



GRAND CRIÉ

Création - ensemble facture - 2022

Conception, textes et chorégraphies / **Nicolas Barry** /

Composition sonore / **Martin Poncet** /

Création Lumière / **Lucien Vallé** /

Textes du livret - dramaturgie / **Mathilde Soulheban** /

Interprètes / **Sophie Billon** / **Nangaline Gomis** / **Julien Meslage** /

ANGE EST-CE UNE PLAINTÉ ?
AI-JE L'AIR DE ME PLAINDRE ?
MAIS QUE SERAIT-ELLE DONC
CETTE PLAINTÉ MIENNE ?

NON, NON : JE CRIE,
JE FRAPPE DEUX MORCEAUX DE BOIS
L'UN CONTRE L'AUTRE
ET JE N'AI PAS L'IMPRESSION
D'ÊTRE ENTENDU

RAINER MARIA RILKE, *POÈMES À LA NUIT*

AVANTPROPOS

Voilà des siècles déjà que l'on crie sur scène. Les artistes ont pressenti il y a longtemps, avec Artaud récemment, avec Dyonisos à l'origine, qu'on trouve en l'action de crier une manifestation corporelle synthétique et symbolique d'une rupture. Rupture qui de nos jours devrait conduire à l'émancipation des codes à la fois corporels et de langage qui sont à l'origine de l'épuisement de la capacité des individus à se battre contre la domination économique et politique. Le cri est en bas de l'échelle de valorisation du langage, proche de l'animal, du bébé, du « sauvage », du féminin, du sexuellement et psychiquement marginalisé. Afin de dénoncer et de conjurer les procédés de domination qui s'expriment à travers la langue officielle et élevée, qui est la propriété des dominants, les artistes se sont mis à crier. Crier alors c'était revendiquer pour l'art le bas de l'échelle symbolique, et la renverser. Crier, avec les actionnistes, dans la Vienne de la fin des années 1960, représentait une mise en crise sonore de tout l'agencement harmonique d'une ville qui s'exprimait dans une grande symphonie bourgeoise. C'était s'exclure, ou être exclu.e, *de facto*, sans possibilité de retour, de l'ordre économico-politique.

De nos jours cependant, alors que le cri continue de jouir d'un certain prestige subversif hérité des avant-gardes artistiques ou des grandes figures de la « beat generation », il semble qu'il ait pourtant été digéré, et soit même devenu un mode d'expression parfaitement intégré. Cela n'est pas anodin, et c'est même peut-être grave. Car le capitalisme a su depuis des années montrer sa puissance à re-coder en sa faveur tout type de subversion, jusqu'à en neutraliser à la fois les effets (politiques) et les agents (ici, les artistes). Re-coder *en sa faveur*, c'est-à-dire *à son service*. Dès lors, il faut se pencher attentivement non plus sur la quantité de cris scéniques, mais sur la qualité de ces derniers. Si l'on accepte le principe de la captation par le capitalisme d'un mode d'expression initialement subversif, mais re-codé afin de participer à de la création de richesse (qui est sa raison d'être), alors il n'est pas impensable que le principe du cri se soit d'une certaine façon aligné sur celui du capitalisme.

Lors des recherches et des expérimentations qui ont marqué le lancement de cette création, nous avons réalisé la surreprésentation, dans l'esthétique contemporaine du cri scénique, de représentations qui allient à la fois bellicisme brut et esthétique de la fête, éloge de la virilité à peine voilé, similitudes troublantes avec les agressions publicitaires, et enfin spectacularisation de la puissance qui semble parfaitement s'insérer dans le dispositif de compétition inter-personnelle qui est la manière d'être et la condition de persistance du capitalisme néo-libéral. Le cri scénique a fondé son alliance avec le capitalisme dans son admiration *quasi* érotique de l'esthétique guerrière. Notre idée est que si le cri a finalement été accepté sur scène, s'il ne fait plus se lever les spectateur.trices scandalisé.e.s, c'est que c'est un cri d'homme puissant, un cri publicitaire, un cri de guerre, et que pour ceux-là, nos oreilles sont trop habituées, et trop attentives.

Et c'est pourquoi notre idée à nous,
Est de déposer les armes,

ET D'OUVRIR LA BOUCHE



ALORSQUELSPECTACLE?

Dans un tout premier temps, nous nous sommes approché.e.s du sujet avec une forme de naïveté méthodique, et nous nous sommes concentré.e.s sur l'acte d'ouvrir la bouche.

Le célèbre cri de Munch (1893), n'est pas un cri sonore, c'est normal : c'est une tempera sur carton, qui ne peut produire aucun son. Il y a un homme qui semble ouvrir la bouche pour crier, et qui par contamination, et par une sorte d'onde créée par les traits expressionnistes du peintre, ouvre la nature alentour qui participe à son cri silencieux. Trois ans avant la première version du cri de Munch, Georg Büchner écrivait dans *Lenz* cette phrase magnifique : « N'entendez-vous donc rien, n'entendez-vous donc pas la voix effroyable qui crie autour de tout l'horizon, et qu'on nomme habituellement le silence ? »... Considérant à nouveau la toile du norvégien dès lors, nous sommes amené.es à nous demander *qu'est-ce qui crie ?* Est-ce en effet l'homme au premier plan, les mains tenant son crâne et qui se tient debout sur la digue ? Ou cet homme tente-il plutôt, par l'application de ses paumes sur ses oreilles agressées, d'échapper à l'insupportable audition de ce qu'on « nomme habituellement le silence » ?

Nous aussi, le cri nous intéresse pour son absence :

Il n'est beau qu'en tant qu'il succède au silence,

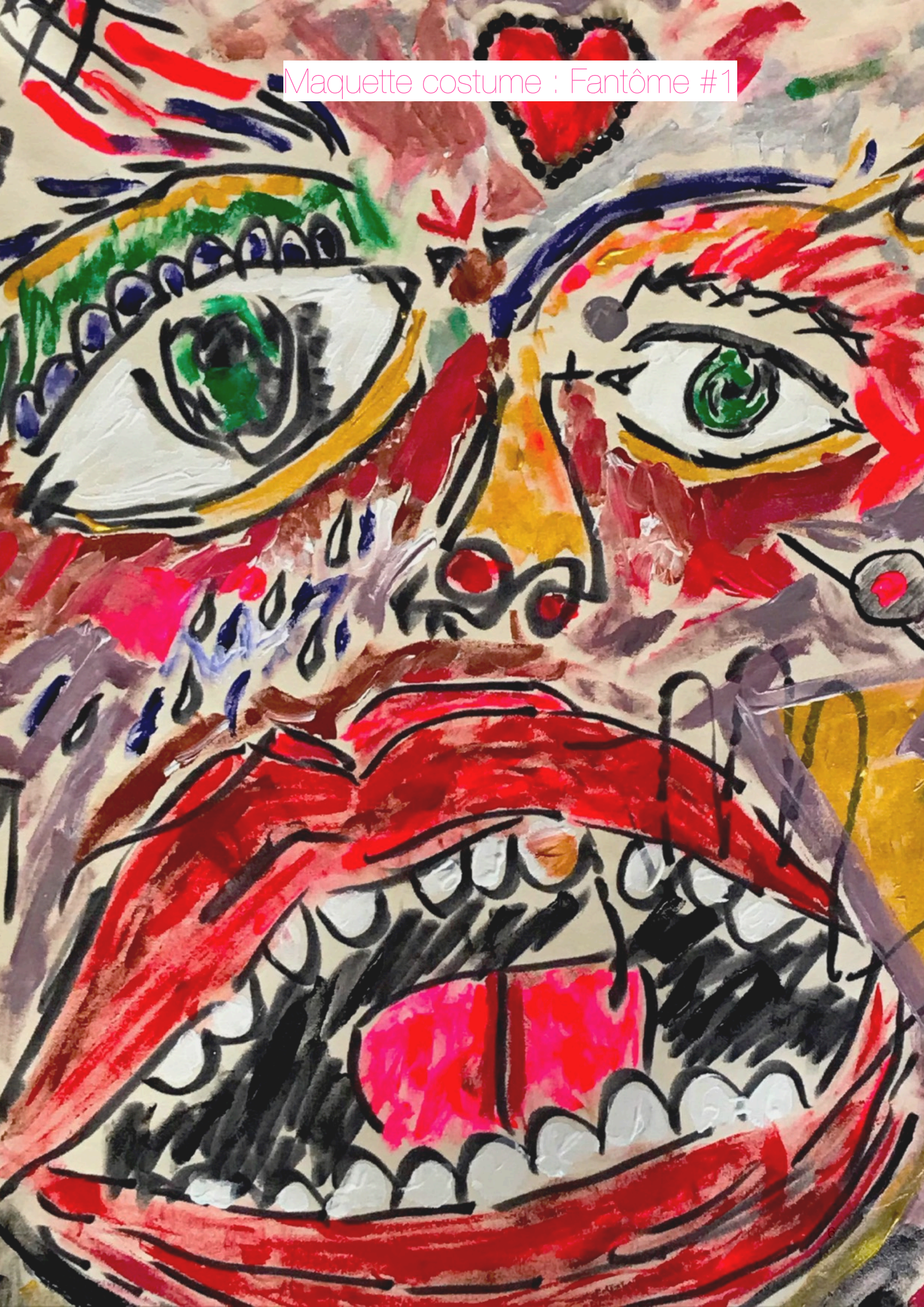
Et qu'une âme inquiète peut se confondre avec lui.

1. OUVERTURE

C'est sur cette opposition entre image d'un cri, sensation de mutisme et « voix effroyable » que s'ouvre *Grand Crié*. Mais là où Munch et Büchner expriment la sensation d'une angoisse par une représentation angoissante, nous tentons un tout autre chemin. C'est par le rire que nous entrons dans cette sensation qui pourtant s'apparente au monde du cauchemar. À partir d'un vieil enregistrement d'un chœur d'*Aïda*, de Verdi, dominé par la voix d'une Maria Callas au meilleur de sa forme, les interprètes expérimentent leurs mutismes. Ils font un ballet d'ouverture de bouche, attendent, espèrent la synchronisation, cherchent leurs voix. Mais cette *scène d'ouverture* qui semble caricaturer les « façons » lyriques, tout en montrant une sorte d'inquiétude de n'être pas entendu.e.s, puise aussi dans l'imaginaire collectif de ce que représente symboliquement le fait d'ouvrir la bouche. À ce titre, Pierre Bourdieu parle, dans *Langage et pouvoir symbolique* du « style global des usages de la bouche », et montre à quel point cette dernière concentre une quantité de préconceptions sociales, de préjugés et de prescriptions. Tout ce qui concerne la bouche, lorsqu'elle s'ouvre, est rangé du côté de l'inélégance et du vulgaire : même le sourire, qui n'est pas la plus grande ouverture qui soit, était avant l'évolution des techniques de dentisterie, très fortement déconseillé. L'homme ou la femme distingué.e sait manger correctement, parler et non vociférer, rire avec retenue. La bouche est de plus un concentré d'érotisme qui se trouve dégradé par l'ordre moral qui méprise certaines pratiques sexuelles non reproductives, et rejetées comme obscènes.

Ainsi dans ce premier *ballet de bouches*, nous épuisons toutes les façons de l'ouvrir, en tentant une sorte de réhabilitation de la bouche grande ouverte, prenant pour nous le risque, sérieux, de nous déboîter la mâchoire, tout en refusant, mais alors obstinément, de la fermer.

Maquette costume : Fantôme #1



2. LE CIRQUE DE LA PUISSANCE

L'avons-nous dit, que nous refusions délibérément la recherche de la puissance ? Que nous cherchons la faiblesse, car nous sommes attiré.e.s par ce que l'on ne nous désigne pas comme brillant et enviable ?

Le second temps de *Grand crié*, c'est la mise en scène d'une déchéance. Il ne faut pas entendre ici *déchéance* comme la perte d'un prestige, mais comme la méthode positive par laquelle nous quittons le cirque de la puissance. Et pour être bien clair, il faut comprendre par « cirque de la puissance » les modalités physiques, esthétiques, philosophiques, symboliques qui permettent la continuation des dominations symboliques. Sur scène, les trois danseur.se.s, le concepteur sonore, le metteur en scène, et l'autrice partagent dans ce second tableau l'espace pour l'élaboration chacun de sa propre partie de l'œuvre. Le concepteur sonore prépare une pièce sonore, le metteur en scène tient un discours sur la pièce en cours d'élaboration, l'autrice compose et distribue aux spectateur.rice.s le livret comprenant les fables mythiques inventées pour servir d'exemples au manifeste en cours. Les danseur.se.s enfin font le lien scénique entre tous ces axes, et incarnent le principe de « prendre position », selon le double sens du terme, politique et spatial. Ce tableau fonctionnant musicalement et corporellement en une sorte de decrescendo, repose aussi sur le principe carnavalesque du bouleversement des rôles. Le metteur en scène, qui maîtrise le discours, se trouvant soudain intégré dans une phrase chorégraphique extrêmement technique et qui le dépasse ; le concepteur sonore maîtrisant ses outils techniques se trouvant soudain sommé de prendre le rôle d'une diva à la voix d'ange et vêtue d'une robe à traîne, ou encore les danseur.se.s aux corps magnifiques, se trouvant réduits à la lecture d'un mauvais texte, à se retrouver assis.e.s, à n'accomplir que des inspirations et des expirations. À ces jeux sur les fonctions scéniques, il faut rajouter la composition qui tisse entre le discours, la musique, les corps et les fables écrites un réseau de sens démultiplié qui sera unique pour chaque spectateur, en fonction de ce qu'il ou elle saisit, de l'endroit qu'il ou elle regarde, des liens qu'il ou elle surprend. Ce tableau laisse ainsi la possibilité d'élaborer pour soi sa propre expérience et rejoue encore, à un autre endroit, notre tentative d'éviter l'emprise, et notre recherche de familiarité, de lien singulier et sensible.

Puis, le decrescendo touche à sa fin, les silences se font plus longs
Les corps des danseurs ralentissent, se font plus prudents,
On sort la table du metteur en scène, les enceintes et les câbles, les affaires de l'autrice,
Il y a un silence.
Sur scène, trois corps immobiles, cela peut durer quelques minutes :

« N'entendez vous donc rien ? N'entendez vous donc rien ? »

.....

*« Nous ne devons jamais frapper dans le vide
Car que savons-nous au fond des vides et
des gouffres*



*Car on ne sait jamais quel fantôme pourrait
justement passer par là
Et se faire bêtement comme ça
Par nos coups
Assommer »*

3. LES TROIS FANTÔMES

Le plateau reste aux danseur.se.s qui, immobiles, attendent la fin du silence. Profitons qu'ils attendent pour prendre ce temps pour expliciter un principe qui a dirigé jusque là toute la représentation : leur regard. La recherche de familiarité et de construction d'un lien avec les spectateur.rice.s a donné lieu à cette exigence de les regarder, tout le temps depuis l'ouverture du spectacle. Il ne s'agit pas de retourner le rapport scène/salle, mais de rendre sensible le rapport de dépendance intrinsèque à l'art vivant : si les danseur.se.s regardent les spectateur.rice.s, c'est pour vérifier qu'ils sont là, et qu'ils les regardent. Ils semblent dire « ne nous oubliez pas ». En outre, il s'agit, en maintenant constamment ce lien, de matérialiser la puissance (souhaitable, ici) inhérente à ce regard. La qualité d'une représentation dépend du public, de la qualité de son écoute, de son énergie et de son retour qui est sensible sur scène. Si nous souhaitons accentuer cette dépendance, c'est que nous avons le sentiment que c'est dans ce rapport qu'il sera possible de faire naître un cri. Mais non sur scène, car comme nous l'avons dit ce n'est pas l'objet de notre recherche, mais chez le ou la spectateur.rice, dans son corps. Un cri entendu comme manifestation désordonnée d'une volonté joyeuse. Et ce cri, nous pensons que c'est par le regard qu'il peut se communiquer. René Char, dans les *Feuillets d'Hypnos* écrit : « Les yeux seuls sont encore capables de pousser un cri ». Nous adhérons profondément à cette proposition, nous espérons même que les yeux soient en mesure de communiquer ce cri, de le féconder dans d'autres corps que les nôtres.

Avec le silence justement qui s'est installé, ce regard dont nous parlons s'est détourné des spectateur.rice.s. C'est pour ainsi dire comme si le fait de les quitter des yeux avait mis fin au spectacle, avait épuisé nos corps. Depuis le fond du silence, une voix parvient, une note isolée, méconnaissable, de la Callas de l'ouverture, qui, démultipliée, crée une harmonie qui progressivement gagne en intensité : quelque chose commence. Les trois interprètes retirent leurs sweat-shirt et se figent, coincés, alors que leurs bras, au dessus de leurs crânes, maintiennent leurs vêtements retournés, couvrant leurs figures, et leur faisant un masque démesuré. Aveuglés par le vêtement qui, peint de l'intérieur, évoque les masques de James Ensor (cf. l'illustration à la page précédente), ils inaugurent un ballet étrange, qui rappelle à la fois la mise au monde, la sortie du corps de la mère, et les figures géantes des carnivals, deux espaces emblématiques de la naissance de cris (celui du nourrisson, et celui de la communauté humaine). Aveuglés, angoissés et empêchés, comme nous le sommes lors de ces cauchemars où nous cherchons à crier mais dans lesquels aucun son ne vient à notre secours, les danseur.se.s accentuent leur lutte, dans une ronde soutenue par la musique qui, en se déployant, ressemble de plus en plus précisément à l'orée d'un son, à la naissance d'un cri. C'est une pièce de dix minutes qui, si elle devait arriver à son paroxysme, durerait une heure. Mais tout à coup elle s'achève. Le son ample qui nous accompagnait nous laisse continuer seul.e.s le chemin vers le cri. Et, alors qu'ils ont finalement pu sortir la tête du vêtement qui les emprisonnait, les trois danseur.se.s retrouvent le regard des spectateur.trice.s, qu'ils croyaient perdu.

Ils sourient,
Silence.
Le noir progressivement.
Et puis voilà,
C'est la fin.

DANS L'ESPACE

D'abord, le plateau est plongé dans l'obscurité : c'est depuis la salle que le peu de lumière parvient à éclairer les danseur.se.s, qui vont et viennent depuis le fond de scène, accomplissant le « ballet de bouche ». Cette lumière permet de jouer sur la nature du corps qui l'ouvre. En fond de scène, on distingue à peine une silhouette, on discerne, là-bas, un trou noir qui disparaît aussitôt. Quand les corps avancent, on distingue des danseur.se.s aux formes grotesques, qui jouent. Ainsi cette première luminosité joue-t-elle sur la sensation étrange des formes dans la nuit, quand l'agencement hasardeux d'un lampadaire éteint et d'une commode, vue sous un certain angle, crée la sensation qu'il y a quelqu'un dans la chambre, alors qu'il n'y personne. C'est l'inverse ici : on croit qu'il n'y a au fond qu'un reflet lumineux sur un élément de décor, mais non, évidemment : il y a quelqu'un.

La première partie est ainsi la partie de l'ombre et des formes.

La seconde partie est la partie de l'éclairage.

Tout est plus clair : il y a à la fois les explications, et la lumière. L'espace de cet « éclairage » s'inspire de trois modes de représentations : celui de la danse, celui de la conférence, et celui du récital. Dans notre « cirque de la puissance », nous prenons le parti de mettre en scène deux espaces symboliques de la puissance intellectuelle (la conférence), et virtuose (le récital). Ces deux espaces sont d'autant plus intéressants qu'ils sont paradoxalement les lieux de la pensée et du drame décontextualisés, et par conséquent rendus impuissants par leur déracinement. On ne fait *que* parler d'une oeuvre dans une conférence, on en choisit des *morceaux* dans un récital. Dans les deux cas on l'agence avec d'autres, on crée des hybridations parfois étonnantes. C'est le cas lorsqu'une chanteuse lors d'un récital, meurt deux fois dans la soirée, selon qu'elle chante l'air de la folie de *Lucia di Lamermoor*, et le « finale » de la *Sonnambula* quelques minutes plus tard. Le théoricien de la littérature Mikhaïl Bakhtine, parle dans sa description du mode carnavalesque du principe de « Mésalliance », pour évoquer ces rencontres fortuites, qui sont le principe du carnaval. Dans cet espace et cette séquence « d'éclairage », nous créerons les conditions de « mésalliance » des différents modes grâce à la superposition de ces deux espaces de conférence et de récital, installés par le metteur en scène et le concepteur sonore sans gêne, sur un tapis de danse blanc, qui aurait dû rester vierge pour magnifier les corps des danseur.se.s.

La troisième partie est celle de la couleur.

L'espace est finalement dégagé des meubles qui l'encombraient : place maintenant aux corps. Mais cet espace qui jusque là restait désespérément gris, blanc, et noir, a besoin de couleurs. Cette dernière apparaît, éclatante et vive, grâce aux masques imprimés sur le revers des sweat-shirt des danseurs. La chorégraphie finale, la danse des « fantômes », emprunte à l'esthétique des carnivals du Nord, Dunkerque en tête, mais aussi ceux de Belgique qui ont inspirés Ensor. Ce sont ainsi trois grandes sphères de couleurs qui évoluent dans cette danse finale, comme trois pinceaux chargés de peinture, qui dansent sur une grande toile blanche et grise. Et la tête cachée sous leurs vêtements de couleurs, les danseur.se.s dansent, aveugles mais content.e.s.

Bios.

Nicolas Barry est un dramaturge, metteur en scène et chorégraphe de 31 ans. Après des études de lettres à la Sorbonne (Paris IV) et de théâtre à l'école Claude Mathieu (Paris 18ème), il intègre l'école Nationale Supérieure Dramatique des Arts et Techniques du Théâtre (ENSATT) à Lyon, dans le département d'écriture dramatique. Après l'obtention de son diplôme en 2017, il travaille comme assistant dramaturge auprès de Julien Fisera (Compagnie Espace Commun) et collabore avec Kéti Irubetagoiena (Théâtre Variable n°2) avec qui il donne des ateliers de théâtre dans des Lycées d'Ile de France (Les Ulis, Aulnay-sous-Bois). Il est Lauréat de la bourse Recherche et Création Artistique 2018-2019 (ENSATT Lyon, ENSBA Lyon, CNSMD Lyon), qui lui permettra de créer en octobre 2019 le spectacle Les Obsèques du Grand Paon à la biennale d'art contemporain et aux Substances de Lyon (teaser visible en ligne : <https://vimeo.com/376390045>) . Avec les danseur.se.s de ce spectacle, il est sélectionné pour participer à l'édition 2020 du concours Danse Élargie au Théâtre de la ville. Il dirige en 2019/2020 une résidence artistique en milieu scolaire à Bagnolet (93), pour laquelle le théâtre Variable n°2 lui passe une commande de texte qui sera joué par des adolescents au théâtre de l'échangeur et au collectif 12 (Mantes-la-Jolie) et il est depuis 2019 professeur de théâtre en option facultative au Lycée Charlemagne à Rueil (92). Il développe, avec l'Ensemble Factice qu'il a fondé en 2018, basé en région Rhône-Alpes ses premières expérimentations en compagnie : l'Eau Potable, un court métrage de 45 minutes, dont il assure l'écriture et la mise en scène et Les Rapports des choses du vent et du souffle, laboratoire dramatique au long cours ayant bénéficié de résidences notamment au Fort du Bruissin (Lab'art) à Francheville (69), au Jeune Théâtre National et au Théâtre du Nord (Lille). Il fait enfin depuis récemment partie des quatre auteurs sélectionnés pour participer au festival « Jamais Lu », à Théâtre Ouvert, avec sa pièce La paix dans le monde.

Martin Poncet Né en 1991, Martin s'éprend en 2009 du travail de création sonore, notamment pour le spectacle vivant. Il se forme entre 2009 et 2017 en Arts du Spectacle à l'Université de Metz puis à l'ENSATT à Lyon en Conception Sonore, ainsi qu'au piano. Parallèlement à sa formation il se frotte, à travers une trentaine de projets, au spectacle vivant (performance, théâtre et danse), au dispositif d'exposition (autonomes et live), à la création radiophonique et vidéo. Depuis la fin de ses études, résolument attiré par la matière sonore sous de nombreuses formes, et par la dimension «live» d'une œuvre d'art, il travaille sur des projets de performance et de musique live, notamment avec son avatar nocturne IWS (I was sleeping).

Mathilde Soulheban Après un parcours en lettres classiques et en études théâtrales, elle intègre le département écrivain dramaturge de l'ENSATT sous la direction d'E. Cormann dont elle sort diplômée d'un master en 2017. Dans le cadre des ateliers de théâtre étudiant de la faculté d'Aix-en-Provence elle a mis en scène Un Homme est un Homme de B. Brecht et traduit et mis en scène L'Alchimiste de B. Jonson. Elle a participé à des ateliers-spectacles dirigés par N. Garraud, F. Dimech, M. Vayssière (Aix) et C. Hargreaves (Lyon) et à des ateliers d'écriture dirigés par S. Chiambretto, M. Aubert (Aix), K. Kwahulé et S. Gallet (Lyon). Elle co-écrit la prochaine création de l'Ensemble Factice avec N. Barry et assiste M. Schwind dans la création de La Promenade de R. Walser après avoir joué dans l'Ode. Elle a créé et anime depuis début 2018 des ateliers d'écriture et de théâtre à destination de migrants récemment arrivés à Marseille. Elle est enfin lauréate du dispositif Création en Cour 2019, avec son projet Têtes Brutes.



SOPHIE BILLON

Née en 1997, elle commence sa formation de danse contemporaine au Conservatoire de Reims, enseignement associé à d'autres disciplines comme le piano ou le théâtre. Elle part ensuite poursuivre ses études au Conservatoire à Rayonnement Régional de Paris.

Après l'obtention de son baccalauréat, elle intègre le Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Lyon, d'où elle sortira diplômée en 2019. Pendant ses études, elle découvre le travail différent de nombreux chorégraphes : Dominique Bagouet, Jean- Claude Gallotta, Noé Soulier, Bernard Baumgarten ou encore Wim Vandekeybus et Ohad Naharin...

Elle rencontre Nicolas Barry lors de sa dernière année d'étude.

Depuis la fin de ses études, Sophie travaille comme interprète auprès de Nicolas Barry, Daniel Larrieu et Marine Mane. Elle est également diplômée d'état en tant que professeure de danse contemporaine et enseigne dans différentes institutions de manière ponctuelle.

JULIEN MESLAGE

Né en 1996, Julien Meslage débute la danse à l'âge de 4 ans. Il entre au conservatoire d'Avignon en 2008. En 2014 il obtient la médaille d'or au concours international de Biarritz en danse Jazz ainsi que le prix artistique de la ville. Il se spécialise plus tard en danse Contemporaine au Conservatoire National Supérieur de Danse de Lyon entre 2015 et 2019. Au cours de son cursus, il découvre le travail de Dai Jian, Wim Vandekeybus, Ohad Naharin, Bernard Baumgarten ou encore Noé Soulier. Il travaille notamment avec Thomas Guéry en tant qu'interprète et que pédagogue





NANGALINE GOMIS

Née en 1997, Nangaline Gomis découvre à l'âge de 4 ans la danse africaine puis un peu plus tard le classique, le théâtre, le hip-hop et la danse contemporaine. Après son Baccalauréat elle intègre le Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Lyon en 2015. Elle sort diplômée de cette formation en 2019. À la suite de ses études, elle participe à la création « Les obsèques du grand paon » avec Nicolas Barry. En 2019, elle intègre la compagnie de Noé Soulier pour une reprise de rôle dans Les Vagues. Elle rejoint la compagnie Ando Danse de Davy Brun pour une reprise de Tchaï-Kov-Ski. Nangaline participera à la création « Si c'est une fille » de Marion Alzieu. Et intègre aussi la compagnie de Sarah Mck Fife, pour sa création HAER. En 2020, elle rejoint Julien Grosvalet avec sa compagnie R14, pour sa nouvelle création M.A.D.

EXTRAITS VIDEO (TRAVAUX EN COURS)

OUVERTURE :

<https://vimeo.com/544465030/e4c1a791a0>

LES 3 FANTÔMES (CAPTATION EXPERIMENTATION STUDIO)

<https://vimeo.com/544485334/9ea4a7cbbf>

CONTACTS

Nicolas Barry - 06.50.58.87.77
ensemble.facture@gmail.com

Ensemble facture

686 route de Bourg en Bresse
01390 Saint-André-de-Corcy
Siret : 841 977 150
APE 9001Z
Licence d'entrepreneur de spectacles :
N° 2-1119978

nicolasbarry.com