

Théâtre
de la

Direction
Emmanuel
Demarcy-Mota

PARIS Ville

SARAH BERNHARDT

DOSSIER
D'ACCOMPAGNEMENT

SAISON 25 | 26

ARUNA

OU L'ART DE TISSER UN RECOMMENCEMENT

Ainhoa Vidal

19 - 23 MAI 2026

À PARTIR DE 6 ANS



VILLE DE
PARIS

L'Art
pour
grandir

CHANTIERS
D'EUROPE

PARCOURS
ENFANCE &
JEUNESSE



SOMMAIRE

| | |
|-----------------------------------|------|
| Générique / Informations | p. 3 |
| Entretien avec Ainhoa Vidal | p. 4 |
| Processus de création | p. 7 |
| Biographie | p. 9 |



[CHANTIERS D'EUROPE 2026 | PORTUGAL]

CRÉATION / DANSE 19 - 23 MAI 2026

THÉÂTRE DE LA VILLE-SARAH BERNHARDT_Coupole 2, place du Châtelet - Paris 4

**Théâtre
de la
Ville**
Direction
Emmanuel
Demarcy-Mota
PARIS
SARAH BERNHARDT

À PARTIR DE 6 ANS

ARUNA OU L'ART DE TISSER UN RECOMMENCEMENT

Ainhoa Vidal

**SI LE PHÉNIX RENAÎT DES CENDRES, PEUT-ON RENAÎTRE
DES DÉCOMBRES ? OUI, NOUS DIT CETTE PÉPITE VISUELLE !**

De la musique chaloupée, une forêt d'écrans, une maquette au premier plan, rien de tel qu'un maximum de fantaisie pour aborder un sujet dur : comment trouver la force de se relever après une catastrophe ? Où puiser les ressources nécessaires pour s'en remettre et inventer la suite ? Entre théâtre d'ombres et d'objets, on suit en un patchwork d'images animées le chemin de résilience d'un enfant de 10 ans, Aruna, sur les décombres de sa maison détruite, de sa ville abolie, de sa vie à terre. En avant-scène, une table de gravats dresse un paysage miniature, le désastre à l'état pur. Filmées en direct et en mouvement, les ruines prennent vie, racontent le temps d'avant et ce qu'il en reste, la montagne à gravir pour tout reconstruire. Mais rien n'est triste ici car la poésie et l'imagination triomphent de tout. Marie Plantin

Durée 50 min.

Création, texte, costumes **Ainhoa Vidal**

Conception, scénographie **Carla Martinez**

Direction musicale et arrangements **Luís Martins**

Composition musicale et paroles **Pedro da Silva Martins**

Zoe Vidal Voix, **Joana Sá** Piano, **Sérgio Nascimento** Batterie,

Nazaré da Silva, Theo Vidal, Aldina Duarte Chœurs

Enregistrement et mixage **Joaquim Montes**

Lumières **Nuno Salsinha**

Assistante à la mise en scène **Matilde Salsinha**

Conception des maquettes **Gonçalo Marques, Tommy Grainger**

Vidéo **José Torrado**

Avec **Ainhoa Vidal, Beniko Tanaka**

Production Production menosmuitomais CRL.

Coproduction Vida Virtuosa - Teatro Municipal do Porto - Centro Cultural de Belém

/ Fábrica das Artes. Avec le soutien de la Fondation Calouste Gulbenkian.

Résidences c.e.m., Quinta Alegre, Teatro da Voz.

Avec l'aide de República Portuguesa e Direção Geral das Artes.

Photos **Rita do Carmo**

| MAI 2026 | |
|-----------------------------|------------------------------|
| TDV-SARAH BERNHARDT_Coupole | |
| MA 19 | ARUNA, OU ... 10 H |
| ME 20 | ARUNA, OU ... 15 H |
| JE 21 | ARUNA, OU ... 10 H + 14 H 30 |
| VE 22 | ARUNA, OU ... 10 H + 19 H |
| SA 23 | ARUNA, OU ... 15 H |

 FONDATION
CALOUSTE GULBENKIAN

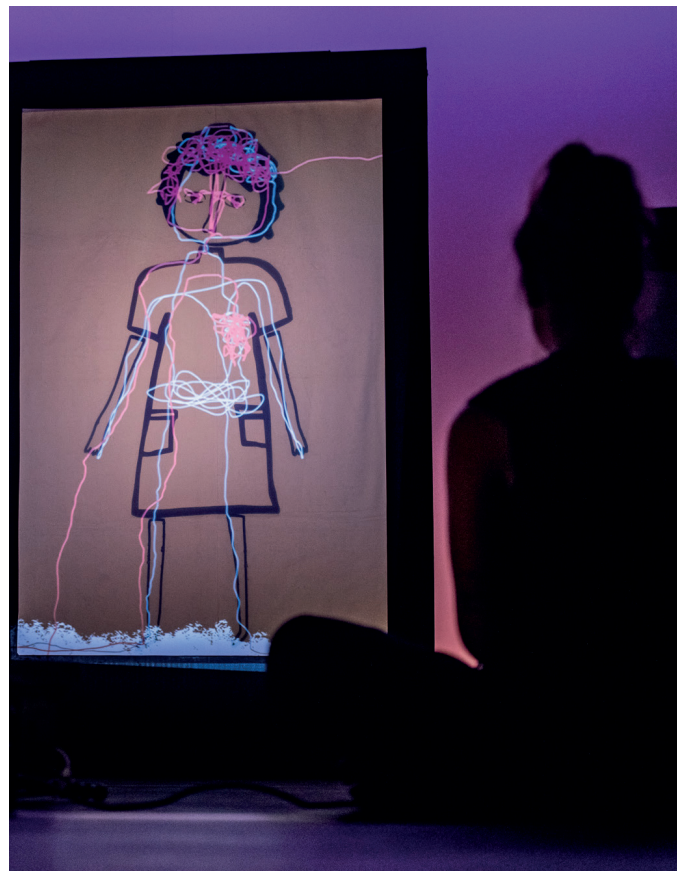
ENTRETIEN AVEC AINHOA VIDAL

Votre travail croise danse, théâtre, costumes et objets de scène. Pouvez-vous nous parler de votre parcours artistique ?

De formation, je suis danseuse, issue de la danse contemporaine. J'ai d'abord pratiqué la gymnastique de compétition avant de me tourner vers la danse – et depuis, je ne me suis jamais arrêtée. Il y a toutefois eu un moment de pause, un temps de déplacement et de recherche : je suis partie voyager en Inde, au Tibet et au Népal, à la découverte d'autres manières d'entrer en relation avec le corps et le mouvement. J'y ai étudié le yoga et diverses pratiques, qui ont profondément nourri mon approche. De retour en Europe, j'ai vécu à Amsterdam puis à Madrid, avant de m'installer à Lisbonne, où j'ai commencé à collaborer avec plusieurs chorégraphes. L'une d'elles a été décisive : elle m'a invitée à créer des costumes – un territoire que je n'avais encore jamais exploré – et qui est depuis devenu une dimension essentielle de mon travail. Peu à peu, les objets de scène sont venus s'y mêler, jusqu'à devenir indissociables du reste. Aujourd'hui, tout est lié : lorsque j'imagine une pièce, surgissent immédiatement les matières, les tissus, les couleurs, les formes – tout un univers plastique qui accompagne et prolonge le mouvement.

Comment est né le spectacle *Aruna* ou ... ?

Je voulais travailler sur l'idée de reconstruction – celle d'une ville comme celle d'une personne – et comprendre comment ces processus se répondent, se reflètent l'un dans l'autre. En même temps, j'avais envie d'explorer le théâtre d'ombres, un territoire que je n'avais encore jamais abordé. J'aime me déplacer vers l'inconnu, me mettre en danger pour me renouveler. À partir de là, j'ai développé le projet avec deux architectes, qui ont apporté des expériences concrètes de reconstruction dans des contextes de catastrophe. Ce dialogue s'est aussi entremêlé à une expérience plus intime, un moment de rupture, qui m'a conduite à interroger mon propre processus de reconstruction. La pièce se construit ainsi entre une ville détruite et une enfant qui perd la gravité – dans le sens d'une perte de sol que l'on éprouve dans les moments de crise – et accompagne son chemin jusqu'à ce qu'elle retrouve la force d'agir sur le monde.



Pourquoi avoir choisi le point de vue d'une enfant et comment pensez-vous la relation avec le jeune public ?

Parce que le spectacle s'adresse aussi aux enfants, et parce qu'ils établissent une relation immédiate lorsqu'ils entendent quelqu'un de leur âge. C'est une question d'empathie. Face à un sujet dense, ce choix leur permet de se reconnaître, même dans des situations qu'ils n'ont peut-être jamais traversées – et que nous espérons qu'ils ne traverseront pas. Mais je crois que les spectacles destinés au jeune public le sont à Je crois aux spectacles pour tous. Les enfants sont d'ailleurs un public extrêmement exigeant : si quelque chose ne fonctionne pas, ils décrochent immédiatement. Cela rend l'expérience particulièrement stimulante. Je ne cherche jamais à simplifier ni à être condescendant. Le spectacle comporte des éléments complexes, et chacun y puise ce qu'il peut – ou ce qu'il est prêt à recevoir. Et souvent, les enfants perçoivent des choses qui nous échappent, à nous adultes. Ce qui m'intéresse, c'est de créer un univers capable de toucher différents âges, différentes sensibilités, différentes façons de voir.

Que souhaiteriez-vous que le public emporte avec lui après avoir vu le spectacle ?

Le courage. Le courage de recommencer.

Lorsque nous traversons un moment difficile, deux possibilités s'offrent à nous : y rester enfermés ou trouver en nous la force de continuer. Le spectacle parle de cette énergie-là, de ce moment où l'on décide : « *je ne vais pas rester là* ».

Même s'il s'ouvre sur une certaine dureté, c'est un spectacle profondément lumineux, traversé par une grande force. Il n'est pas triste – il est, avant tout, une invitation à se relever, à agir, à croire en la possibilité de recommencer.

Pouvez-vous nous parler du processus de création, notamment du travail sur les images, la scénographie et la musique ?

J'ai travaillé avec Carla Martínez, qui a conçu l'ensemble des ombres. Le processus a été long : il a d'abord fallu trouver la figure de la protagoniste, et c'est elle qui a ensuite déterminé toute la ligne visuelle du spectacle. La pièce intègre cinq dispositifs de théâtre d'ombres, qui fonctionnent tantôt séparément, tantôt en dialogue, ainsi qu'une grande maquette de ville détruite, réalisée par des professionnels issus du cinéma d'animation. Les ombres ont été dessinées, puis découpées au laser dans le bois, et nous avons tout construit à deux, en atelier. J'accorde beaucoup d'importance à cette dimension artisanale : être au cœur du processus, travailler avec les mains, fabriquer les formes. Le travail s'est déployé sur environ un an et demi. J'ai d'abord collaboré avec les architectes et écrit le texte, qui a ensuite été transformé en chansons par un parolier, puisque toute la pièce est chantée par une enfant. Ce n'est qu'après avoir entendu la voix et la musique que la scénographie a pu se développer. Il s'agit d'un processus de composition progressive, où les différents éléments – ombres, maquette, musique – se sont peu à peu assemblés. La musique est d'ailleurs essentielle dans ce spectacle, car c'est à travers le chant que toute l'histoire se déploie.

Propos recueillis et traduits du portugais par Bernardo Haumont





PROCESSUS DE CRÉATION



Je suis danseuse, et la danse m'a appris à observer et à ressentir le corps de l'intérieur, tout en observant et en ressentant les autres et le monde dit « *extérieur* ». J'ai découvert que, dans la danse, les micro et les macro-mouvements se construisent souvent à partir des mêmes paramètres. *Aruna ou l'art de tisser un recommencement* suit cette même logique : penser la reconstruction personnelle à partir du processus de reconstruction d'une ville après une catastrophe naturelle.

Le point de départ fut les nombreuses conversations que j'ai eues avec Éléonore Labattut et Simon Deprez, deux architectes dotés d'une vaste expérience internationale, travaillant dans des contextes post-catastrophe, d'aménagement urbain et de projets d'architecture d'urgence.

Ce que vous allez lire à présent sont des extraits de ces conversations, qui m'ont amenée à réfléchir à la manière dont une personne se reconstruit après une catastrophe dans sa vie. Quels sont les types de catastrophes, les dangers rencontrés, les solutions possibles, les chemins à emprunter ? Et où réside la force de se relever et de retrouver un sol qui, parfois, semble avoir complètement disparu ?

01 - QUE TROUVE-T-ON LORSQU'ON ARRIVE SUR UN LIEU DE CATASTROPHE ?

J'ai deux images très différentes.

La première, en Inde après le tsunami : celle d'une table rase. Tout était à terre – objets, arbres, maisons – et même les débris n'étaient pas à leur place. C'était comme une surface parfaitement lisse, comme si tout avait été redistribué au hasard. Il ne restait rien d'autre que le sol.

D'une certaine manière, cela correspondait à ce que nous avons à faire pour recommencer : aucun obstacle à la reconstruction. Mais c'est une idée profondément trompeuse. Ne rien voir... alors qu'il y a tant. Tout est là, mais semble ne pas exister – et cette illusion constitue un véritable problème : penser que ce qui n'est plus visible n'existe plus.

Pour les habitants, pourtant, tout subsiste : les imaginaires, les souvenirs, les traces invisibles. Mais ceux qui viennent reconstruire ne prennent pas toujours en compte ce qui était là. Les limites des terrains, par exemple, deviennent méconnaissables – que deviennent alors les propriétés ? Il faut tout repenser, jusqu'aux fondations mêmes d'une ville ou d'un quartier.

L'autre image est à l'opposé. En Haïti, après le tremblement de terre : des montagnes de débris, une topographie surgie du chaos. Le sol semblait se soulever, former des reliefs inattendus. Rien n'avait plus de logique : les toits pouvaient se retrouver en bas, le sol au-dessus – le monde renversé. Et les habitants devaient apprendre à vivre dans cette géographie bouleversée, à y trouver un abri.

D'un côté, une page blanche qui n'en est pas une ; de l'autre, la matérialisation du chaos.

Le plus difficile pour commencer, ce sont les débris. Surtout sur une île : il faut tout enlever pour retrouver un terrain sur lequel reconstruire. Et ce temps est bien plus long qu'on ne l'imagine. Il a fallu plus d'un an pour tenter de dégager ces masses de ruines. Et où les déposer ? On ne peut pas construire dessus – c'est trop instable. Rien ne tient sur une telle instabilité.

02 - POSSIBILITÉS DE RECONSTRUCTION

Les villes sont mal construites ; il n'y a pas suffisamment d'attention portée à la manière de fuir. Le phénomène de la catastrophe peut être naturel, mais ses conséquences sont toujours humaines. 80 % des personnes entreprennent seules le processus de reconstruction après une catastrophe naturelle, seules, c'est-à-dire sans aide.»

Il y a de plus en plus de catastrophes et de moins en moins d'argent pour chacune d'entre elles.

Une catastrophe de ce type n'affecte pas de la même manière les personnes riches et les personnes pauvres. Elle touche tout le monde, mais certaines disposent de davantage de moyens pour se reconstruire : elles ont de l'argent, une famille, des ressources qui leur permettent de reconstruire sans attendre l'aide des autres. D'autres, en revanche, dépendent entièrement de l'aide extérieure. L'aide humanitaire va tenter d'identifier les personnes qui ont besoin d'un soutien total afin de diriger vers elles les financements et les efforts.

03 – LES ENFANTS, LES ANIMAUX.

Les enfants jouent toujours. Même le lendemain, ils vont jouer avec les décombres, ils vont jouer avec n'importe quoi, ils trouveront un terrain de jeu. Aujourd'hui, on accorde beaucoup plus d'attention à la santé mentale des enfants : on met en place des ateliers pour qu'ils puissent dessiner et parler. Les enfants comprennent le contexte dans lequel ils se trouvent, mais par cette force de jouer, de rire, de paraître joyeux... je crois que pendant longtemps, on a peu pris en compte le niveau de traumatisme des enfants, et qu'aujourd'hui, enfin, cette conscience existe.

Pendant longtemps, la seule chose qui avait de la valeur était la vie humaine, et je crois que cela est en train de changer. Lors des grands incendies en Australie, par exemple l'été dernier, il y a eu très peu de morts parmi les humains, mais des milliers et des milliers d'animaux ont péri dans ces incendies, et cela est désormais considéré comme une catastrophe. Quelle est la valeur de ce que nous sommes en train de perdre ? Dans une catastrophe, si personne n'accorde de valeur à ce qui est détruit, alors ce n'est pas considéré comme une catastrophe.

Ce que j'ai observé, c'est que le temps de la reconstruction est un moment riche de possibilités de travaux très divers. Les personnes quittent leur emploi pour participer à la reconstruction physique ; il existe de nombreuses opportunités de formation, d'apprentissage de nouvelles compétences plus directement liées à la reconstruction matérielle. C'est un temps où les gens font autre chose. [...] C'est un temps de parenthèse.

Quand je suis arrivée pour la première fois en Haïti, je ne supportais rien et je me suis vraiment dit : je ne reviendrai jamais, c'est trop pour moi, je n'y arrive pas... mais je suis restée et j'y suis retournée. Il est très difficile de revenir à une vie normale après avoir fait ce travail, ce n'est pas anodin.

Je ne sais pas si une reconstruction se termine un jour.

La capacité de l'être humain à se relever est incroyable. Il y a beaucoup de personnes qui n'y parviennent pas, mais il y en a aussi énormément qui y arrivent.

Traduits du portugais par B. H.

AINHOA VIDAL

Depuis son plus jeune âge, Ainhoa Vidal a travaillé son corps, de la gymnastique de compétition aux techniques de danse classique et contemporaine.

Titulaire de diplômes de troisième cycle en pédagogie perceptive du mouvement et en art et thérapie du mouvement, elle a voyagé à travers l'Europe, l'Amérique latine et l'Asie, présentant son travail et explorant d'autres modes de relation à la danse, au corps et à son mouvement. Chorégraphe indépendante, elle associe danse, théâtre, travail du costume et des objets, créant des univers singuliers, toujours en lien avec la communauté.

Parmi ses créations, on peut citer *A Vós, Alcovas Brancas, Uma Luz na Terra, Rosa Cão, Asas de papel, A Cidade da Tristeza Profunda* (avec le groupe Dead Combo), *Heróis, Oceano, Lilliput* et *Aruna ou l'art de tisser un recommencement*.

Elle a travaillé comme interprète et assistante pendant huit années consécutives auprès de Madalena Vitorino, quatre ans avec Aldara Bizarro, six ans avec le Teatro do Vestido, deux ans avec la compagnie Circolando ; elle a également été interprète pour Cláudia Nóvoa, Joana Providência, Sofia Neuparth, Pedro Gil, Giacomo Scalisi, Teatro O Bando, Jean Paul Bucchieri, Bruno Dizien, Ana Borralho et João Galante, Companhia Instável, Comédias do Minho, Hello ! Earth et Dead Combo.

Elle a suivi une formation en création de costumes au Teatro Nacional D. Maria II. Elle débute son parcours de costumière auprès de Madalena Vitorino avec Caruma, et travaille dans ce domaine avec la chorégraphe pendant huit années consécutives. Elle collabore ensuite comme costumière sur de nombreux projets avec des créateurs tels que Giacomo Scalisi, Susana Gaspar, Marina Navais, Filipa Francisco, Companhia Maior, Teatro do Vestido, Circolando, Madalena Marques, Márcia Lança, Cláudia Gaiolas, Teatro Meia Volta, Fernando Mota et Sílvia Real.