, d'énoncés très clairs, mais qui laissent non-résolues tout un tas de questions. Ce sont ces questions qui font la singularité de chacun.e : la manière dont chacun.e règle pour soi ses questions non-résolues. C'est une façon de renvoyer chacun.e à lui.elle-même. C'est là qu'intervient la libre appréciation de la « mère ». C'est là qu'intervient sa liberté.

Le temps écoulé avant que quelqu'un monte sur scène sera peut-être long. C'est à la fois le moment où nous vivons ensemble un moment de frayeur, d'angoisse : est-ce que tout ça va foirer ? et à la fois c'est le moment où nous mettons nos pendules à l'heure, où nous plongeons dans un même bain : sont affirmés l'ici-maintenant de La salle, et la collectivité qui s'y trouve.



avec Fabien
avril 2021 - Maison de la Création NOH

PARTIE II | CE QU'IL SE PASSE

une rencontre silencieuse

"Je te regarde pour m'assurer que tu me regardes, pour m'assurer que je fais bien."

Quelqu'un se lève et monte sur scène. Peut-être que c'est une femme en âge d'être la mère de Tom. Si c'est un homme nous ne le renvoyons pas à sa place. Pas plus que si c'est une jeune fille. Quelqu'un est monté sur scène et s'assoit sur le tabouret laissé vide. Un soulagement collectif opère.

Puis un ange passe.

Tom ne met pas fin tout de suite à ses interrogations, il ne dit rien. Jeux de regards, de regards qui se cherchent ou qui fuient. Ça commence en silence.

Tom se tourne vers « elle ». Il attend qu'elle se tourne vers lui. Il se lève, elle le regarde se lever. Il attend qu'elle se lève à son tour. Elle se lève ; il s'approche d'elle, mais pas tant qu'elle ne s'approche pas elle aussi, en miroir, de lui. Elle l'observe, il l'observe. Progressivement s'installe un mimétisme, d'abord instinctif, naturel, puis, petit à petit, codifié. Ils découvrent la première règle du jeu, sans un mot. Simple, évidente, très exécutable. Elle jaillit du réflexe de regarder, de chercher. Qu'est-ce qu'il fait ? Qu'est-ce qu'il fait qui me donne un indice sur ce que je dois faire ? Et dans ce silence, les corps se mettent au diapason. Il y a quelque chose de malaisé ; du maladroit, du fragile. Ce qu'on veut, c'est inviter le plus possible la mère à s'y sentir à l'aise. L'utiliser comme un moteur de jeu.

Dans ce jeu de miroir qui s'établit par les corps, il s'agit de faire sentir à la mère que ce qui va se jouer ici est une enquête vers l'autre : si Tom doit comprendre qui est sa mère de ce soir, sentir à qui il a à faire, elle doit entrer dans les règles du jeu, les comprendre dans un aller-retour entre le physique et le mental.

C'est ainsi que se cristallise leur co-dépendance comme partenaire de jeu, ils se découvrent maintenant mutuellement, dans leur personnalité de joueur.euse.

geste

À la base de notre projet de mise en scène, il y a l'idée d'un « geste exécutable ».

Nous voulons placer la personne qui vient pour « être » la mère et même le public devant des demandes exécutables. Il s'agit de poser des conditions à l'intérieur desquelles le simple fait d'exécuter un geste la met au plus proche de ce qu'il y a à faire pour entrer dans la réalité spécifique de notre projet.

« Le geste exécutable » s'apparente à des règles qui nous permettent de jouer un jeu, il suffit de les appliquer et on rentre immédiatement dans la matière. La simplicité des règles détourne l'attention du joueur d'une émotion à rechercher, voir à forcer. Nous voulons que dans le faire, il y ait assez d'intérêt pour ne pas se focaliser sur le sentir. Et le sentir, s'il advient, découle du faire, sans préméditation.

Dans nos recherches, nous avons observé que si le geste demandé était trop évident à exécuter, trop simple dans la réalisation, il ne permettait pas un mouvement intérieur. Pour que le « geste exécutable » ouvre au sensible, il faut conserver une part de mystère, ne pas expliciter les règles du jeu. Sans explication, l'exécutant travaille, mais dans le doute. Le mouvement extérieur produit ce mouvement intérieur : est-ce que je fais bien ? Est-ce qu'il n'y vraiment que ça à faire ? A quoi sert ce geste et combien de temps vais-je devoir le faire ? Est-ce que je prends du plaisir à faire ce geste ? Et à force d'exécuter, il cherche les règles qui constituent le jeu et il invente les siennes.

Et puis, pour qu'un geste vaille vraiment le coup d'être posé, son exécution doit représenter un certain danger. Il doit y avoir un enjeu. AMER | AMER débute sur un geste à exécuter : quelqu'un doit monter sur scène. Si toute l'équipe subit le danger de ce moment, le danger du geste pèse aussi sur chaque personne présente dans la salle ce soir : y aller ? Supporter l'attente ? Renoncer à son rôle passif de spectateur pour se placer activement sous le regard des autres ? On mesure bien ce que ce geste comporte de danger. Et ce danger confronte chacun à sa propre responsabilité dans la faisabilité de la représentation.

Dans le tout premier moment de la performance, se côtoient danger et doute. Les deux éléments que nous jugeons nécessaires pour mettre en branle le sensible à l'intérieur du geste exécutable.

protocole

Merci d'être venu.e.

Tout va bien pour toi ?

On va bientôt parler à voix haute. On va dire le texte, c'est un texte qu'on m'a appris.

Ne t'en fais pas, c'est très simple. Ce qu'on va faire, c'est que je te dis une réplique, comme si c'est moi qui la disais, et toi tu la répètes, comme si c'est toi qui la disais. Donc je dis une phrase, et puis tu la répètes telle quelle. Ça va, ça, pour toi ?

Ça c'est pour le texte. Après, pour l'espace, tu vois, il y a plein de choses sur scène. Tu peux utiliser cet espace comme tu veux, et moi je l'utilise comme je veux. Parfois on se rejoint, parfois pas, on verra bien comment ça se passe.

Si c'est bon pour toi, on y va ? On va faire un dernier tour de l'espace, se servir un petit verre d'eau, et puis à un moment je vais te dire la première phrase, et on y va.

Aucune autre indication ne sera donnée jusqu'à la fin de la performance. Les règles du jeu changeront peut-être, mais cela ne sera pas explicité. Si les règles du jeu changent, c'est qu'elle peut décider de ne plus répéter, elle peut décider d'inventer. Ou elle peut décider de répondre une réplique qu'elle a déjà entendue. Si les règles du jeu changent, c'est qu'elles s'inventent, ensemble, tacitement, fluidement. Par erreur, parfois. Tom est perméable, il est là pour percevoir les flux de la personne du public, pour intégrer ses propositions, même inconscientes. Et pour lui faire sentir que oui, ce qu'elle fait, ça marche, ça s'intègre.



liberté

Dans ce dispositif, on est immédiatement amené à s'interroger sur la liberté qu'on lui laisse/donne. On sait que ce n'est pas une liberté absolue. La liberté dont on l'investit s'accompagne d'une responsabilité, envers la pièce, envers le public, envers nous. Tout ce que tu feras sera bien mais tu ne peux pas faire n'importe quoi. C'est très ambigu. Elle ressentira cette ambiguïté. Elle aura, à chaque instant renouvelé, un choix à faire : à quel point je me conforme à la demande, à quel point je déborde ? C'est peut-être ce qu'il y a de plus proche de l'expérience de la liberté : cette tension entre liberté et responsabilité.

Qu'est-ce que liberté prise, liberté donnée ? La seule vraie liberté n'est-elle pas une liberté prise, à l'encontre de nous ? Une liberté qui n'a pas été reçue, mais arrachée ? Nous ne pouvons pas exclure qu'elle pourrait avoir envie de tout saccager. Si nous n'acceptons pas cette possibilité, nos discours sont vains. La question est : si ça arrive, si elle décide, par choix, de sortir complètement du cadre, qu'est-ce qu'on fait ?

Si nous avons des moyens de « résorber » les écarts et de retomber sur nos pattes, ce n'est pas systématiquement le but. La performance n'est pas un programme informatique qui pré-réfléchit toutes les issues possibles pour les ramener vers une même issue. On y perdrait en risque et en sensible. Nous avons un plan avec son début et sa fin, mais nous savons que cette fin n'advient pas à chaque fois. La liberté est aussi là : si la femme du public veut faire capoter le plan, elle en a le pouvoir. C'est le risque que nous prenons ; c'est ce qui nous rend vulnérable au même titre qu'elle.

Mais nous arrivons bien avec une proposition. Cela interroge notre propre usage du pouvoir et de l'autorité : à quel endroit nous lui refusons sa liberté et faisons preuve d'autorité ? Car nous sommes là pour guider, pas pour la laisser dans le vide. ; ce n'est pas une improvisation.

Sarah, une des « mères » à avoir vécu les dispositifs de l'intérieur, en témoigne de la façon suivante : « C'est beaucoup de mouvements intérieurs ! J'étais tout le temps mise face à moi-même, et mes comportements. Là tout à coup je ne pouvais pas échapper à comment je réagis, à comment je voudrais réagir, comment je n'arrive pas à réagir. On s'interroge tout le temps sur notre façon de gérer notre liberté. »

"L'esprit d'indépendance - son insolence, son euphorie, sa force de détachement - souffle pour chaque personne selon une disposition biographique singulière, au gré d'instantanés qui, peut-être insignifiants de l'extérieur, s'inscrivent en nous comme les moments décisifs de notre histoire.(...)
Le goût du jeu, l'envie de rire, l'art du voyage, le plaisir de dire non à la chaîne des obligations et à celle des générations sont les éléments d'une jouissance aussi fragile que vitale de sa liberté."

Chantal Thomas, Comment supporter sa liberté, éditions Payot, 2000

L' | EQUIPE

texte et co-mise en scène | Jérôme Michez

Jérôme Michez est auteur dramaturge, né et situé à Bruxelles. Formé à l'INSAS en écriture(s) théâtrale(s), après avoir été formé au jeu au conservatoire de Bruxelles, sa pratique présente plusieurs axes. Il travaille pour et avec d'autres en tant que dramaturge (Laure Lapel, La Place), traducteur (Dounia Mahammed, Salut Copain !), scénariste (Joséphine Jouannais, Lune d'Automne). Dans son travail d'écriture, il s'intéresse à la tension entre parole écrite et parole dite, et cherche comment « dire des images ». L'écriture de son texte *La Coupe*, présenté à l'INSAS en 2018, a été parrainée par Emmanuel Régniez (*Notre Château, Le Tripode*, 2017). En parallèle, Jérôme mène une recherche scénique avec sa partenaire de travail Elsa Rauchs, avec qui il interroge les limites de la représentation, et comment concilier représentation et action. En 2020, Jérôme écrit pour le KANAL-Centre Pompidou "*Le Monde Sans-envers-et-sans-endroit*", une promenade contée pour les 3-5 ans, qui les plonge dans un univers cosmique et décloisonné, sur les traces de Jon-Jon, alter-ego de John Armleder, lors de l'exposition qui lui est consacrée : *It Never Ends*.

www.jeromemichez.com



co-mise en scène | Elsa Rauchs

Elsa Rauchs intègre le KASK à Gand en 2014, après un passage au Conservatoire royal de Bruxelles et une formation au cours Périmony à Paris. En 2015, elle joue Léonie dans *Eng nei Zait* de Christophe Wagner, premier contact avec la camera. Depuis plusieurs années, elle est membre actif du collectif Independent Little Lies avec lequel elle lance en 2014 le *Projet Nomade* qui sera reconduit en 2015 et 2017. En 2016, elle entreprend un long voyage par voie de terre qui l'emmène jusqu'en la Chine, en passant par la Russie, la Mongolie et l'Asie centrale. Ce voyage a fait l'objet d'une installation déambulatoire au Fundamental - Festival du Monodrame en 2017. A son retour en Europe, elle suit un training en performance physique et expérimentale de quatre mois, SMASH – Berlin. Depuis, elle joue dans de nombreuses pièces au Luxembourg, en français, allemand et luxembourgeois, notamment dans les rôles de Cate dans *Anéantis* de Sarah Kane au Grand Théâtre Luxembourg, dans une mise en scène de Myriam Muller ; et de Églée dans *La Dispute* de Marivaux (Sophie Langevin, Théâtre National du Luxembourg).

www.actors.lu/members/rauchs-elsa/



jeu et recherche au plateau | Tom Geels

Tom Geels est un comédien originaire de Bruxelles. Au sein des chœurs d'enfants de l'Opéra de la Monnaie, il entre en contact avec la scène. Chants d'ensembles et choralité orientent son parcours. À 18 ans, il entre à L'INSAS et suit la filière d'interprétation dramatique. Il y travaille sous la direction de Dominique Grosjean, Annette Sachs, Coline Struyf et Olivier Boudon, et termine son master en juin 2019. Il suit en parallèle une formation en langue des signes dans l'optique de la travailler en tant que matériaux théâtral. Actuellement, il travaille avec Magrit Coulon sur le spectacle Home, avec Romain Merle sur le Cabaret Hippocampe, et sous la direction de Félicie Artaud sur une adaptation du conte de Perrault, Le petit Poucet. Il se penche aussi sur un travail de composition et d'enregistrement vocal.



scénographie et recherche au plateau | Lisa Kohl

Lisa Kohl est une artiste visuelle basée à Leipzig. Formée d'abord à l'École Supérieure d'Arts Visuels La Cambre, Bruxelles, puis en sculpture au Burg Giebichenstein, Université d'Art et de Design, Halle, elle obtient en 2017 une bourse de trois mois à Istanbul. En 2019, elle est détentrice d'une bourse à la Artist's Residence Villa Aurora à Los Angeles. Lisa Kohl a participé à diverses expositions solo ou collectives à Bruxelles, Istanbul, La Havane et en Allemagne. Son travail examine la condition sociale et tente de formuler un point de vue poétique à travers video, photo, installations, ... Récemment, elle a signé la scénographie du spectacle The place - it has a name, co-créé avec Elsa Rauchs. En 2021, Lisa représentera le Luxembourg aux Rencontres photographiques d'Arles, à l'intérieur de la Chapelle de la Charité.



création son et Régie générale | Quentin Voisey

Quentin Voisey est directeur technique à la Maison de la Culture de Tournai de 2015 à ce jour. Formé à l'IAD en tant qu'ingénieur son, il y enseigne cette discipline depuis 2011. Spécialisé en musiques multi-instrumentales, occidentales comme orientales, il voyage régulièrement pour sonoriser des concerts : Palestine, Tunisie... Lui-même musicien, Quentin Voisey a précédemment travaillé avec Jérôme Michez à la création sonore du spectacle Notre Condition très étrange (festival Courants d'Airs, Bruxelles).



DEMANDES

TECHNIQUES

Durée totale : variable de 1h à 1h15

Public : spectacle inimiste, jauge 100

Scène : scène de plein-pied. Tapis de danse.

Scénographie adaptable en deux formats : Petit format : largeur 7,5m x profondeur 7,5m | Grand format : largeur 7m x profondeur 10m.

Matériel demandé au théâtre d'accueil : 2 micros, 2 microports (si grande salle), 6 enceintes, 2 tables de mixage

CONTACT

COMPAGNIE

(BE) Jérôme Michez

+32 499/ 186 022

(LU) Elsa Rauchs

+352 621 650 939

contact.ameramer@gmail.com

www.ameramer.org

DIFFUSION

AD LIB

Anna Giolo

+32 477/ 498 919

contact@adlibdiffusion.be

www.adlibdiffusion.be