LÀ CI DAREM LA MANO

Projet musical et théâtral librement construit à partir de *Don Giovanni* de Mozart et Da Ponte, nourri par la mémoire de *Dom Juan* de Molière, dans sa structure, sa puissance critique et ses figures symboliques.

Compagnie La Marginaire / Romie Estèves

La Compagnie La Marginaire est soutenue par la DRAC et la région Nouvelle Aquitaine

GÉNÉRIQUE *( ) Les noms entre parenthèses font encore l'objet de réflexions . * Distribution en cours*

Écriture et Mise en scène	**Romie Estèves**
Assistanat et doublure (pressenti)	**Pénélope Driant ou Juliette Séjourné**
Dramaturge	*
Scénographie (pressentie)	**Amber Vandenhoeck ou Zoé Pautet**
Lumière	**Laurent Queyrut**
Son (pressenti)	**Baptiste Chouquet ou Anaïs Georgel**
Costumes (pressenti)	*
Arrangement, dramaturgie musicale, Collaboration à l'écriture	**Florent Hubert**
Direction musicale	**Bianca Chillemi**
Instrumentarium	claviers, violon, clarinette/clarinette basse, trombone

Don Giovanni	**(Igor Bouin)** Chant, jeu, trombone
Leporello	* chant, jeu
Donna Anna	**Irina Stopina** chant, jeu
Don Ottavio	**Pierre-Emmanuel Roubet** chant, jeu, accordéon
Donna Elvira	**Romie Esteves** chant, jeu
Zerlina	*chant, jeu
Masetto / le Commandeur	*chant, jeu
Claviers et jeu	Bianca Chillemi (piano forte, orgue, synthétiseur)
Violon et jeu	Marie Salvat
Clarinette sib et basse	*
Trombone	*
Le metteur en scène	**(Vladislav Galard)** Jeu, violoncelle, chant
Danseuse, comédienne polyvalente	**Clara Serayet** (ou instr. suppl., ou **Zoé Pautet** en performeuse)

POINT DE DÉPART

« Là ci darem la mano. » Là nous nous donnerons la main. Don Giovanni le promet à Zerlina pour l'entraîner avec lui.

Dans notre spectacle, la phrase est reprise par un metteur en scène d'opéra. Tout à la fois manifeste, levier de persuasion, parole tant rassembleuse que manipulatrice, cette phrase contient l'essence de sa vision de l'œuvre et du personnage.

Il monte *Don Giovanni*. C'est une des dernières répétitions, nous sommes à la « générale piano » qui, en principe, ne s'interrompt pas, mais le metteur en scène coupe la répétition juste avant la fin de l'opéra. L'équipe est en tension, la fatigue est perceptible, l'usure est là, dans les regards, dans les silences, dans les manières de se parler. Le metteur en scène, lui, veut retravailler. Il propose de remonter l'opéra à rebours, de reprendre de la fin pour mettre au jour ce qui n'a pas fonctionné.

Pendant qu'il travaille, une autre histoire entre dans le théâtre. À l'extérieur, un scandale le concernant prend de l'ampleur. Des accusations de harcèlement, de violences sexuelles et d'abus de pouvoir circulent. La direction lui demande de se retirer de la production. Il refuse. Rien ne l'oblige juridiquement à partir. Il considère que l'œuvre lui appartient suffisamment pour qu'elle ne puisse avoir lieu sans lui. Il continue de répéter jusqu'à ce que tout casse. Le spectacle qui devait avoir lieu n'aura pas lieu. Mais les chanteurs et les musiciens restent là. Et Mozart continue.

À partir de ce moment, ***Là ci darem la mano*** **devient une traversée de** ***Don Giovanni*** **depuis ses décombres** : une nuit où la répétition déborde de son cadre, où les rôles et les fonctions se dérèglent. Le théâtre craque avec eux. L'œuvre est alors portée jusque dans ses zones les plus souterraines par l'équipe artistique en pleine crise. Le théâtre se met peu à peu à nu avec eux, ses coulisses, ses mécanismes, ses corps au travail, et le public pris dans la même nuit.

La musique de Mozart est là, obstinée, entière. En la jouant encore, ils en font le lieu où peuvent coexister les contradictions. Ils y cherchent aussi de quoi traverser ce moment. *Là ci darem la mano* change alors imperceptiblement de main. Ils continuent à jouer, chanter, reprendre, interrompre Mozart.

Ils essaient de comprendre ce qui vient de leur arriver. Et Don Giovanni, débarrassé de la nécessité de parvenir jusqu'à une représentation, commence étrangement à leur parler autrement. Et peu à peu, ce n'est plus seulement *Don Giovanni* qu'ils remettent en jeu

INTELLIGENCE DU TROUBLE

Don Juan appartient au XVIIe siècle, Don Giovanni au XVIIIe, et pourtant quelque chose de son trouble demeure extraordinairement actif. Non parce qu'il faudrait chercher dans l'œuvre de Mozart une illustration ancienne de violences que nous saurions désormais parfaitement nommer et juger, mais parce que, plus de deux siècles après sa création, quelque chose continue de résister.

Don Giovanni agit, mais jamais seul. Autour de lui, des êtres le poursuivent, le protègent, le redoutent, l'admirent, le désirent. Il déplace leurs trajectoires, active leurs imaginaires, met leurs loyautés à l'épreuve. Et lorsqu'il disparaît, le monde qui s'était organisé autour de lui ne disparaît pas avec lui. C'est dans ce spectre que commence notre spectacle.

Quel monde rend Don Giovanni possible ?

Poser cette question ne déplace pas la responsabilité. Les violences sont réelles. La condamnation est nécessaire, mais elle ne suffit pas à transformer ce qui les a rendues possibles. Chasser un homme ne garantit pas que nous ne fabriquerons pas le suivant.

Regarder ce qui demeure après la chute, voilà le point de départ.

REPRENDRE DE LA FIN

Le metteur en scène reprend depuis la fin. Au départ, c'est un choix de plateau, presque pratique, mais c'est aussi pour lui une manière de revenir sur ce qu'il estime que ses interprètes n'ont pas encore saisi. Pour lui, reprendre de la fin est encore un geste de maîtrise. Après la rupture centrale provoquée par son geste de radicalité — ce spectacle m'appartient, il se fera avec moi ou ne se fera pas —, reprendre de la fin cesse d'être une consigne pour devenir la dramaturgie de la nuit. Le spectacle poursuit ce mouvement à rebours.

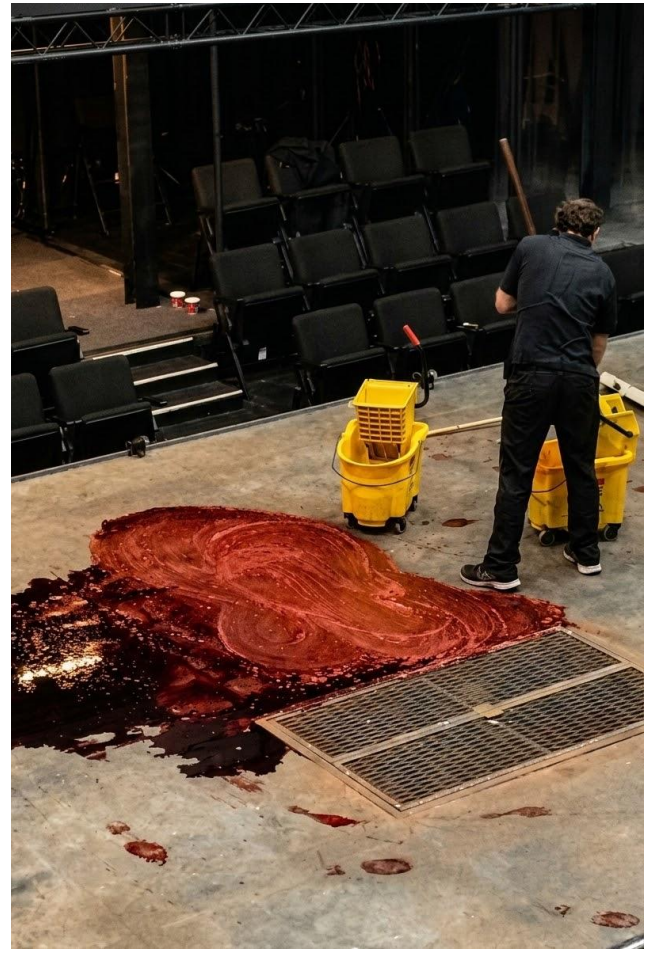
Le spectacle remonte depuis la fracture, comme on remonterait le lit d'une rivière pour en chercher la source.

Cette fracture en contient plusieurs. Celle de l'opéra d'abord : Don Giovanni disparaît, mais sa disparition ne résout rien de ce qu'il a mis en mouvement. Celle de la production ensuite : un homme tombe, et avec lui l'ordre qui organisait jusque-là le travail, les places, les désirs.

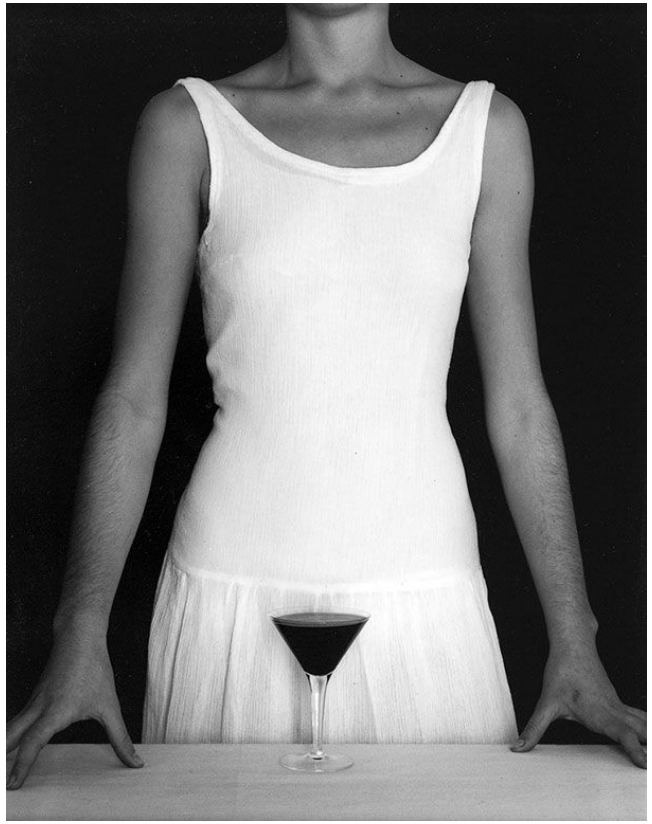
Mais derrière elle affleure une question plus vaste :
Qu'est-ce qu'une crise nous oblige à regarder enfin, que l'ordre d'avant nous aidait à ne pas voir, et dont il nous arrangeait de ne pas trop voir les rouages ?

Après la chute, la disparition de l'autorité ne produit pas magiquement un monde horizontal. Son pouvoir demeure dans les corps, dans les habitudes, dans la manière de demander la parole, de chercher une validation, dans le besoin d'être choisi. Avec la production disparaissent du travail, des rôles, de l'argent, mais aussi une source de reconnaissance, de désir, de fierté.

Leur jouet vient de se casser, et c'est important que ce jouet ait été magnifique, parce que ce monde n'est pas qu'un lieu de rapports de force. Il est aussi fait de virtuosité, d'endurance, d'intelligence, de vulnérabilité. Ce sont des artistes qui croient profondément à ce qu'ils font, à la puissance d'une œuvre, à ce que l'art peut déplacer en eux et dans le monde. C'est parce qu'on aime cet endroit, parce qu'on sait aussi ce qu'il peut produire de précieux, que sa crise nous importe.



DE LA JOUISSANCE



Quand l'autorité disparaît, il ne reste pas seulement des victimes et des coupables bien rangés. Il reste des attachements, des fascinations, des désirs qui ne disparaissent pas par décret moral.

Il faut alors prononcer un mot plus difficile : **Jouissance.** Non comme provocation, mais comme point aveugle du système. Les systèmes de domination tiennent aussi parce qu'ils captent quelque chose de notre jouissance : d'être choisi, d'appartenir, d'être regardé, de se laisser conduire, d'exercer une autorité, de transgresser parfois à travers celui qui transgresse pour nous. Dans *Psychologie des foules et analyse du moi*, Freud montre que le lien qui unit un groupe à une figure centrale est de nature libidinale. Don Giovanni transforme sans cesse son désir en mouvement et le monde en réserve disponible pour sa jouissance. Mais cette jouissance ne lui appartient pas en propre. Elle circule. Le singulier et le collectif ne sont donc pas deux territoires séparés. Notre désir, notre jouissance, notre manière d'obéir ou de prendre le pouvoir se constituent aussi dans le lien. C'est précisément ce qui rend la destitution si complexe.

Dans *Là ci darem la mano*, cette destitution est déjà en cours. Quelque chose s'est fissuré dans l'adhésion du groupe ; la sensation, encore confuse, que l'ordre établi n'est plus tenable est déjà là. **Mais désirer la chute ne signifie pas être délivré de l'empreinte.**

On peut vouloir qu'un système cesse et continuer longtemps à le porter en soi. Dans ses réflexes, dans ses désirs, dans les places que l'on occupe ou que l'on attribue aux autres, dans notre manière même d'imaginer ce qui pourrait lui succéder.

C'est cette contradiction que la nuit va permettre d'approfondir : découvrir ce qui, en eux, continue de tenir à l'ordre.

C'est là, pour moi, que **la question de la jouissance dont l'ambivalence est au coeur de Don Giovanni, devient profondément politique.** Il ne s'agit surtout pas de dissoudre les responsabilités. Les violences commises restent des violences, et celui qui les exerce en porte la responsabilité. Mais la condamnation de celui qui abuse de son pouvoir ne suffit pas à transformer le système qui lui a permis de le faire. **Si nous voulons cesser de fabriquer des Don Giovanni, il faut aussi regarder ce que nous, en tant que société, déposons entre leurs mains, et de quoi, individuellement, nous nous dépossédons.**

Don Giovanni porte aussi une part d'ingouvernable : son refus de se soumettre, son obstination à désirer fascinent peut-être parce qu'il semble s'autoriser ce que les autres s'interdisent. À déléguer ainsi notre désir de désobéissance à celui qui transgresse à notre place, **ce que nous lui cédons n'est plus seulement du pouvoir, mais une part de notre propre ingouvernable.**

Comment devenir responsable de ce qui nous oriente à notre insu ? Peut-être en déplaçant notre rapport au désir : ne plus seulement chercher à en faire un objet de maîtrise, mais tenter d'assumer ce qui, en lui, nous dépasse — jusqu'à oser regarder ses régions moins avouables : le désir d'être choisi, conduit, admiré ; la tentation de dominer ; la fascination pour celui qui ose.

Ces systèmes ne produisent pas seulement des rapports de pouvoir : ils laissent aussi des blessures singulières qui, vécues dans l'isolement, peuvent nous maintenir dans les mécanismes mêmes qui les ont produites.C'est ici que la pensée de **Silvia Lippi* sur la sororité** m'accompagne : un autre lien social devient possible dès lors que quelque chose qui était vécu et porté dans l'isolement rencontre l'expérience des autres. Le trauma ne disparaît pas. Les singularités ne fusionnent pas. **Mais ce qui isolait peut commencer à circuler et, en circulant, produire du commun.**

Lippi rejoint ici la pensée d'Antonio Negri* et sa conception de la multitude : **une multitude de singularités peut produire du commun sans devenir une masse, sans se fondre dans une identité unique ni se rassembler autour d'une figure centrale.** Apparaît alors la possibilité fragile, instable, d'inventer un nouveau cadre, ou plutôt une nouvelle pratique.

C'est cette possibilité que la troupe va éprouver cette nuit-là : **à mesure que l'ordre ancien se défait, éprouver malgré eux d'autres manières d'être ensemble.**

Ils ne décident pas de mener une expérience politique. Ils sont coincés là — le public avec eux. **Le huis clos les tient ensemble. Mozart les retient.** À mesure que la nuit avance, personne ne peut tout à fait rester à sa place, pas même celui qui regarde. C'est dans leurs comportements, leurs contradictions et leurs tentatives de réorganisation que **l'expérience politique advient.** Parmi celles qui les traversent, on verra apparaître quelques questions brûlantes : Comment reconnaître une compétence sans produire une adoration ? Comment confier une fonction sans abandonner sa propre puissance ? Comment distribuer sans dominer ? Comment supporter le désaccord sans réclamer immédiatement quelqu'un qui tranche ? Comment faire circuler le pouvoir sans nier les dépendances qui nous relient ?

* Soeurs : pour une psychanalyse féministe - 2023 Seuil - Silvia Lippi et Patrice Maniglier / De la foule à la sororité : psychanalyse des groupes- fascistes et féministes. Article de Silvia Lippi dans Savoir et Clinique N°33 / Spinoza d'Antonio Negri 2023 Derive Aprodi.

MOZART

Pendant ce temps, **Mozart continue. Ou plutôt : Mozart n'a jamais cessé.** Avant la rupture, sa musique est l'objet même de la répétition ; lorsque tout s'effondre, elle demeure. Les fonctions changent, les hiérarchies se défont, la répétition perd son but, les personnages et les interprètes commencent à se confondre, mais la partition, elle, traverse le bouleversement. **Dans ce spectacle, elle est la seule chose qui ne déroge pas.** Le spectacle prévu n'existe plus, mais **l'œuvre devient entre leurs mains une matière à éprouver, à déplacer, à habiter.** On la joue, on la reprend, on l'interrompt, on la questionne, parfois on la malmène. **Ils ne savent plus très bien ce qu'ils répètent ni pourquoi ils continuent. Mais elle reste là, comme un foyer entretenu dans la nuit.**

Mozart rend simultanément vraies plusieurs choses incompatibles. Le séducteur peut être splendide et dangereux, une victime vaniteuse, un mensonge cacher une honnêteté, un aveu cacher un mensonge, une victime peut désirer, un coupable produire de la beauté, un personnage être ridicule et bouleversant dans la même phrase. **Sa musique superpose**. Elle ne tranche pas. Elle maintient ensemble ce que nous voudrions parfois séparer. C'est cette capacité-là qui devient pour nous une boussole dans l' écriture et la mise en scène.

La musique touche aussi à cette part ingouvernable de nous-mêmes, à ce qui nous traverse avant même que nous sachions le nommer. C'est aussi l'endroit où **le singulier et le pluriel profitent l'un de l'autre, peuvent exister simultanément sans se contredire.**

À mesure que la nuit avance, ce qui était l'objet de leur travail devient aussi un lieu où chercher. Ils interrogent la partition comme on revient obstinément à une question dont on ne possède pas la réponse, **creusant dans ses strates**, cherchant à y entendre ce qu'ils n'arrivent pas encore à formuler. Cela peut venir par bribes, par l'entêtement sur un motif, par une phrase reprise plusieurs fois, ou soudain par un grand mouvement collectif. **Sa musique agit alors parfois comme un baume, comme un territoire d'attache : un lieu où retrouver à la fois un rapport intime à soi et quelque chose de commun. La jouer ne résout rien, mais elle permet que quelque chose circule là où les mots ou les aveux achoppent.**

C'est peut-être là que Mozart rejoint le plus profondément ce que cette nuit met en jeu. Le trouble, le paradoxe, la simultanéité des valeurs contenue dans sa musique leur font éprouver physiquement quelque chose qu'ils cherchent encore maladroitement en eux-mêmes et dans leur lien aux autres.

DEPUIS LE MONDE DANS LEQUEL NOUS VIVONS

Pourquoi reprendre *Don Giovanni* aujourd'hui ? Peut-être d'abord parce que **notre époque n'a pas cessé de produire ses Don Giovanni.**

Nous ne vivons pourtant plus dans le monde de Molière, ni dans celui de Mozart et Da Ponte. Des siècles de luttes politiques, sociales et féministes, de pensée et de droit ont déplacé ce qui paraissait naturel : l'autorité du père, la place des femmes, le consentement, la légitimité de la violence, notre rapport au vivant. Nous disposons aujourd'hui de mots, de savoirs et d'expériences collectives pour reconnaître des mécanismes de domination qui pouvaient autrefois se confondre avec l'ordre même du monde.

Et pourtant quelque chose résiste. Au moment même où j'écris, il faut encore en France **une loi dite « intégrale » pour tenter d'apporter une réponse d'ensemble aux violences sexistes et sexuelles faites aux femmes et aux enfants. Qu'une telle loi arrive enfin est une avancée ; qu'elle arrive si tard oblige aussi à regarder l'ampleur de ce qui a résisté, et tout ce que cette résistance nous a coûté.** Nous savons que la planète brûle et continuons à organiser nos sociétés comme si ses ressources et le vivant étaient à notre disposition. Nous déconstruisons la domination masculine tandis que le masculinisme retrouve une puissance politique et culturelle. Nous avons appris à identifier les mécanismes de l'emprise et continuons à produire, admirer ou désirer des figures de toute-puissance. Comme si la déconstruction d'un ordre ne suffisait pas à nous délivrer du désir qui nous y attachait.

C'est peut-être là que *Don Giovanni* reste si contemporain. Non parce que nous serions encore au XVIIIe siècle, mais précisément parce que nous n'y sommes plus. Le visage du pouvoir a changé, ses moyens aussi, et pourtant la fascination pour celui qui s'affranchit des règles, qui prend, possède, décide, qui transforme le monde et les autres en objets disponibles pour son désir, demeure étrangement reconnaissable.

C'est depuis cette contradiction que j'écris *Là ci darem la mano*. Il ne s'agit pas d'actualiser l'opéra en lui faisant commenter notre époque, mais de **laisser notre époque entrer en collision avec Don Giovanni**. Les violences sexistes et sexuelles, le consentement, les rapports de classe, la catastrophe écologique, notre rapport à la domination et au vivant ne sont pas des thèmes qu'il faudrait ajouter à Mozart. Ils constituent le monde depuis lequel nous l'écoutons.

Cela pose aussi **la question de notre héritage**. *Dom Juan* et *Don Giovanni* sont des œuvres produites par des hommes, organisées autour d'un homme, issues de sociétés profondément patriarcales. Mais les réduire à cela serait manquer ce qui nous les rend encore nécessaires.

Molière, Mozart et Da Ponte produisent des contradictions, des échappées, des zones d'inconnu qui excèdent leur propre monde et continuent de nous travailler. **Hériter ne signifie pour moi ni sanctifier, ni effacer : il s'agit de regarder ce que nous voulons prendre, ce que nous voulons laisser, et de ne détourner les yeux ni du meilleur ni du pire.**

Car nous sommes nous-mêmes pris dans cette contradiction : aspirer à davantage d'égalité tout en reproduisant des hiérarchies ; dénoncer la domination tout en restant fascinés par certaines formes de puissance ; déconstruire des catégories dont nos corps, nos désirs et nos institutions portent encore l'empreinte.

La petite société réunie dans le théâtre permet de concentrer ces questions. Parce que l'art travaille avec le désir, la reconnaissance, le corps, le narcissisme, l'autorité et l'admiration ; parce qu'une production repose sur des dépendances artistiques, économiques et institutionnelles très concrètes. Ces artistes ne sont ni plus éclairés ni plus émancipés que les autres. **Ils disposent simplement, cette nuit-là, d'un laboratoire involontaire : leur monde vient de se casser.**

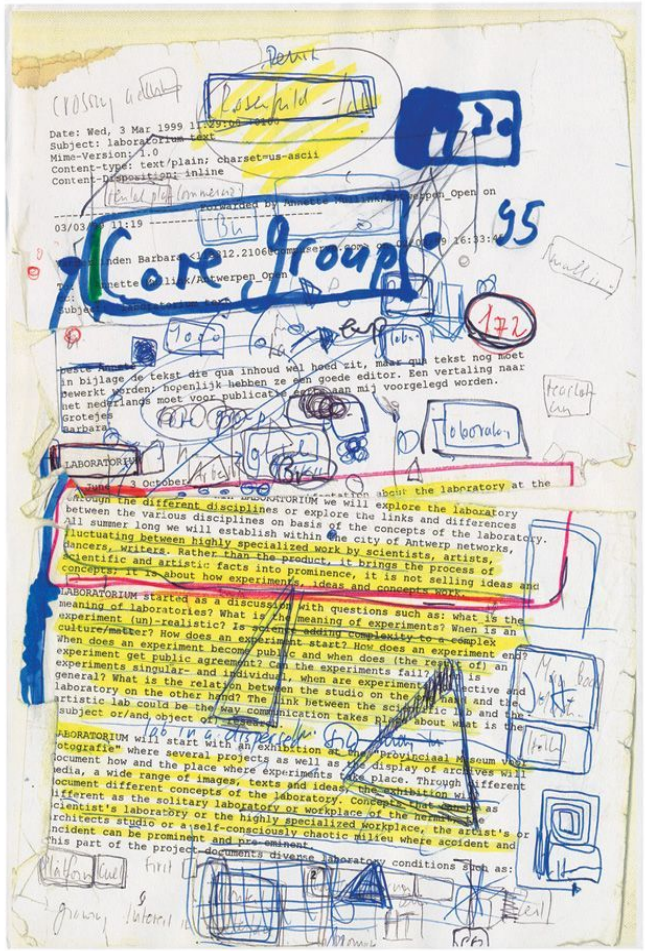
Cette situation prend pour moi une acuité particulière **au moment où le monde de la culture traverse lui-même une crise profonde.** Quand les moyens se resserrent et que les modèles s'épuisent, la tentation peut être grande de répondre par davantage d'efficacité, de contrôle, de performance. **J'ai plutôt envie de demander ce qui rend un collectif robuste : comment préserver les singularités, supporter le désaccord et l'incertitude, redistribuer certaines places sans nier les compétences ni la nécessité, parfois, de confier une direction ?**

C'est ce mouvement que je veux écrire. Non pas la promesse d'un monde meilleur, ni celle d'une horizontalité miraculeuse, mais ce moment instable où les anciens réflexes ne fonctionnent plus tout à fait et où des singularités hétérogènes cherchent à nouveau comment faire commun. **Mettre en écho perpétuel les trois théâtres : notre monde, celui de l'opéra et celui de *Don Giovanni*.** Les faire se répondre, se contaminer, se mettre mutuellement en crise. Consentir aux rechutes, sans les juger de trop haut : les nouvelles orthodoxies, les prises de pouvoir minuscules, tout ce qui revient de l'ancien monde alors même qu'on croyait s'en défaire.

Et chercher dans cette instabilité ce qui remet le vivant au centre : les gestes encore maladroits d'une émancipation, une inventivité collective, de nouveaux courages, de nouvelles joies.

Et ne pas régler trop vite son compte à celui qui en occupait le centre. Lui aussi reste là, dans la faille. Que peut-il comprendre de ce qui vient d'avoir lieu ? Que devient son désir lorsque les autres cessent de s'organiser autour de lui ? Peut-il découvrir une autre jouissance, une autre manière d'être puissant, qui ne suppose plus d'occuper le centre ? Peut-il trouver une autre place dans le collectif, ou cette destitution est-elle une blessure dont il ne saura rien faire ? Je ne veux ni l'absoudre ni achever sa condamnation par la fiction.

Je veux laisser ouvert ce qu'il pourrait devenir, et confier aussi cette question à l'imaginaire du spectateur.



Cette écriture se poursuivra au plateau.

J'y apporterai une architecture, des situations, des hypothèses fortes, mais **je veux les remettre au travail avec les interprètes. Ouvrir avec eux les questions que le spectacle soulève**, puiser dans leurs expériences, leurs imaginaires, leurs corps, et laisser ce travail commun déplacer à son tour ce que j'aurai écrit.

Le collectif ne sera donc pas seulement l'un des sujets du spectacle : il sera aussi l'un des endroits depuis lesquels je l'écrirai.

Et c'est aussi dans cette recherche commune que pourront surgir des déplacements inattendus, des alliances, **peut-être des espoirs.**

MUSIQUE

Manipulable
Mobile
Exposée

L'instrumentation sera repensée pour un ensemble réduit de quatre instrumentistes : **claviers (piano forte, orgue et synthétiseur analogique), violon, clarinette / clarinette basse, trombone.**

Avec Florent Hubert et Bianca Chillemi, le travail d'arrangement et d'interprétation ne visera pas à fabriquer une réduction neutre de l'orchestre, mais **un organisme musical propre au spectacle** : une matière capable de soutenir pleinement le lyrisme de Mozart, puis soudain d'exposer une ligne, un rythme, une mécanique, de devenir fragile ou presque nue.

Les musiciens sont au cœur de la situation. Ils ne constituent pas une fosse miniature : **ils appartiennent à la troupe, mais depuis une place singulière.**

Dans le *Don Giovanni* que la compagnie est en train de répéter, ce sont les musiciens du bal, que le metteur en scène a choisi de maintenir au plateau tout au long de l'opéra. **Instrumentistes habituellement soustraits au regard**, ils connaissent *Don Giovanni* pour l'avoir joué depuis la fosse, ont leurs souvenirs, leurs versions préférées, leurs enthousiasmes et leurs réserves. Mais ils se retrouvent cette fois à vue, présents même lorsqu'ils ne jouent pas, témoins et acteurs de la fabrication du théâtre, confrontés à l'attente du plateau, aux flottements, aux réglages techniques.

Cette position légèrement oblique leur offre une liberté particulière : ils participent et observent, adhèrent et critiquent ; les temps d'attente laissent aussi place aux échanges, aux souvenirs, aux désaccords. Ils peuvent parfois paraître un peu en marge de la fabrique théâtrale. Ils sont pourtant au plus près de la source musicale du spectacle : **l'énergie mozartienne passe directement par eux. Ils portent les chanteurs.**

Après la rupture centrale, cette position se transforme encore. **Ceux qui regardaient aussi le théâtre se fabriquer deviennent essentiels à ce qui peut continuer d'y avoir lieu.** Ils jouent, relancent, soutiennent, proposent. À mesure que les autres repères se défont, ce sont eux qui rendent matériellement possible la continuité de Mozart et accompagnent la troupe dans sa traversée de l'œuvre.

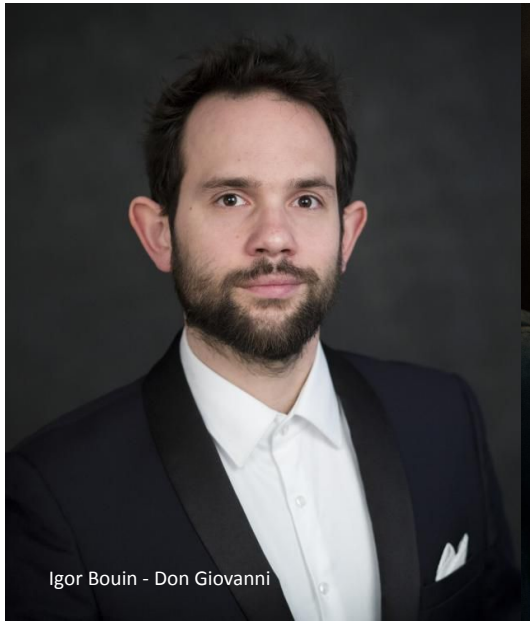
La partition peut alors apparaître dans des états très différents : pleinement chantée, interrompue, reprise, fragmentée, travaillée, déplacée dans le théâtre. **Elle devient une matière à éprouver et continue de produire la dramaturgie. REMETTRE DE L'INCONSCIENT. DE L'INCONNAISSABLE**

LA VOIX

La voix lyrique est un lieu central du projet. Elle rend immédiatement sensible quelque chose d'insondable dans *Don Giovanni*. Elle peut être sophistiquée et animale, maîtrisée et incontrôlable, puissante et extrêmement vulnérable. Elle met en jeu quelque chose de très concret : un corps engagé dans une dépense physique considérable pour produire ce qui, à l'écoute, semble parfois échapper au corps.

Je veux montrer cette voix dans tous ses états : somptueuse, fatiguée, interrompue, technique, dérisoire, nue. Une voix peut ouvrir pendant quelques secondes un espace presque insondable et, la seconde suivante, nous rendre au corps qui l'a produite : son souffle, sa fatigue, sa salive, son effort, un son raté. Un chanteur peut continuer à se préoccuper de son souffle, de son aigu ou de la fatigue de sa voix pendant qu'autour de lui une crise existentielle collective éclate. Ce décalage peut être dérisoire, drôle, bouleversant — parfois tout cela à la fois.

C'est tout cet éventail qui m' intéresse. Non pour rabattre le sublime sur le trivial, mais pour les laisser exister ensemble. **La grandeur de la voix n'est peut-être jamais aussi troublante que lorsqu'on voit le corps très humain qui la rend possible.**


Igor Bouin - Don Giovanni

Romie Esteves - Donna Elvira

Pierre-Emmanuel Roubet - Don Ottavio

Irina Stopina - Donna Anna

MUSIQUE - THÉÂTRE

J'utilise volontiers le terme de **musique-théâtre**, plutôt que celui de théâtre musical. Il indique quelque chose de très concret dans ma façon de travailler : la musique vient d'abord. Elle n'est ni commentaire, ni décoration, ni prétexte. Elle construit le temps, les rapports, les tensions et souvent la dramaturgie elle-même.

Ma formation de chanteuse lyrique, de danseuse contemporaine puis de comédienne détermine également mon rapport au plateau. Je travaille depuis le corps, la présence, le déplacement, le souffle, les changements d'état. Je cherche des formes dans lesquelles chanter et jouer procèdent du même jeu, du même état d'être. Le chanteur ne « quitte » pas son personnage pour devenir interprète avant d'y revenir : les deux peuvent exister simultanément.

Cette porosité des rôles sera particulièrement forte dans *Là ci darem la mano*. Une Donna Elvira peut soudain être la chanteuse qui interprète Donna Elvira, puis être les deux à la fois. Et derrière elles, sans prétendre dévoiler une quelconque « vérité » de l'interprète, laisser parfois affleurer la femme artiste qui prête son corps et sa voix à ce double jeu. Les identités ne s'annulent pas : elles se superposent, se contaminent, ouvrant un espace de jeu où l'on ne sait plus toujours exactement qui parle, qui chante, qui éprouve.

Cette liberté suppose une très haute maîtrise. Les interprètes seront choisis pour leur niveau musical autant que pour leur goût du jeu, leur engagement physique et leur capacité à traverser ces différents régimes de présence sans perdre la précision de Mozart. **La liberté du plateau ne s'opposera jamais à la précision : elle prendra appui sur elle.**

L'écriture sera elle aussi très construite, mais suffisamment mobile pour que l'écoute réelle, l'imprévu et la réponse à l'autre restent possibles. Les temps de recherche et de construction collective en répétition permettront d'inscrire cette disponibilité au cœur même du jeu. Le mouvement y aura une place essentielle : non comme une chorégraphie ajoutée, mais comme une autre manière d'écrire les relations, les distances, les attractions, les résistances entre les corps.

Le travail pourra être exigeant, physique, très mobile. **Mais il repose d'abord sur la joie du jeu.**

DRAMMA GIOCOSO

Mozart et Da Ponte désignent *Don Giovanni* comme un *dramma giocoso*.

Je veux prendre cette indication très au sérieux. **La pièce sera drôle.** Pas pour rendre son sujet plus acceptable, mais parce que le rire appartient à son intelligence.

Molière est partout derrière *Don Giovanni* : dans la cruauté, la mécanique, les changements de tonalité, la farce qui rencontre brutalement la mort. De Molière à Da Ponte, cette histoire nous parvient déjà traversée par une extraordinaire liberté de langue et de registres : métaphysique et farce, désir et mécanique, terreur et trivialité peuvent se succéder sans transition. **Nous voulons retrouver cette insolence de la juxtaposition.**

Le spectacle peut passer d'une situation presque clownesque à une violence très nette. Un interprète peut être héroïque puis minuscule. Une discussion parfaitement sérieuse peut devenir désopilante parce qu'une référence, déplacée de son contexte, tombe soudain à côté. Les langues elles-mêmes se frottent : celle des chanteurs, des musiciens, des techniciens, de la production, le jargon du théâtre, les références savantes ou philosophiques — avec leurs incompréhensions, leurs incompatibilités, parfois leur ridicule. Un moment de théâtre d'une grande sophistication peut se fracasser contre une nécessité technique parfaitement triviale.

Le théâtre lui-même produit énormément de comique dès que l'on cesse de cacher ses mécanismes : ses conventions, ses attentes, ses accessoires, ses changements de costumes, ses problèmes techniques. **L'immense appareil nécessaire pour qu'une personne entre sur scène au bon moment et chante trois phrases.** Nous voulons pouvoir nous en amuser avec tendresse et férocité.

Ce rire ne vient pas interrompre la gravité. Il peut au contraire la rendre plus trouble, parfois plus brutale. Le ridicule n'abolit pas la violence, pas plus que la beauté ne l'innocente. Là encore, plusieurs régimes peuvent coexister.

La pièce doit pouvoir devenir très libre, très physique, parfois franchement déjantée. L'énergie du plateau est une matière dramaturgique au même titre que le texte ou la partition. **Pur lyrisme, gravité, dérisoire, débordement : le spectacle doit pouvoir passer de l'un à l'autre sans demander la permission.**

LE THÉÂTRE ENTIER

Le spectacle ne se limitera pas nécessairement au cadre de scène.

Nous voulons investir le théâtre comme bâtiment, comme **vaisseau commun que nous partageons avec le public en son centre**. Le plateau, bien sûr, mais aussi ce qui l'entoure : les coulisses, la salle, la régie, les espaces techniques.

L'effacement progressif de la frontière entre scène et arrière-scène accompagne celui qui s'opère entre la représentation et ce qui semble lui échapper. Des découvertes restent visibles. Les costumes peuvent se changer à vue. Des réglages de lumière peuvent avoir lieu en arrière-plan. Une voix peut venir de la salle. Une discussion commencer dans un endroit où on ne l'attendait pas. Ce qui appartient habituellement à la fabrication du spectacle peut entrer dans le spectacle lui-même.

Cette circulation déplace physiquement les places, les regards, mais aussi les rapports de pouvoir. Celui qui était au centre peut se retrouver à la périphérie. Celui que l'on regardait peut devenir celui qui regarde. Un musicien, une chanteuse, un technicien peuvent momentanément déplacer le centre de gravité du plateau. À mesure que les événements transforment le collectif, la manière d'occuper le théâtre se transforme avec lui. **L'espace raconte lui aussi la redistribution des places.**

Le spectateur assiste d'abord à une répétition de *Don Giovanni*.

Puis, à mesure que la nuit avance, il devient plus difficile de déterminer exactement ce qu'il regarde.
Est-ce toujours *Don Giovanni* ? Une répétition de *Don Giovanni* ? L'histoire d'une troupe ?
Ou une version de l'opéra qui n'aurait pu exister que cette nuit-là ?

Cette indécision n'est pas un brouillage à résoudre : elle est l'espace même dans lequel *Là ci darem la mano* veut entraîner le spectateur.

À L'AUBE

Au matin, rien n'est vraiment résolu. Ils ont refait le monde toute la nuit, ils ont refait le théâtre. Ils ont parlé, joué, déplacé leurs places, reproduit parfois ce qu'ils pensaient vouloir défaire.

Qu'en reste-t-il ? Qu'en feront-ils ? Ils ne le savent pas.

Toute la nuit, ils ont remonté l'œuvre à rebours. Au petit jour, il ne reste plus que l'Ouverture à jouer.

Quelques minutes de musique où l'élan du désir et la présence de la mort sont inséparables, où Éros et Thanatos semblent procéder d'un même mouvement. Quelques minutes encore avant de se séparer, où quelque chose de la joie semble s'ouvrir au milieu même des blessures et des contradictions.

L'Ouverture arrive avec le nouveau jour.

BIO / PRODUCTION / PARTENAIRES / PRESSE →

ROMIE ESTEVES - Compagnie La Marginaire

Formée au chant lyrique, à la danse contemporaine et à la musicologie, Romie Esteves développe depuis plusieurs années un travail de création construit depuis l'intérieur du plateau, dans une continuité entre interprétation, écriture, conception et direction artistique. Interprète autant que créatrice, elle poursuit en parallèle une activité de chanteuse et élabore, avec la compagnie La Marginaire qu'elle fonde en 2018, des formes lyriques contemporaines qui travaillent aussi bien le répertoire que la création, dans une même exigence musicale et scénique. La création et la direction du festival Libre Cour, de 2020 à 2024, confirment par ailleurs sa capacité à rassembler des équipes, à construire un cadre de travail exigeant et à faire exister une ligne artistique dans la durée.

Cette trajectoire se déploie depuis 2018 à travers plusieurs créations. *Vous qui savez ce qu'est l'amour* (2018), coproduit par l'Opéra de Limoges, la Scène nationale de Sénart, l'Oara et le théâtre Ducourneau d'Agen, totalise plus de 40 représentations, dont deux séries à l'Athénée Louis-Jouvet à Paris et de nombreuses scènes nationales et opéras. Suit, en 2021, *Le Cabaret du Faune*, coproduit par Opera Zuid, présenté à l'Opéra de Dijon et au Théâtre Hardelot, dont une reprise est prévue en 2027.

En 2023, *HARU,* création d'un opéra sur une musique de Camille Rocailleux et mise en scène de Jean-Yves Ruf, réunit la Scène nationale de Sénart, la Maison de la Culture de Bourges, l'Abbaye aux Dames, le Gallia (Saintes) et l'Athénée.

En 2025, *BOCCA*, coproduit par l'Opéra de Bordeaux, l'Opéra de Reims, la Scène nationale de Chambéry et le Théâtre des 4 Saisons de Gradignan, compte plus de 40 dates en 2025-2026, et s'appuie sur une collaboration et une commande au compositeur Timothée Quost. La même année, *Un chant de la terre,* coproduit par l'Oara et la Philharmonie de Paris, est diffusé à la Scène nationale Sud Aquitain, à la MECA de Bordeaux, à la Philharmonie de Paris et à l'Opéra de Clermont-Auvergne, en co-programmation avec la Coopérative de Mai. *Fortune*, concert-performance, coproduit par l'Abbaye de Royaumont, est actuellement en cours de travail.

Des études d'écriture, d'orchestration et de musicologie ont complété sa formation de musicien de jazz. Suite à sa rencontre avec Jeanne Candel et Samuel Achache, il devient directeur musical et comédien dans Le Crocodile Trompeur. Ce spectacle, libre adaptation de Didon et Enée de Purcell, obtient le Molière du meilleur spectacle musical en 2014. Il participe ensuite à de nombreuses créations au sein de la compagnie La Vie Brève : Le goût du faux et autres chansons en 2015, Fugue créé au cloître des Célestins à Avignon en 2015, Orfeo / Je suis mort en Arcadie en Janvier 2017 au Bouffes du Nord, en 2019 à Montreuil Tarquin dont il a composé la musique. Avec Judith Chemla et Benjamin Lazar, il a été à la conception du spectacle Traviata / vous méritez un avenir meilleur, spectacle créé en septembre 2016 aux Bouffes du Nord. En 2024, avec Richard Brunel il signe une adaptation de Pelléas et Mélisande pour l'Opéra de Lyon, la même année, il crée au festival d'Avignon, le spectacle Sans Tambour de Samuel Achache et l'année suivante, l'opéra Les incrédules, après une première à l'opéra nationale de Lorraine. Il est également l'un des directeurs et créateurs des spectacles Concerto contre piano et La symphonie tombée du ciel, création de l'ensemble La Sourde.

Bianca Chillemi, pianiste éclectique, est cheffe d'orchestre, récitaliste et cheffe de chant passionnée par la voix, le théâtre musical et le répertoire contemporain. Fondatrice de l'Ensemble Maja, dédié aux musiques des XXe et XXIe siècles pour voix et ensemble. Elle a collaboré sur des productions d'opéras : Voyage à Reims (Rossini) à Royaumont, Iliade l'amour (Betsy Jolas) à la Cité de la Musique, Trois Contes (Gérard Pesson) à l'Opéra de Lille et l'Opéra de Rennes et Like Flesh (Sivan Eldar) à Lille et Sonntag aus Licht et Montag aus Licht (Karl-Heinz Stockhausen) à la Philharmonie de Paris avec Le Balcon. Elle a également participé à Jungle (J.C Feldhandler) à l'Opéra de Limoges et de Bordeaux. Récemment, elle a travaillé avec TM+ à Massy et joué Gougalon (Unsuk Chin) avec l'Ensemble Intercontemporain. Reconnue pour son engagement dans la musique d'aujourd'hui, elle fait partie des trois artistes soutenues par Georges Aperghis en tant que lauréat du Grand prix de l'Académie des Beaux-Arts en 2024. Avec l'Ensemble Maja, elle est lauréate en 2023 du 1er prix du tremplin Jean-Claude Malgoire de l'atelier lyrique de Tourcoing, pour son spectacle Birds, théâtre musical réunissant les Aventures & Nouvelles Aventures de György Ligeti et les Eight Songs For A Mad King de Peter Maxwell Davies. L'opéra Grand Avignon lui a récemment confié la direction musicale de la création d'opéra de Matteo Franceschini sur le Décaméron de Boccace.

PRODUCTION

Calendrier envisagé :

Les premières répétitions pourraient être idéalement envisagée à partir de Février 2028, la première à l'automne 28.

L'exploitation des premières représentations (pré-achats et partenaires) : saison 2028/29.

Types de résidences souhaités :

Différentes phases de résidences sont nécessaires :

- 15 jours en résidence d'écriture (metteuse en scène, assistante, arrangeur, dramaturge)
- 1 semaine en studio (l'équipe précédente + les 7 comédiens chanteurs)
- 3 semaines de répétitions dans le décor sur un plateau de théâtre (Tutti)
- 2 semaines dans un théâtre jusqu'à la première représentation (Tutti)

Durée estimée du spectacle : 2 heures

Personnels en tournée : 13 artistes, 3 régisseurs, 1 assistant mis en scène

Direction Artistique

Romie Esteves — 0683260301
romie.esteves@lamarginaire.com

Production - Technique

Laurent Queyrut — 0652909094
laurent.queyrut@lamarginaire.com

Production - Administration

Anne Fontana — 0660222239
anne.fontana@lamarginaire.com

LA PRESSE PARLE DE NOUS

Que vous aimiez ou non les Noces de Figaro, que vous les connaissiez sur le bout des doigts ou pas du tout, avec Romie Estèves pour guide vous allez les découvrir sans peine et sûrement les adorer. Elle, en tous cas, les connaît dans leurs moindres recoins, et nous les restitue aussi vivantes et palpitantes que si elles venaient tout juste d'être créées.

MUSICOLOGIE.ORG - F. Noirac

Les Noces de Figaro revisitées, chantées et jouées par une seule chanteuse accompagnée par un guitariste - on pouvait s'attendre au pire, mais Romie Estèves et ses comparses ne nous offrent que le meilleur !Talent époustouflant de comédienne, sans parler de sa formation de danseuse qui nourrit sa tenue et tous ses déplacements. C'est avec un abattage incroyable qu'elle mène tout cela de front, passant non seulement de la voix parlée à la voix chantée mais aussi d'un accent à un autre et de l'italien au français. Si l'on ajoute qu'elle est aussi l'auteur des textes, on a peine à croire à la possibilité humaine et à la probabilité statistique de voir réunis tant de talents dans la même personne ! Car en soi, son texte est déjà brillant, truffé de jeux de mots, analysant l'oeuvre avec plus de justesse que bien des thèses plus ennuyeuses, mais le faisant avec un incroyable sens du théâtre et de l'enchaînement, en touchant toujours à l'essentiel. Un spectacle enthousiasmant et totalement réussi.

L'ATELIER DU CHANTEUR - A. Zürcher - CHANTEUR.NET

"Impossible". C'est le mot qui vient à l'esprit lorsqu'on découvre le projet dingue de Vous qui savez ce qu'est l'amour. Le résultat surprend par son inventivité et son énergie. One woman show, récital, pièce de théâtre ... Difficile de mettre une étiquette sur ce spectacle qui défie les catégories usuelles. Impertinent, drôle et rock'n'roll. On en redemande !

CULTUREMAX - M. Grandgeorge

Le public rapidement épaté par le rythme et l'énergie de la performance, surpris d'entendre une voix parlée, jouée et chantée, se prend à rire de bon cŒur aux sketchs tout le spectacle durant et les applaudissements saluent le final avec beaucoup d'enthousiasme.

OLYRIX - C. Arden

Ils ne sont pas si nombreux ces spectacles dont on ressort enchanté(e) avec le sentiment, de surcroît, que l'on vient de dénicher la pépite rare. C'est pourtant l'exact état dans lequel nous sortons de ce théâtre musical original, ni tout à fait opéra ni tout à fait one-woman-show, et pourtant tout cela à la fois.

La Revue du Spectacle - C. DUQ

Dans le rôle titre Romie Estèves est idéale. Son Mezzo velouté au timbre sombre et mordoré trouve à se développer au mieux et sa forte présence scénique fascine à chaque instant.

OPÉRA MAGASIN - J. Pons

"NOCES" À RELUIRE". A défaut de savoir ce qu'est l'amour, on pourra se faire une idée de ce qu'est une grosse performance scénique. Marathon frénétique particulièrement agréable

LIBERATION - G. Tion

Un one-woman-show opératique ? Voilà ce qu'est ce spectacle où Romie Estèves raconte et chante Les Noces de Figaro de Mozart, en campant tour à tour tous les rôles, accompagnée d'une seule...guitare, jouée par Jérémy Peret. Romie prête à chacun son charme, transformant à loisir sa voix et son apparence.

TELERAMA - J. Chaine

A l'écriture comme à la voix, Romie Estèves présente seule Vous qui Savez ce qu'est l'Amour. Il y est question de l'amour mais plus largement de l'amour de l'art. Une visite de l'intérieur du spectacle, de ses intrigues mais aussi de ses coulisses. Dans ce que l'on pourrait qualifier de "one woman show lyrique", la chanteuse est un personnage à part entière qui nous guide dans les quiproquos et surprises de la partition. Une réussite.

TRANSFUGE - H. Guette

Comme la musique qu'il sert, immatériel, fragile et fort, d'une exigence minutieuse, nous tenons là un spectacle d'exception… C'est un plaisir constant, qui nous tient en haleine, en une symbiose rare avec le propos musical.»

Forumopera - Yvan Beuvard

La performance de Romie Estèves reste de bout en bout éblouissante : l'aisance scénique, la force dramatique du geste et la fluidité dans le passage entre parole et voix chantée font merveille. Les musiciens ne sont pas en reste, acteurs à part entière, avec cette empathie (jeu fusionnel) envers l'héroïne ressentie tout au long de l'action. La qualité du timbre et de l'écoute des interprètes tout comme la richesse et la diversité des registres d'une partition qui colle à la dramaturgie concourent à la réussite du projet.

RESMUSICA - Michèle Tosi

« On sort de là persuadés d'avoir vu un spectacle de grande qualité, porté par une troupe indépendante qui a le courage de créer sans concession les formes nouvelles d'un opéra de chambre. »

CLASSYKEO - Olivier Delaunay

Romie Estèves a un naturel histrionique émerveillant. Tour à tour pantin adolescent et polichinelle, elle déploie une énergie scénique impressionnante.

CLASSIQUENEWS - P.O DIAZ

Romie Estèves gagne définitivement ses galons de grande artiste

FORUM OPERA - L. BURY

LA MARGINAIRE / PARTENAIRES ET COPRODUCTION →

LES PARTENAIRES DE LA MARGINAIRE

DES COPRODUCTIONS AVEC