



THÉÂTRE DE LA BASTILLE 76 rue de la Roquette - 75011 PARIS / [www.theatre-bastille.com](http://www.theatre-bastille.com)

*Dossier d'accompagnement*

# SOLO A CIEGAS

(Con lágrimas azules)



© Benedicte Zanon

**OLGA MESA**

**9 > 12 mars à 21h**

(Durée du spectacle : 1h20)

### Service des Relations avec le Public

enseignement théâtre > **Elsa Kedadouche** : 01 43 57 70 73 / [relationspubliques@theatre-bastille.com](mailto:relationspubliques@theatre-bastille.com)

enseignement danse > **Nicolas Transy** : 01 43 57 42 14 / [rpsdanse@theatre-bastille.com](mailto:rpsdanse@theatre-bastille.com)

associations > **Christophe Pineau** : 01 43 57 81 93 / [cpineau@theatre-bastille.com](mailto:cpineau@theatre-bastille.com)

# SOMMAIRE

<b>Olga Mesa.....</b>	<b>4</b>
Parcours artistique .....	4
<i>Identité</i> - Note d'intention .....	4
<b>Entretien avec Olga Mesa.....</b>	<b>5</b>
<b>Article de presse (la revue Le Mouvement).....</b>	<b>6</b>
<b>Pistes pédagogiques.....</b>	<b>7</b>
Mise en scène .....	7
Analyse et pratique .....	7

# SOLO A CIEGAS

Chorégraphie et interprétation :

**Olga Mesa**

Montage vidéo :

**Matthieu Holler**

Captation sonore, montage :

**Jonathan Merlin**

Conception lumière :

**Olga Mesa**

## Résumé :

La danse de la chorégraphe espagnole Olga Mesa est un théâtre de visions. Un théâtre imaginé par une danseuse aux yeux clos. À l'écoute de sa mémoire physique et des résonnances du corps, le projet *Solo a ciegas (con lágrima azules)*, solo aveugle (avec des larmes bleues), est un manifeste ambitieux, un cri sourd et incontestable d'imagination et de beauté. Si cette pièce représente pour elle « *un objet dramaturgique inattendu* », elle est pour nous le récit inouï et jamais vu d'une histoire sans personnage mais pleine d'humanité. Olga Mesa fait ce pari émouvant d'un corps mû par la possible transmission d'une mémoire collective, et invite le spectateur à se glisser dans la partition du solo aveugle en jouant avec ses codes secrets, qui rythment habilement la narration.

# OLGA MESA

## Parcours artistique

Chorégraphe et artiste visuelle espagnole, Olga Mesa étudie la danse, la musique et le théâtre en Espagne et en France (Rosella Hightower / Cannes).

Elle obtient le second prix du deuxième Concours Chorégraphique de Madrid qui lui ouvre les portes du Merce Cunningham Dance Studio à New York.

Membre fondateur de la compagnie « Bocanada Danza » dirigée par Blanca Calvo et « La Ribot », de 1984 à 1988, elle s'engage activement dans le développement de la danse contemporaine et expérimentale à Madrid, porté par l'association « La Inesperada » de 1996 à 1999 et s'emploie à favoriser la rencontre entre les champs artistiques

En 1992, Olga Mesa crée sa propre compagnie à Madrid. Depuis, elle crée onze pièces qu'elle aime à réunir sous des titres génériques comme *La trilogie Res, non verba* ; *Des choses, pas des mots* (1996-1999) et le projet *Más público, más privado* ; *Plus c'est public, plus c'est privé*, débuté en 2001.

Elle développe parallèlement un travail de créations vidéo comme *Lugares Intermedios* et *Europas* qui reçoit en 1995 le premier prix du Festival Video à Tondela (Portugal).

1996 marque le début de sa collaboration avec l'artiste audiovisuel catalan Daniel Miracle avec *estO NO eS Mi CuerpO* (Ceci n'est pas mon corps), solo faisant partie de la trilogie *Res, non verba* La reprise de cette pièce au Théâtre de la Ville à Paris en février 2001 marque un tournant dans le parcours d'Olga Mesa qui multiplie dès lors les créations, recherches, stages en France et en Europe.

Olga Mesa crée en 2005 sa compagnie « Hors Champ / Fuera de Campo » en France. Le Théâtre Pôle Sud à Strasbourg l'invite comme artiste résidente entre 2005 et 2006, où elle dirigera son œuvre intitulée *La Danse et son double*, (duo 2006) interprété par Aude Lachaise et Sara Vaz, donnant ainsi une continuité à son travail de chorégraphe et d'investigatrice à travers de nouvelles formes de dramaturgie.

Elle a collaboré en tant qu'interprète avec l'auteure portugaise de théâtre Lucia Sigalho dans l'œuvre *Pura Sangue Mulheres* (Lisbonne, 1996) ainsi qu'avec la chorégraphe espagnole La Ribot dans l'œuvre vidéo *Travellings* (Londres, 2003).

## Solo a ciegos / note d'intention

Un nouveau solo, un nouveau regard.

*Solo a veugle (avec des larmes bleues)*. Pourquoi ce titre?

Peut-être parce que mon regard veut à nouveau se situer dans le corps à travers une expérience intuitive, engagée, (non)visible.

J'ai construit *Solo a ciegos (con lágrimas azules)* à partir d'une écoute intime, abandonnant mon corps à une pratique des impulsions et des appétences. Ma création actuelle se situe dans cet espace de mémoire physique, d'écoute et de résonance sonore. Il s'agit de confronter le regard du spectateur à une présence indirecte et autonome du corps, une présence qui désire se détacher de sa propre image.

Cette pièce représente pour moi un objet dramaturgique inattendu, dans le sens où tout ce qui apparaît appartient profondément au territoire de la mémoire, le corps se laissant porter par la sensation immédiate, par une construction éphémère de l'instant. J'ai construit un ensemble de codes secrets à travers une architecture de l'écoute, de la vision, des déplacements et des décisions de mon corps qui se déploie en temps réel dans des espaces de transition, des espaces suspendus et abandonnés.

Visions qui me conduisent à revendiquer, toujours plus, un temps et un espace personnels, fragmentés, que je désire partager avec le public.

Olga mesa.

## ENTRETIEN AVEC OLGA MESA

**La forme du solo vous est chère, elle vous suit tout au long de votre cheminement artistique.**

**Quel intérêt particulier y trouvez-vous ? Cherchez-vous à focaliser l'attention du public ?**

C'est une forme absolument inévitable pour moi, c'est le point d'origine de toute ma création. Ma première pièce, en 1992, est un solo. Depuis, j'en ai fait six. J'écris un solo à peu près tous les quatre ans, ils ponctuent mon cheminement artistique. Ils sont comme des pulsations qui prennent de plus en plus de profondeur au fil des années.

J'aime cette forme parce qu'elle développe l'intimité entre le spectateur et l'interprète. C'est une mise à nu qui demande une exigence toute particulière. La dramaturgie du solo permet d'ouvrir un espace de communication où la tension peut être renforcée.

**Si vous êtes seule sur scène, il y a cependant une multitude de signes et d'effets : du texte, des images vidéo, des sons. Comment avez-vous construit cette pièce ?**

Mon travail est très lié à la construction de la narration, à la question même de la dramaturgie. Dans ce solo, il y a un texte fragmenté, des éléments sonores extérieurs qui dialoguent avec ce que je dis, et du mouvement. Au début de la pièce, il y a une sorte de vide, de mise à plat où tous ces éléments sont comme posés sur la table. On peut dire qu'ils pré-existent au récit. Ils sont les ingrédients de l'histoire qui va se construire sous nos yeux, l'espace même du récit ayant son rôle à jouer dans cette narration scénique. Chaque élément se nourrit par frottement, par écho, par boucle répétitive, entre ce que l'on voit et ce que l'on ne voit pas.

**Vous parlez de : « construction éphémère de l'instant », votre chorégraphie est-elle construite autour d'improvisations ?**

Pas vraiment, l'écriture de la pièce est en fait très précise. Néanmoins, j'ai fait le choix à certains endroits de laisser libre cours à une écriture aléatoire. La pièce n'est donc pas figée. J'ai essayé de la rendre flexible, donnant au mouvement une liberté de formulation.

Ces moments sont prédéfinis dans le temps et l'espace mais rien n'est jamais figé, de multiples combinaisons sont possibles. Il ne s'agit pas tant d'improvisation que de liberté d'action. Ce qui m'intéresse est ce qui peut se créer ou non dans l'instant, *in situ* devant le public.

**Pourquoi un solo aveugle ? Qu'avez-vous cherché par ce procédé ?**

La pièce met en scène un espace parallèle où l'écoute est prioritaire. L'intérêt est de chercher un espace qui précède la vision avant que l'image n'émerge. Cela ne veut pas dire que le visuel soit nié, ni que la pièce ne veut rien donner à voir. Il s'agit en fait de construire un territoire pour la vision. Le visible devient l'objet d'une recherche plus que d'un résultat. Ce territoire est finalement composé d'espaces différents d'observation, de sensation, d'improvisation cherchant à questionner la dimension du regard au théâtre.

À plusieurs reprises dans le spectacle, je ferme les yeux de manière aléatoire. Quand je ferme les yeux, cela suggère bien sûr un monde intérieur, mais pour moi cette action est portée vers l'extérieur, elle questionne d'abord et avant tout l'espace de perception de celui qui me regarde. Ouvrir et fermer les yeux, c'est une articulation de construction de l'espace pour aller vers une dramaturgie qui se situe entre le visible et le non visible.

**Vous travaillez depuis longtemps sur la notion de hors-champ au théâtre, votre compagnie s'appelle d'ailleurs « Fuera di campo », dans *Solo a ciegas*, le hors-champ est-il encore « présent » ?**

En effet, depuis l'an 2000, je m'intéresse au hors-champ sur le plan visuel et sonore, cet élément est devenu une récurrence dans mon travail. On le retrouve donc dans cette pièce, avec notamment un dispositif de réfraction entre un écran placé en coulisse dont l'image se reflète dans des petits miroirs disposés sur scène, apparaissant alors au public d'une manière détournée. Je m'imaginai, au départ, regarder un film que les spectateurs ne verraient pas, puis petit à petit, l'idée que l'espace du regard devienne indirect et périphérique est apparue. Ce hors-champ me permet de questionner le cadre de la représentation dans une double configuration, du point de vue du spectateur et du point de vue inverse du plateau. Aujourd'hui, je ne peux plus aborder la question du regard et de la perception uniquement de manière frontale. Il me faut déplacer, détourner les éléments de la scène comme si le regard était passé à travers un prisme afin de changer le rapport entre les choses et les individus.

**C'est une pièce qui évoque la guerre, la fuite, la destruction, pouvez-vous décrypter quelques-uns des éléments que vous avez utilisés et nous préciser comment ils ont nourri votre solo ?**

Je vais donner deux exemples. Ils sont un peu comme des codes secrets qui activent à chaque fois des univers sensibles. Pour le prologue, je dis un texte que j'ai écrit et je mentionne le code secret utilisé, via les ondes, pour annoncer le débarquement des alliés en Normandie. L'histoire raconte que le speaker en charge de dire le message codé s'est trompé. Il cite le poème de Verlaine « *Les sanglots longs des violons de l'automne bercent mon cœur d'une langueur monotone* » mais fait un lapsus intéressant « blessent mon cœur ». Ces deux mots sont importants pour moi, blesser et bercer, il ont nourri la pièce autour de l'idée de la guerre.

Le passage dans la pièce lié au tango est associé à mon grand-père Anton. Avant la guerre civile espagnole, il est parti travailler pendant cinq ans à Buenos Aires avec son frère. Quand il est rentré au pays en Asturies, il dansait le tango avec passion, à tel point qu'il fut surnommé Anton « El Argentino ». Au départ, j'ai décidé de renouer avec cette danse, par jeu. Je l'avais déjà un peu étudiée à l'école de Rosella Hightower (Cannes). J'ai repris des cours de tango, ce fut très enrichissant. J'ai découvert par exemple que l'homme n'est pas le seul à donner des ordres. Il y a comme un guide invisible dans le tango ; quand on pratique cette danse, il se passe beaucoup de choses qu'on ne perçoit pas de l'extérieur. Cet espace d'invisibilité a réveillé en moi un espace sensible, un désir fort de revenir à une présence de corps plus physique que mentale.

**Pouvez-vous nous parler de l'évocation du corps dans cette pièce ?**

Ici, le corps est hors du temps et hors de lui pour aller au contact d'une mémoire collective, voire universelle. Il s'identifie à des histoires qu'il traverse mais appartenant aussi aux autres, à tous. Il y a toujours des choses que l'on ignore, qui nous dépassent, mais que le corps pourtant connaît.

Dans la pièce, l'aspect sonore par exemple, rend compte de la résonance de ces mémoires enfouies : des soupirs, des cris apparaissent de manière inattendue pour le public. Et pour moi aussi.

Réalisé à partir de l'entretien d'Aude Lavigne.

**Lien vidéo**

[www.theatre-bastille.com/olga.mesa](http://www.theatre-bastille.com/olga.mesa)

**Article de presse**

*Solo a ciegas (con lagrimas azules), d'Olga Mesa, paraît une dentelle de fragilité miraculeuse. La performeuse espagnole y évoque lointainement la figure d'un grand-père. Cela résonne avec les actuelles remontées de mémoires liées aux fosses communes de la Guerre civile et à la réhabilitation des Républicains. Mais il y a comme une texture de palimpseste, comme un effleurement subliminal, dans la manière dont l'artiste montre des images aux sujets partiellement incertains, et autres sons à peine murmurés, à travers un dispositif d'écrans et miroirs de tailles modestes, juste posés au sol, où ces matériaux se renvoient par diffraction. Chaque spectateur se ramène à l'acceptation d'une vision parcellaire, d'un décryptage aléatoire, tandis que la danseuse circule en déplaçant comme un vertige de corps, dans des positions ni belles ni laides, jamais avantageuses, troublantes de possible animalité, de nudité un peu flânée. Soit une exaltation définitive de l'ouverture à l'incertitude que l'art chorégraphique, dans l'évidence de ses matières, ruine bien souvent au contraire.*

Gérard Mayen, Mouvement.net, 2008.

# PISTES PÉDAGOGIQUES

## Mise en scène

### ★ Scénographie

Elle est réduite à quelques objets : une perruque bleue, une console-lumière que viendra manipuler la chorégraphe, quelques films projetés sur un écran et des petits miroirs disposés sur scène qui permettent de refléter les images de l'écran et d'autres objets invisibles...

### ★ Une mise en scène mentale

*« Les objets sont immatériels, ils existent seulement quand le spectateur assume qu'il n'est pas là pour voir, mais pour toucher ce qui se forme peu à peu dans son imagination. La chorégraphe aux yeux fermés ne peut pas voir et les images qu'elle crée ne sont pas faites pour être vues : si dans la danse conceptuelle la vision imaginaire se substitue à l'immédiateté esthétique du corps en mouvement, dans la danse aveugle de Olga Mesa, le toucher imaginaire est le seul sens qui permette un lien direct entre le spectateur et l'artiste. »*

José A. Sánchez - Escritor y Catedrático de Historia del Arte, juin 2008.

*« Je touche le monde s'il me touche ; le monde ne me touche que si je me laisse toucher par lui : du vide, de l'acte d'évidement, naît le plein. Suspension. Remplissement. Un lieu de convergence qui se dilate de la fusion du monde en moi et d'un moi renouvelé vers le monde. »*

Jacques Gaillard, *Expérience sensorielle et apprentissage*, éd. L'harmattan, 2004.

### ★ Narration et matériaux

Olga Mesa nous présente dans cette pièce une dramaturgie complexe qui émerge notamment de l'utilisation de multiples matériaux, d'énoncés fragmentés et dispersés avec lesquels elle développe une écriture autonome et aléatoire, traversée de répétitions. Son corps seul en scène est le noyau autour duquel se révèle un récit riche d'évocations et de mémoires.

La narration dans cette pièce n'est pas à entendre au sens classique. Elle n'est pas linéaire mais faite de divers énoncés et propos, se chevauchant, s'opposant, nous emmenant à des endroits inattendus. Elle prend sens dans la totalité des éléments exprimés, comme une construction lente et tâtonnante qui se révèle peu à peu dans le processus.

La narration est nourrie et traversée d'objets littéraires,

cinématographiques, musicaux variés. On passe du célèbre chanteur de tango Julio Sosa, alias « mâle du tango » à une interprétation japonaise du fameux chant de tango *Balada para un loco* (balade pour un fou). On entend aussi *Madame Butterfly* de Puccini par bribes ainsi qu'un montage sonore de bruits de pas, de soupirs de respirations, qui vient emplir l'espace d'une atmosphère étrange.

Pasolini tient une place importante. Des extraits d'*Uccellacci e Uccellini* sont projetés, des citations, quelques énoncés de ces textes sont repris et côtoient la poésie de Verlaine. Enfin, le cinéma de César Monteiro, sans images, uniquement en voix off, vient conclure la pièce et en souligner tout « l'invisible ».

## Analyse et pratique

### ★ Cinéma et hors-champ

Olga Mesa s'intéresse depuis longtemps au cinéma, au matériau filmique comme objet dramaturgique.

Son approche n'est pas seulement théorique. Elle a travaillé en collaboration avec des artistes audiovisuels et a même réalisé, en parallèle des ses activités de chorégraphes, des créations vidéo (se référer à sa biographie). À la question, quels ont été les modèles qui ont inspiré ses recherches, elle répond : *« La Nouvelle Vague par exemple est toujours une source d'inspiration pour moi mais c'est surtout mon travail avec la caméra qui m'a beaucoup aidé à développer ce regard entre le visible et le non-visible. Dans ma dernière pièce, On cheRchE uNe dAnse, présentée au Théâtre de la Bastille, j'avais fait des petites captations avec une caméra que j'avais appelé " la caméra aveugle ". Les spectateurs s'attendaient à voir des images que je ne leur montrais pas, on n'entendait que des sons dont on ne savait pas à quoi ils se rapportaient. La caméra est pour moi une extension qui donne une forme à cette idée de hors-champ. »*

La notion de hors-champ attire particulièrement son attention. Elle apparaît comme une forme pertinente dans *Solo a ciegas*, qui met en jeu une dialectique récurrente entre présence et absence, visible et non-visible.

*« Le cinéma est lumière et le corps est mémoire. »*

José A. Sánchez - Escritor y Catedrático de Historia del Arte, juin 2008.

## ★ Corps et mémoire

« La somme totale des expériences, et donc toute la mémoire, commence l'entrée de données sensorielles. Nous percevons le monde, nous appréhendons la réalité à travers nos sens. Ils fournissent au cerveau des données continues sur l'état de notre environnement interne et externe. »

Babette Rothschild, *Le Corps se souvient*, éd. De Boeck, 2008.

« S'agit-il du souvenir ? Le corps conserve des habitudes motrices capables de jouer à nouveau le passé ; il peut reprendre des attitudes où le passé s'insérera ; ou bien encore, par la répétition de certains phénomènes cérébraux qui ont prolongé d'anciennes perceptions, il fournira au souvenir un point d'attache avec l'actuel, un moyen de reconquérir sur la réalité présente une influence perdue. »

Henri Bergson, *Matière et Mémoire*, éd. Presses universitaires de France, 1993.

Olga Mesa nous livre un corps vecteur d'une mémoire commune, comme une toile de projections d'un passé tragique. Le corps devient transmetteur d'une mémoire qui se propage dans l'espace cognitif du public.

« La mémoire ne se montre pas en images : elle se manifeste de manière primaire, comme écho, comme des sons qui reviennent : impossible de contrôler leur structure, ou de prévoir leur fréquence. »

José A. Sánchez - Escritor y Catedrático de Historia del Arte, juin 2008.

### ► Proposition :

Demander aux élèves de chorégrapier un rêve, un souvenir.

À l'inverse, leur demander s'il existe des mouvements, des gestes, qui leur rappellent des souvenirs, des impressions passées.

## ★ Le solo

Demander aux élèves quelles sont, selon eux, les difficultés du solo.

Comment exister seul en scène ? L'enjeu est la question de l'occupation de l'espace, de la présence du corps, de l'intensité du geste.

## ★ La danse et les sens

En danse, la vue est l'un des principaux repères, quelles que soient les techniques développées. Ce sens permet au danseur de se situer et d'évoluer dans l'espace, d'évaluer l'amplitude des mouvements et de les rendre précis. Mais parfois la vue joue un rôle trop important dans la réalisation du mouvement, au point de le rendre mécanique.

Par exemple, lorsque l'on reproduit un enchaînement nouveau, le mouvement peut devenir purement géométrique et perdre la substance et l'intention qui en est à la source.

Se priver de la vue est un bon exercice à pratiquer pour permettre de développer un travail sensoriel, une conscience corporelle aigüe. Il rend compte de la grande efficacité des capteurs sensoriels du corps, qui indépendamment de la vue, peuvent assumer une large part de l'exécution des mouvements.

► Demander aux élèves quel est le sens, hormis la vue, qui prédomine quand ils dansent ?

### ► Propositions :

- Demander aux élèves de composer un enchaînement libre et de l'interpréter. Dans un deuxième temps, leur demander de danser à nouveau l'enchaînement, avec comme consigne de fermer les yeux et de se concentrer prioritairement sur les repères spatiaux. Puis, une deuxième fois en se focalisant sur la qualité du geste et sa précision. À chaque réalisation, confronter l'avis des autres et celui de la personne concernée. Enfin, refaire l'enchaînement les yeux ouverts.

Y-a-t-il une différence avec la première version ? Quelles qualités ou sensations nouvelles cet exercice a-t-il pu apporter ?

- Fixer un point dans l'espace est l'une des techniques de base lorsque l'on veut réaliser un équilibre. Mais l'oreille interne est aussi un facteur d'équilibre important. En se passant de la vue, on peut davantage la solliciter.

À partir de positions libres, en posture d'équilibre, fermer les yeux et tenter de trouver un calme intérieur et de ressentir l'équilibre interne qui se joue.

Analyser les sensations et les raisons du déséquilibre. La perte de repère visuel entraîne en premier lieu une panique qu'il faut apprivoiser. Cette démarche permet d'avoir davantage conscience des effets de poids / contre-poids des membres du corps et d'en avoir une meilleure maîtrise. Refaire l'exercice les yeux ouverts.

A-t-on trouvé un meilleur équilibre ?