

HONDA ROMANCE

Au cinéma comme sur scène, Vimala Pons s'impose en figure polymorphe, naviguant avec agilité entre les disciplines : auteure, actrice, performeuse et musicienne. Dans le sillage de ses créations antérieures, *Honda Romance* poursuit sa recherche sur l'équilibre, ou plutôt sur ce qui le menace. Le déséquilibre physique devient métaphore de notre propre instabilité. Face à l'afflux continu d'informations qui nous assaillent, à l'inconstance de nos émotions, au flux inarrêtable de la pensée, Vimala Pons invente une riposte : une partition physique et musicale pour dix interprètes, trois canons à vent et un satellite ; un ballet empreint d'humour et de nostalgie, sur les musiques de Tsirihaka Harrivel et Rebeka Warrior.

As a writer, actress, performance artist and musician, Vimala Pons has established herself as a multifaceted artist, onstage and on the screen, moving with agility between disciplines. In the wake of her previous works, Honda Romance continues to explore balance, or rather what threatens it. Physical imbalance becomes a metaphor for our own instability. Vimala Pons counters the constant flow of information we are bombarded with, our fluctuating emotions and our incessant stream of thoughts. It takes the form of a physical and musical score for ten performers, three air cannons and a satellite. A ballet tinged with humour and nostalgia, set to music by Tsirihaka Harrivel and Rebeka Warrior.

conception, écriture / concept, text

VIMALA PONS

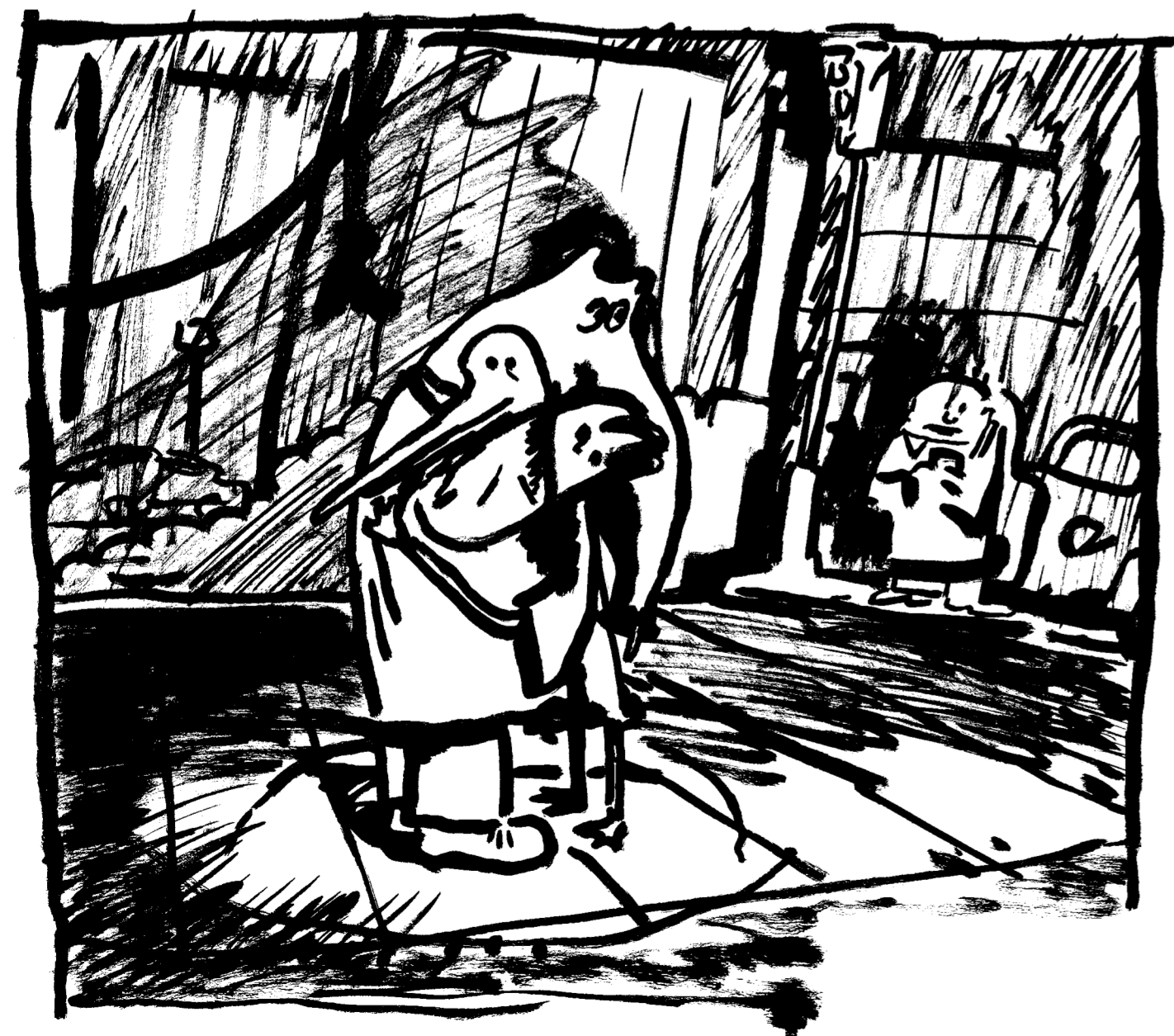
AVEC / WITH
SABIANKA BENCSIK
JOSEPH DECANGE
OCÉANE DEWEIRDER
FRANÇOIS GARDEIL
MYRIAM JARMACHE
FLOR PAICHARD
VIMALA PONS
FIROOZEH RAEESDANA
VIC REQUIER
LÉA TROMMENSCHLAGER



14 – 26 OCTOBRE ODÉON PARIS 6

Artiste pluridisciplinaire, Vimala Pons a pour première formation le sport en compétition – tennis et karaté – ainsi que la guitare classique. Elle entame ensuite des études d'histoire de l'art, puis d'histoire du cinéma, avant d'intégrer la classe libre du Cours Florent. Elle poursuit sa formation au Conservatoire national supérieur d'art dramatique de Paris, puis au Centre national des arts du cirque. Depuis 2011, elle évolue dans le cinéma indépendant et joue notamment derrière la caméra de Jacques Rivette (*36 vues du Pic Saint-Loup*, 2009), d'Alain Resnais (*Vous n'avez encore rien vu*, 2012), d'Antonin Peretjatko (*La Fille du 14 juillet*, 2013 ; *La Loi de la Jungle*, 2016), de Thomas Salvador (*Vincent n'a pas d'écaïlles*, 2014), de Kiyoshi Kurosawa (*Le Secret de la chambre noire*, 2016), de Paul Verhoeven (Elle, 2016), de Bertrand Mandico (*Les Garçons sauvages*, 2017), de Santiago Mitre (*Petite Fleur*, 2022), de Victor Rodenbach (*Le Beau rôle*, 2024), de Stephan Castang (*Vincent doit mourir*, 2023), Baya Kasmi, (*Mikado*, 2025), Carine Tardieu (*L'Attachement*, 2025). Aux côtés de Tsirihaka Harrivel, son partenaire depuis vingt ans, elle coécrit et conçoit *De nos jours (Notes on the circus)* en 2012 – au sein du collectif Ivan Mosjoukine. En 2017, ils créent *GRANDE* –. En 2021, elle présente son premier spectacle en solo, *Le Périmètre de Denver*. En 2024, elle inaugure ses deux premières expositions : *I PROMISE I'LL COME AND RESCUE YOU*, une collection de vidéos à la Galerie Anne Barrault, et *HEAVEN AND HELL*, une installation réalisée en collaboration avec la photographe Nhu Xuan Hua dans le cadre des Rencontres d'Arles.

A multidisciplinary artist, Vimala Pons initially trained in the field of competitive sport, namely tennis and karate, followed by classical guitar. She then began her studies in Art History, followed by Film History, prior to gaining acceptance at the Cours Florent theatre school in the cours libre section. She then went on train at the Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique de Paris, and the Centre National des Arts du Cirque. From 2011 onwards, she began working in independent cinema, directed by Jacques Rivette (36 vues du Pic Saint-Loup, 2009), Alain Resnais (Vous n'avez encore rien vu, 2012), Antonin Peretjatko (La Fille du 14 juillet, 2013, and La Loi de la Jungle, 2016), Thomas Salvador (Vincent n'a pas d'écaïlles, 2014), Kiyoshi Kurosawa (Le Secret de la chambre noire, 2016) (Daguerrottype), Paul Verhoeven (Elle, 2016), Bertrand Mandico (Les Garçons sauvages, 2017), Santiago Mitre (Petite Fleur, 2022), Victor Rodenbach (Le Beau rôle, 2024), Stephan Castang (Vincent doit mourir, 2023), Baya Kasmi, (Mikado, 2025), and Carine Tardieu (L'Attachement, 2025). Alongside Tsirihaka Harrivel, her creative partner for the last twenty years, she co-wrote and devised De nos jours (Notes on the circus) in 2012 – as part of the Ivan Mosjoukine collective. In 2017, they co-created GRANDE –. In 2021, she presented her first solo piece, Le Périmètre de Denver. In 2024, she inaugurated her first two exhibitions: I PROMISE I'LL COME AND RESCUE YOU, a video-based collection at Galerie Anne Barrault, and HEAVEN AND HELL, an installation piece in collaboration with the photographer Nhu Xuan Hua, within the framework of the Rencontres d'Arles.



durée / duration
1h15

collaboration à la mise en scène, direction musicale
direction collaboration, musical direction
Tsirihaka Harrivel

composition musicale par ordre d'apparition
music composition by order of appearance
Cluster d'exposition:
Tsirihaka Harrivel
Honda Romance's Ambient:
DMRA, Tsirihaka Harrivel
Satellite Island:
Tsirihaka Harrivel
Cluster du départ:
Tsirihaka Harrivel
Incendie récent thème pour canons:
Tsirihaka Harrivel
Remember Today romance pour 9 chanteuses:
Rebeka Warrior
An Overture et Hope part song a capella:
Fiona Monbet

recherche scénographique
scenographic research
Benjamin Bertrand, Marion Flament, Vimala Pons
regard scénographique
scenographic outside eye
Marion Flament
régie générale
general stage manager
Benjamin Bertrand, Marc Chevillon
création lumière et vidéo
lighting and video designer
Arnaud Pierrel
création sonore
sound designer
Anaëlle Marsollier
arrangements du chœur
choir arrangements
Fiona Monbet
accompagnement du chœur
support choir
Romain Louveau
mixage des musiques
music mixing
Victor Praud
création costumes
costume designer
Marie La Rocca
assistantat aux costumes
costumes assistant
Anne Tesson
collaboration production et coordination artistique
artistic collaboration
Émeline Hervé

confection du satellite
satellite designer
Charlotte Wallet
accompagnée de Nino Podalydès
création des souffleurs
blowers designer
François Philippi
maquillage et prothèse SFX
makeup and prosthesis SFX
Ateliers 69
fabrication du décor et des costumes
set construction and costume designer
Ateliers de la Comédie de Genève

régie générale, plateau
general stage manager
Benjamin Bertrand
régie lumière / *light operator*
Alice Nedelec, Arnaud Pierrel
régie son / *sound operator*
Anaëlle Marsollier, Alizée Vazeille, Benjamin Vic
habillage / *dress up*
Clémentine Page

montage de production
production assembly
TOUT ÇA / QUE ÇA
Adeline Ferrante

gestion administrative en tournée
TOUT ÇA / QUE ÇA
Mathieu Hilléreau
– Les Indépendances

reprise de production création et tournée
touring
Comédie de Genève
Elena Andrey, Pauline Pierron, Pascale Reneau

et l'équipe technique de l'Odéon Théâtre de l'Europe

production
TOUT ÇA / QUE ÇA,
Comédie de Genève

production musicale
Miroirs Étendus

coproduction
Odéon Théâtre de l'Europe, MC2: Maison de la Culture de Grenoble – scène nationale, Les Nuits de Fournière – festival international de la Métropole de Lyon, Festival d'Automne, Centre dramatique national de Tours – Théâtre Olympia, Malraux scène nationale Chambéry Savoie, Le Lieu Unique – Nantes, Centre dramatique national Orléans / Centre-Val de Loire, Centquatre-Paris, Les Halles de Schaerbeek – Bruxelles, 3 bisf Centre d'arts contemporains arts vivants & arts visuels – Aix-en-Provence

avec le soutien de la Fondation BNP Paribas, aide à la création de la Direction régionale des affaires culturelles d'Ile-de-France

en coréalisation avec le Festival d'Automne

soutien à la résidence Plateforme 2 Pôles Cirque en Normandie – La Brèche à Cherbourg, Villa Belleville – Paris, La Ménagerie de Verre dans le cadre du dispositif StudioLab, MC2: Maison de la Culture de Grenoble – scène nationale

remerciements
Makoto Chill Ôkubo, Philippe Jarrigeon, Ha Kyoon Larcher, et l'ensemble des équipes de la Comédie de Genève

Tsirihaka Harrivel et Vimala Pons sont artistes associées au Lieu Unique – Nantes

Vimala Pons est artiste associée du Centquatre-Paris, MC2: Maison de la Culture de Grenoble – scène nationale, Centre dramatique national de Tours – Théâtre Olympia

spectacle créé le 23 septembre 2025 à la Comédie de Genève

dans le cadre du Festival d'Automne à Paris

ENTRETEN AVEC VIMALA PONS

William Ravon Est-ce que l'on pourrait commencer par un « rewind » – on ramboline – comme dans certains de tes spectacles? Tu nous racontes ton parcours artistique, mais en partant de la fin, c'est-à-dire depuis *Honda Romance*?

Vimala Pons Alors, ça fait... *Honda Romance*. Neuf chanteur.ses. Renouer avec mon partenaire Tsirihaka Harrivel. Un satellite. *Le Périmètre de Denver*. Une Panda. Une voiture. Une explosion de rochers qui m'a déplacé une côte. *GRANDE* –. Avec Tsirihaka Harrivel. Il a chuté de 8 mètres. On a joué devant Lionel Jospin. *La Loi de la Jungle*. *Les Garçons sauvages*. 13 tournages. Avant... qu'est-ce qu'il y a eu avant? 28 ans. Je déménage. Une péniche.

W. R. Tu n'as pas mentionné ta formation d'artiste, c'est volontaire ou un oubli?

V. P. En effet, j'ai oublié la formation. J'ai oublié ce qui m'a appris à vivre. C'est drôle, cet exercice. Ça me fait penser à une phrase de *Mauvais Sang* de Leos Carax : « À peine le temps d'apprendre à vivre que c'est déjà trop tard. » Faire le « rewind » m'a fait cet effet-là : j'ai sauté plein d'étapes, oublié des choses essentielles. À la base, je viens du sport. J'ai commencé à sept ans. Ensuite, je faisais à la fois de la musique et du sport : guitare classique, piano au début, et puis karaté, tennis... Il n'y avait pas un jour dans ma semaine qui ne soit rempli par l'une ou l'autre de ces activités. Mais, très tôt, j'ai eu envie d'être scénariste. C'était mon rêve. L'écriture m'a toujours attirée. En CE2, j'ai écrit *Les Aventures de Lapineau le lapin* pendant que mademoiselle Roche faisait son cours. J'écrivais en cachette, sous la table. Une fois, elle a confisqué mon texte... et ne me l'a jamais rendu. Ça m'a marquée. À dix-huit ans, j'ai écrit un court métrage qui s'appelait *17h10*. Après le bac, j'ai fait une première année d'histoire de l'art à la Sorbonne, qui ne m'a pas du tout plu. Je suis alors partie en fac de cinéma à Saint-Denis. Là, je me suis dit : « Je vais réaliser ce court métrage. Il me faut des acteurs. » Je suis donc allée au Cours Florent pour en rencontrer. Comme mes parents n'étaient pas favorables à ce choix, j'ai directement tenté la classe libre du Cours Florent, qui est gratuite, et je l'ai obtenue. J'ai tourné ce court métrage... que je n'ai jamais dérushé. Je n'ai même jamais retrouvé les cassettes ! Mais ce projet a été mon premier contact avec le jeu. Jusqu'à lors, j'avais une vision assez creuse du métier d'ac-

W. R. Tu as dit une fois que si tu devais résumer ta discipline à un seul mot, ce serait « l'interprétation » – à entendre dans un sens très large. Peux-tu expliquer ce que tu entends par là?

V. P. Oui, parce que j'aime beaucoup cette idée d'« interprétation », justement puisqu'elle peut s'appliquer à énormément de choses. Sur scène, bien sûr : interpréter un texte, une situation, une émotion. Mais aussi au sens très concret, physique : interpréter un déséquilibre, quand tu cherches à trouver ou à perdre l'équilibre, quand tu portes quelque

J'arrête le sport. Je rencontre Rebeka Warriior. Je me mets au Krav Maga. *De nos jours [Notes on the circus]*, premier spectacle. Alain Resnais. Permis de conduire au bout de 3 fois. Le bac littéraire avec une moyenne de 10,02. Karaté. Ceinture noire. Mais que technique. Tennis. 5/6. Contrat Babolat. Adidas. 3 raquettes. Fissure du ménisque. Fontainebleau. Larchant. Kerala. Tata Hill. Trivandrum. Césarienne. 4 février 1983.

tuosité autour de l'action de porter, j'ai préféré diversifier ce qui était porté – les objets – et les figures – les personnes qui portent. L'idée était de créer une galerie de « cariatides » aussi différentes que crédibles. Je me transformais en différentes figures grâce à des prothèses. Pour moi, c'était une manière de dire que nous portons tous quelque chose : nos émotions, notre passé, notre héritage transgénérationnel... Et cela pose une question qui traverse tout mon travail : porte-t-on nos charges – nos fardeaux, nos attachements – par amour, par soumission, ou par nécessité vitale? Un porté raconte toujours une histoire. C'est un peu comme un split screen au cinéma : il y a ce qui est au-dessus et ce qui est en dessous. Le collage, et le décalage qu'il provoque créent du sens. Au fil du temps, j'ai eu l'impression d'avoir épuisé beaucoup des figures liées à ce « dessous ». Avec *Honda Romance*, je me suis tournée vers le déséquilibre émotionnel. Ce spectacle est né d'un assemblage de mots qui m'est venu : « obstination antique ». J'y vois des figures qui

W. R. Sur la question de se « relever », tu dis que ce spectacle a un lien avec le stand-up. Ici, c'est à prendre au sens littéral : tenir debout.

V. P. Oui, car au départ, il s'agissait vraiment d'essayer de me relever. Il y a deux ans, j'ai traversé une dépression. Le sport m'a beaucoup aidé à me remettre sur pied, notamment grâce aux endorphines. Je me suis mise à des pratiques de préparation physique très simples : aller au sol, se relever, recommencer. Ce mouvement répétitif m'a profondément marquée. Le mot *stand-up*, dans son sens littéral – « se tenir debout » –, a alors pris pour moi une résonance très forte. Et, bien sûr, il renvoie aussi à l'humour. Le livre de Judd Apatow, *Mes héros comiques [Sick in the Head: Conversations About Life and Comedy]*, m'a beaucoup mar-

résistent coûte que coûte – à l'absurde, à la répétition, à la difficulté –, des figures qui ne se soumettent jamais et qui continuent de porter. Comme les héros mythologiques, d'Atlas à Philoctète, ou encore Eddie « The Eagle » Edwards, ce champion de saut à ski qui n'avait pas du tout le niveau, qui a terminé dernier aux JO, mais qui est devenu immensément populaire grâce à sa persévérance. Ce qui me touche, c'est cette forme de persévérance tragique : vouloir se relever encore et encore. Cette pratique dit quelque chose de cette obstination, de cette lutte contre la chute. Dans *Honda Romance*, il y a trois mouvements qui explorent cette obstination. D'abord, ce premier élan : tenter simplement de se relever. Ensuite, l'idée de traverser des tempêtes émotionnelles, ces sentiments qui appartiennent à tous les cœurs et qui nous habitent tous. Enfin, vient le désir d'avancer, de marcher, de continuer à aller de l'avant – dans la vie, même blessée.

quée. Il recueille les témoignages d'acteurs particulièrement doués dans l'art comique – Jim Carrey, Ben Stiller, Eddie Murphy, Lena Dunham, entre autres. Sous une apparence légère, leurs récits, une fois retranscrits, prennent une dimension beaucoup plus profonde, souvent liée à la souffrance et à la résilience. Le rire devient alors une forme de rééquilibrage vital. J'apprenais ainsi à me relever à la fois physiquement et émotionnellement. C'est de là qu'est née l'envie de travailler sur l'idée d'être littéralement écrasée au sol par des objets gigantesques, puis d'apprendre à se relever et à hisser ces charges. Il y a dans cette pratique

« Pour moi, on sculpte autant avec les pleins qu'avec les vides : avec ce que l'on parvient à faire et ce que l'on n'arrive pas à faire. Le ratage, d'une certaine manière, est toujours bienvenu. Le passage du sublime au quotidien, de l'inavouable au grotesque, m'intéresse profondément. »

quelque chose qui tient à la fois de l'haltérophilie et de l'escalade (mais inversée) : il faut déplacer le poids d'un côté puis de l'autre pour libérer une jambe. Ce sont des mouvements lents, précis, qui convoquent autant l'équilibre que la force. J'aime énormément cette approche physique. Dans *Honda Romance*, je travaille aussi avec trois canons à air comprimé, inventés par François Philippo et utilisés dans les effets spéciaux au cinéma. Ils propulsent un soufflé d'air à près de 300 bars en une fraction de seconde.

W. R. À l'origine de *Honda Romance*, il y a aussi eu cette résidence au 3 bis f, un centre d'arts contemporains situé au cœur de l'hôpital psychiatrique Montperrin. Peux-tu revenir sur cette expérience ?

V. P. Le 3 bis f est un endroit merveilleux. Sa directrice, Jasmine Lebert, est venue voir *Le Périmètre de Denver* et à tout de suite repéré, dans mon travail, un lien entre art et soin. Elle m'a alors invité en résidence dans ce lieu singulier, installé au milieu d'un hôpital psychiatrique – autrefois appelé pavillon « des femmes agitées ». La résidence a duré quatre semaines. C'est un lieu qui accueille surtout des plasticien·nes, mais il y a aussi une salle de répétition. Pendant ce temps, j'ai écrit ce que j'appelle une « partition d'émotions », composée de bribes très courtes, quelque part entre le fil Instagram et le haïku. Lors des présentations publiques, cette partition a évolué : elle durait d'abord dix minutes, puis quinze, vingt, trente… Le public qui venait assister aux répétitions était très mêlé : patient·es avec des parcours très longs, personnes ambulatoires, soignant·es, spectateurs extérieurs. On ne savait jamais vraiment qui était qui, et c'était très précieux. Chaque matin, il y avait le rituel de la tisane. On se retrouvait, on discutait, des gens venaient se présenter spontanément. Par exemple, un jeune homme de dix-neuf ans m'a dit un jour : « L'amour, c'est l'infini mis à la portée des caniches » Cette phrase m'a bouleversée. Elle a été comme un point de départ invisible, qui a teinté tout le projet. Ces échanges ont beaucoup nourri le processus,

W. R. Dans *GRANDE* –, ton deuxième spectacle, créé avec Tsirihaka Harrivel, il y avait déjà cette traversée d'états émotionnels qui s'enchaînaient très rapidement, à la façon d'un collage. La traversée des 300 émotions dans *Honda Romance*, c'est une version augmentée de cette première tentative ?

V. P. Oui, complètement. Ce travail a d'ailleurs commencé à l'école, au Centre national des arts du cirque. À l'intérieur de l'école, il y avait un projet pédagogique : chaque élève devait transmettre à un autre quelque chose qu'il savait faire et que l'autre ne savait pas. Moi, à côté des acrobates d'une virtuosité incroyable, je ne savais physiquement rien faire de comparable. Alors, je me suis interrogée sur ma propre pratique, et je me suis demandé : *quel est le salto de l'acteur* ? Et j'ai compris que le salto de l'acteur, c'était l'émotion véritable, celle qui bouleverse – souvent les larmes, les ruptures, ces moments de bascule. C'est donc parti d'une réflexion très technique. J'ai commencé à collecter des phrases, venant aussi bien de *Macbeth* que de ce que j'entendais à la boulangerie, ou encore de souvenirs très intimes. Ce travail s'est poursuivi dans *De nos jours [Notes on the circus]*, avec le collectif Ivan Mosjoukine, puis dans *GRANDE* -. Il a pris la

Le Périmètre de Denver, spectacle de V. P. et W. R. créé en 2017, au Centre national des arts du cirque, à Paris.

W. R. Et comment notes-tu ces émotions sur la partition ? Est-ce un mot différent pour chaque état, ou bien des degrés d'intensité – par exemple joie 1, joie 2, joie 3 ?

V. P. J'établis plusieurs notations en parallèle. Il y a la phrase qui doit être dite, le dessin physique du corps, et la nature de l'émotion. J'ai une sorte de rosace émotionnelle que je coche au fur et à mesure, pour visualiser les émotions traversées. Je note aussi l'inflexion de la voix – voix de poitrine, voix de tête –, ainsi que l'intention de jeu, qui peut être volontairement contradictoire avec l'émotion exprimée. J'ai également travaillé avec un

W. R. Un élément récurrent de tes spectacles, ce sont ces répliques grandeur nature d'objets insolite – véhicules, fragments de paysage – auxquels tu t'adresses. Qu'est-ce qui motive leur présence ?

V. P. Au départ, il y a toujours une intuition que je ne cherche pas du tout à rationaliser : par exemple, pour *Le Périmètre de Denver*, faire construire une Fiat Panda à 90 % de son échelle et imaginer un empilement de rochers inspiré du désert des Bardenas, ou encore, pour *Honda Romance*, un satellite à l'échelle 1. Je ne remets pas ces intuitions en question. Une fois que ces objets existent, tout le travail de répétition et d'écriture consiste à les rejoindre et à comprendre pourquoi ils sont là. C'est là que c'est le plus passionnant : on se surprend soi-même, une pensée se construit peu à peu, et tout ce que tu as posé par intuition t'oblige à avancer, à relier les points – un peu comme dans ces dessins d'enfants où l'on découvre la figure une fois le tracé ter-

C'est une autre approche pour moi du désé- quilibre : le choc. Ce deuxième mouvement du spectacle est à la fois l'exploration et la traversée du flux d'émotions qui nous percutent sans cesse. Il s'agit d'un combat, matérialisé par des tirs qui déstabilisent physiquement, pour rendre visible l'effondrement affectif. Les chocs – qu'ils soient grands ou petits, intimes ou géopolitiques – sont des événements auxquels il faut prêter une attention minutieuse. Je le dis, car l'une des inspirations les plus fortes de ce spectacle est la pensée de Naomi Klein.

Le Périmètre de Denver, spectacle de V. P. et W. R. créé en 2017, au Centre national des arts du cirque, à Paris.

même si seule une quinzaine de minutes de ce travail sont restées dans *Honda Romance* – sur les quarante initiales. L'essence, elle, est bien là. Ce n'est pas un spectacle « sur la foie ». Écrire dans un hôpital ne veut pas dire ça. C'est plutôt un espace d'écoute, de circulation des voix, où se révèle la porosité entre nos vies intérieures et ce qui nous relie collectivement. Cette expérience m'a aussi beaucoup appris sur l'*insight*, c'est-à-dire la capacité à prendre du recul sur soi. Les échanges avec des personnes bipolaires, autistes, et d'autres profils, m'ont permis de sortir de moi, de déplacer mon regard. Je n'ai pas « pris » leurs paroles pour le spectacle, mais elles m'habitent. Les soignant·es aussi m'ont énormément guidée. Pour traverser près de 300 états émotionnels à toute vitesse, il faut parler plus vite que le cerveau ne peut concevoir. C'est une forme de transe auto-induite, que l'on peut d'ailleurs observer à l'EEG (électroencéphalogramme) – comme l'a montré la chercheuse Corinne Sombrun. Cet enjeu d'un flux ininterrompu de pensées et d'émotions est au cœur de la vie psychique de chacun·e, qu'on soit neurotypique ou neuroatypique, mais aussi au cœur de la vie collective et même géopolitique : les émotions gouvernent beaucoup de nos comportements.

Le Périmètre de Denver, spectacle de V. P. et W. R. créé en 2017, au Centre national des arts du cirque, à Paris.

forme d'un grand parchemin d'écriture, que j'ai continué à annoter lors de ma résidence au 3 bis f. Le karaté m'a également beaucoup influencé dans cette rigueur d'écriture : comme pour un kata, il fallait une précision extrême pour traverser ces 300 émotions, tout en pouvant lâcher prise et atteindre cette sorte de transe. J'ai aussi étudié les recherches de Paul Ekman sur les micro-expressions et celles de Duchenne de Boulogne sur l'activation musculaire du visage, pour voir si l'on pouvait déceler une émotion en activant son expression, à l'inverse. L'année dernière, cette partition durait environ quarante minutes. Elle sera réduite de moitié dans le spectacle, mais même quand on coupe, quelque chose reste, comme un concentré qui infuse la matière. Ce processus me pousse à considérer les affects comme une expérience collective. Je n'ai pas de réponses toutes faites, seulement des questions, à explorer sur scène.

Le Périmètre de Denver, spectacle de V. P. et W. R. créé en 2017, au Centre national des arts du cirque, à Paris.

casque électroencéphalogramme, et cela a beaucoup influencé ma démarche. Cela m'a donné l'idée d'un véritable « strip-tease neurologique » : ce n'est pas moi qui dois traverser toutes ces émotions, mais elles qui doivent me traverser. Ainsi, elles appartiennent à tout le monde, à celles et ceux qui regardent. Le casque m'a beaucoup aidée à comprendre cette dimension collective du travail.

Le Périmètre de Denver, spectacle de V. P. et W. R. créé en 2017, au Centre national des arts du cirque, à Paris.

miné. Pour moi, la création, c'est exactement ça. Souvent, j'écris pour les objets seulement quand ils sont présents. Par exemple, dans *Le Périmètre de Denver*, en voyant un amoncelle-

« J'ai compris que le salto de l'acteur, c'était l'émotion véritable, celle qui bouleverse – souvent les larmes, les ruptures, ces moments de bascule. »

ment de pierres sur la tête d'Angela Merkel, j'ai eu l'idée que ce serait Merkel qui raconterait sa carrière. L'objet devient alors la base d'un

W. R. La métaphore arrive donc après, au moment de l'écriture.

V. P. Oui, je regarde toujours ce que l'objet a à me dire, puis j'écris. Dans *Le Périmètre de Denver*, on a eu un énorme problème avec la construction de la voiture : le cahier des charges était très complexe, notamment en termes de poids, et on n'y arrivait pas. Je me suis retrouvée avec une simple carcasse. J'ai alors écrit une chanson sur quelqu'un qui n'arrive pas à partir – sa voiture ne quitte jamais la ville. Cette voiture inachevée est devenue la métaphore de l'impossibilité du départ. Finalement, la chanson est restée, et

W. R. Tu évoques les haïkus. Un autre élément de la culture japonaise que tu mentionnes parfois, ce sont les animés – en particulier ces personnages à la figure changeante.

V. P. Oui. J'ai grandi avec *Ranma ½* par exemple. Dans les animés, une personne peut avoir une vraie beauté classique et, cinq secondes après, se retrouver ridiculisée physiquement ou par la voix. En Occident, on choisit

W. R. Cette idée d'avoir plusieurs visages a-t-elle un lien avec ton usage du masque ?

V. P. C'est drôle, parce qu'en réalité… je n'aime pas du tout le masque. Je n'y connais pas grand-chose. Dans *Le Périmètre de Denver*, je suis plutôt allée du côté des prothèses hyperréalistes. J'ai travaillé avec les Ateliers 69, qui fabriquent la plupart des prothèses du cinéma français. Ces prothèses sont d'une qualité incroyable : en silicone, pas en latex – ce qui change tout en termes de rendu et de souplesse. À l'origine, ce sont des prothèses conçues pour les cascadeurs, comme dans le film *Drive* : des têtes entières, faites pour être vues de loin, sans entrer dans le détail. Nous avons cherché ensemble un moyen pour que je puisse les mettre et les enlever facilement, tout en les rendant crédibles même vues de près. Elles ont donc été travaillées avec une précision extrême : petites veines éclatées, sourcils implantés un à un, poils… tout pour créer l'illusion, y compris une mobilité suffisante pour parler avec. Ces prothèses étaient aussi très pratiques physiquement : elles me donnaient comme une « armure » pour porter certains éléments très lourds sur scène, comme la voiture de quarante kilos que je souève par le pare-chocs sur ma tête. En me renseignant, j'ai découvert que, historiquement, le masque n'était pas seulement

W. R. Dans *Honda Romance*, neuf chanteurs et chanteuses t'accompagnent sur scène. C'est la première fois que tu diriges autant d'interprètes sur un plateau. Comment s'est passé ce travail ?

V. P. Comme pour le satellite, les canons à explosion de vent ou la partition des émotions, tout est parti d'une intuition que je n'ai pas cherché à analyser au départ : j'avais simplement envie de travailler avec des chanteuses et des chanteurs. Je m'étais dit : « J'aimerais un chœur sur scène. » Alors je suis allée écouter différents chœurs : c'était toujours très beau, très émouvant. Ensuite, nous avons organisé une audition. Nous avons reçu quatre cent cinquante vidéos, que nous avons toutes visionnées, puis sélectionné trente artistes que nous avons auditionnés à la Philharmonie sur une journée entière. Et là, en les rencontrant, je me suis rendu compte que le projet de « chœur » n'avait plus de sens. Ces personnes étaient tellement singulières, chacune avec une présence très forte, que l'idée initiale – les faire rester statiques à un endroit de la scène en chantant – n'était pas réaliste. Ni pour elles, ni pour moi, dans ma façon d'écrire. Je me suis dit : il faut les mettre en mouvement. Très vite, j'ai repensé à une idée que j'avais développée pour un autre projet : une partition d'allers-retours. Je l'ai reprise et adaptée à *Honda Romance*. J'ai écrit environ cent cinquante allers-retours, organisés sur douze pas : sur les onzième et douzième pas, on tourne, puis on repart. Ils entrent et sortent en portant des accessoires, avec un rapport très précis à l'objet, au costume – comme s'ils venaient de l'hors-champ. Cette marche est elle-même un travail sur le déséquilibre. J'ai beaucoup pensé à des chorégraphes qui m'ont marquée : Maguy Marin,

en poussant l'illustration assez loin pour qu'elle se transforme en métaphore.

Le Périmètre de Denver, spectacle de V. P. et W. R. créé en 2017, au Centre national des arts du cirque, à Paris.

nous avons réussi à construire la voiture. Pour moi, on sculpte autant avec les pleins qu'avec les vides : avec ce qu'on parvient à faire et ce qu'on n'arrive pas à faire. Le ratage, d'une certaine manière, est toujours bienvenu. Le passage du sublime au quotidien, de l'inavouable au grotesque, m'intéresse profondément. Pour l'écriture, je travaille aussi souvent à partir du haïku, dont la forme est très codifiée : il doit obéir à une rythmique 5-7-5, impliquant une tension entre un élément d'éternité et un élément trivial.

Le Périmètre de Denver, spectacle de V. P. et W. R. créé en 2017, au Centre national des arts du cirque, à Paris.

un registre ; là, les deux coexistent. J'avais lu que le « visage » en hébreu se dit *panim* (pluriel : pas de singulier) : ne pas figer les gens dans un seul visage. C'est libérateur.

Le Périmètre de Denver, spectacle de V. P. et W. R. créé en 2017, au Centre national des arts du cirque, à Paris.

destiné à cacher, mais à révéler. Dans certaines fêtes ou carnivals, on ne mettait pas un masque pour dissimuler son identité, mais pour exprimer un état : on portait le masque de la colère parce qu'on était en colère. C'était une façon de traverser une émotion ou une faiblesse, plutôt que de la cacher. Mon usage des prothèses s'inscrit dans cette logique : multiplier les visages, non pas pour dissimuler, mais pour révéler. Ce qui est intéressant, c'est que très vite, on s'est rendu compte que les visages jeunes ne fonctionnaient pas du tout : ça ressemblait à des poupées sexuelles ou à des personnes « refaites ». Il y avait quelque chose de très artificiel qui ne marchait pas sur scène. Par contrainte, je me suis donc orientée vers des visages de personnes âgées. C'était beaucoup plus beau à sculpter, et cela apportait une richesse incroyable. Il y avait une idée qui me plaisait énormément : montrer sur scène des corps qui semblent fragiles, des personnes qui boitent, qui paraissent lentes et vulnérables… et qui, tout à coup, accomplissent l'impossible, comme soulever une table. Cette tension entre fragilité apparente et puissance réelle raconte beaucoup de choses sur ce que j'essaie de faire apparaître au plateau.

Le Périmètre de Denver, spectacle de V. P. et W. R. créé en 2017, au Centre national des arts du cirque, à Paris.

dans *Umwelt*, ou Olivier Dubois avec *Tragédie*. Leur manière de sacraliser le geste quotidien, de transformer la répétition en rituel, a nourri mon écriture. Sur scène, il y a quelque chose comme une polyphonie d'intériorités : ces neuf interprètes – Sabianka, Joseph, Océane, Flor, Vic, Myriam, Firoozeh, François et Léa – incarnent neuf cœurs obstinés qui marchent, entrent, sortent, tout en chantant la partition composée par Rebeka Warrior. Ce que je trouve très beau, c'est le contraste entre la rigueur de leur formation et la singularité de leurs corps. Ce sont des personnes capables de compter très précisément – 3, 4, 5, 6 –, tout en plaçant un la bémol, puis de continuer – 7, 8, 9 –, et en même temps d'avoir des gestes non virtuoses, des gestes du quotidien. Ce mélange crée une tension que j'adore. Ce n'est pas une chorégraphie au sens classique du terme. Je ne travaille pas avec des danseurs, mais avec des corps qui ont chacun leur singularité. Pourtant, comme dans mes spectacles précédents, chaque geste est minuté. Dans *GRANDE* -, par exemple, tout était chorégraphié : à quel moment on enfile un t-shirt, quand on prend une chaise, avec quelle main on entre sur scène, combien de pas on fait avant de toucher un synthétiseur… Ce souci du détail vient sans doute du karaté, et peut-être aussi d'un côté un peu psychorigide (rires). Je ne crois pas avoir écrit une chorégraphie : j'ai plutôt tenté de donner à voir une polyphonie d'intériorités en organisant leurs mouvements. Ce que me touche beaucoup, c'est que,

même en coulisses, ils et elles continuent de chanter, de marcher, de se préparer. C'est comme un ballet parallèle, presque invisible. Parfois, j'ai envie de lever le rideau du fond pour que le public puisse aussi voir ce qui se passe derrière la scène – car, en réalité, c'est encore plus beau que le spectacle lui-même ! Lorsque j'ai rencontré chacune de ces chanteurs et chanteuses, j'ai constitué un réservoir commun. Je leur ai demandé de me faire la liste des gestes qui les avaient marqués dans leur vie, des objets, des façons de marcher, des actions qu'ils n'avaient jamais faites en chantant, des vêtements traumatisants, des tenues qui les rendent plus fortes, des morceaux qui les aident à vivre, etc. C'est à partir de cette grammaire que j'ai écrit la grande marche. Il n'y a pas un objet, un geste, une couleur, un vêtement qui ne leur appartienne pas. La partition est assez âpre, très exigeante : elle demande de réaliser au moins quatre actions

W. R. Jusqu'ici, tu avais l'habitude de signer la musique toi-même, souvent en collaboration avec Tsirihaka Harrivel. Cette fois, tu as fait appel à de nouvelles personnes : Rebeka Warrior et Fiona Monbet.

V. P. Avec Tsirihaka Harrivel, nous avons travaillé sur *GRANDE* – avec une musique jouée en direct, qui se construisait en même temps que l'action. On pouvait, par exemple, poser un do bémol sur le synthétiseur, partir en courant faire quelque chose, puis revenir pour ajouter un accord grâce à une pédale delay. L'acte scénique devenait le prolongement d'un accord : l'harmonisation était aussi physique que musicale. Cette musique restait volontairement « pauvre », incomplète, et l'effort scénique venait combler ce qui manquait. Pour *Le Périmètre de Denver*, j'ai composé toute la musique seule. C'était comme un livre audio : je plaçais les voix et les sons de façon narrative, pour guider les actions sur le plateau. Une musique simple, presque d'ambiance, qui accompagnait le récit sans le dominer. Mais je ne suis pas musicienne. Pendant des années, mon niveau très bas produisait

Le Périmètre de Denver, spectacle de V. P. et W. R. créé en 2017, au Centre national des arts du cirque, à Paris.



En tournée 25/26	- 21 et 22 novembre Théâtre National de Bretagne – Rennes	- 8 au 10 janvier Les Halles de Schaerbeek – Bruxelles	- 17 au 27 mars Théâtre national de Strasbourg
	- 4 au 7 décembre Centquatre-Paris	- 15 et 16 janvier Malraux scène nationale Chambéry Savoie	- 10 au 12 juin Maison de la danse – Lyon
	- 10 au 12 décembre Le Lieu Unique – Nantes	- 4 au 6 février Centre dramatique national de Tours – Théâtre Olympia	

« Cette tension entre fragilité apparente et puissance réelle raconte beaucoup de choses sur ce que j'essaie de faire apparaître au plateau. »

et Fiona Monbet, cheffe d'orchestre et violoniste, qui a écrit deux parties shawnesques chantées a cappella par le chœur. Dans ce

W. R. Et à cette romance, tu accoles la marque automobile Honda. Peux-tu nous expliquer le choix de ce titre ?

V. P. Oui ! La marque Honda prévoit d'envoyer des satellites dans l'espace d'ici 2030. Elle vient d'ailleurs d'en lancer un, il y a tout juste quelques jours. La mise en place de la colonisation spatiale me fascine. Les logiques de création des noms des marques me fascinent aussi : Honda Crépuscule, Honda Jazz, Honda Civic, Honda Concerto… Des créations de mots évocateurs, presque affectifs, qui donnent l'impression que l'on peut aimer une machine, ou qu'elle va nous sauver. Le satellite présent sur scène s'appelle, lui : *Honda Romance*. On peut dire que les marques et le néolibéralisme fonctionnent comme une nouvelle Église : elles ont leurs logos (l'équivalent des croix et des reliques). Elles organisent une liturgie marchande (publicité, événements de lancement, Black Friday). Elles cultivent la peur : peur de manquer, peur d'être exclu. Elles se présentent comme salvatrices : acheter devient la promesse d'un salut personnel et social. Le christianisme institutionnel, dans son versant le plus oppressif, est bien plus proche

des logiques de marque et de choc que de la profondeur spirituelle. On pourrait même dire que le capitalisme du désastre n'a pas inventé cette stratégie : il l'a héritée et modernisée. J'ai choisi Honda aussi parce que ce n'est pas une « méchante » évidente, comme Amazon, Nike ou Coca-Cola. Mais la marque a eu ses scandales, notamment l'affaire des airbags défectueux aux États-Unis, avec des procès et une communication visant à minimiser l'ampleur du problème. Or, dans le spectacle, j'ouvre le rideau sur un accident. Et puis… j'ai une Honda, tout simplement. J'aime cette marque, et c'est sûrement problématique. Comme beaucoup de choses que l'on aime, c'est contradictoire. Ce qui m'intéresse, c'est d'observer ces contradictions, parce que c'est aussi tragique qu'hilarant. C'est pour toutes ces raisons que le spectacle s'appelle *Honda Romance*.

PROPOS RECUEILLIS PAR WILLIAM RAVON, LE 5 SEPTEMBRE 2025

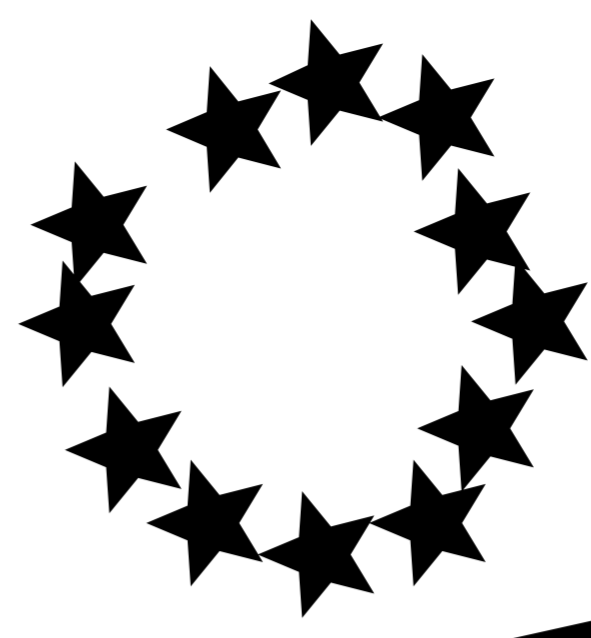
FRONDA ROMANCE

ODÉON THÉÂTRE DE L'EUROPE

DANS LE CADRE DU FESTIVAL D'AUTOMNE

ODÉON PARIS 6

14 — 26 OCTOBRE 2025



VIVALDI

PRELUDES

INTERVIEW WITH VIMALA PONNS

William Ravon Would it be OK if we began with a "rewind", the same as in some of your shows? Could you tell us about your journey as an artist, but starting from the end, from *Honda Romance*?

Vimala Pons OK, so... *Honda Romance*. Nine singers. Working with my creative partner again Tsiirihaka Harrivel. A satellite. *Le Périmètre de Denver*. A Panda. A car. An explosion of rocks which dislocated one of my ribs. **GRANDE** —. With Tsiirihaka Harrivel. Adidas. He fell from a height of 8 metres. We performed in front of Lionel Jospin. *La Loi de la Jungle*. *Les Garçons sauvages*. 13 films. Before... what came before this? 28 years old. I moved house. A houseboat.

W. R. You didn't mention your training as an artist, is this deliberate or a mistake?

V. P. Indeed, I forgot about my training. I forgot about what taught me how to live. This is a funny exercise. I makes me think of a line in *Mauvais Sang* (*Bad Blood*) by Leos Carax: "Barely the time to learn how to live and it's already too late." This is the effect this "rewind" has on me: I skipped lots of steps, and forgot some essential things. I started off doing sport. I began at the age of seven. I then began doing both sport and music: classical guitar, piano, in my early days, then karate, and tennis... Every single day of the week was taken up with doing activities of some sort. But from an early age, I really wanted to be a script writer. It was my dream. I've always been attracted to writing. At primary school, I wrote *Les Aventures de Lapineau le lapin* (The Adventures of Lapineau the Rabbit) while mademoiselle Roche taught her lesson. I used to write in secret, under the table. On one occasion, she confiscated the text I'd written... and never gave it back to me. That left its mark on me. When I was 18 years old, I wrote a short film called *17h10*.

After getting my BAC, I did first-year History of Art at the Sorbonne, which I didn't like at all. So I studied cinema at university in Saint-Denis. This was when I said to myself "I'm going to make this short film. I need actors and actresses." So I went to Cours Florent to meet some. Because my parents didn't agree with my choice, I tried to get into the classe libre at the Cours Florent directly, which is free, and I was accepted. I made this short film... which I've never gone any further with than the rushes. I've never even been able to find the cassettes! But this initial project was the first contact I had with acting. Until then, my vision of the acting profession was a pretty empty one. I would never have thought it could

W. R. You once said that if you had to sum up your particular discipline in one word, it would be that of "interpretation" — in the broadest sense. Can you explain what you mean by that?

V. P. Yes, I really like this idea of "interpretation", precisely because it can be applied to lots of different things. Onstage, of course, when you interpret a text, a situation, or an emotion. But also in a very basic, physical sense, such as when you interpret

I stopped doing sport. I met Rebeka Warrior. I started doing Krav Maga. *De nos jours* [*Notes on the circus*], first show. Alain Resnais. Got my driver's license, third time round. Got my BAC in literature, grade 10.2. Karate. Black-belt. Technique only. Tennis. 5/6. Babolat contract. Adidas. 3 rackets. Torn meniscus. Fontainebleau. Larchant. Kerala. Tata Hill. Trivandrum. Caesarean section. 4th February 1983.

be such a rich and powerful medium. It really made an impact on me and made me want to do it. I then auditioned for the Conservatoire, thinking that I would never get in — I thought I would be better off trying for the Fémis national film school, on the scriptwriting course. And to my overwhelming surprise, I was accepted.

I had almost no theatre culture at all, except from what I had been introduced to thanks to mademoiselle Pinault, the history and literature teacher at high-school. She took us to the Théâtre de la Ville regularly, to see Sasha Waltz, Pina Bausch, the Japanese butôh company Sankai Juku, Maguy Marin, Wim Vandekeybus, DV8, and Romeo Castellucci, among others. These devised pieces had a big influence on me. But apart from that, theatre wasn't something I knew much about. When I started at the Conservatoire, I headed straight for the library in order to catch up on everything I'd missed — they had an incredible collection of VHS. Before long, I knew I wanted to do a year-long exchange at the Centre National des Arts du Cirque. The circus has always fascinated me. I could never find, with words alone, a way of being able to write. Being at the CNAC enabled me to combine body (my sports training) and meaning (my research into language). When you finish your training, you have far more idea of what you don't want to do, than what you do want to do. But this experience at the CNAC gave me a grammar, a meeting place between language and body. And then, that was it...the training ends when you leave the school, and that's when the process of undoing everything starts, when you try to become what you are.

an imbalance, or you're trying to find or lose your balance, or you're carrying something. Interpreting is also about giving meaning to different forms of gravity. My previous show, *Le Périmètre de Denver*, brought up the idea of imbalance in a meta-

phorical sense, by means of carrying voluminous objects on my head. Because I can never do just one thing only, rather than embarking upon research into variations and virtuosity in relation to the action of carrying, I preferred to diversify what was being carried — the objects — and the figures — the people that were doing the carrying. The idea was to create a gallery of "caryatids" which were as varied as they were believable. I transformed myself into different figures with the aid of prosthetics. For me, it was a way of saying we all carry something, whether it be our emotions, past, or transgenerational heritage...Which in turn poses a question that is present throughout my work: do we all carry our various weights — burdens, attachments — out of love, submission, or absolute necessity? Carrying something always tells a story of its own. It's a bit like a split screen in cinema, in that there's what is above and what is below. The collage effect, and the gap it opens up, creates meaning. I have the impression of having tried out a large number of different figures in relation to this "underneath". In *Honda Romance*, I turned my attentions towards imbalance of an emotional kind. This show stems from the putting together of words

W. R. Going back to this idea of "getting back up again", you say that this show is linked with stand-up comedy. In this instance, it should be taken literally: getting back on your feet.

V. P. Yes, because at the beginning, it really was just about trying to get back up again. I went through a period of depression two years ago. Sport was a great help in enabling me to get back on my feet, in particular thanks to the endorphins. I started practising very simple physical actions, such as going down to the ground, getting back up again and then starting all over again. This repetitive movement had a major effect on it. So the word "stand-up", in the literal sense

that sprang to mind, namely those of "ancient obstinacy". The image I see before me is that of figures which resist, come what may — absurdity, repetition, difficulty —, figures that never give in and which continue to carry whatever they're carrying. Like the heroes from mythology, from Atlas to Philoctetes, or even Eddie « The Eagle » Edwards, the ski-jump champion who wholly lacked the necessary skills, and came last at the Olympics, but who went on to become immensely popular because of his perseverance. What I find particularly moving is this form of tragic perseverance, the will to get to back on your feet time and time again, and to defy gravity, or carry an impossibly heavy weight. Such a practice speaks volumes about this obstinacy, and the fight not to fall down. In *Honda Romance*, there are three movements which explore this obstinacy. Firstly, there is the drive just to get back up again. Then comes the idea of going through emotional torment, those feelings that are present in the hearts of each and every one of us, and which inhabit us. Lastly, comes the desire to advance, one foot in front of the other, and to keep going forwards — in life, even though you might be injured.

— "getting back on your feet" —, resonated within me in a profound way. And of course, it has a lot to do with humour. Judd Apatow's book, *Sick in the Head: Conversations About Life and Comedy* really blew me away. It gathers the accounts of actors and actresses who are particularly gifted in the art of comedy — Jim Carrey, Ben Stiller, Eddie Murphy, and Lena Dunham, among others. Beneath their underlying humour and light-heartedness, the act of putting down on paper each of their

"For me, you sculpt just as much in the solid parts, with what you manage to do and what you don't. Failure is, in a certain way, always to be welcomed. The passage from the sublime to the everyday, from the unspeakable to the grotesque, is something I'm deeply interested in."

accounts instantly endows them with a more profound dimension, often linked to suffering and resilience. Thus, laughter becomes a vital means of finding one's balance again.

In this way, I learned to get back up again both physically and emotionally. This was at the origins of my desire to work on literally being crushed to the ground by gigantic objects, then learning how to get back up again and hoist up these heavy weights. Within this practice is something which draws upon both weight-lifting and climbing (but in the opposite direction), in that you need to shift your weight from one side to the other in order to free up your leg. These kinds of slow, precise movements draw as much upon balance as upon strength. I really like this physical approach. In *Honda Romance*, I also work with three compressed air cannons. They were invented by François Philippi, and are used to create special effects in the cinema. They propel a burst of air at more than 300 bars in a fraction of a second. For me, it's another way of looking into imbalance, via collision. This second movement in the show is both about exploring and going through the flood of emotions that we conti-

W. R. At the start of *Honda Romance*, there was also the residence at the 3 bis f, a contemporary art centre situated in the heart of the Montperrin psychiatric hospital. Can you take us back to this experience?

V. P. The 3 bis f is a wonderful place. Its director, Jasmine Lebert, came to see *Le Périmètre de Denver* and immediately spotted, in my work, a link between art and care. She then invited me to do a residence in this unique place, set up in the midst of a psychiatric hospital — formerly known as a pavilion for "agitated women". The residence lasted four weeks. It's a place which mainly hosts visual artists, but there's also a rehearsal space. During this period, I wrote what I call a "score of the emotions", composed of three short fragments, on the border between Instagram threads and haiku. This score evolved each time the work was presented to audiences. At first, it lasted ten minutes, then fifteen, twenty, thirty...The audiences that came to watch the rehearsals were very mixed, ranging from patients with a long, difficult history of mental illness, to outpatients, medical staff, and the general public. We never really knew who was who, which was invaluable to us. Every morning, there was the herbal tea ritual. People turned up spontaneously, and we met and discussed. For example, one day a young, nineteen-year-old man said to me: "Love equates to putting infinity at the reach of poodles." This sentence completely blew me away. It was like an invisible departure point, and which filtered into the whole project. These exchanges fed into the project in a si-

W. R. In **GRANDE** —, your second show, devised with Tsiirihaka Harrivel, this journey through fast-changing emotional states, to collage-like effect, was already present. *Honda Romance* similarly takes us through 300 emotions, is it a larger-scale version of this first attempt?

V. P. Yes, definitely. Actually, it follows on from work I started doing while I was at the Centre National des Arts du Cirque. As part of the training, there was a pedagogical project whereby each student had to teach someone something that they knew how to do but not the other person. Alongside all these highly-skilled, virtuoso acrobats, I had nothing comparable to offer, physically. So I began looking into my own craft and asked myself the following question: what is the actor or actress's somersault? And I came to realise that for them the somersault was that of true emotion, of the kind that moves us deeply — often in the form of tears, ruptures, and those moments when everything changes. So it started off with investigation of a very technical kind. I began gathering sentences, phrases, ranging from lines taken *Macbeth* to things I heard people say at the bakery, and even intimate memories. This work continued into *De nos jours* [*Notes on the circus*], with the Ivan Mosjoukine col-

W. R. And how do you write down these emotions on the partition? Is there a different word for each state, or rather degrees of intensity — for example joy 1, joy 2, joy 3?

V. P. I use several systems of notation in parallel with each other. There's the sentence which needs to be said, the drawing of the corresponding physicality I need to find, and the nature of the emotion that goes with it. I have a sort of emotional rosette that I tick as I go along, in order to visualise the emotions I've gone through. I also note the inflection of the voice — chest voice, head voice —, as well as the intention in terms of the acting, which might be in deliberate contradiction with

W. R. One of the recurring elements in your shows are the life-sized replicas of unusual objects — vehicles, fragments of landscape — which you interact with. What is the motivation behind their presence?

"I came to realise that for them the somersault was that of true emotion, of the kind that moves us deeply — often in the form of tears, ruptures, and those moments when everything changes."

nually come up against. It is a form of combat, made tangible by blasts which destabilise us physically, in order to render visible the collapse of the emotions in affective terms. Collisions — big or small alike, intimate or geopolitical — are events to which we need to devote painstaking attention. I say this because one of the major inspirations behind this show is the thinking of Naomi Klein.

gnificiant way, even if only fifteen minutes or so of this part of the work process has been kept in *Honda Romance* — out of the initial forty minutes. The essence is there, though. It's not a show "about madness". That's not what writing in a hospital means. It's more about a place for listening, in which voices can circulate freely, and in which the porosity between our interior lives and what binds us together, collectively, can be brought to light. This experience also taught me a lot about the concept of insight, meaning the ability to see yourself from a distance. Speaking to people who are bi-polar, autistic, or lots of other profiles, enabled me to think beyond myself, and to shift my focus. In making the show, I haven't "taken" their words, rather I'm inhabited by them. The medical team also gave me a lot of guidance. In order to go through 300 emotional states at top speed, you have to speak faster than you can think. It's a form of self-induced trance that shows up on EEG (electroencephalograph) imagery — as the researcher Corinne Sombrun demonstrated. This factor of a continual flow of thoughts and emotions lies at the heart of our psychological make-up, regardless of whether you're neurotypical or neurodivergent. And it's also central to our collective lives and even geopolitics, in that our emotions are what govern much of our behaviour.

lective, and then into **GRANDE** —. It has taken shape in the form of a large parchment with writing on it, which I continued to annotate during my residence at 3 bis f. Karate was also a major influence in terms of the rigour required during the writing process. Just like a kata, great precision was necessary in finding a path through these 300 emotions, whilst being able to let go at the same time and enter into this trance-like state. I also studied the research of Paul Ekman into micro-expressions as well as that of Duchenne de Boulogne into the muscular activation of the face, in order to see if an emotion could be triggered by activating its expression, instead of the other way round. Last year, this partition lasted about forty minutes. It will only be half as long in the show, but even when you cut something, part of it still remains, like a concentrate that infuses into the matter itself. This process prompts me to consider the different affects as a collective experience. I don't have any pre-prepared answers, just questions, to be explored onstage.

the emotion expressed. I also wore an electroencephalograph headset as I worked, which had a big influence on the way I worked. It gave me the idea for an all-out "neurological strip-tease": it's not me that needs to go through all these different emotions, but rather they need to go through me. In this way, they belong to everyone, to everyone watching. The headset really helped me to understand the collective dimension of the work.

V. P. At the start, there is always an intuition that I make no attempt at rationalising: for example, in *Le Périmètre de Denver* I wanted a Fiat Panda, scaled-down to 90% of its original size, and I had an image in my mind of a piling up of rocks inspired by the Bardenas desert. For *Honda Romance*, it was a scale 1 satellite. Once I've had these intuitions, I don't go back on them As soon as these objects exist, the task at hand during rehearsals and the writing is to join them together and understand why they are there. This is when the work is at most interesting, in that you surprise yourself, a line of thought develops little by little, and everything you intuitively set down forces

W. R. So the metaphor comes afterwards, once the writing process has begun.

V. P. Yes, I always look at what the object has to say to me, then I start writing. In *Le Périmètre de Denver*, we encountered major problems in the construction of the car. The requirements were extremely complex, notably in terms of the weight, and we just couldn't do it. I ended up with just a bare chassis. So I wrote a song about someone who is unable to leave — their car never gets out of the city. This unfinished car became the metaphor for the impossibility of leaving. In the end, we kept the song in, and we succeeded in ma-

W. R. You mention haikus. Another element of Japanese culture that you sometimes refer to is the anime — in particular characters with changing faces.

V. P. Yes. For example, I grew up with *Ranma ½*. In animes, a person can have a true form of classical beauty, and then five seconds later, be ridiculed either physically or because of their voice. In the West, we choose a particular register, but in the case

W. R. Is this idea of having several faces linked to your use of masks?

V. P. It's funny, because... I actually don't like masks at all. I don't know much about them. In *Le Périmètre de Denver*, I went more in the direction of hyper-realistic prosthetics. I worked with Ateliers 69, a company that makes most of the prosthetics used in French cinema. The prosthetics themselves are incredibly high-quality. They're made out of silicone, rather than latex — which makes a huge difference in terms of finish and pliability. These prosthetics are usually designed for stunt performers, as in the film *Drive*, in which we see heads in their entirety, made to be seen from afar, without being able to see them in detail. We searched for a way for me to be able to put them on and take them off easily, whilst ensuring that they're still believable even from close up. They have thus been shaped with a high degree of precision, ranging from tiny broken veins, and eyebrows which have been painstakingly implanted, to facial hair... all in order to create an illusion, whilst being sufficientlly mobile enough for me to be able to speak whilst wearing them. These prosthetics were also physically very useful because they provided me with a sort of "armour" enabling me to carry certain very heavy elements onstage, such as the car weighing 40 kilos that I lift up onto my head by the bumper.

W. R. In *Honda Romance*, nine singers accompany you onstage. It's the first time you've directed as many performers as this on the stage. How did you set about directing them?

V. P. Just like the satellite, the exploding-air cannons or the emotions score, it all started with an intuition that I didn't try to analyse at the start. I just wanted to work with singers. I said to myself: "I'd like to have a choir on the stage". So I went to listen to several choirs. Every time I went, it was always so beautiful and moving. We then organised an audition. We received 450 videos, and after watching each one, we selected 30 artists that we auditioned at the Philharmonie de Paris over the course of a whole day. And it was at that moment, on meeting them, that I realised the "choir" project had lost all meaning. These individuals were so unique, each with their own very powerful presence, that the initial idea — having them remain static in the same place on the stage as they sang — was unrealistic. For them, and also for me, in terms of my way of writing.

you to keep going, and join up the dots — a bit like those children's drawings where the figure only becomes apparent once the outline has been finished. For me, this is exactly what creating new work is all about. In general, I only write for the objects once they are present. For example, in *Le Périmètre de Denver*, seeing an accumulation of stones on Angela Merkel's head, the idea came to me that it would be Merkel explaining how she carved out — quarried — her career. The object thus becomes the basis for a story, by pushing the illustration sufficiently far enough for it to be transformed into a metaphor.

ing the car. For me, you sculpt just as much in the gaps as you do in the solid parts, with what you manage to do and what you don't. Failure is, in a certain way, always to be welcomed. The passage from the sublime to the everyday, from the unspeakable to the grotesque, is something I'm deeply interested in. In terms of the writing, I also often work from the basis of haikus. The form itself is highly codified, in that it must adhere to a 5-7-5 rhythm, thereby implying a source of tension between an element from eternity and a trivial one.

of the anime, the two co-exist. I read that the word for "face" in Hebrew is *panim* (which is a plural form, no singular form exists). This idea of not confining people to one single face is very liberating.

By looking into the subject, I found out that, historically, masks were not used solely in order to conceal, but also to reveal. In certain fêtes or carnivals, people didn't put on masks in order to hide their identity but rather to express an emotional state. If you wore the angry mask it was because you were angry. It enabled them to traverse a certain emotion or weakness, rather than hiding it. My use of prosthetics follows this same logic. I multiply the different faces, not in order to hide, but to reveal. What was interesting is that within a very short space of time, we realised that the young person masks didn't work at all. Instead, they resembled sex dolls or people whose faces had been "re-done". There was something very artificial about them which didn't work onstage. I had no option but to go more in the direction of old-aged people. They could be sculpted in a much more beautiful way, giving them an added richness. There was an idea that particularly appealed to me, that of bringing to the stage weak, limping bodies, that have something slow and vulnerable about them... and then, all of a sudden, they do the impossible, by lifting a table, for example. This tension between seeming fragility and actual strength says much about the things I try to bring out onstage.

I said to myself that I needed to get them moving. Almost instantly, the thought came to me of an idea that I'd developed in conjunction with another project, that of a score made up entirely of back-and-forth movements. I returned to it and adapted it to *Honda Romance*. I wrote around 150 back-and-forth movements, structured around twelve steps. On the eleventh and twelfth, they turn, then go back. They enter and exit the stage carrying props, and have a very precise relationship with the object or costume — to off-camera effect. This walk is in itself an investigation into imbalance. My thoughts frequently went back to choreographers whose work left an impact on me, such as Maguy Marin, in *Umwelt*, and Olivier Dubois with *Tragédie*. Their way of making commonplace actions sacred, and of transforming repetition into ritual, has fed into my writing.

Onstage, what we have is akin to a polyphony of interior lives or interiorities. These nine performers – Sabianka, Joseph, Océane, Flor, Vic, Myriam, Firoozeh, François and Léa – embody nine stubborn hearts which walk, enter, and exit, while singing the score composed by Rebeka Warrior at the same time. What I find really beautiful is the contrast between their rigorous training and the uniqueness of their bodies. These are people who are capable of counting with the utmost precision – 3, 4, 5, 6 –, doing an A-flat, and then continuing – 7, 8, 9 –, whilst at the same time doing totally non-virtuoso, everyday movements. I really like the tension that this mixture results in.

It isn't strictly speaking a choreography, not in the classical sense of the term. I don't work with dancers, but with bodies each of which is unique in some way. However, as in my previous shows, each gesture or movement is timed to perfection. In *GRANDE* —, for example, everything was choreographed, such as the particular moment when you put on a t-shirt, or take a chair, to the hand you come onstage with, and the number of steps you take before touching a synthesizer... This attention to detail undoubtedly comes from my karate training, and perhaps also from my slightly obsessive side (laughter).

I don't think I've written a choreography. It's been more about trying to make visible a polyphony of interiorities via the organisation of their movements. What I find really touching is that even when they're off-stage they carry on singing, doing the steps and getting ready. It's like an almost invisible, parallel ballet. At times, I feel like lifting up the backstage curtain so that the audience can also see what's

going on behind the stage – because, in truth, it's actually more beautiful than the show itself! My encounter with each of the singers enabled me to build up a reservoir which is common to us all. I asked each of them to make a list of movements which had made an impact on their lives, taking in objects, ways of walking, actions that they had never done while singing, clothes that had traumatised them in some way, outfits that had made them stronger, and bits of music that helped them to live their lives, etc. This grammar provided me with the basis for devising the great walk. There's not a single object, gesture, colour, or item of clothing which doesn't belong to them.

The score is a pretty tough, demanding one. It requires four actions to be carried out simultaneously while counting. They received it in advance, in a particularly stress-inducing format: an outrageously precise Excel spreadsheet. Entry number, corridor number, which gesture to be done on which beat, which direction to look, type of interpretation (interior/exterior), and way of walking, among others... I was taken aback – and profoundly moved – by seeing to what extent they wanted to be moved around. As singers, they all came from totally different universes and types of vocal training, and had never sung together beforehand. I wanted to work with each and every one of them because I find in each of their different personalities this vital stubbornness that I cherish. By this I mean their unerring efforts to find exactly the right gesture or interior landscape, and their ability to embody this formal-based fresco thanks to their immense sensitivity.

W. R. Up until now, you've always created the music for the shows, often in collaboration with Tsirihaka Harrivel. This time round, you've called upon the services of others, namely Rebeka Warrior and Fiona Monbet.

V. P. With Tsirihaka Harrivel, we worked together on *GRANDE* — with music played live, which evolved in accordance with what was happening onstage. For example, we might play a C-flat on the synthesizer, run off to do something else, and then come back to add another chord thanks to a delay pedal. The onstage action became the extension of a chord, so that the harmonisation was as much physical as it was musical. This music was left to remain deliberately "poor", and incomplete, and it was our onstage exertions that then served to make up for what was missing. In *Le Périmètre de Denver*, I composed all the music by myself. It was like an audio book, in that I placed the sounds and voices in a narrative way, in order to guide the onstage actions. It resulted in a relatively simple form of music, verging on background music, and which accompanied the storytelling but without dominating it. But I'm not a musician. For years, my lack of accomplishment in this area produced quite unique results, in that the errors I made strayed so far from the established norms and codes that there was actually something in-

teresting about them. The more I made efforts to improve myself, the "better" I became, at which point I said to myself that it would be better to stop and leave it in the hands of professional musicians, rather than arriving at some kind of half-way level which robbed everything of its uniqueness. Because at this stage, this is when you become what is called "zero", (laughter). It would take me another ten years of work in order to have a really solid base, by which I mean to become a musician in my own right – which isn't what I've chosen to do. So in *Honda Romance*, I've opted to collaborate with four sublime musicians: Tsirihaka Harrivel, who composed the epic, Mahler-like music for the start of the play and the canons/emotions; Rebeka Warrior, who composed the music for the singers, inspired by that of Philip Glass; DMRA, who composed the Badalamenti-like music for the satellite; and the conductor and violinist Fiona Monbet, who has wrote two Shawn-inspired parts to be sung a Capella by the choir. In this show, the music becomes the major narrative element – which is normal because it's a romance.

W. R. And alongside this romance, you've decided to put the name of the car manufacturer, Honda. Can you explain to us what was behind this choice of title?

V. P. Yes! Honda intends to send satellites into space by the year 2030. It has actually just sent one off, a few days ago. The preparations for the colonisation of space fascinate me. The logic behind the creation of brand names is also a source of fascination for me... Honda Crépuscule, Honda Jazz, Honda Civic, Honda Concerto, for example. The invention and putting together of these evocative, almost endearing, words creates the im-

pression of a machine that we can come to love and adore, or that of a machine which might save us in some way. The satellite we see onstage is called *Honda Romance*. It could be said that brands and neoliberalism function rather like a new religion or church. They each have their own logos (the equivalent of crosses and relics). They are behind the organisation of a form of liturgy based on market demand (advertising, product launches, Black

"This tension between seeming fragility and actual strength says much about the things I try to bring out onstage."

Friday etc). They cultivate fear, such as the fear of missing out, or of being excluded. They present themselves as saviours, to the extent that buying something becomes a safeguard for good health, both for you and for society at large. Christianity, in its institutional form is, at its most oppressive, far closer to brand logic and impact than spiritual depth. You could even go as far as to say that it wasn't so-called "disaster capitalism" that invented this strategy, it simply inherited and modernised it. I also chose Honda because it's not one of the usual "bad guys", of the likes of Amazon, Nike or Coca-Cola. Saying this, the make has had its fair share of scandals, notably the faulty airbags affair in the States. The ensuing le-

gal proceedings and the way the whole thing was communicated was clearly an exercise in trying to minimise the extent of the problem. And yet, in my new show, the curtain rises on an accident. I also have a Honda myself... It's a make that I like, which is almost definitely problematic in itself. This contradiction is present in a lot of things we like. What I'm interested in is observing these contradictions, a pursuit which is as tragic as it is hilarious. All this explains why I've called the show *Honda Romance*.

INTERVIEW CONDUCTED BY WILLIAM RAVON, 5TH SEPTEMBER 2025

ACCES-SIBILITÉ

REPRÉSENTATIONS AVEC AUDIODESCRIPTION VENDREDI 17 ET DIMANCHE 19 OCTOBRE

STAGE DE JEU POUR PERSONNES AVEUGLES, MALVOYANTES ET VOYANTES, SAMEDI 18 OCTOBRE – 10H dirigé par Joseph Decange, Myriam Jarmache (complet)

TALK

MERCREDI 22 OCTOBRE, À L'ISSUE DE LA REPRÉSENTATION animé par Zoé Benguigui, artiste-étudiante à l'ENS et au CRR de Paris

QUERELLE

SAMEDI 15 NOVEMBRE, ATELIER PARTICIPATIF – 15H

Venez échanger autour des spectacles *Honda Romance* et *La luz de un lago* (présenté du 4 au 16 novembre). Destiné autant aux publics curieux et enthousiastes, qu'aux spectateurs perplexes et mécontents. Un atelier pour débattre et confronter son point de vue sur les spectacles de la programmation, en compagnie de William Ravon, dramaturge du théâtre. Gratuit, sur réservation

ET AUSSI 3 RENCONTRES EN PRÉSENCE DE VIMALA PONS

FONDATION PERNOD RICARD 29 OCTOBRE – 19H
Cycle "Input" : rencontre organisée par Julien Bécourt, journaliste musique et arts visuels, en présence de Vimala Pons
Lien entre arts visuels et musique, sans hiérarchisation, met en relief les conditions de production des œuvres et leurs sources d'inspiration

ÉCOLE DES BEAUX-ARTS DE PARIS 30 OCTOBRE – 19H
Rencontre avec Vimala Pons
Conversation avec Clément Cogitore, chef d'atelier aux Beaux-Arts de Paris

THÉÂTRE DE LA VILLE 25 NOVEMBRE – 18H30
Cycle "Agora" : débat organisé par Fabienne Pascaud et Marc Dondey "Faire moins triste" avec Laurent Pelly, Jean-Luc Choplain et Vimala Pons en partenariat avec *Télérama*



VOUS SOUHAITEZ SOUTENIR L'ODÉON THÉÂTRE DE L'EUROPE?

Scannez le QR code ci-contre ou contactez l'équipe du mécénat: cercle@theatre-odeon.fr / 01 44 85 41 12

CERCLE GIORGIO STREHLER

EN CE MOMENT À BERTHIER PARIS 17 ASTERISMES (FIG. 2) UNE EXPOSITION DE BOUCHRA KHALILI ARTISTE VISUELLE DU FESTIVAL D'AUTOMNE

MINISTÈRE DE LA CULTURE Festival d'Automne

IC TROISCOULEURS

libération france-tv

Conception graphique: Atelier Choque Le Goff • Illustrations: Martin Groch
Imprimerie: RotoChampagne, Chaumont • Licences d'entrepreneur de spectacles: L-R-22-405 et L-R-22-415

Hermès, un dessin commence

