

LA LUZ DE UN LAGO

« Ceci est un film d'amour. [...] Les personnages de ce film n'ont pas d'images; ils ne sont que des mots. » Fondé en 2010 par Tanya Beyeler et Pablo Gisbert, le collectif catalan El Conde de Torrefiel envisage le théâtre comme un espace d'expérimentation où la recherche plastique défie les conventions narratives et interroge la puissance du verbe. *La luz de un lago* présente un film d'amour hypothétique dont ne subsiste qu'un scénario fragmenté, projeté sur des surfaces mouvantes. Une voix raconte : quatre histoires enchâssées, situées dans quatre villes européennes à des époques distinctes – quatre fictions incomplètes, dépourvues de corps et de paysages. Face à ces absences, le spectateur est invité à trouver l'image manquante, faisant de son imagination la salle de montage de ce cinéma inachevé.

'This is a film about love. [...] The characters in this film have no visual images; they are only words.' Founded in 2010 by Tanya Beyeler and Pablo Gisbert, the Catalan collective El Conde de Torrefiel views theatre as a space for experiment where visual exploration can challenge narrative conventions and question the power of words. *La luz de un lago* is a hypothetical love film, of which only fragments of a script remain and are projected onto moving surfaces. A voice tells us of four intertwined stories set in four European cities at different times – four incomplete fictions, devoid of bodies and landscapes. Faced with these narrative gaps, the audience is invited to piece together the missing images, their imagination becoming the editing room of this unfinished film.

DURÉE / DURATION 1H30

4 – 16 NOVEMBRE
ODEON PARIS 6

EN ESPAGNOL,
SURTITRÉ EN FRANÇAIS

IN SPANISH,
SUBTITLED IN FRENCH

AVEC / WITH
MIREIA DONAT MELÚS
MAURO MOLINA
ISAAC TORRES

scénographie
set design
El Conde de Torrefiel
Isaac Torres

espace et matériaux
space and materials
El Conde de Torrefiel
La Cuarta Piel
Mireia Donat Melús

lumière / lighting designer
Manoly Rubio García

création sonore
sound designer
Rebecca Praga
Uriel Ireland

vidéo / video designer
Carlos Pardo
María Antón Cabot

traduction
Marion Cousin (en français)
Nika Blazer (en anglais)

régie en tournée
regie on tour
Uriel Ireland
Guillem Bonfill
Roberto Baldinelli

coordination et direction
technique
technical coordinator
Isaac Torres

production et administration
production management
Uli Vandenberghe

créé le 19 juillet 2024
au Festival GREC – Barcelone

production exécutive CIELO
DRIVE SL,
Alessandra Simeoni

coproduction Festival GREC
– Barcelone, CC Conde
Duque – Madrid, Théâtre St.
Gervais – Genève, Teatro
Municipal de Porto – Rivoli,
Festival d'Automne, Festival
delle Colline Torinesi, Festival
Contemporanea – Prato,
VIERNULVIER – Gand

avec le soutien de ICEC –
Generalitat de Catalunya
(production), Festival TNT –
Terrassa, Teatre Principal de
Lloret de Mar

en coréalisation avec
le Festival d'Automne

dans le cadre du Festival
d'Automne à Paris

remerciements
Marta Azparren
et l'inspiration que nous
a apporté son livre *Cine
ciego*, La Cuarta Piel, Regina
Gisbert, Telas con Alma,
Sergi Caballero, Los Reyes
del Mambo, Salva Gisbert,
Amalia Donat

en tournée 25
Centre dramatique national
Orléans / Centre-Val de Loire
19 et 20 novembre

toutes les représentations
sont surtitrées en anglais
all performances are subtitled
in english



conception / concept

**EL CONDE
DE TORREFIEL**

mise en scène, texte, dramaturgie / direction, text, dramaturgy

**TANYA BEYELEER,
PABLO GISBERT**

ENTRETIEN AVEC TANYA BEYELER ET PABLO GISBERT

William Ravon *La luz de un lago* raconte la rencontre de plusieurs personnes. À l'origine d'El Conde de Torrefiel, il y a aussi la vôtre. Comment s'est formé votre binôme de travail ?

Tanya Beyeler Nous nous sommes connus à l'époque où Pablo faisait ses études de dramaturgie. On s'est ensuite retrouvés en travaillant avec une compagnie de danse – aujourd'hui très connue – qui s'appelle La Veronal. Pablo en était le dramaturge, et moi, je travaillais comme performeuse au sein de la compagnie. Notre

première expérience véritablement professionnelle s'est donc faite dans le domaine de la danse. C'est pourquoi, au début, El Conde de Torrefiel, en Espagne, se situait un peu entre le théâtre et la danse. Nous travaillions la scène de manière très chorégraphique.

W. R. En voyant votre travail on peut penser que vous venez des arts plastiques ou de la performance. Mais votre formation initiale, c'est le théâtre.

T. B. Tout à fait ! Moi, j'avais déjà suivi une formation en « *drama studies* », en tant qu'actrice, avant d'intégrer La Veronal. Si notre expérience de la danse a profondément marqué notre pratique, nous restons, en effet, une compagnie de théâtre – justement parce que l'on vient du théâtre. Outre l'influence de la chorégraphie, notre travail est également marqué par la musique. Je crois que c'est un point essentiel: notre approche du plateau, comme du texte, entretient un lien très fort avec une logique musicale – avec le rythme, bien sûr, mais aussi avec l'espace et le temps. La parole

W. R. D'ailleurs, votre spectacle établit d'abord ses propres règles, avant de s'employer, peu à peu, à les défaire.

Pablo Gisbert Oui. Si vous jouez avec les limites de l'art, vous créez toujours une situation initiale. Au début de *La luz de un lago*, nous présentons une sorte de manifeste de la pièce ; mais au bout de quelques minutes, nous brisons ce manifeste pour entrer dans une autre expérience du spectacle. Cela ressemble d'abord à une pièce de texte, puis, après dix minutes, vous êtes déjà dans un autre type de théâtre. Il n'y a plus seulement des mots, plus seulement du texte : il y a différentes strates, différentes parties. Pour nous, ce qu'il y a de plus important au théâtre, c'est la musique, le rythme, l'espace sonore. Et, d'une certaine manière, le texte apparaît toujours à la fin du processus.

T. B. Le fait de donner les règles de la pièce en ouverture renvoie à quelque chose d'assez classique, à une approche bre-

Tanya Beyeler et Pablo Gisbert, La luz de un lago, 2019

W. R. Si le spectacle ménage souvent des effets de distance, ne serait-ce que par l'originalité du dispositif, il propose aussi une expérience sensorielle qui nous invite à plonger dans l'espace-temps de la fiction…

T. B. Comme tu l'as dit, la sensation, la part émotionnelle la plus sensible vient de la musique, du son aussi – de l'expérience physique du son. Le son est fort, il cherche à stimuler le spectateur sur le plan physique, sensoriel, émotionnel. C'est vraiment le contenant de tout ce qui se passe sur le plateau: les mouvements, les paroles, les actions.

P. G. Il faut toucher l'esprit du public, mais pas d'une manière intellectuelle : il faut jouer avec le temps. C'est la chose la plus difficile au théâtre, d'entendre le temps. Pourtant, dans n'importe quelle école d'art ou de théâtre, on nous parle du temps. C'est très difficile à saisir, car le temps est ce qui définit une pièce de théâtre. Dans le cinéma, la musique, le théâtre ou l'installation, le temps est toujours un mystère. Avec le temps, on oublie les frontières de la pièce. Avec le temps, on entre dans l'esprit du public. Avec le temps, on peut atteindre d'autres *stimuli*, d'autres sensations. Pas de manière intellectuelle – car une pièce de théâtre n'est pas un livre, ni un texte académique, ni un document universitaire. Le temps est dans la nature: dans la rue, le soleil, le jour, la nuit. Si l'on parvient à transporter cette idée du temps à l'intérieur du théâtre, alors on peut créer une bonne composition – de musique, de texte, de performance, de lumière, de scénographie. Mais c'est très difficile à entendre, parce que le temps change sans cesse. L'idée du temps n'est jamais la même: elle est différente de celle de l'an dernier, et sera encore différente demain. Le temps du XXI^e siècle n'est plus celui du XX^e. Le temps relie tout: le texte, le corps, la lumière, le son. Peut-être que la véritable connexion est là, non ?

T. B. Peut-être que c'est justement ce qui dérange le plus au théâtre. D'ordinaire, c'est le texte qui touche l'émotion. Pour nous, ce n'est pas le texte, mais le temps de la scène, et, dans ce spectacle, c'est la musique, le son

W. R. Le texte n'arrive donc pas en premier dans vos créations ? Commencez-vous plutôt par imaginer le dispositif, le protocole ?

T. B. Oui, c'est ça. On commence par des idées, des rêves, des images, des intuitions – et on se met à faire. On met sur scène ce que l'on imagine. On commence à faire des exercices, à créer des images, à travailler avec des matériaux. Et, ensuite, on commence à écrire, mais au milieu du processus.

C'est là que l'on opère le mariage entre les actions, les images et le texte. C'est la partie la plus dramatique, parce qu'il y a toujours une grande lutte, une sorte de collision entre les deux. Le texte commence alors à se transformer pour s'adapter à l'image. C'est vraiment une démarche anti-théâtrale.

W. R. Et concernant la grammaire visuelle du spectacle: qu'est-ce qui vous a conduits vers ces images lacunaires, abstraites, pixellisées ?

T. B. Depuis 2018, nous avons entamé un parcours où l'image était mise en question – problématisée. C'était une manière d'activer l'imagination. Quand l'image se coupe, qu'elle n'est pas totale, pas spectaculaire, qu'elle reste partiellement effacée, cela pousse le public à s'activer, à compléter lui-même ce qu'il voit. C'est cela qui nous intéresse. Pour cette pièce, je voulais parler d'un livre de Marta Azparren intitulé *Cine ciego* (*Cinéma aveugle*), qui n'est pas encore traduit en français, mais qu'il faudrait vraiment traduire. Elle y parle de cette idée de la non-image, surtout dans le cinéma, mais aussi dans les arts visuels, et elle analyse comment la négation de l'image correspond souvent à des moments de *révolution* historique. Par exemple, la *Mona Lisa*, au Louvre, n'était qu'un petit tableau, presque discret. Mais lorsqu'elle a été

W. R. Il y a un contraste fort entre une image abstraite – pour ainsi dire – et une narration qui s'appuie sur des situations très concrètes.

T. B. Oui, c'est un aspect important que vous soulignez. Dans la dramaturgie, c'était essentiel pour nous que, si nous travaillions sur un exercice scénique très abstrait – à partir du matériau, de la chorégraphie, des lumières, de la musique, d'images qui ne deviennent jamais spectaculaires –, le texte, lui, apporte une forme d'équilibre dramaturgique. Il devait être clair, immédiat, compréhensible, narratif. Quelque chose qui relève du conte, de la nouvelle, d'une parole orale, directe, accessible.

P. G. Pour moi, l'élément le plus important au théâtre, c'est de jouer avec cette situation érotique de l'image. Parce que, si le théâtre ressemble à la publicité, la poésie disparaît. La capacité de créer de la poésie est une capacité érotique. C'est la grande différence entre la publicité et le théâtre: la publicité achève l'image, tandis que le théâtre la commence. Avec la composition des lumières, du texte et de la chorégraphie, on ouvre un es-

W. R. Et pour *La luz de un lago*, comment se sont dessinées ces quatre amorces de récits amoureux qui s'emboîtent ?

T. B. En réalité, nous ne les avons pas vraiment choisies: nous sommes arrivés à ces histoires. On a commencé par en écrire beaucoup, jusqu'à ce que l'on en retienne quatre. Et même après, elles ont continué à évoluer. Je peux vous donner un exemple : la scène qui se joue dans le métro. Au début, c'était une mère, dans le métro de Barcelone, qui pensait à son fils voulant devenir artiste. Petit à petit, la situation a changé: c'est devenu l'histoire d'une biologiste transgenre lisant une lettre écrite par sa grand-mère, dans le métro parisien. Ce changement s'est fait au fil du travail scénique. Le texte de la lettre existait déjà – un court texte, sur une simple feuille. Et on a trouvé qu'il s'accordait très bien avec la scène où l'on recouvre une surface de peinture noire. On a donc créé une situation capable d'inté-

W. R. D'ailleurs, pourquoi avoir choisi de travailler sur l'amour ?

T. B. Pourquoi avoir choisi l'amour comme thème ? Il y a plusieurs réponses… Un jour, notre fille m'a posé une question: « Pourquoi toutes les chansons parlent d'amour ? » C'est d'ailleurs aussi le titre d'un film espagnol… C'était une question très simple. Pour lui répondre, j'ai compris que c'est sans doute parce que l'amour est quelque chose dont tout le monde a besoin, que tout le monde veut vivre, et qu'il existe une infinité de façons de le vivre. Il n'y a jamais de solution à cela: on ne trouve jamais la solution à l'amour. C'est une chose qui nous occupe et nous préoccupe sans cesse. Je pense que c'est important de parler de l'amour aujourd'hui.

P. G. Oui, c'est très important. Peut-être pas il y a vingt ans, mais aujourd'hui, oui. Ce n'est pas un sujet naïf. Peut-être qu'il l'était autrefois, mais aujourd'hui, non. L'amour n'est pas une idée domestique: c'est une idée philosophique, politique, artistique, biologique. L'amour, c'est la volonté de vivre.

T. B. C'est le moteur qui fait tourner la machine. Dans une pièce aussi mécanique que *La luz de un lago* c'était très intéressant que ce soit l'amour qui mette tout cela en mouvement. Cette pièce a été créée en 2024 : dans une époque de grande inquiétude, de colère, de rage. C'est difficile d'aimer, c'est compliqué d'aimer aujourd'hui. Mais, en même temps, tout le monde cherche ça, tout le monde veut aimer, tout le monde veut être

W. R. Dans votre spectacle, l'amour échoue à chaque fois, mais en hors-champ, au moment où il passe au second plan, et se fait recouvrir par une histoire. Qu'est-ce que cela signifie ?

T. B. Il y a une phrase de Patti Smith : « Tu aimes la vie, mais tu sais que tu perdras la vie. Tu fais des choses, et tu sais que tu perdras ces choses. » Et ça, c'est la vie.

volée, elle est devenue le tableau le plus célèbre de l'histoire de l'art. Marta Azparren parle beaucoup de ce geste de « fermer les yeux » pour regarder à l'intérieur de soi, comme une manière de renverser le paradigme hégémonique du regard. Son analyse du cinéma et de l'art m'a beaucoup intéressée, car nous étions, nous aussi, dans cette réflexion: le théâtre a tendance à vouloir être publicitaire – comme le dit souvent Pablo –, c'est-à-dire qu'il offre des images closes, finies, qui ne laissent pas au spectateur la possibilité de commencer, d'inventer sa propre image. Toute cette réflexion sur l'image et sur sa négation, combinée à notre désir de créer une pièce où la musique deviendrait la source même de l'image, nous a conduits à développer, à matérialiser cette scène-là.

W. R. Et comment vous voyez l'impact de la pace d'imagination. La publicité, elle, ferme cet espace, parce que le désir y cherche un résultat. Elle propose une image achevée, alors que le théâtre contemporain ne cherche pas le résultat: il cherche à amorcer le mouvement de l'imagination.

T. B. Oui, le dispositif est très clair, et c'est sur cela que l'on travaille beaucoup. Notre recherche théâtrale suit toujours ce chemin: comment activer les possibilités d'imagination du public à travers le texte ? Dans cette pièce, en particulier, les images ne sont jamais complètes, elles sont très abstraites. En revanche, le texte est limpide, très compréhensible. Et c'est justement dans cette tension que le cerveau humain s'active: il cherche à combler ce qu'il voit, à compléter l'image à partir de sa propre mémoire, de son expérience, de son imagination. C'est un peu ce jeu-là que El Conde de Torrefiel propose au public.

Tanya Beyeler et Pablo Gisbert, La luz de un lago, 2019

grer cette lettre, et inventé un personnage qui s'y adapte dramaturgiquement, tout en portant une émotion juste. L'histoire d'amour du premier texte est un amour hétérosexuel, classique – un peu comme *Roméo et Juliette*: un garçon et une fille qui se rencontrent dans un concert. La deuxième, c'est un amour caché entre deux hommes, dans une société traversée par des difficultés sociales. Ensuite, on voulait une forme d'amour qui ne soit pas vécue à deux, pas un amour physique, mais plutôt un amour transgénérationnel, ou un amour de soi. Et enfin, dans la dernière scène, il y a un amour pour une idée. On décline donc l'idée d'amour sous quatre formes différentes. C'est ainsi que le texte s'écrit, petit à petit: il prend la forme qui répond à l'idée et à la dramaturgie de la pièce.

tragique, mais c'est comme ça. C'est impossible de faire autrement. Finir les histoires de cette manière, c'est simplement exprimer

W. R. La trame narrative, l'histoire des personnages d'ailleurs s'estompe le plus souvent au profit d'un commentaire en surplomb, sur l'époque, nos pratiques culturelles ?

T. B. On travaille beaucoup à partir du dialogue entre la culture légitime, élitiste, et la culture populaire ; entre des références actuelles et d'autres plus historiques. C'est quelque chose de présent dans tout notre travail, dans chacune de nos pièces. C'est vraiment notre manière de faire. Nous ne sommes pas des écrivains – avant tout, nous sommes des gens de théâtre. Nous essayons de traduire sur le plateau tout ce qui nous arrive, en tant qu'étrés qui habitent un temps historique, mais aussi un temps individuel, biographique. Nous cherchons à le développer, à le décliner de manière artistique. C'est un peu comme ça que nous travaillons: nous sommes traversés à la fois par nos sentiments personnels et par les situations qui adviennent sur le plan historique – à l'échelle de notre continent, de notre pays, de notre monde, de notre époque. Tout est interconnecté. Pour nous, il est très important de traduire cela sur scène: ce n'est pas seulement l'individualité d'une personne, son monde intérieur, mais aussi la manière dont ce monde est traversé et influencé par le monde en général. On travaille toujours à partir de cette idée.

P. G. Dans nos dernières pièces, notre travail s'est toujours appuyé sur le contexte – pas sur les personnages, ni sur une approche individuelle ou psychologique,

W. R. Ce choix d'effacer l'individualité est-il lié à votre refus de recourir à des interprètes ?

T. B. Oui, peut-être aussi. Ce que vous dites, je ne l'avais pas formulé ainsi, mais c'est vrai. Chaque fois que l'on voit un comédien interpréter un rôle au théâtre – aujourd'hui du moins, peut-être que c'était différent il y a cent ans –, on ressent souvent que quelque chose n'est pas complet. Pour nous, le théâtre se pense avant tout à partir du corps sur le plateau, comme un langage de performance. Parce qu'il y a déjà une forte subjectivité dans la simple présence de la personne qui est là. Et pour nous, cela suffit. Cette présence, avec le texte, la lumière, la musique – tout cela forme déjà une fiction. On n'a pas besoin d'une personne qui prétend en être une autre. Ce n'est pas comme au cinéma. Moi, par exemple, j'adore les acteurs au cinéma – vraiment. Et même au théâtre, parfois. Mais il y a toujours cette sensation d'insatisfaction, comme si quelque chose ne fonctionnait pas. Ce n'est pas que je n'aime pas les acteurs, c'est juste que ce n'est pas suffisant pour moi. J'ai besoin de voir la personne, pas le personnage. Les personnes qui sont sur le plateau, dans cette pièce, sont des techniciennes. Mais

W. R. Presque toutes les situations de *La luz de un lago* ont lieu dans un contexte « spectaculaire », autre que le théâtre : le concert, le DJ set, l'opéra, le cinéma… Quels sont vos propres pratiques de « spectateurs » (terme que j'emploie volontairement dans un sens vague) ?

T. B. C'est vrai que nous ne sommes pas vraiment des spectateurs assis-duc de théâtre. Il y a beaucoup de facteurs qui entrent en jeu: l'âge, la famille, l'endroit où nous habitons. On ne va pas beaucoup au théâtre. Peut-être plus dans le passé, oui, mais maintenant non. Nous aimons beaucoup la musique, c'est sans doute la chose que nous consommons le plus. Et les arts visuels aussi: c'est quelque chose qui nous stimule énormément.

Le cinéma, moi, personnellement, je n'en garde pas beaucoup, par manque de temps. Mais je trouve que le cinéma, aujourd'hui, est dans un moment très intéressant. Il a, je crois, la possibilité de se reconnecter au théâtre – par sa force, par ses moyens – et cela me semble très prometteur pour l'avenir.

P. G. Oui. Je pense que vivre une véritable expérience dans la vie, c'est complètement différent que vivre une expérience de manière numérique. Par exemple, tu peux regarder un film dans ton lit, le mettre en pause, avancer ou reculer. Mais quand tu es dans un concert, tu ne peux pas avancer le concert. Beaucoup de gens regardent désormais des films ou des séries chez eux, et ce contexte change tout: le rapport au temps, à la présence. Le théâtre, lui, implique une expérience du temps particulière: tu ne peux pas avancer, ni revenir en arrière. Tu dois être là, dans ton corps, dans le même temps que l'œuvre.

Tanya Beyeler et **Pablo Gisbert** fondent en 2010 le collectif **El Conde de Torrefiel**, à l'occasion de leur premier spectacle *La historia del rey vencido por el aburrimiento* (*L'Histoire du roi vaincu par l'ennui*). Formés initialement au théâtre, ils développent une écriture scénique qui s'appuie également sur les arts visuels, la danse et la musique. C'est dans le cadre du Festival d'Automne à Paris, en 2016, que le public français découvre leur travail avec *La posibilidad que desaparece frente al paisaje* et *Guerrilla*. Depuis, leurs créations ont connu une large diffusion à travers l'Europe, parmi lesquelles *Ultrafracción nr. 1 / Fracciones de tiempo* (2018), *La Plaza* (2019) et *Una imagen interior* (2022). En France, elles ont notamment été présentées au Festival d'Avignon et

notre façon de voir les choses : c'est ainsi que va la vie.

W. R. Le public de *La luz de un lago* n'est pas invité à prendre place dans la salle de théâtre, mais dans la cage de scène. Qu'est-ce qui motive ce déplacement ?

T. B. On travaille toujours avec le théâtre *tel qu'il est*, sans décor, sans artifice. On joue avec l'espace réel. On ne met pas de rideau. On travaille avec les éléments visuels du lieu, qui deviennent inévitablement partie intégrante de l'esthétique du spectacle. Quand on arrive dans un théâtre, on observe l'espace, on essaie de comprendre ce qu'il dit, ce qu'il incorpore, ce qu'il transmet comme sensation. Ce n'est jamais pareil. Parfois, on joue sur un sol ou un mur blanc, parfois noir. Il faut toujours s'adapter un peu. L'espace est un performeur, un acteur du spectacle. Ici, à l'Odéon, le public sera sur le plateau.

P. G. C'était aussi une façon d'inviter le public parisien à venir s'asseoir sur le

W. R. Cela rejoint ce que vous évoquez dans votre note d'intention : l'idée que l'imagnaire du public fait office de « salle de montage » du film inachevé qui se joue devant lui. Est-ce que vous pourriez revenir là-dessus ?

T. B. Pour moi, c'est très important dans cette pièce que l'on voie la matérialité des choses, la matière du théâtre. Le théâtre, c'est très matériel, c'est lourd, c'est une mécanique humaine. Ce n'est pas digital, ce n'est pas une expérience numérique. Et là, nous voyons tout. Aujourd'hui, tout ce que nous vivons, c'est le prolongement du voyage de l'imagination humaine. La virtualité, par exemple, c'est une déclinaison, le résultat de l'imagination après quarante mille ans d'histoire.

P. G. De nos jours, nous avons des appareils, des outils extérieurs pour créer des images, des mondes. Mais il y a cinq ou six mille ans, ces outils n'existaient pas: ils les portaient dans leur cerveau. Quelle différence entre l'art puréoté présent dans la grotte espagnole d'Altamira, et la réalité virtuelle ? C'est

la même impulsion, le même désir. L'être humain a toujours été hyperréaliste, depuis les cavernes, depuis les premiers sapiens. C'est la même pulsion.

T. B. Oui, cette tension entre notre imagination – cette capacité abstraite que nous avons – et la matérialisation de cette capacité, c'est cela, la virtualité. Il ne faut pas la stigmatiser ni la diaboliser, mais la penser. Pourquoi on sommes-nous arrivés là ? Quelle langue parle-t-elle ? Et quels futurs ouvre-t-elle ? Parce que

W. R. Tanya, vous avez écrit un livre de science-fiction. Comment la science-fiction s'articule-t-elle avec votre théâtre qui à certains égards rejoint la littérature d'anticipation ?

T. B. La science-fiction, pour moi, c'est un genre très intéressant parce que c'est un jeu, mais un jeu qui peut aussi orienter la réalité future. Par exemple, si tu lis des interviews d'Elon Musk, tu vois qu'il est passionné de science-fiction, et finalement, il ne fait rien d'autre que reproduire les imaginaires des livres qu'il a lus adolescent. Il y a un jeune écrivain argentin qui aime beaucoup, Michel Nieva, qui a écrit un petit essai en espagnol intitulé *Ciencia ficción capitalista*. C'est un texte très amusant, dans lequel il explique que la science-fiction des années 1950 ou 1960 – celle qu'on connaît – est presque exclusivement américaine ou anglaise. C'est-à-dire que ce sont des imaginaires produits dans un contexte américain et britannique, avec leurs valeurs, leurs structures de pouvoir, leurs rêves. Mais où sont les autres imaginaires ? Où est la science-fiction argentine, sud-américaine, latine, méditerranéenne, africaine ? L'afrofuturisme travaille justement cela: il réécrit la mémoire et le passé pour générer d'autres possibles pour le futur. Et moi, je trouve ça très émouvant – *émotionnant*, comme on dit en français –, parce que c'est vrai: par exemple, le mot *metaverse* de Mark Zuckerberg vient d'un roman des années 1990 – *Le Samourai virtuel* de Neal Stephenson. C'est sur cette fiction qu'il a construit une entreprise, un modèle économique, une réalité vécue par des millions de personnes. C'est fort. C'est un peu comme la Bible: ce ne sont que des textes, mais sur ces textes se sont construites des civilisations entières. Ainsi la science-fiction, pour moi, c'est un espace très puissant pour imaginer, même de manière folle, drôle, démesurée – pour briser le mur du réalisme. C'est aussi pour ça que, dans notre théâtre, nous jouons souvent de façon légère, presque anecdotique, tout en travaillant beaucoup sur la temporalité: les dates, les lieux, les projections dans le futur. Nous aimons inventer des réalités qui ne sont pas réelles, mais qui ressemblent à la réalité. Nous faisons déjà cela

Tanya Beyeler et Pablo Gisbert, La luz de un lago, 2019

dans *La Plaza* : à un moment, le spectateur est là, face à une performance, et il est invité à imaginer un futur possible. Ce jeu d'imagination est essentiel: il active une pensée, un discours, une langue, des possibilités. C'est pour cela que la science-fiction est très importante pour moi.

P. G. Oui, exactement. Beaucoup de réalités que nous vivons aujourd'hui sont nées d'une idée de fiction – d'un geste littéraire, d'un récit inventé. Encore une fois, nous revenons à cette question: qu'est-ce qui est vrai ; qu'est-ce que la réalité ? Nous devons choisir ce que nous voulons considérer comme vrai.

C'est aussi cela, l'idée de l'image brisée: une image cassée, ouverte, qui laisse place à la possibilité d'inventer.

PROPOS RECUEILLIS PAR WILLIAM RAVON, 8 SEPTEMBRE 2025

W. R. Vous avez écrit un livre de science-fiction. Comment la science-fiction s'articule-t-elle avec votre théâtre qui à certains égards rejoint la littérature d'anticipation ?

Tanya Beyeler et **Pablo Gisbert** ont consacré au festival Actoral. En parallèle de leurs spectacles, Pablo Gisbert et Tanya Beyeler se consacrent à l'écriture d'essais et de romans. Pablo Gisbert est l'auteur de plusieurs recueils, dont *Mierda bonita* (2015), paru aux éditions La Uña Rota, qui rassemble les textes de leurs premières créations. En traduction française, sont également parus aux Actualités Editions *La Possibilité qui disparaît face au paysage* suivi de *Guerrilla* (2018) et *La Plaza* suivi de *Kultur* (2022). Tanya Beyeler est quant à elle l'autrce d'une œuvre de science-fiction à paraître, intitulée *Muertes en Carretera*.

DANS LE CADRE
DU FESTIVAL D'AUTOMNE

LALLUN LOELUN LAGGO

EN ESPAGNOL
SURTITRÉ EN FRANÇAIS



un spectacle de

04 — 16
NOVEMBRE
2025

ODÉON
PARIS
6

ODÉON THÉÂTRE DE L'EUROPE

FELNOR- GONTOR- DEFIEL

TEXTE ET MISE EN SCÈNE
TANYA BEYELER ET PABLO GISBERT

INTERVIEW WITH TANYA BEYELER AND PABLO GISBERT

William Ravon *La luz de un lago* tells the story of several people meeting. The origin of El Conde de Torrefiel is also your own meeting. How did your working partnership come about?

Tanya Beyeler We met when Pablo was studying dramaturgy. We then met again when we were working with a – now very famous – dance company called La Veronal. Pablo was the dramaturg, and I worked as a performer in the company. Our first truly professional expe-

rience was therefore in the field of dance. That is why, in the beginning, El Conde de Torrefiel, in Spain, stood somewhat between theatre and dance. We worked the stage in a very choreographic way.

W.R. Seeing your work, one might think you have a background in visual arts or performance. But your initial training was in theatre.

T.B. Absolutely! I had already trained in “drama studies” as an actress before joining La Veronal. While our experience in dance has had a profound impact on our practice, we still remain a theatre company – precisely because we come from a theatre background. In addition to the influence of choreography, our work is also shaped by music. I think this is a key point: the way we approach the stage, as well as the text, has a very strong connection to musical logic – to rhythm, of course, but also to space and time. Speech

W.R. In fact, your show first establishes its own rules, before gradually going about breaking them down.

Pablo Gisbert Yes. If you play with the limits of art, you always create an initial situation. At the beginning of *La luz de un lago*, we present a kind of manifesto for the play, but after a few minutes, we break with this manifesto to enter a different experience of the show. At first, it seems like a text-based play, but after ten minutes, you are already in a different kind of theatre. There are no longer just words, no longer just text: there are different layers, different parts. For us, the most important thing in theatre is the music, the rhythm, the sound space. And, in a way, the text always appears at the end of the process.

T.B. Giving the rules of the play at the beginning is a quite classic, sort of Brechtian approach. Brecht already gave the solutions, the structure, the heart of the play.

W.R. Even though the show often creates a sense of distance, if only because of the originality of the set-up, it also offers a sensory experience that invites us to immerse ourselves in the space-time of fiction...

T.B. As you said, the sensation, the emotional aspect, the most sensitive part, comes from the music, from the sound too – from the physical experience of sound. The sound is loud, it seeks to stimulate the audience on a physical, sensory and emotional level. It really is what encapsulates everything that happens on stage: the movements, the words, the actions.

P.G. You have to reach the audience’s minds, but not in an intellectual way: you have to play with time. That’s the hardest thing in theatre, hearing time. Yet in every art or theatre school, we are taught about time. It’s very difficult to grasp, because time is what defines a play. In cinema, music, theatre or installation art, time is always a mystery. With time, we forget the boundaries of the play. With time, we enter the audience’s mind. With time, we can reach other stimuli, other sensations. Not in an intellectual way – because a play is not a book, nor an academic text, nor a university paper. Time is in nature: in the street, the sun, the day, the night. If we can bring this idea of time into the theatre, then we can create a good composition – of music, text, performance, lighting, set design. But it’s very difficult to hear, because time is constantly changing. The idea of time is never the same: it is different from last year’s, and will be erased again tomorrow. The time of the 21st century is no longer that of the 20th. Time connects everything: text, bodies, lighting, sound. Perhaps that is where the real connection lies, isn’t it?

T.B. Perhaps that is precisely what is most unsettling about theatre. Usually, it is the text that evokes emotion. For us, it is not the text, but the time of the scene, and in this show,

W.R. So the text doesn’t come first in your creations? Do you start by thinking about the setup, the protocol?

T.B. Yes, that’s right. We start with ideas, dreams, pictures, intuitions – and then we get to work. We put what we imagine on stage. We start by doing exercises, creating pictures, working with materials. And then we start writing, but only halfway through the

W.R. And regarding the visual grammar of the show: what led you to these incomplete, abstract, pixelated pictures?

T.B. Since 2018, we have embarked on a journey where the picture was questioned – problematised. It was a way of activating the imagination. When the picture is cut, when it is not complete, not spectacular, when it remains partially erased, it encourages

Our work is somewhat similar to this paradigm, in the sense that we seek to disrupt theatrical convention – while remaining within the theatrical act. With these initial directions, everything that follows is part of the show: we follow this development, this image, until the end. What is really essential is the place given to the audience: the way in which we situate them in relation to the work. It is not a work that develops in a mysterious way, not at all: from the very beginning, we make it clear what it is about. It is a film, four love stories in four different spaces. And as with love, there are no rules, no premeditated relationships: encounters sometimes happen by chance, but there are connections. And this progress is mostly created by the viewer.

It is the music and sound that convey emotion. We don’t put the text in the foreground. We don’t give it sole responsibility for moving the audience: it comes later, in a different hierarchy. It’s not very theatrical in the classical sense of the term. With *La Plaza*, in 2018, we began a period in which we wanted to explore staging devices capable of activating the imagination, to elicit what we call a “third picture”, a mental picture, in the mind of the spectator. But it is also the result of a historical process. We live in an age marked by an excess of images: spectacular, fascistic, totalitarian images. In such a context, we believe that theatre – even if it remains a minority art form – has precisely the opportunity to offer something different. It is in constant competition with cinema, advertising, social media, photography..., but that is precisely where its strength lies. Theatre can offer a picture that does not conform to this dominant visual logic – this capitalist, neoliberal logic of the picture, which we consider, in a way, to be fascist. We seek to distance ourselves from it radically. That is our theatrical policy. Since its origins, theatre has been an art of the gaze, but today, the gaze and the image have been confiscated by capital. We must therefore invent other ways of seeing theatre.

P.G. We could talk about a “*textocratic*” system in the theatre: the idea that the text is superior to other elements on stage. The most classical theatre is “*textocratic*” theatre. The text is considered the dominant element, dictating the hierarchy between the other components. For us, this is not the case. The text is on the same level as the music or the choreography. And what connects these different levels is time.

process. That’s when we bring together the actions, the pictures, and the text. That’s the most dramatic part, because there’s always a big struggle, a kind of collision between the two. The text then starts to change to fit the picture. It’s really an anti-theatrical approach.

the audience to become active, to complete what they see themselves. That is what interests us. For this play, I wanted to take out a book by Marta Azparren called *Cine ciego* (*Blind Cinema*), which has not yet been translated into French, but really ought to be. In it,

she discusses the idea of the non-image, especially in cinema, but also in visual arts, and analyses how the negation of the picture often corresponds to moments of historical revolution. For example, the Mona Lisa in the Louvre was just a small, almost inconspicuous painting. But when it was stolen, it became the most famous painting in art history. Marta Azparren talks a lot about (this gesture of) “closing one’s eyes” to look within oneself, as a way of overthrowing the hegemonic paradigm of the gaze. Her ana-

W.R. There is a stark contrast between an abstract picture, so to speak, and a narrative based on very concrete situations.

T.B. Yes, that’s something very important that you’re pointing out. In terms of dramaturgy, it was essential for us that, if we were working on a very abstract stage exercise – based on the material, choreography, lighting, music, pictures that never become spectacular – the text would provide a kind of dramaturgical balance. It had to be clear, immediate, understandable, narrative. Something similar to a fairy tale, a short story, spoken word, direct, accessible.

P.G. For me, the most important element in theatre is playing with this erotic aspect of the picture. Because if theatre looks like advertising, the poetry disappears. The ability to create poetry is an erotic ability. That’s the big difference between advertising and theatre: advertising completes the picture, while theatre begins it. With the lighting design, (the) text and (the) choreography, we

W.R. And for *La luz de un lago*, how did these four interlocking romantic storylines come about?

T.B. Actually, we didn’t really choose them: we just sort of got to these stories. We started by writing lots of them, until we narrowed it down to four. And even after that, they continued to develop. I can give you an example: the scene that takes place on the underground. At first, it was a mother in the Barcelona underground thinking about her son who wanted to become an artist. Gradually, the situation changed: it became the story of a transgender biologist reading a letter written by her grandmother in the Paris underground. This change took place as we worked on the scenes. The text of the letter already existed – a short text on a single sheet of paper. And we found that it fit very well with the scene where a surface is covered with black paint. So we

W.R. By the way, why did you choose to work on love?

T.B. Why did we choose love as our theme? There are multiple answers... One day, our daughter asked me a question: ‘Why do all songs talk about love?’ – which is also the title of a Spanish film... It was a very simple question. In answering her, I realised that it’s probably because love is something that everyone needs, that everyone wants to experience, and that there are endless ways to experience it. There is never a solution to this: we never find the solution to love. It is something that is always bothering and worrying us. I think it’s important to talk about love today.

P.G. Yes, it’s really important. Maybe not twenty years ago, but today, yes. It’s not a naive subject. Maybe it was in the past, but not today. Love isn’t a domestic idea: it’s a philosophical, political, artistic, biological idea. Love is the will to live.

T.B. It is the engine that drives the machine. In a play as mechanical as *La luz de un lago*, it was very interesting that love was what set everything in motion. This play was written in 2024, at a time of great concern, anger and rage. It is difficult to love, it is complicated to love today. But at the same time, everyone is looking for it, everyone wants to love, everyone wants to be loved – because it’s the

W.R. In your show, love fails every time, but off-screen, when it takes a back seat and is overshadowed by a story. What does that mean?

T.B. There’s a quote by Patti Smith: “You love life, but you know you’ll lose life. You do things, and you know you’ll lose those things.” And that’s life. It’s not pessimistic, it’s realistic. Love exists, even though we know it will end – I think that’s what love is. We

W.R. The narrative plot and the characters’ stories often fade into the background in favour of an overhanging commentary on the times and our cultural practices.

T.B. We work a lot from the dialogue between legitimate, elitist culture and popular culture; between contemporary references and more historical ones. It’s something that’s in all our work, in each of our plays. It’s really our way of doing things. We are not writers – we are, first and foremost, theatre people. We try to translate onto the stage everything that happens to us, as beings who inhabit a historical time, but also an individual, biographical time. We try to develop and ex-

plis of cinema and art really interested me, because we too were engaged in this thought process: theatre tends to want to be advertising – as Pablo often says – that is to say, it offers closed, finished pictures that do not give the spectator an opportunity to begin, to invent their own picture. All these thoughts about the picture and its negation, combined with our desire to create a play in which music would become the very source of the picture, led us to develop and bring this scene to life.

open up a space for imagination. Advertising, on the other hand, closes this space, because desire seeks a result. It offers a finished picture, whereas contemporary theatre does not seek a result: it seeks to initiate the movement of the imagination.

T.B. Yes, the device is very clear, and that’s what we work on a lot. Our theatrical research always follows this path: how can we activate the audience’s imagination through the text? In this play, in particular, the pictures are never complete, they are very abstract. On the other hand, the text is crystal clear, very understandable. And it is precisely in this tension that the human brain is activated: it seeks to fill in what it sees, to complete the picture from its own memory, experience and imagination. That’s the kind of game that El Conde de Torrefiel plays with the audience.

created a situation that could incorporate this letter and invented a character who fit in dramaturgically, while conveying the right emotion. The love story in the first text is a classic heterosexual love story – a bit like *Romeo and Juliet*: a boy and a girl who meet at a concert. The second is a hidden love between two men in a society experiencing social problems. Then, we wanted a form of love that wasn’t experienced between two people, not a physical love, but rather a transgenerational love, or self-love. And finally, in the last scene, there is love for an idea. So we develop the idea of love in four different forms. That’s how the text is written, little by little: it takes the form that responds to the idea and the dramaturgy of the play.

only way to live. Love is something abstract: it means loving many things, it’s a way of doing, speaking, behaving, being. And we mustn’t forget that. Besides, the idea of love is very much linked to time.

P.G. Yes, because time and love are profoundly connected. One is not possible without the other. Without time, it is not possible to love. Giving time is a way of giving love.

T.B. To love something or someone is to become deeply invested in that relationship; it is getting to know something or someone intimately. And that takes time. It takes time to get to know someone, to raise a child, to learn a trade, to accomplish a task, to travel. It takes time to deepen things. And this immersion, this prolonged attention, is already a form of love: it is learning to fully appreciate something or someone – and to accept it/ them.

P.G. If you only spend two days in Barcelona, it’s impossible to love Barcelona. If you only read one page of Maria Zambrano, it’s impossible to love Maria Zambrano. If you only listen to twenty seconds of a song, it’s impossible to love that band, that moment, that emotion. Time and love are inseparable.

have children, and we know that one day they will die. It’s tragic, but that’s how it is. It’s impossible to do otherwise. Ending stories this way is simply expressing our way of seeing things: that’s how life is.

P.G. In our latest plays, our work has always been based on context – not on characters, nor on an individual or psychological approach, nor simply on the individual. Our texts speak more from a sociological and philosophical point of view than from a psychological one. In *La luz de un lago*, of course, there are characters – as in a book – but what we want to decipher, what we want to explain, is the context of the world, the situation, the position of these people within a societal body. That’s why we use four different cities, in four different periods: the 1990s, the early 21st century, and even the future – thirty or forty years from now. Perhaps because the

T.B. But the material world, material life, changes according to the historical period and geographical location.

P.G. Yes, exactly. Even in our current situation, technology affects people much more than it did two thousand years ago.

W.R. Is this decision to erase individuality linked to your refusal to use actors?

T.B. Yes, maybe that too. I hadn’t put it that way, but what you’re saying is true. Whenever we see an actor playing a role in the theatre – at least today, perhaps it was different a hundred years ago – we often feel that something is missing. For us, theatre is above all about the body on stage, as a language of performance. Because there is already a strong subjectivity in the simple presence of the person who is there. And for us, that’s enough. That presence, together with the text, the lighting, the music – all of that already forms a fiction. We don’t need a person pretending to be someone else. It’s not like in the cinema. For example, I love actors in films – I really do. And even in the theatre, sometimes. But there’s always this feeling of dissatisfaction, as if something isn’t working. It’s not that I don’t like actors, it’s just that it’s not enough for me. I need to see the person, not the character. The people on stage in this play are technicians. But they are also performers. They are

W.R. Almost all of the situations in *La luz de un lago* take place in a “spectacular” context, other than the theatre: concerts, DJ sets, opera, cinema... What are your own practices as “spectators” (a term I deliberately use in a very vague sense)?

T.B. It’s true that we’re not really frequent theatre goers. There are many different reasons for that: our age, our family, where we live. We don’t go to the theatre very often. Maybe we did in the past, yes, but not now. We really do love music, that’s probably what we have the most of. And visual arts too: that’s something that really stimulates us. Personally, I don’t go to the cinema much, because I don’t have the time. But I think cinema is going through a very interesting period at the moment. I believe it has the potential to reconnect with theatre – through its strength, through its means – and that seems very promising for the future.

P.G. Yes. I think that having a real-life experience is completely different from having a digital experience. For example, you can watch a film in bed, pause it, fast-forward or rewind it. But when you’re at a concert, you can’t fast-forward the concert. Many people now watch movies or television shows at home, and this context changes everything: the relationship to time, to presence. Theatre involves a particular experience of time: you can’t fast-forward or rewind. You have to be there, in your body, at the same time as the performance. It’s like when you’re waiting in a hospital or praying

W.R. For *La luz de un lago*, the audience is not invited to take their seats in the theatre, but on the stage itself. What is the reason for this change?

T.B. We always work with the theatre as *it is*, without scenery or artifice.

in a church: you’re there, you’re waiting, your body is present. It’s a physical experience.

T.B. What Pablo is saying is very important, and sums up this idea of experiencing time. It’s not a question of preference – whether I like visual arts, performance, cinema or theatre more – but of the relationship to experience, to presence. What we like is the idea of experiencing something *live*. The performing arts, live arts, have that beauty. For example, we live in a small village, but it’s wonderful to go and see a strange film in a large theatre with four hundred people. That experience gives meaning, gives a story to that moment: it makes the film more powerful than if it were simply watched at home. Last weekend, for example, we drove for six hours to visit a rural museum. The museum visit was very good, but what mattered most was the experience of travelling, of the time passed, of the journey itself.

P.G. Yes. Art is that experience *before* and *after* the museum. It’s not just the museum itself. Of course, the museum may or may not be beautiful, but that journey, that moment before and after, is what art is all about for me.

W.R. We play with the real space. We don’t use a curtain. We work with the visual elements of

the venue, which inevitably become an integral part of the show’s aesthetic. When we arrive at a theatre, we observe the space, we try to understand what it says, what it incorporates, what sensations it conveys. It’s never the same. Sometimes we perform on a white floor or wall, sometimes black. We always have to adapt a little. The space is a performer, an actor in the show. Here, at the Odéon, the audience will be on stage.

P.G. It was also a way of inviting the Parisian public to come and sit on the stage and watch the Odéon from the stage.

W.R. That echoes what you mention in your Director’s Statement: the idea that the audience’s imagination acts as an “editing room” for the unfinished film playing out before them. Could you elaborate on that?

T.B. For me, it is very important in this play that we see the materiality of things, the substance of theatre. Theatre is very material, it is heavy, it is human mechanics. It is not digital, it is not a digital experience. And here, we see everything. Today, everything we experience is an extension of the journey of human imagination. Virtuality, for example, is a variation, the result of imagination after forty thousand years of history.

P.G. Nowadays, we have devices and external tools to create images and worlds. But five or six thousand years ago, these tools did not exist: they carried them in their brains. What is the difference between the cave art found in the Spanish cave of Altamira and virtual reality? It is the same impulse, the same desire. Human beings have always been hyperrealistic, ever since the caves, ever since the first sapiens. It’s the same impulse.

T.B. Yes, this tension between our imagination – this abstract capacity we have – and the materialisation of this capacity, that is what virtuality is. We must not stigmatise or demonise it, but think it. Why have we come to this point? What language does it speak? And what futures does it open up? Because

W.R. Tanya, you have written a science fiction novel. How does science fiction relate to your theatre work, which is in some aspects similar to anticipation literature?

T.B. Science fiction, for me, is a very interesting genre because it’s a game – but a game that can also shape future reality. For example, if you read interviews with Elon Musk, you see that he’s fascinated by science fiction, and ultimately, he’s doing nothing more than reproducing the imaginations of the books he read as a teenager. There’s a young Argentine writer I really like, Michel Nieva, who wrote a short essay in Spanish called *Ciencia ficción capitalista*. It’s a very entertaining essay in which he explains that the science fiction of the 1950s and 1960s – the kind we’re familiar with – is almost exclusively American or British. In other words, these are imaginaries produced in an American and British context, with their values, their power structures, their dreams. But where are the other imaginaries? Where is Argentine, South American, Latin American, Mediterranean, African science fiction? Afro-futurism works precisely on this: it rewrites memory and the past to generate other possibilities for the future. And I find that very moving – *emotionnant*, as you say in French? – because it’s true: for example, Mark Zuckerberg’s word *metaverse* comes from a 1990s novel – Neal Stephenson’s *Snow Crash*. He built a company, an economic model, a reality experienced by millions of people on this fiction. It’s powerful. It’s a bit like the Bible:

imagen interior (2022). In France, they have been presented at the Festival d’Avignon and the Acoral festival. In parallel with their performances, Pablo Gisbert and Tanya Beyeler devote themselves to writing essays and novels. Pablo Gisbert is the author of several collections, including *Mierda bonita* (2015), published by La Uña Rota, which brings together the texts of their early creations. French translations have also been published by Actualités Éditions *La Possibilité qui disparaît face au paysage* followed by *Guerrilla* (2018) and *La Plaza* followed by *Kultur* (2022). Tanya Beyeler is the author of a forthcoming science fiction work entitled *Muertes en Carretera*.

QUERELLE #3

Atelier participatif pour confronter son point de vue sur des spectacles de la saison

samedi 15 novembre – 17h

Destiné autant aux publics curieux et enthousiastes, qu’aux spectateurs perplexes et mécontents, *Querelle* est l’occasion de confronter son point de vue sur le spectacle *La luz de un lago*, en compagnie de William Ravon, dramaturge. Entrée libre, sur réservation



Festival d’
Automne



tsugi

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

