

# LE JOURNAL DE LA RECHERCHE

LA MANUFACTURE – HAUTE ÉCOLE DES ARTS DE LA SCÈNE



Alina Arshi, *Enteptūhi*, La Manufacture, février 2023 © Gregory Batardon

## Sommaire

### Focus

Présence de la mort, <i>Entretien avec Julie Sermon</i> .....	3
Some Where We Stay, <i>Alix Eynaudi</i> .....	8
Présence de l'absence, <i>Juliet Darremont-Marsaud et Milène Tournier</i> .....	10

### Dossier Performer les résultats de la recherche en art

« Une estrade, une table, une lampe, un verre d'eau », <i>Rémy Campos</i> .....	14
« Une alternance entre le dire et le faire », <i>Xavier Le Roy</i> .....	15
« Un appel à l'imagination », <i>Emanuele Quinz</i> .....	17
« Performer l'archive », <i>Anne Pellois et Tomas Gonzalez</i> .....	18
« Ce qui se passe entre les dessins et la parole », <i>Éric Valette</i> .....	19

### Conférence

Tirer le fil de Ghardaïa, <i>Éric Valette</i> .....	22
---	----

### La Recherche des étudiant·es

Questions .....	26
Quelque part entre voir et dire, <i>Maria Clara Castioni</i> .....	27
Terrain Glissant, <i>Emma Salomé Perez</i> .....	32

Le temps de la recherche n'est pas celui de l'enchaînement du quotidien. Le temps de la recherche est lent – et nous essayons au mieux de le préserver des exigences de vitesse auxquelles nous sommes confronté-es dans nos sociétés occidentales. Mais lorsque l'actualité nous renvoie le poids des jours, ce qu'ils peuvent apporter de désespoir, de destruction, de violences, de blessures, de morts, d'indifférence, de faux-espoirs, d'oublis, de négation de l'autre, d'épuisement, d'abandon, d'impuissance, d'images et de récits d'horreur – nous prenons conscience toujours plus fort de la chance que nous avons de faire de la recherche, dans une école de danse et de théâtre, dans un lieu où nous ne sommes pas pétrifié-es par la peur – et où nous avons du temps. Et s'il est vrai que ce *Journal* ne paraît qu'une fois par an, il contient en soubassement des centaines de jours qui s'essaient à entrer en résistance, à leur manière. Des journées sans doute bien transparentes au regard du béant des guerres, mais qui apportent leur lot de trouvailles, de petites joies, de ratages, d'intuitions, de pensées, d'éclaircies – et nous pensons que cela a son importance d'en partager quelques aperçus.

Yvane Chapuis et Meriel Kenley

# PRÉSENCE DE LA MORT

Entretien avec Sarah Eltschinger, Nicolas Roussi et Elsa Thebault réalisé par Julie Sermon à propos du spectacle *Présence de la mort*<sup>1</sup>

Impulsé en septembre 2022, le programme de recherche AVETA (Arts Vivants / Écologie : le Travail des Affects), dans lequel s'inscrit cet entretien, étudie les phénomènes d'influence et de transformation réciproques qui s'exercent entre le contexte de crises et de mutations écologiques, le champ des arts vivants, et les émotions que suscitent l'un et l'autre. Pour ce faire, l'équipe de recherche<sup>2</sup> a choisi d'enraciner ses réflexions dans l'étude d'un terrain circonscrit : la programmation théâtrale et chorégraphique de Suisse romande depuis 2019, année où fut déclaré à l'échelle mondiale « l'état d'urgence climatique ». Le « travail des affects » est quant à lui examiné et questionné à trois niveaux : du côté des artistes, au sein des pièces elles-mêmes, et du côté des spectateur-rices.

Participant de cette enquête, l'entretien avec Sarah Eltschinger, Nicolas Roussi et Elsa Thebault a été conduit au printemps 2023, alors que l'équipe de création venait d'achever la série des représentations de *Présence de la mort* dans les salles de classe. Une version adaptée pour les salles de spectacle a ensuite été programmée au Théâtre Équilibre Nuithonie (Fribourg), fin avril 2023. Elle sera reprise au Théâtre Vidy-Lausanne du 3 au 8 février 2024.

**La première question, d'ordre général, que je souhaite poser à chacun·e d'entre vous est la suivante : les problématiques écologiques vous affectent-elles d'une manière particulière (par rapport à d'autres sujets de préoccupation) ?**

**Sarah Eltschinger** Ce sont des problématiques qui m'affectent beaucoup et avec lesquelles j'entretiens un rapport étrange : j'ai tendance à me fermer quand ça me touche trop, justement, pour survivre. Ce sont des questions que nous avons soulevées pendant la création, cela faisait partie de nos préoccupations : parvenir

à ne pas nous déprimer dans le processus de création. Quand on commence à réfléchir à ces questions-là, il y a un endroit d'impuissance qui nous enlève toute notre énergie.

**Nicolas Roussi** Cela habite fortement mon quotidien, c'est sous-jacent en permanence, et se révèle davantage par moments. Parfois la culpabilité me rattrape et je ne peux plus faire certaines choses de manière détendue, comme manger de la viande par exemple. Avec les gens que je rencontre, c'est une question qui revient tout le temps, c'est un sujet récurrent.



Natasha Vuletic, *The art of letting go*, La Manufacture, février 2023 © Gregory Batardon



Sarah Eltschinger (mise en scène), Elsa Thebault et Nicolas Roussi à l'image, *Présence de la mort* © Claudia Ndebele

C'est très présent dans ma vie, c'est un vrai sujet au quotidien. Et cela change aussi le rapport à l'avenir. J'ai d'ailleurs très peu d'amis qui se projettent très loin, et moi-même je ne le fais pas. Il y a quelque chose de l'ordre de la projection dans le futur qui est très difficile.

**Elsa Thebault** C'est également très présent dans ma vie. Ça l'a été davantage il y a quelques années, mais j'ai décidé d'être moins radicale. Constaté des dissonances entre mes comportements et mes idées politiques génère en moi des tensions et des angoisses. Pour vivre de manière plus apaisée, j'ai décidé de lâcher du lest dans certains de mes comportements. Dans les échanges que je peux avoir avec mes proches, je me sens écartelée entre des personnes très éclairées d'un point de vue social, politique, juridique, etc., et d'autres connaissances, un ami ingénieur par exemple, pour qui cette problématique est plus distante (la Terre va survivre sans nous), ou encore des gens qui font preuve d'un grand déni (mes grands-parents notamment). Tous ces points de vue dialoguent et moi je suis en mouvement au milieu de tout ça.

**Comment avez-vous découvert le texte de Ramuz, *Présence de la mort*, et qu'est-ce qui vous a donné l'envie de faire de son roman un spectacle ?**

**Sarah Eltschinger** C'est l'équipe du Théâtre de Vidy qui m'a suggéré de lire ce texte, en pensant qu'il pouvait m'intéresser, et en me proposant d'en faire une pièce destinée à être présentée dans les écoles secondaires. L'écriture de Ramuz est une écriture en creux, avec de longues phrases très poétiques, où beaucoup de choses sont contournées, avec de nombreux non-dits. C'est quelque chose qui m'intéresse en général. Il y a aussi, dans ce roman, une analyse des comportements humains qui m'a beaucoup touchée, et qui a très vite activé quelque chose en moi. Ramuz imagine des situations pour questionner les comportements des individus, seuls ou dans un groupe. C'est donc une évidence textuelle, l'intérêt pour la langue et la poésie de Ramuz, qui a d'abord retenu mon attention.

**Et vous, Elsa et Nicolas, quelles ont été vos impressions à la première lecture du texte ?**

**Nicolas Roussi** Nous avons été invités par Sarah pour trois jours de lectures avec d'autres comédien·nes, avec qui elle voulait travailler. Nous avons fait de la recherche au plateau, sans aucun élément de contexte. J'ai donc découvert le texte directement au plateau : on lisait des extraits et on essayait directement des trucs. J'ai un souvenir fort de ces premières impros autour du texte qui m'évoquaient la plage, l'été. J'ai des souvenirs d'impro à la plage !

C'était d'abord très premier degré, mais plus on découvrait le texte, plus les degrés se multipliaient et plus les impros évoluaient. Il y a ensuite eu une deuxième découverte, quand on a reçu le texte et qu'on l'a lu dans son intégralité. C'était une autre entrée, beaucoup plus intellectuelle : on voit alors comment les choses se délitent petit à petit, avec cette écriture qui saute entre une phrase et une autre, qui met en jeu un personnage, puis plusieurs, puis pas de personnages, comme un tableau abstrait. La lecture a été assez effrayante pour moi. C'est une dissection de la mort des êtres humains. Je ne savais pas ce qu'on allait faire avec ce texte et c'était aussi déstabilisant d'un point de vue très personnel d'acteur. Je reconnaissais des choses, des échos en live de l'actualité pendant qu'on travaillait sur ce texte écrit il y a cent ans. Nous étions pénétrés par l'actualité qui arrivait en parallèle du travail.

**Elsa Thebault** Ma première impression était directement liée à l'effroi. C'est effrayant parce que la situation science-fictionnelle est extrême, elle suscite des images très fortes : on imagine des corps qui fondent, concrètement, sous la chaleur du soleil. Je me suis demandé jusqu'où je voulais aller dans ce projet, étant moi-même très angoissée par ces thématiques. Et j'ai finalement fait le choix de plonger dans cette aventure tout en étant attentive à me mettre des garde-fous. Ensuite, quand j'ai lu le roman, qui est très intense, la même question s'est posée. Je le trouve très juste, très actuel, et il m'a affectée très fortement. Après avoir fini le livre, je me suis dit que je faisais confiance à l'équipe. Je n'aurais pas fait ce travail avec d'autres car le sujet est très sensible pour moi.

**Quelles ont été vos premières envies ou vos premières craintes par rapport à ce projet ?**

**Sarah Eltschinger** Ma crainte était liée à la légitimité de s'attaquer à un auteur tel que Ramuz. L'adaptation du roman m'a demandé du courage, plutôt en tant qu'autrice qu'en tant que metteuse en scène.

**La thématique et l'univers en tant que tels ne t'effrayaient pas ?**

**Sarah Eltschinger** Non, cela m'a donné envie. Cela a aussi été source de frustrations parce que Ramuz m'énervait d'avoir autant raison – et cela me fâche de voir que notre rapport à notre environnement n'a pas changé depuis cent ans.

**Elsa Thebault** Les questions que posent le texte, qui sont les mêmes que celles que pose l'actualité, personne ne sait quoi en faire. Mais les adresser dans le cadre du spectacle et de la fiction fait une différence. Cela permet de vivre des choses très intenses dans un cocon de sécurité, et de ne pas savoir quoi faire, mais ensemble. Quand le spectacle est derrière nous, on peut en parler. Cela permet de réfléchir en collectif et c'est important pour moi.

**S'agissant de l'adaptation, quels sont les choix que vous avez faits ? À quoi avez-vous renoncé, qu'avez-vous privilégié, et pourquoi ?**

**Sarah Eltschinger** Dans un premier temps, j'ai simplement fait des coupes dans le roman de Ramuz. À chaque fois, je me demandais si cela me touchait et m'activait et je gardais ce qui répondait à cela. Le travail au plateau nous a ensuite permis d'élaguer : les comédien·nes en action peuvent raconter plus vite et plus facilement que les mots, par les images qu'Elsa et Nicolas créent. Certaines parties poétiques étaient trop longues : nous devons trouver une manière de faire avancer l'action, car il faut quand même que des choses se passent. On devait rendre l'œuvre séduisante pour des ados nourris à Netflix (comme tout le monde, d'ailleurs). Nous avons besoin de *punchlines*, et parfois de couper 15 pages magnifiques de Ramuz, tout en gardant la poésie.

**Nicolas Roussi** On a également choisi de privilégier les endroits du texte qui parlaient du groupe et de la société, où se forment de petits regroupements de personnes (à dix, à cinq, à deux), plutôt que les passages centrés sur un seul personnage.

**Sarah Eltschinger** Quand je me connecte à toutes ces questions liées à l'écologie ou à la crise climatique en cours, me sentir seule est ce qui m'aide le moins. La sensation de solitude dévore mon énergie, m'enlève toute envie de faire quoi que ce soit. Alors que d'en parler avec d'autres aide l'énergie à circuler. Il y a de nombreux individus face à cette fatalité chez Ramuz, que ce soit face à la mort en général ou au réchauffement de la planète. Il se trouve qu'on est déjà assez seuls face à ses propres angoisses quand on rentre chez soi et qu'on ferme la porte. J'ai donc voulu axer l'adaptation du roman sur le collectif, le groupe, le regroupement, qui peut être porteur d'une forme d'espoir ou du moins d'une autre énergie.

**À ce propos, pourrais-tu revenir sur la fin du spectacle ? Vous avez fait le choix de ne pas reprendre la scène sur laquelle s'achève le roman de Ramuz, où certains villageois se réfugient dans une église et voient s'ouvrir un nouveau monde, libéré de la peur et de la mort. Vous concluez néanmoins sur une note d'espoir très affirmée, en invitant les spectateur·rices à grimper dans les hauteurs de la montagne pour y vivre une nouvelle vie, heureuse, harmonieuse, où tous les problèmes semblent réglés, comme par magie !**

**Sarah Eltschinger** Nous avons beaucoup discuté de la fin du spectacle. Partager le texte de Ramuz avec des adolescent·es est une chose, mais à la fin, avec quoi les laisse-t-on ? C'est une question, d'ailleurs, qui a pu inquiéter certains professeur·es qui craignaient l'anxiété des élèves. Nous souhaitons bien sûr que l'expérience proposée soit forte, qu'elle ait quelque chose de cathartique, mais on ne voulait pas non plus en rester au niveau de l'angoisse ou de la dystopie, façon *Black Mirror*.

L'ouverture religieuse pour laquelle opte Ramuz était, à mon sens, assez excluante. Mais j'aimais beaucoup l'idée qu'à partir de ce que les personnages du roman ont vécu, quelque chose d'autre puisse apparaître. Nous avons donc cherché, en cohérence avec les partis pris d'adaptation qui étaient les nôtres, à retomber à cet endroit de l'être ensemble, de la transformation, et de la vie.

**Toujours dans la perspective d'interroger les affects qui vous animent ou vous traversent dans ce projet, cela m'intéresserait de savoir quelles phrases, images ou scènes du texte de Ramuz vous marquent le plus ?**

**Nicolas Roussi** En ce qui me concerne, c'est un passage qui se trouve au tout début du roman, et qui suit l'annonce de la « grande nouvelle », que personne n'a entendue ou n'a voulu entendre. Il me marque car j'ai l'impression que ça parle au présent. Tout une partie de ce texte dit qu'on ne sait pas exactement quand les changements ont commencé, à quel moment ils sont vraiment apparus comme des changements. Cette partie-là me fait un effet très fort : il n'y a pas eu de « prise de conscience » (jour 0 : non ; jour 1 : oui), mais à un moment, on sait qu'on y est, qu'on est face à une crise

**Elsa Thebault** Pour moi, c'est également une phrase qui est au début du texte : « C'est trop grand, ça n'est pas pour nous. » Il suffit d'une mini adresse vers les spectateur-ices, d'un tout petit regard, pour sentir que cette phrase part comme une flèche. Je la dis toujours très sincèrement, et cette phrase-là m'affecte toujours pendant la représentation, notamment par l'effet-miroir que me renvoient les jeunes en face. C'est souvent à ce moment-là que je prends la température du public. Il y a une autre phrase, « Et si c'était vrai ? », qui m'émeut et que je ramène à moi, comme la première fois où l'on réalise que c'est vraiment la merde.

**Sarah Eltschinger** De mon côté, le passage du texte qui me touche à chaque fois, c'est celui où Ramuz parle de son amour pour le monde, de tous les êtres et de toutes les choses qui le composent : « Quelque chose a fini de battre dans les artères du monde ; le monde s'en va, je l'ai trop aimé... ». Il fait la liste de tout ce à quoi il tient (une matière, une couleur, une situation...), il se remémore, imagine, et je trouve que c'est un endroit très beau, très fort et encore très actif. Ces mots reflètent l'enjeu de ce qu'on vit aujourd'hui. Certes, il y a une crise climatique dont on connaît les causes, mais elle soulève aussi des questions sociales. Elle nous conduit à interroger notre rapport au monde et aux gens, la qualité de nos liens, notre rapport au temps, le fait qu'on ne soit plus capables d'apprécier la vie avec un V majuscule. L'auteur utilise son médium, l'écriture, pour faire exister tout cela, et dans le spectacle, c'est aussi ce qu'Elsa fait, avec son médium, en tant qu'interprète, et dans sa relation avec le public. La voir prononcer ces mots sur scène en essayant d'amener cette qualité-là et ce temps-là qui sont rares dans notre société.

**Elsa Thebault** Je retiens aussi le monologue de Jules Gavillet, l'un des personnages que Nicolas interprète. Gavillet décide de se suicider parce qu'il a trop peur de mourir. À ce moment-là, il se pose un certain nombre de questions existentielles, il est face à lui-même, il repense à son passé, à son enfance, à son présent, tout se mélange. J'aime ce moment parce qu'on se rend compte que le plus perturbant dans la crise climatique, finalement, ce sont les questions métaphysiques que la situation pose. Quel est le sens de la vie dans un temps imparti ?

C'est la question de la vie même, on sait qu'on va mourir, de la crise climatique ou d'autre chose – alors, qu'est-ce qu'on fait de ce temps imparti ? Le roman ne parle pas nécessairement de crise climatique, mais plutôt de comment, en tant qu'humain, on peut réagir à quelque chose d'énorme. Et même si tout s'effondre, on peut s'arrêter, regarder le ciel et se dire : « C'est un très beau ciel ».

**L'une des premières questions qui vient en rapport à la crise climatique aujourd'hui, c'est celle de la culpabilité, de la responsabilité humaine. Alors que dans la fiction de Ramuz, le facteur « causalité » n'entre pas en ligne de compte. Si la planète se réchauffe, si les températures atteignent un degré invivable, c'est tout simplement parce qu'il y a eu un changement d'ordre astronomique. C'est un accident dans le système de gravitation : la Terre se rapproche du Soleil. Cela permet d'explorer toute la gamme des sentiments humains vis-à-vis de la catastrophe mais en-dehors de la culpabilité. Et cela ouvre aussi des potentiels de relations beaucoup plus diversifiés avec le public. Est-ce qu'il y a une scène, une situation, que vous aimez particulièrement jouer, ou que vous appréhendez particulièrement, vis-à-vis de la relation qui se crée avec les spectateur-rices ?**

**Elsa Thebault** Cela dépend des représentations. Parfois, on a un public très pudique qui réagit très fort à un seul regard, donc il faut être un peu mesuré dans l'interprétation, pour que les moments les plus violents ne prennent pas des proportions émotionnelles trop intenses. Il faut amener l'énergie du public à un endroit de tension, et en même temps, passer plus légèrement sur certains enjeux, qui résonnent trop fortement avec l'actualité et les angoisses que cela peut susciter. Il y a des représentations où des spectateur-rices commencent à pleurer au bout de cinq minutes, puis ça dure sur une longue partie de la représentation, alors on se dit « Ok, comment est-ce que je peux rajouter un peu de douceur pour ces réactions-là ? ». Certaines scènes appellent cette douceur, comme celle de l'amour du monde, tandis que pour d'autres, les plus violentes, je vais me retenir un peu.

**Selon toi, il n'y a donc pas de réaction type selon les scènes. Les questions de l'amour, de la violence, de la disparition, peuvent susciter des qualités et des intensités émotionnelles très variables. Qu'en est-il pour toi Nicolas ?**

**Nicolas Roussi** Dans la représentation, je suis le premier à monter sur les bureaux, ce qui est l'une des grosses ruptures du spectacle, perçue comme un geste de rébellion énorme, et je vois que les élèves sont vraiment avec nous, qu'ils et elles sont prêts à faire des choses : ça se voit dans leur regard et c'est un moment très excitant pour moi. Mais c'est une excitation mêlée d'appréhension. Suivant ce qui se passe à ce moment-là, on sait que ça va être un combat pour ne pas perdre de vue la pièce, pour parvenir à canaliser l'effet « fête au village » et faire qu'on ne passe pas à côté de ce que raconte le texte, ou, au contraire, on se dit « Ok, il va falloir que je veille la classe ». Ce sont de vraies plongées dans l'inconnu : « Comment allons-nous nous rencontrer, que va-t-on faire ensemble ? ».

Un autre moment que j'aime et que je redoute, c'est le long monologue sur le suicide dont parlait Elsa. C'est une partie difficile, peu adressable directement, qui demande une écoute et un effort particuliers aux élèves. C'est un passage qui convoque la mort et la peur, autant que l'amour et la joie. Ce moment de monologue est sur le fil car exposer

en tant qu'acteur et être humain la parole d'une personne qui met fin à sa vie, c'est difficile quand la classe s'en fout. Mais si l'attention de la classe est trop intense, cela me fait également peur car il ne s'agit pas de faire une apologie du suicide. Selon moi, c'est quand on arrive à se tenir sur le fil, aussi bien dans mon jeu que dans l'écoute, que l'émotion la plus juste prend forme, et c'est très beau.

**Et toi Sarah, quelle place as-tu voulu donner aux émotions à partir de la langue de Ramuz et de l'adaptation de son roman ?**

**Sarah Eltschinger** Ce qui me trouble et me fascine dans le travail de mise en scène, c'est de voir les acteur-rices incarner la partition, rendre la matière textuelle vivante. Cette partition est créée dans l'introspection de ce que ces personnages ressentent mais ensuite il y a la confrontation avec le réel, c'est-à-dire la rencontre avec les spectateur-rices. *Présence de la mort* se joue sans quatrième mur, ce qui implique pour les acteur-rices de se connecter pleinement à ce qui se passe dans la salle, et ça fait forcément bouger leur partition. Les différentes expériences avec le public nous ont permis d'affiner nos réglages : on ouvre ou on ferme la matière, on module nos vagues, on appuie ou non sur la pédale... Les thématiques sont sensibles, certaines classes n'ont pas envie que nous soyons là. Mais nous pensons tous les trois que c'est un sujet important à discuter et là nous faisons notre travail de citoyen-nes. Dans le travail qu'on a mené, on a choisi d'aménager un espace où l'on accueille les réactions du public, où l'on accepte de leur faire une place. Et on a pu constater que, dans la plupart des cas, le fait que nous ayons choisi de ne pas nous protéger derrière un bouclier fait tomber les résistances, permet de désamorcer la tristesse ou la colère en soi.

**Quelles sont les réactions, pendant le spectacle ou dans le temps d'échange qui suit, qui vous ont le plus marqués ?**

**Nicolas Roussi** Une des premières choses qui m'a surpris, c'est qu'alors même que la thématique de l'écologie était pour nous au centre du travail, elle n'est jamais apparue en premier dans les discussions. Elle est toujours arrivée progressivement.

**Sarah Eltschinger** Et ce n'est pas tant la crise climatique qui est discutée par les élèves que le fait que ça devienne le chaos. La dimension de révolte les stimule. Simultanément, la violence qui peut potentiellement naître du chaos climatique semble très éloignée d'eux. Il y a beau y avoir, dans la salle où l'on présente le spectacle, des panneaux explicatifs sur les causes du réchauffement, les élèves font plutôt des liens avec des films ou des jeux vidéo. Cela nous renvoie sans doute au fameux « C'est trop grand pour nous ».

**Nicolas Roussi** Ou bien, c'est peut-être devenu trop banal. La génération pour laquelle nous jouons est née avec la crise climatique, ces élèves vivent avec depuis le jour 1. C'est tellement inscrit dans leur quotidien que ce n'est peut-être même plus affolant d'imaginer que les degrés augmentent et continuent d'augmenter. On a conçu les temps d'échanges avec elles et eux en fonction de nos propres représentations, de nos propres biais. On ne comprend peut-être pas ce qui les émeut.

**Sarah Eltschinger** Tous les adultes associés au projet pensaient que le spectacle allait beaucoup choquer, qu'il fallait prendre des pincettes, on a même remis en question le titre... Dans les faits, les élèves ne

s'expriment pas ou peu de manière directe sur la thématique du réchauffement climatique.

**Elsa Thebault** Je ne pense pas qu'ils ou elles ne se posent pas de questions. Par exemple, cette semaine, une élève m'a demandé : « Pensez-vous que c'est quelque chose qui pourrait arriver de cette façon-là ? Quelles sont vos propres émotions par rapport à ce que vous avez joué ? ». Cela montre bien qu'il y a une certaine compréhension. Par contre, leurs réactions, leurs réponses, ne sont pas celles qu'on avait pu projeter.

La plupart des professeur-es nous ont alertés, et une prof en particulier nous a dit – ça m'a sidérée : « C'est extrêmement sombre et quand les élèves repenseront au spectacle, ils ne pourront qu'être angoissés et tristes ». On lui a dit que nous avions eu des retours plutôt positifs dans d'autres classes qui appellent à l'espoir, mais la prof déniait ça, comme s'il n'y avait pas d'autres interprétations possibles. Ce sont souvent les profs qui sont les plus émus, qui pleurent, et qui s'avèrent particulièrement sensibles à la question écologique. Il y a néanmoins chaque fois beaucoup d'émotions qui circulent, ne serait-ce qu'en réaction aux relations qu'on essaie d'établir pendant la représentation. La plupart des jeunes spectateur-rices sont pudiques, ne savent pas quoi faire devant un autre être humain, c'est presque plus fort que les mots. D'ailleurs, le premier retour qu'ils et elles nous font en général, c'est : « J'ai rien compris, mais j'ai ressenti ceci ou cela ». Et c'est tout ce qu'on cherchait à faire !

**Ce n'est pas parce qu'on ne peut pas faire le résumé de la pièce qu'on n'a rien compris !**

**Sarah Eltschinger** Nous avons très souvent été confrontés à ce « J'ai rien compris », alors on a répondu « Ok, qu'avez-vous vu et vécu, alors ? » Et la classe listait les thèmes : « Il y a l'amour, après le combat, la guerre, après ils montent à la montagne, ils se sauvent... ». Ils et elles avaient donc tout compris ! (Sans que cela passe par le rationnel, le mental)

**Elsa Thebault** Parmi les réactions les plus marquantes du public, il y a aussi eu le fou rire. Je ne m'y attendais pas du tout.

**Le rire peut être un mécanisme de défense ...**

**Elsa Thebault** Oui, le rire protège mais il permet aussi de s'engager complètement dans le propos.

**Nicolas Roussi** Et c'est un vrai créateur de liens, parce qu'on l'éprouve ensemble. Cet endroit de connivence, de rire partagé, est souvent ce qui nous a permis de créer une relation très forte avec ces jeunes spectateur-rices. C'est l'une des vraies réussites du projet.

**1** Réalisé le 4 avril 2023, à La Manufacture, transcrit par Lou Golaz, revu par Julie Sermon.

**2** Julie Sermon (chercheuse principale) ; Éliane Beaufile, enseignante-chercheuse en études théâtrales (Université Paris 8) ; Eve Chariatte, danseuse et chorégraphe ; Joanne Clavel, chercheuse en Interdisciplinarité des Humanités Environnementales, chargée de recherche (CNRS) ; Damien Delorme, enseignant-chercheur en philosophie et éthique de l'environnement, postdoctorant (Université de Genève) ; Darius Ghavami, coordinateur de projets Écologie & Arts-vivants à l'UNIL et au Théâtre Vidy-Lausanne, performeur ; François-Xavier Rouyer, auteur et metteur en scène (diplômé Manufacture 2015).

# SOME WHERE WE STAY

Alix Eynaudi

*Some where we stay*, une équipe, du temps passé ensemble, un sortilège chorégraphique, un charme préfatoire, une meurtrissure collective, la sensation que rien de ce qui sort de ma bouche, de mes doigts, de mon clavier, de ma langue (maternelle) n'est à moi.

où le  
Je  
dans le  
autour  
plie  
les  
Nous  
re-  
Cette  
je me  
qui  
c'est la  
autres,  
Sauter  
surfer  
autant  
quitter  
nos  
Quitter le bateau [une pause pour le mot bateau : la pause qui est nécessaire lorsque bateau est conjuré]

*Some where we stay* est une manière d'écrire en compagnie, un inventaire, une reconnaissance des lectures – livres, articles, transcriptions, tweets, documents annotés et sources plus, ou plutôt moins, approfondies. J'écris, j'emprunte des mots, retourne dessus, les traduis malgré eux, à côté : une conjuration, une invocation d'apports, de détournements visuels, d'inspirations directes et indirectes et autres caresses. En ouvrant des mots, comme des vases, j'accepte, suis et imagine des variations de ces mots et ces mouvements qui me bougent et me précèdent : la façon dont le présent peut soudainement se marbrer de souvenirs.

Quelque part au long de ces lignes je me repose entre tes langues, plante des danses parfum rencontre ton odeur de peau de langue tombe je glisse sommeil de ta langue de mes langages

ton temps doucement près de moi

Défixant, désavouant, disloquant emprunteurs de danses-mots-pensées-langues glissent des épées dans des mots, dans des bibliothèques nous devons des choses les uns aux autres, constamment ; empruntant des mots-pensées comme nous empruntons des danses, flexons nos tonus musculaires langue n'est pas la mienne mords la langue, n'est pas la mienne langue d'une mère, dit le langage

Combien j'aime l'endettement mutuel qui ne consiste pas à se rembourser les uns les autres mais à profiter de cette dépendance, à écouter les fantômes – nos protections, nos protections – dans les rembourrages, les couettes, de nos études louches.

des planches, des radeaux, des canapés, des textes, des annotations et leurs agencements de véhicules convoyeurs de sens, les littoraux, traductions littérales.

cette langue n'est pas la mienne



elle n'a pas de mère

je mords ma langue  
je mords ta langue



c'est la langue d'une mère, dit le langage

Foins fébriles, geais fiévreux, marcher sur la pointe des langues, L'accroc se déroule comme s'il déclinait le langage lui-même et les preuves qu'il contient

Langue sens dessus dessous, fermement enroulée et souriant aux nombreuses années écoulées depuis la caresse, une voix coule sous mes pieds coule à la renverse dans ma bouche et ne chante aucun chant dans mes bras Rien de ce qui sort de ma bouche, de mes doigts, de mon clavier, de ma langue (maternelle), n'est à moi

Je pense aux choses qui (se) reposent sous les sièges pliés des salles de théâtre – les strapontins de nos allées et venues

Barrer un texte en notes-de-bas-de-page balayées, cultiver des notes cultes, se reposer sur des forces qui existent déjà, écouter les voix dégoulinant à l'intérieur de mes vêtements de mon drap à l'intérieur de mes bras

L'odeur des grains de poivre mouillés légèrement écrasés, s'élevant du lit dans l'éclaboussure de lumière, cette odeur

Langue sens dessus dessous, fermement enroulée et souriant aux nombreuses années écoulées depuis la caresse, et les voix qui n'arrêtent pas de tomber, de se heurter à des motifs familiers sur le sol, contournant la vieille tache emportant un ensemble de mots dans leur sillage elles coulent sous mes pieds, coulent à l'envers dans ma bouche et ne chantent aucun chant dans mes bras.

Écrit par Alix Eynaudi sous le charme d'Anne Boyer, Paula Caspão, Maggie Nelson, Mirene Arsanios, Valentina Desideri, Fred Moten et beaucoup beaucoup d'autres personnes.

## Sous le charme de / Under the spell of

- ♥ Berlant Lauren & Stewart Kathleen, *Against the literal-minded explorations of the ordinary*, The Hundreds, Durham: Duke University Press, 2019.
- ♥ Campt Tina M., *Introduction to Listening to Images*, an exercise in counterintuition, Durham: Duke University Press, 2017. (annotated)
- ♥ Glissant Edouard, *Philosophie de la relation*, Ed. Galimard, 2009, p.69-70.
- ♥ Hartman Saidiya, *The Plot of Her Undoing*, US: Feminist Art Coalition, 2020.
- ♥ Mombaça Jota, *For An Ontological Strike* (annotated version), 10<sup>th</sup> Berlin Biennale for Contemporary Art: *We Don't Need Another Hero*, Ed. by Ngcobo Gabi, Nomaduma Rosa Masilela, Serubiri Moses, Paula Souza, and Yvette Mutumba, Berlin: DISTANZ Verlag, 2018.
- ♥ Palladini Giulia, *On coexisting, mending and imagining: notes on the domestics of performance*, A Live Gathering: Performance and Politics in Contemporary, ed. Ana Vujanovic and Livia Andrea Piazza. Berlin: b\_books, 2019.
- ♥ Performing Arts Forum, *Update Spring Meeting 2021 @ Performing Arts Forum*, Email, September 15, 2021. (annotated)
- ♥ Stengers Isabelle, *Reclaiming Animism*, Journal #36, July 2012.
- ♥ Caspão Paula, *Letters to imagine some ends to this world*, Copenhagen: Dansehallerne, 2019.
- ◆ Despret Vinciane, *Autobiographie d'un poule et autres récits d'anticipation*, p. 86-91. Arles: Actes Sud, 2021.
- ◆ Guerrive Sophie, *Tulipe 1*, Strasbourg, Éditions 2024, 2014.
- ◆ Keene John, *Counternarratives*. Ed: New Directions Publishing Corporation, 2016, p.13.
- ◆ Moten, Fred. *All that beauty*, Cover & p. 66 & p.96. Seattle: Letter Machine Editions, 2019.
- ★ Azoulay Ariella Aisha, *Imagine Going on Strike: Museum Workers and Historians*, e-flux Journal #104.
- ★ Boyer Anne, *Not writing*, Source: Garments Against Women, Boise: Ahsahta Press 2015.
- ★ Boyer Anne, *What is "Not writing?"*, in Garments Against Women, Boise: Ahsahta Press 2015, pp. 52-54.

Ce texte s'inscrit dans le cadre d'un projet de recherche intitulé *Institut of rest(s)* que dirige Alix Eynaudi. Il interroge les notions de repos et de restes à l'ère de la productivité. Motivés par la nécessité de trouver des conditions pour vivre mieux, et situés dans le champ d'une chorégraphie élargie, les travaux se déploient en complicité avec des théories de la connaissance conjuguant conscience socio-politique et savoir sensuel situé, principalement issues des champs de la danse et de la performance, de la poésie, de l'écriture expérimentale, de la philosophie du langage et de la traduction.

Parmi les formes de mise en partage de cette recherche, il y a des textes comme celui-ci et un livre à paraître en 2025, mais aussi *Insomnia* et les *(Im)mobility Salons*. *Insomnia* est une forme courte, composée de quatre artistes-chercheur-es (Auguste de Boursetty, Carol Teixeira, Cécile Tonizzo et Alix Eynaudi), qui proposent une sélection de livres et la transmission de plusieurs exercices de lecture collective. Les *(Im)mobility Salons* sont des séminaires pratiques publics autour des enjeux de la recherche, ils sont organisés avec les structures partenaires du projet. À voir du 17 au 20 avril 2024 à La Grange (Lausanne) et en août 2024 au festival far° (Nyon).

# PRÉSENCE DE L'ABSENCE

## Comment dire, écrire et interpréter le(s) manque(s)?

Juliet Darremont-Marsaud  
et Milène Tournier

Pour parler de notre travail sur le projet de recherche *Présence de l'absence – comment dire, écrire et interpréter le(s) manque(s)*, nous (chercheuses) nous sommes mises d'accord sur un ensemble de questions à se poser, en répondant chacune de notre côté. Le texte qui suit est un assemblage de nos réponses, qui reflète un processus de travail commun.

### Sur quoi travaille-t-on?

Milène pense qu'on travaille sur le temps et ce qu'il reste du temps. Qu'on travaille sur les traces et la déception des traces. Que parfois, même trouver ça ne raconte pas ce qu'on cherchait. Plus concrètement, Milène pense qu'on travaille sur, avec, deux boîtes à chaussures remplies d'agendas que deux femmes, d'âges différents, ont confiées à Juliet. Il y a dix années d'agendas pour l'une, Lola<sup>1</sup>, du CM2 à l'université. Il y a presque trente années d'agendas pour l'autre, Élisabeth, de sa vingtaine dans les années 80 jusqu'à aujourd'hui.

Juliet pense qu'on travaille sur l'idée que le manque peut être une matière de création. Non pas une thématique mais un matériau, qu'il faut pouvoir extraire de ce qui est déjà là. Elle pense qu'il faut identifier ce qui n'est pas là, non pas pour le modifier ou le remplir mais pour le regarder et en tracer les contours trait par trait. Sinon, Juliet pense qu'on travaille sur la vie de femmes qui nous ont confié leurs agendas, et que ce n'est pas sûr qu'elles sachent exactement ce qu'elles nous ont confié, que c'est en fait toute une vie qu'on décortique et interroge. Pourtant il n'y a jamais de réponses infaillibles, puisqu'on travaille sur une catégorie restreinte d'informations de leurs vies que sont les données de leurs agendas, c'est-à-dire toutes les informations contenues entre « ce qu'elles ne vont jamais oublier » et « ce qui n'a pas besoin d'être retenu », et que cela réduit grandement le champ de travail sur une vie. Ces données-là ne seraient probablement même pas suffisantes pour construire un « bon » personnage fictionnel - Juliet pense qu'on n'a pas vraiment répondu à cette fameuse question et qu'on ne le fera pas. Elle pense aussi qu'on peut rajouter une troisième catégorie de choses qu'on ne sait pas du tout, qui regrouperait l'espace de vie correspondant à un « présent vécu », concrètement : que font-elles, ce fameux jour à cette heure, quand elles notent par exemple : « RDV M. JOYEUX » ? Juliet trouve que cette absence du présent est déterminante pour ce qu'on cherche.

### Que cherche-t-on?

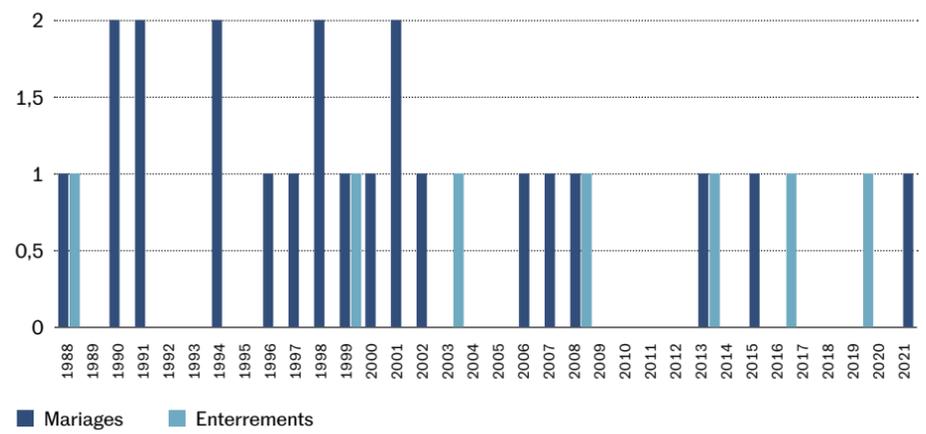
Milène pense qu'on cherche ce qui s'élève ou ne s'élève pas (et ici, au théâtre, la déception est réjouissante) de traces. On cherche quelle présence, et quelle absence, émergent de ces années d'écriture : deux femmes qui pendant des années ont écrit, pour s'en rappeler, au quotidien, des horaires, des rendez-vous, des devoirs, des adresses, des noms... Quelle intimité est-ce que ce vaste

mausolée des jours passés construit, pour l'œil qui s'en approche? Quelle étrangeté demeure? On cherche aussi en quoi cette monumentale archive involontaire (c'est Juliet qui l'a décrétée archive) nous frustre, qui nous laisse voir son grand ventre, mais aussi, comme Sisyphe, renaît chaque jour et échappe à qui aurait voulu la lire « comme » un livre, ou, même, « comme » un texte.

Juliet pense qu'on cherche quelque chose à faire pour maîtriser cette matière qui déborde de partout, du fait comme on l'a dit qu'elle est remplie de plus de trous que de pleins. Pour tenter de la maîtriser, on a par exemple cherché à mettre tous les pleins dans un tableau (« ce qu'il y a ») et les vides dans un autre (« ce qu'il n'y a pas »), puis on leur a donné des noms, des caractéristiques, on a estimé leurs fréquences. On a rédigé des analyses stylistiques pour décrire leurs écritures, la structure de leurs phrases, leur usage de la langue, la qualité littéraire de leurs œuvres – on a de ce fait, sans rien leur dire, élevé leurs agendas du rang d'archives au rang d'œuvres<sup>2</sup>. On a aussi recensé toutes les données concrètes qu'on pouvait trouver, des rendez-vous chez le coiffeur aux compétitions de gym en passant par..., et on a produit des graphiques détaillés. On a aussi mis les carnets sur le plateau, demandé aux comédien-nes de s'en emparer, de décrire les pages avec des gestes, de dire les mots (ensemble, séparément, au rythme des pages, ou selon des protocoles de hasard), de construire des hypothèses sur la vie de ces femmes, d'explorer des protocoles d'improvisation autour de ces documents. Juliet pense qu'on a cherché à produire une matière immense pour essayer de remplir des trous sans fond, et que chacune de ces étapes a surtout renforcé l'ampleur du manque. Juliet pense aussi qu'on n'a pas du tout réussi à « maîtriser », mais qu'on a inventé des choses en chemin.

### Qu'a-t-on inventé?

Milène pense qu'on a inventé des protocoles pour traverser un agenda / une page d'agenda / une écriture. Milène pense qu'on a inventé sans doute un peu Élisabeth et Lola, chaque fois qu'on a dit « Élisabeth » ou « Lola ». On a inventé d'absurdes crêtes dans la dimension à la fois océanique et anecdotique des vies, parce qu'un graphique tout à coup va chercher, à partir d'un ratissage et d'un inventaire précis des agendas, combien de fois Élisabeth est allée chez le coiffeur, combien de fois Lola parle de ses amis. On a inventé des questions, « Qui est Madame? » qui apparaît sans nom propre



■ Mariages ■ Enterrements

ÉLISABETH – Mentions des mariages et enterrements

derrière, dans un laconique « RDV 14H MADAME », « Qui est Carole? », « Pourquoi Lola a-t-elle arrêté la gym? ».

Juliet pense qu'on a inventé une sorte de méthode d'écriture consistant à ne pas écrire, à partir de documents destinés à ne pas être lus par d'autres que leurs autrices. On s'est donné pour règle de ne pas intervenir sur le « texte source » par l'ajout de mots qui n'y seraient pas. L'écriture serait de retrancher, de creuser, de rapprocher, d'éliminer et éliminer, de valoriser. Juliet pense que Milène a raison quand elle dit que « nous avons décidé de remettre notre texte dans les mains simultanées du pur hasard et du montage poétique. L'écriture est une opération choisie d'omission. On écrit avec une gomme, avec du texte blanc, en élargissant les trous à l'œuvre, en créant du silence. Dans cet exercice d'élection et d'élagage, ce n'est plus tant le mot qui est choisi que son nécessaire contraire, le silence. L'écriture par caviardage fait du hasard son processus et sa matière. Le texte qui surnage recompose une lecture, dans l'oubli, parfois la trahison, du texte souche<sup>3</sup>. Qu'on a donc créé des textes à partir d'autres textes, dans le but de comprendre lesdits textes, d'en cerner l'origine, leur résonance présente et future, et enfin de délimiter et nommer leurs vides. Juliet pense qu'on a essayé de réécrire pour comprendre comment c'est écrit. Juliet se rend aussi compte que ce n'est pas nous qui avons inventé ce principe.

### Que n'a-t-on pas inventé?

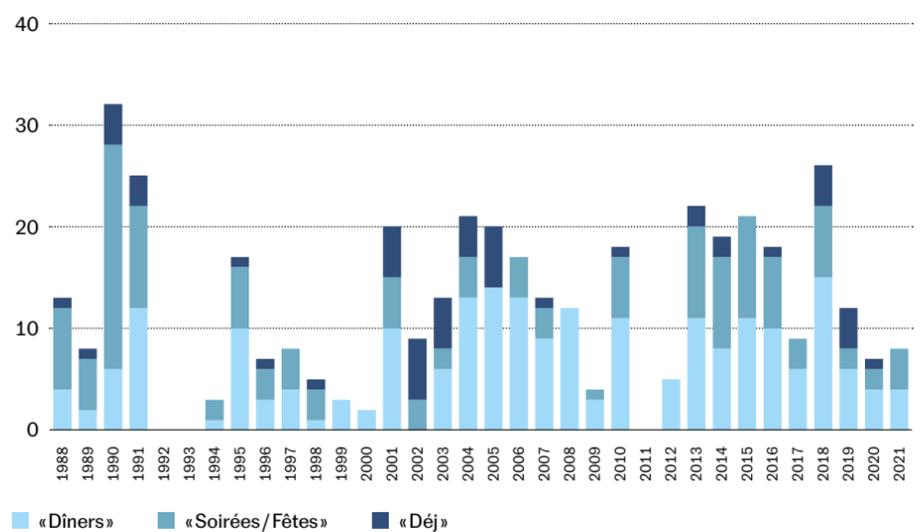
Milène pense qu'on n'a pas inventé ces opérations d'écriture par caviardage, qu'on s'appuie pour les mener sur les contraintes oulipiennes ou surréalistes. Elle pense qu'on n'a pas non plus inventé l'écriture gigogne, ni la force narrative ou épique de l'enchâssement (les agendas de Lola et Élisabeth sont des points de départ à mille récits : les mythologies dans les devoirs de Lola autour de la guerre de Troie ; les synopsis de films dont Élisabeth note les titres et les horaires ; les conversations qu'on pourrait déployer ou inventer, pour chacun de leurs rendez-vous, les histoires

de maladies sous le jargon médical d'Élisabeth...). Elle pense en revanche qu'au plateau ces mille incipits sont devenus quelque chose de fort, et peut-être de « neuf », puisque les comédien-nes<sup>4</sup>, quand nous avons expérimenté avec elles et eux, s'aventuraient dans les entrées journalières comme ils se saisiraient de canevas d'improvisation : « mardi piscine », « mercredi coiffeur », « jeudi Jules César ». Elle pense qu'on n'a pas inventé le théâtre documentaire, le théâtre de témoignage ou d'archives, mais qu'on a essayé de se tenir à une forme particulière de saisie de ces archives : le plus possible sans ironie, avec tendresse si et quand elle surgissait, et avec assez de pudeur pour que s'emparer de l'implicite, sans l'anéantir, le révèle. Ainsi les grands moments d'improvisation, volontiers loufoques, étaient régulièrement troués de blancs, d'absence, d'échecs, qui trahissaient les tentatives comme tentatives et rendaient les agendas à leur claustration, de monde à soi pour soi.

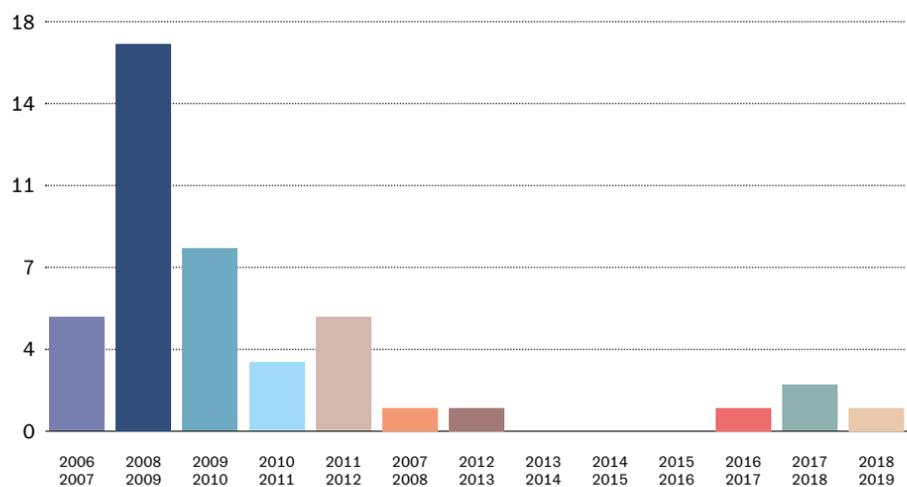
Juliet pense qu'on n'a pas inventé l'hypertexte<sup>5</sup>, mais qu'on l'a utilisé comme principe de travail pour l'écriture théâtrale, et en tant que matière intéressante à fournir pour les comédien-nes au plateau. Qu'il faut envisager les outils développés autour de ces textes comme des outils applicables au jeu des acteur-rices : « À la limite aucune forme d'hypertextualité ne va sans une part de jeu, consubstantielle à la pratique du remploi de structures existantes »<sup>6</sup>. Juliet pense qu'on peut voir l'interprétation comme une façon d'écrire qui emprunte à l'écriture ses méthodes plutôt que ses mots. Ce qui invite dans ce cas, de la même manière que dans le processus d'écriture, à utiliser les espaces vides que proposent ces textes pour se perdre, plonger dans les silences, créer des nouveaux rythmes à l'intérieur, relier des choses selon des protocoles de hasard, et perdre de vue la notion d'un début et d'une fin immuables du texte.

### À quel moment a-t-on souri?

Milène a souri devant les agendas surchargés de mots d'amies de Lola et devant l'écriture constante d'Élisabeth. Elle a souri quand



ÉLISABETH – Tableau comparatif de mentions des différentes activités sociales référencées



LOLA – Occurrences de la première personne dans les agendas

Lola s'extasiait de sa classe de neige en joyeuses phrases trois fois exclamatives, tandis qu'Élisabeth listait patiemment le nombre de paires de chaussettes et de rechanges et l'argent de poche qu'il faudrait. Elle a souri quand les vies de Lola et Élisabeth se croisaient dans ses yeux. Elle a souri aux naissances. Elle a souri quand une hypothèse de lecture s'effondrait, et que « Carole » n'était ni l'amante ni la psy mais seulement une collègue. Elle a souri devant la poésie bilingue « latin, savoir les *birthday* », et face à l'abysse de certaines consignes ou questions dès lors qu'arrachées du contexte scolaire elles devenaient métaphysiques : « Comment s'appelle le vieil homme ? Que s'est-il passé pendant l'entracte ? », « Se rappeler de l'écoute », « Savoir *Be par cœur* » ... Elle a souri de voir qu'une écriture se passait de nos mots, qu'on pouvait écrire avec les mots de Lola, et avec le long roulis des jours d'Élisabeth.

Juliet a souri en se disant que sûrement, Élisabeth et Lola n'ont pas gardé leurs agendas dans le but lointain de nourrir un projet de recherche-crédation, mais qu'elle a voulu ce projet pour la même raison que ces agendas ont été gardés – dans l'idée que l'écriture permet l'existence d'un passé et d'un futur, mais qu'elle ne peut rien contre le reste qui s'échappe. Juliet a aussi souri quand elle a compris le principe du rapport aux archives qui permet une forme de création continue : une bonne hypothèse n'est pas une hypothèse qui a raison, c'est une hypothèse qui est valide jusqu'à preuve du contraire.

### À quel moment a-t-on pleuré ?

Milène a pleuré quand dans la salle de répétitions de La Manufacture, il y avait en même temps : le chant des coqs qu'on entendait nous encercler de dehors, et les agendas par terre que la lumière, à cause du rideau ouvert, frôlait. C'était comme voir se croiser les jours et les années, le très là et le si loin. Un comédien s'avance, l'agenda de Lola dans les mains. Il lit une date, en entier. « Mardi 23 septembre ». Il retourne l'agenda, va voir la première page intérieure, trouve, poursuit : « 2008, Mardi 23 septembre 2008 ». La prononciation suffit à convoquer. Et puis, alors qu'il avait commencé pour nous, au moins avec nous, de lire, le comédien lit désormais pour lui. Juliet dira après : la lecture pour soi est un quatrième mur. Quelque chose est un secret entre le comédien et Lola, dans ce rendez-vous qu'ils ont, là, devant nous, où un seul est venu, où un seul est présent, et, parfois, Lola semble plus présente que l'acteur tant il est retranché dans une lecture à laquelle nous n'avons pas accès, comme voir quelqu'un de très loin ou qui ferme les yeux. Le silence nous donne le temps, la distraction, presque, de regarder autour. Les agendas, posés par terre. Lola en morceaux. Le rideau de fond de scène est fendu, on aperçoit la ville, les montagnes, Lausanne. On voit

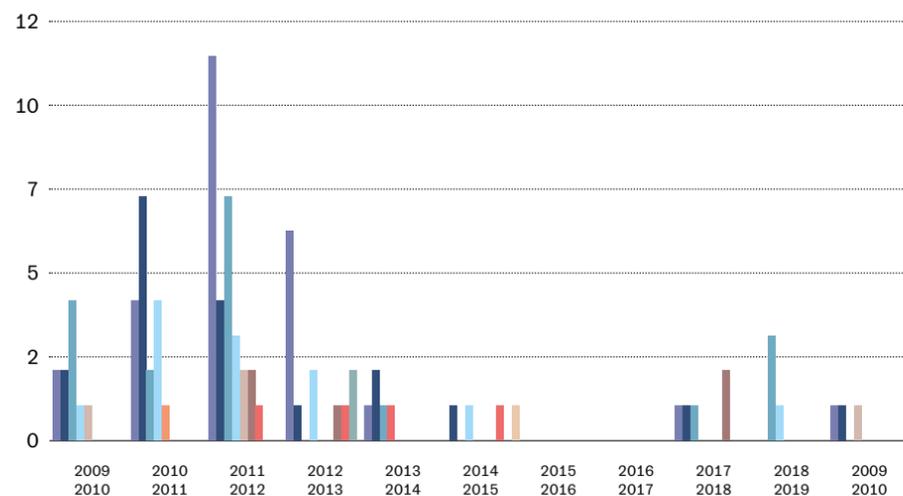
l'estafilade franche dans le réel que fait le plateau. Milène regarde à nouveau les agendas alignés au sol, cimetière coloré et naïf. Mais aussi : des portails, vers Lola ou le passé, le vaste passé de chacun et que deviennent toutes les vies.

### Quand est-ce qu'on s'est dit que ça ne servait à rien ?

Juliet s'est dit que ça ne servait à rien quand elle a réalisé qu'une archive, par définition, s'échappe, et que le théâtre est peut-être incapable de rendre compte d'un tel document, même lorsqu'il s'agit de rendre compte, justement, de ses manques. Elle a pensé que si l'objectif était une démarche rigoureuse d'analyse pour rendre compte du réel (un réel fait d'autant de pleins que de vides), on avait échoué. Elle a pensé à l'histoire du théâtre qui s'empare des archives, au théâtre documentaire, à Piscator, elle a pensé faire du « théâtre documentaire impur » : « Serait « impur » [...] l'usage du document qui ne travaillerait pas à reproduire pour le spectateur les conditions d'attestation et d'identification dudit document ; « impur » encore l'usage d'un document qui ne serait pas mis au service d'une lecture dialectique et critique du réel ; « impur » enfin un positionnement plus anthropologique ou phénoménologique qu'historique ou politique »<sup>7</sup>. Elle a pensé que dans cette optique-là, ce qu'on fait ne sert à rien, car on ne le fait pas bien. Qu'on ne fait pas bien non plus l'analyse stylistique précise des documents, ni le travail d'archivistes. Que notre approche scientifique laisse à désirer. Juliet s'est dit « ce qu'on fait ne sert à rien » quand elle n'arrivait pas à penser qu'il s'agit d'autre chose : ne pas rendre compte d'une archive, mais plutôt d'un rapport à l'archive, qui est d'abord un rapport au temps, à l'absence, et inévitablement à la frustration que crée la distance au document.

### Quand est-ce qu'on s'est dit que ça servait à quelque chose ?

Milène s'est dit que ça servait à quelque chose chaque fois qu'elle reprenait le fichier d'écriture de Lola et que la moindre entrée lui apparaissait comme un poème. « Apprendre le présent », « musique : chercher la providence », « espagnol : savoir tout, pour poser des questions ». Elle s'est dit que ça servait à quelque chose quand elle a vu sa mère noter dans son agenda ses retours à la maison « arrivée Milène », comme Élisabeth le faisait avec ses filles. Elle a pensé que cela ne servait merveilleusement à rien lorsque Juliet a proposé aux comédien-nes de lire les agendas comme une partition. Comment jouer une graphie, incarner une majuscule, prendre en charge un mot surligné trois fois au fluo, rendre au plateau un graffiti d'ennui, vaguement tribal... ? Le plateau devient la page. Le corps des acteur-rices le pantin d'une partition « cruelle » quand, au fur et à mesure, les codes graphiques



LOLA – Mentions des ami-es récurrent-es

s'accumulent : le crayon gris pour la pointe des pieds. Les croix (les cochés) pour la frappe au sol du pied. Le soulignement : le mouvement plié du coude. Le surlignage : le double mouvement plié du coude... Les acteur-rices sont traducteur-ices moins d'une langue que d'une mémoire. Le jeu, pantomime absurde, débordante, infinie, quitte toute tentative de « résurrection » d'Élisabeth et Lola comme présences pour se heurter aux archives comme archives : aux stratégies mnémotechniques étranges, à la graphie parfois démissionnaire, à l'autarcie déconcertante.

### Qu'est-ce qu'on voudrait continuer à faire / à chercher ?

Juliet voudrait continuer à tenir un agenda dans l'espoir qu'un jour il serve à raconter des histoires. Elle voudrait aussi continuer à chercher des manières de dire le manque sur un plateau, consciente qu'elle va y passer sa vie. Elle voudrait en tout cas pouvoir approfondir le rapport texte-vide-interprétation, à l'intérieur duquel semblent se dessiner des correspondances qui nourrissent un rapport original à la forme théâtrale.

- 1 Les prénoms des personnes ont été modifiés.
- 2 Ndlr : Ces analyses stylistiques seront partiellement accessibles dans le rapport d'activité du projet de recherche, consultable sous la rubrique « En savoir plus » à la page : <https://www.manufacture.ch/fr/6032/Presence-de-l-absence-Comment-dire-ecrire-et-interpreter-le-s-manque-s>
- 3 Extrait de nos documents de recherche.
- 4 Laura Gaillard, Lou Golaz, Ali Lamaadli et Étienne Tripoz.
- 5 « Tout texte dérivé d'un texte antérieur par transformation simple [...] ou par transformation indirecte » Genette Gérard, *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Paris : Seuil, Essais, 1982.
- 6 *Idem*.
- 7 Metais-Chastanier Barbara, *Ceci n'est pas une fiction : Stratégies documentaires dans le théâtre contemporain* In : *Frontières de la non-fiction : Littérature, cinéma, arts* [en ligne]. Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2014.

# PERFORMER LES RÉSULTATS DE LA RECHERCHE EN ART

Une des spécificités de la recherche en art en général, et en danse, théâtre et musique en particulier, est de publier ses résultats sous des formes qui ne sont pas uniquement écrites et de recourir à d'autres formats parmi lesquels les conférences jouées, dansées ou encore dessinées. Au cours des dernières décennies, la dimension performative de la conférence est ainsi apparue comme un des moyens les mieux adaptés pour partager des résultats de recherche dans le domaine des arts. Ce type de format met en avant non pas tant le fait que le verbe ne pourrait pas tout exprimer ou que des formes visuelles ou sonores devraient venir à son secours, mais l'idée que l'entrecroisement du discours et de la performance en tant que présence du locuteur ou de la locutrice constitue un mode d'expression propre qui bénéficie d'effets de contamination, d'éclairage, de suggestions réciproques.

Le 26 juin 2023, notre Institut de recherche musique et arts de la scène (IRMAS) consacrait une journée de l'un de ses laboratoires à l'exploration de diverses manières dont des chercheur-es, souvent artistes mais aussi universitaires, se saisissent de ce format qui est loin d'être figé. Nous leur avons adressé une série de questions, nous reproduisons dans ces pages quelques extraits de leurs réponses.

Quelle connaissance aviez-vous des conférences performances avant d'y avoir recours vous-même ?  
Qu'est-ce qui vous a conduit à vous tourner vers ce type de format pour rendre public votre travail, vos recherches ?  
Qu'est-ce que ce type de format complète par rapport à ceux auxquels vous recourez par ailleurs ?  
Et quels effets ont-ils en retour sur votre travail ?  
Dans la mesure où vous les présentez en diverses occasions, comment retravaillez-vous ? À partir de quelles traces ?  
Quel bilan faites-vous de ce type d'approche ?  
Quels problèmes de réalisation, de production, de réception publique pose, selon vous, ce type de format ?  
Ce genre de format présente-t-il, selon vous, un risque de didactisme aux dépens de la dimension artistique du travail ?  
Ou un risque de simplification du propos vis-à-vis, par exemple, d'un article scientifique ?  
Pensez-vous que ce soit une pratique transmissible ?

## « Une estrade, une table, une lampe, un verre d'eau »

Rémy Campos,  
historien des pratiques musicales

L'explication publique de la musique ou du théâtre est une assez vieille affaire qui a commencé dans le monde musical. À partir des années 1830, on voit émerger ce qu'on a appelé des « concerts-conférences » ou des conférences illustrées de musique. À cette époque, le format oratoire ordonne l'ensemble du dispositif, c'est-à-dire que le discours est très nettement détaché de l'objet sonore ou scénique sur lequel il porte. Dans le dernier tiers du 19<sup>e</sup> siècle, un certain nombre de personnes s'en font une spécialité. Je pense à Blanche Selva, une pianiste qui avait une grande notoriété et qui est totalement oubliée aujourd'hui, à la chanteuse Yvette Guilbert ou encore à Sarah Bernhardt qui sont les actrices des textes qu'elles prononcent<sup>1</sup>. Que ces conférencières ou ces conférenciers jouent eux-mêmes ou qu'ils délèguent à des tierces personnes la prestation musicale,

le principe est identique. La conférence a lieu sur une estrade avec, en général, une table, une lampe, un verre d'eau. Sur l'estrade, une voix sans corps qui prononce un discours dont la forme est plus ou moins rigoureuse. Dans la salle, face à l'estrade – et la frontalité est très importante – se trouve un public venu applaudir le numéro d'acteur ou d'actrice du conférencier ou de la conférencière. À cette époque, on parle souvent de « causerie ». Les auditeurs viennent applaudir à la fois la personne qui prononce la conférence mais aussi des œuvres empruntées au répertoire musical ou lyrique courants (sonates de Beethoven, drames de Wagner, etc.) mais aussi à des époques reculées (chansons médiévales) ou au contraire à une période très récente. Le discours est généralement ponctué par l'exécution de fragments d'œuvres qui sont



Bibliothèque nationale de France / gallica.bnf.fr

l'exact équivalent des objets exposés dans les musées. Ce modèle – où la parole explicative ou la glose domine, qu'elle soit savante ou familière – va être adopté plus tard par la radio ou par la télévision<sup>2</sup>.

C'est à partir des années 1960 seulement qu'on voit émerger aux États-Unis ce qu'on peut appeler la « conférence d'artiste » ou la « conférence performée », avec un ensemble de déplacements qui vont considérablement renouveler le genre<sup>3</sup>. La première nouveauté, c'est l'indétermination du lieu, c'est-à-dire que les conférences ne se déroulent plus exclusivement sur le podium d'une salle de conférences, de concerts, de spectacles, ni nécessairement dans un dispositif frontal. Elles peuvent être données dans un musée, en plein air, dans une salle de cours<sup>4</sup>. Le deuxième grand déplacement auquel on assiste dans la deuxième moitié du 20<sup>e</sup> siècle, c'est l'indétermination des rôles et de la forme de ces conférences performées. Elles ne fonctionnent plus, comme dans le vieux modèle, selon un canevas rhétorique avec des exordes, développements, péroraisons où sont enchâssés des morceaux d'art, mais empruntent plutôt des chemins ouverts qui sont à chaque fois réinventés. Une forme d'irrésolution entre le discours et l'œuvre s'impose alors – et une irrésolution aussi entre le corps qui explique, voire qui résonne, et le corps qui performe.

## « Une alternance entre le dire et le faire »

Xavier Le Roy,  
danseur et chorégraphe

La première fois où j'ai eu recours au format de la conférence performée (sans le savoir), c'est quand j'ai fait une pièce qui s'appelle *Produit de circonstances* et qui est (ce qu'on appelle en anglais) une *lecture performance*. Il y a des diapositives, il y a des moments où je parle à un pupitre, il y a un verre d'eau, il y a un micro, il y a tout ce qu'il faut pour une conférence, et il y a des moments où je fais des actions. La pièce est surtout construite sur une alternance entre des choses que je dis et des choses que je fais. J'ai créé cette pièce à la suite d'une invitation dans un événement qui s'appelait *Body Currency* lors du Wiener Festwochen (Vienne, Autriche, juin 1998). Une invitation avait été faite à des artistes et des scientifiques de partager nos recherches avec le désir d'assembler des aspects théoriques et pratiques sur une même scène. Le dispositif était frontal, il y avait un plateau, un écran et chacun utilisait cet espace-là pour partager son travail.

La question qui m'était adressée était : « Est-ce que tu peux faire quelque chose sur la danse et la biologie ? » – ou plus largement la performance et la science. Cette question m'a été posée parce que j'ai fait une thèse en biologie moléculaire, en 1990, avant de pratiquer la danse, l'art chorégraphique et les arts. Or je n'arrivais pas à faire un spectacle ni une conférence, parce que j'étais entouré de conférences faites par des chercheur-es. Donc, j'ai utilisé la *tension* de la situation dans laquelle je me trouvais. J'ai présenté une forme qui ensuite a été appelée *lecture performance*.

Est-ce que j'avais connaissance d'autres *lecture performances* au moment où j'ai fait *Produit de circonstances* ? Je me souviens en tout cas du titre d'une pièce d'Yvonne Rainer : *Lecture with Demonstration* (Conférence avec démonstration). Je ne l'ai pas vue, je n'ai même pas vu de document concernant cette pièce, mais elle était présente dans les récits d'un livre sur

Yvonne Rainer que j'ai lu quelques temps avant de faire *Produit de circonstances*. Et il y a une autre œuvre d'Yvonne Rainer qui m'a beaucoup influencé pour faire une *lecture performance*, c'est son film *Privilege* (1990), qui est une réflexion autour de la ménopause. En voyant *Privilege*, je me rappelle avoir été touché par la coexistence dans le film d'aspects autobiographiques et d'une véritable recherche autour de la ménopause. Dans cet objet-là, ce qui me touche, c'est comment Yvonne Rainer n'hésite pas à utiliser sa biographie comme un des moyens de penser mais aussi de partager. Ce n'est pas une conférence à proprement parler, mais cette référence a été très importante pour ma pièce.

Dix ans après, j'ai fait une pièce qui s'appelle *Produit d'autres circonstances*, avec l'idée de reprendre le format pour répondre à une invitation là aussi. Contrairement à *Produit de circonstances*, dans *Produit d'autres circonstances*, je n'ai pas de texte. Mais il y a un désir de raconter. Les moments parlés sont de l'ordre du récit – je ne les ai pas appris par cœur. Bien sûr, il y a des éléments dont je veux parler, mais je me laisse influencer par le moment de la performance pour voir comment les raconter. À ce moment-là, on est en 2009 et j'ai vraiment conscience du format que j'emploie. Le format de « conférence performée » est utilisé autour de moi, j'en ai pris connaissance ou alors on m'a raconté : « Ce que tu fais, cela ressemble à ceci, cela », etc. De même, quand je suis invité dans le cadre d'une conférence à la Haus der Kulturen der Welt à Berlin à m'insérer dans un ensemble d'événements et de recherches sur la question de l'anthropocène, je suis très conscient du format de la conférence performée. C'est en 2012 ou 2013, et une assemblée de chercheur-es, d'artistes de différentes origines, de différentes

Xavier Le Roy, *Product of Circumstances* © Katrin Schoog

disciplines sont conviés à partager leurs pensées sur l'anthropocène. Quand je réponds à cette invitation, je fais quelque chose qui, pour moi, est une performance mais dont le contexte en fait une conférence. Je sens un désir d'essayer de pousser plutôt du côté d'un objet artistique en faisant confiance au fait que là où c'est montré, tout le reste va prendre l'aspect « conférence » en charge.

Un autre exemple que je peux donner, où j'utilise vraiment le format de la conférence pour l'intégrer dans un objet qui est présenté comme un spectacle, c'est *Untitled*, une pièce que j'ai faite en 2014 et qui se forme de trois parties. La première partie s'intitule « Sans titre, une conférence ». Je fais une conférence, il y a un texte qui est donné aux spectateur-rices ; un texte qui introduit la conférence. Le principe est de commencer le spectacle en disant bonjour à tout le monde et en expliquant que ma tâche pour cette conférence est d'avoir perdu la mémoire. Donc, la conférence ne pourra pas avoir lieu. Il s'agit d'essayer de faire une conférence sans savoir ce qu'on avait prévu de dire. C'est une suggestion au public d'être ensemble et de s'interroger :

« Qu'est-ce qu'on fait ? Est-ce que je m'en vais ? Est-ce que je reste ? Qu'est-ce qu'on fait ensemble ? ». C'est une tentative de refaire la conférence avec l'imaginaire de « Qu'est-ce qu'on ferait si on ne se souvenait de rien du tout ? ». J'avais utilisé cette opération mémorielle une première fois déjà en 2008, pour répondre à une commande sur la crise financière. Un événement proposait à différents artistes de faire quelque chose sur la notion de « Est-ce que tout va changer ? ».

Pour répondre à cette question-là, j'avais créé une opération qui consistait à dire : « Pour tout changer, il faudrait qu'on ne se souvienne de rien. Et à partir de là, on pourrait commencer sur quelque chose qui ne serait pas un héritage. Tous les héritages qui sont là, qui favorisent, qui défavorisent, qui sont des poids... on les met de côté. » J'ai réutilisé ce dispositif dans plusieurs situations. Selon les contextes, il y a de très belles expériences, il y a des expériences plus douloureuses, mais cela fait partie du jeu. Quand je le fais dans le cadre d'un spectacle, c'est parfois plus difficile et les spectateur-rices me disent : « Mais vous êtes là pour danser, est-ce que vous ne pouvez pas danser ? Voilà je vais vous aider. » Et ils me poussent, ils me demandent de faire des choses, et j'essaie. J'essaie de répondre, de composer. Mais cela réintroduit le rapport « eux / moi » que je proposais justement de reconfigurer. Ceci dit, il y a de très beaux exemples. La dernière fois au Mexique, dans le contexte d'une discussion à propos

de l'éducation, une personne est venue me dire : « La première chose que je voudrais vous apprendre, si vous avez perdu la mémoire, c'est comment on embrasse. » Elle est venue sur scène. C'était une chose très émouvante et qui en disait long sur la communauté, le contexte.

La conférence performée, dans son nom même, suggère quelque chose d'hybride. C'est un format qui permet de faire coexister des disciplines, des catégories et toutes choses qui auraient tendance à s'exclure réciproquement lorsqu'elles sont utilisées au sein de raisonnements normatifs. Par exemple danse et science, ou conférence et spectacle, ou objectivité et subjectivité, ou autobiographique et savoir ou connaissances scientifiques.

Mais c'est aussi un format qui invite à une alternance entre le dire et le faire. Dans mon parcours, la première fois où j'ai parlé sur scène, c'était pour *Produit de circonstances*. Cela a ouvert quelque chose. Le format de la conférence performée permet de travailler sur le mot et le mouvement qui ont tendance à s'exclure, mais aussi le rationnel et l'irrationnel... Quand on peut parler, on nomme. Quand on bouge, on ne nomme pas. Ce qui m'intéresse dans la parole, c'est de pouvoir dire et donc la puissance que la parole a par rapport aux tensions entre la réalité et la fiction. Par ailleurs, composer du mouvement, c'est un travail qui est extrêmement complexe pour moi. Peut-être parce qu'il y a une sorte d'ambition de faire des mouvements qui donneraient des réponses, qui seraient conduits par des questions...

# « Un appel à l'imagination »

Emanuele Quinz, historien de l'art et du design

La question « Comment présenter la recherche » a toujours été centrale dans ma démarche. En tant qu'historien et théoricien de l'art, je travaille sur ce que j'ai appelé un tournant expérimental dans les arts. Pour traiter ce sujet, je me suis toujours dit qu'il fallait des formats de recherche inédits. J'utilise le terme de *format* plutôt que de *forme*, car la recherche a besoin de formats pour que les contenus mais aussi les relations, assument une forme. Le format est une matrice de formes et de relations et répond donc à une dynamique collective qui me semble fondamentale pour définir la recherche – et d'autant plus à l'heure des grands défis environnementaux, humanitaires, technologiques et économiques. La société doit être capable de mieux percevoir les expériences menées et les questions posées par la recherche afin d'élaborer un point de vue critique au besoin.

Depuis plusieurs années, mes recherches se focalisent sur les croisements entre les disciplines artistiques (des arts plastiques à la musique, des arts performatifs au design). Permettez-moi de poser une notion qui me tient à cœur, qui est celle de *contre-disciplinaire*. Traditionnellement, une discipline se définit comme un domaine structuré de codes et de normes. Elle est identifiée par les frontières qui la délimitent – autant que par ce qu'elle inclut que par ce qu'elle exclut. Par conséquent, la notion d'*interdisciplinaire* indique une confrontation et éventuellement une connexion entre disciplines constituées, entre méthodologies et théories provenant d'horizons épistémologiques différents et, dans le cas de l'art, de genres codifiés, établis par des traditions et institutionnalisés par un milieu. Dans une nuance qui n'est pas toujours facile à pointer, le *transdisciplinaire* suggère en revanche une relation plus fluide d'échange, de transfert. À ces deux notions, je préfère celle de *contre-disciplinaire* qui exprime une tension qui est à la fois dialogique et polémique, positionnelle et oppositionnelle. Une tension qui est liée à une force plus qu'à une forme, à une dynamique qui à la fois pousse vers quelque chose et repousse quelque chose. Le « contre » ne doit pas conduire à une contraction où chaque discipline se resserre derrière ses tranchées, mais au contraire à un *contrat* ; non pas une négation, mais une forme de négociation.

Je voudrais ouvrir une piste, celle de l'introduction de la fiction. Depuis 2016, je dirige à l'Université Paris 8 un séminaire consacré à l'analyse des institutions de l'art<sup>5</sup>. L'objectif est de familiariser des étudiant-es de différentes formations aux fonctionnements du monde de l'art contemporain. Le séminaire envisage six figures comme des instances capables d'instituer l'art : les musées, l'exposition, l'œuvre, les commissaires d'exposition, l'artiste, les spectateur-rices. Pour chacune de ces instances, nous essayons d'analyser les formes, les discours, les rituels, l'évolution historique et la situation actuelle, en visant (au-delà de ces formes et de ces discours) l'horizon de valeur qu'elles imposent. Après deux ans de cours dans lesquels j'ai pu multiplier les études de cas et constituer un large répertoire d'exemples, j'ai décidé de renverser la perspective et de proposer aux étudiant-es de travailler sur ces mêmes instances, mais en les mettant à l'épreuve de la fiction. Donc dans les séminaires, les études de cas réels sont remplacées par des études de cas totalement fictionnels : des musées inventés par des artistes, des expositions inexistantes,

des œuvres imaginaires, des artistes imaginés par des écrivains, etc. Il ne s'agit pas seulement d'investiguer sur les régimes de vérité, de mener une enquête philosophique, mais de mettre à l'épreuve d'une simulation les modes d'existence et de fonctionnements de l'art contemporain – et par là de s'attaquer à ces institutions. Il s'agit d'envisager la fiction comme une méthode. Notre recherche s'inscrit dans le sillage de la critique institutionnelle, venant des artistes même, par les détours de la fiction – pour poser les fondations d'un retour au réel.

Aujourd'hui, cette voie est de plus en plus empruntée et devient le moyen privilégié de pratiques expérimentales de la théorie. Je vais citer deux exemples qui ouvrent une perspective singulière sur le genre même de la conférence performée. Le premier est l'expérience diplomatique et scientifique, pédagogique et artistique, *Make it work: les Théâtres des négociations*<sup>6</sup>, réalisée en 2015 au Théâtre des Amandiers par Bruno Latour, Frédérique Aït-Touati, avec la complicité de Philippe Quesne<sup>7</sup> et le Master SPEAP de Sciences Po Paris (Master d'Expérimentation en Arts Politiques). Durant trois jours, 200 étudiant-es venus de différents pays ont participé avec le public à une simulation de la COP 21. Et comme l'expliquait Bruno Latour, il ne s'agissait pas de faire semblant, encore moins de se moquer. Il s'agissait bien de jouer, mais de jouer pour comprendre, de jouer pour agir, de jouer pour transformer. Les étudiant-es jouent les rôles des délégations, mais non seulement les délégations des pays qui vont intervenir dans la véritable COP 21, mais aussi des délégations d'entités non-humaines comme les rivières, les déserts, les oiseaux, auxquelles on va donner voix. Un autre projet remarquable est *Le procès de la fiction* conçu par Le peuple qui manque<sup>8</sup> en 2017 à la Nuit Blanche, dans la salle du Conseil de Paris – de vrais faux procès contre les brouillages entre faits et fiction. Dans cette mise en scène d'un procès, il y avait des avocats de l'accusation et de la défense. C'étaient des philosophes, des historien-nes, des écrivain-es qui travaillent sur les rapports entre les faits et la fiction, comme Françoise Lavocat, Laurent de Sutter, Dorian Astor<sup>9</sup> et d'autres. J'aimerais citer Pierre Baillard, qui est (on pourrait dire) un théoricien du fictionnalisme. Dans un livre intitulé *Comment parler des livres que l'on n'a pas lus ?* et que tout étudiant-e devrait lire, il écrit :

« ...c'est que nos étudiants ne se donnent pas le droit, l'enseignement ne jouant pas pleinement le rôle de désacralisation qui devrait être le sien, d'inventer des livres. Paralysés par le respect dû aux textes et l'interdit de les modifier (...), trop d'étudiant-es perdent leur capacité intérieure d'évasion, et s'interdisent de faire appel à leur imagination, dans des circonstances où celle-ci serait pourtant le plus utile. [...] Quel plus beau présent peut-on faire à un étudiant que de le sensibiliser aux arts de l'invention, c'est-à-dire de l'invention de soi ? Tout enseignement devrait tendre à aider ceux qui le reçoivent à acquérir suffisamment de liberté par rapport aux œuvres pour devenir eux-mêmes des écrivains et des artistes<sup>10</sup>. »

Qui dit que la théorie, finalement, pour préserver la distance critique, doit renoncer à la fascination du récit narratif ?

# « Performer l'archive »

Anne Pellois et Tomas Gonzalez,  
historienne du jeu / comédien et metteur en scène

La conférence performée que nous avons élaborée à La Manufacture, dans le cadre d'un projet de recherche en 2016, intitulée *Réactiver Sarah Bernhardt*, et que nous interprétons à deux, a servi de base à un travail pédagogique que l'on mène ici à La Manufacture et ponctuellement dans d'autres institutions. Ce travail pédagogique explore deux pistes : la pertinence de gestes de copie, d'imitation, de réactivation à partir d'archives d'une part ; la saisie sensible de l'histoire du jeu par les interprètes d'autre part. Il s'agit d'essayer de faire une histoire du jeu en l'éprouvant, par la possibilité d'en faire l'expérience.

*Réactiver Sarah Bernhardt*, c'est une conférence en deux parties qui cherche à voir ce qu'on peut reconvoquer du jeu d'une actrice, à partir de quel(s) document(s) on peut le faire, et comment les archives permettent de constituer une partition pour acteur-riche à partir de laquelle il est possible de rejouer une performance du passé. La conférence s'ouvre sur une réactivation vocale d'un monologue de *Phèdre* d'après Sarah Bernhardt par Tomas Gonzalez, suivie d'un exposé sur les matériaux dont on s'est servi, et sur la manière dont on pouvait les utiliser. Parce qu'une archive se comprend toujours en réseau, il s'est également

agi d'exposer la manière dont on pouvait les remettre en question, les éclairer par d'autres documents... Le PowerPoint qui accompagne la conférence sert de support visuel, comme soutien d'attention, notamment pour les citations. Mais il sert aussi à mettre en partage les documents, d'autant plus qu'à la fin de la conférence, nous ouvrons la discussion, il est donc important de pouvoir montrer les documents tels que nous les avons reçus pour qu'il y ait la possibilité de dire : « Ah oui, mais moi je ne vois pas la même chose sur la photo, alors comment est-ce qu'on peut l'expliquer ? etc. ». Et puis le PowerPoint constitue aussi un support à la deuxième partie de la conférence, qui est une réactivation d'une pièce intitulée *Fédora*<sup>11</sup>, à partir de manuscrits de mise en scène. Nous avons besoin de faire un crochet par cette pièce-là, parce que nous n'avions pas encore toutes les archives et documents qui nous permettaient de faire un travail de jeu corporel sur *Phèdre*. Le PowerPoint est à la fois un support de jeu pour Tomas et une documentation à lire : nous mettons à disposition notamment les didascalies que nous avons trouvées dans le manuscrit de mise en scène. Nous montrons tous les types d'archives qu'on a utilisées : des photos, des coupures de presse, des écrits de Sarah Bernhardt, des traités de diction,

les enregistrements audios, des films, des manuscrits de mise en scène, un article de dictionnaire, etc. Dans d'autres disciplines – comme le dit l'historienne Arlette Farge dans *Le Goût de l'archive* –, les archives ont tendance à proposer un effet de réel sur ce qui est proposé ; par exemple dans des archives judiciaires, il y a des notes de procès, etc. Le problème des archives liées au jeu, c'est qu'elles irréaliment la performance, parce que les codes de jeu ne sont plus du tout les mêmes. La première fois que l'on écoute l'enregistrement sonore de Sarah Bernhardt, il est assez peu audible... Donc l'idée de la conférence, c'est de donner les outils pour pouvoir entendre cette performance vocale différemment et essayer d'en percevoir quelque chose au-delà du décalage qu'il y a entre elle et nous.

L'enregistrement de la voix de Sarah Bernhardt pose beaucoup de questions. C'est plus rapide, c'est plus aigu, elle ne pouvait pas bouger... On sait que ce n'était pas exactement sa voix. Comment refaire une voix de théâtre à partir de cette voix – qui a été enregistrée sur une durée d'une minute douze, devant un cornet avec un cylindre comme cela se faisait à l'époque ? Ce qui nous intéresse aussi, c'est qu'il faut que notre voix produise un effet similaire ; donc, comment faire ? Par exemple, quand on enseigne auprès des étudiant-es, on se rend compte que parfois faire exactement la même chose que ce qu'on perçoit de l'enregistrement ne produit pas le même résultat. Comme je n'ai pas le même organe phonatoire que Sarah Bernhardt, il faut parfois que je fasse quelque chose qui peut sembler très différent pour finalement obtenir un effet qui se rapprochera au niveau de la réception.

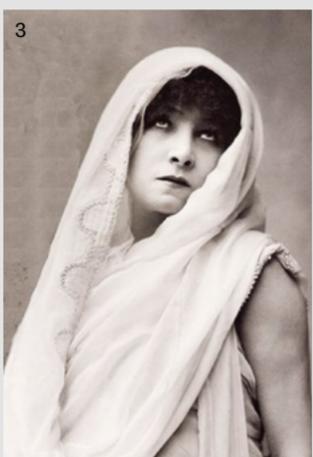
On a travaillé sur des hypothèses qui étaient liées à l'état de nos connaissances des archives – en permanente évolution ! Nous répondions à la commande de montrer comment les archives pouvaient constituer une partition pour un rôle.

La difficulté venait du fait que Sarah Bernhardt a joué *Phèdre* pendant plus de 40 ans et donc on a des archives à la fois de 1873 et de 1910 – et il y a un problème méthodologique assez sérieux sur le fait de mélanger des époques distinctes. Mais la question de la vérification est complexe dans le cadre de notre travail. On peut toujours dire : on est au plus près du jeu de Sarah Bernhardt, personne ne pourra aller le vérifier. Toutes les traces que nous avons de ce jeu sont des traces qui ne sont pas théâtrales. Notre approche est asymptotique. C'est-à-dire que nous avons essayé de nous approcher le plus près possible de ce qu'on imagine être le jeu de Sarah Bernhardt mais honnêtement, on ne peut pas vous dire que c'est comme cela que Sarah Bernhardt jouait. La question n'est pas là, la question c'est d'essayer de percevoir de manière sensible l'intérêt, les modes de fabrication, d'où vient ce jeu-là, à quoi cela fait référence ; est-ce que cela peut nous permettre de comprendre un petit peu mieux l'histoire du jeu, etc. L'autre parti pris que nous adoptons, c'est que nous nous concentrons sur le protocole de travail. Nous cherchons à exposer le processus, c'est cela qui nous paraît pertinent à transmettre, c'est-à-dire : comment est-ce qu'on peut amener des étudiant-es à s'emparer d'archives et essayer de les comprendre en les éprouvant et en croisant différentes sources pour ausculter comment le savoir se modifie au fur à mesure que la documentation s'accumule ? Quand on travaille en atelier avec des étudiant-es, on essaie vraiment de travailler sur ce processus cumulatif. On donne une première archive, on propose un exercice de copie. On ajoute une deuxième archive, on copie de nouveau le même extrait et on constate ce que cela modifie dans la perception et dans la compréhension l'archive, puis on en ajoute une troisième, etc. Par conséquent, le savoir se modifie par l'épreuve de l'archive, qui s'en trouve à chaque fois, pour ainsi dire, *augmentée*.



De Sarah Bernhardt  
à Tomas Gonzalez

1. Portrait de Sarah Bernhardt, Georges Clairin, Huile sur toile, 1876, CCO Paris Musées/Petit Palais, musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris
2. Sarah Bernhardt dans *Théodora* de Victorien Sardou, atelier Nadar, 1884 © Bibliothèque nationale de France
3. Sarah Bernhardt dans *Phèdre* au Théâtre de la Renaissance, atelier Nadar, 1893 © Bibliothèque nationale de France



## « Ce qui se passe entre les dessins et la parole »

Éric Valette, artiste, enseignant-chercheur

Trois références me sont venues à l'esprit... Il y a Eric Duyckaerts<sup>12</sup>. Dans le champ des arts plastiques nous avons tous regardé avec délectation ses vidéos délirantes, où il jouait le rôle du conférencier, avec des formes savantes, parfois assez rigoureuses mais qui détournaient les codes, avec ses chemises caractéristiques du « scientifique », ses cheveux gras, ses blagues pas drôles... Dans un autre registre, il y a le travail magistral (je dirais) de Walid Raad<sup>13</sup> et de l'Atlas Group (1989-2004), qui recourt à la conférence-performance pour exposer une archive entièrement fictionnelle, prenant la forme d'observations rigoureuses de détails d'une guerre qui manquait d'images et d'historiens. C'était magistral dans la manière de le présenter, mais aussi comme réaction à une situation – la guerre civile libanaise –, en réponse à une amnistie générale qui fait qu'aucun historien n'a le droit d'y travailler, et qu'une espèce de silence complice avec les criminels de guerre, qui sont pour certains encore au pouvoir, s'est installé. Ce projet prend la forme d'un site internet, de photos, d'expositions et aussi de conférences-performances. Pour moi, cela a été l'introduction d'un possible de ce format,

qui à la fois propose un commentaire artistique sur une situation extrêmement sensible et vive encore, mais aussi un commentaire sur ce que sont ces conférences habituellement : une mise en scène de la vérité. Et puis, il y a eu *Produit d'autres circonstances* de Xavier Le Roy que j'ai vu à Bruxelles, probablement au Kunstenfestivaldesarts. J'ai été très marqué par cette manière de mettre en scène le doute, le questionnement, de garder tous les attributs de la position savante (l'ordinateur, le PowerPoint, le texte, les sources des références, etc.) en introduisant des grincements. Il me semble que cela commençait par du corps.

J'ai commencé à faire des conférences-performances dans un collectif, *Suspended spaces*, que nous avons créé en lien avec la ville de Famagusta à Chypre. C'est une ville fantôme, une ville balnéaire qui a été fermée, capturée lors de l'avancée turque au Nord de l'île – en majorité grecophone. Cette ville est aujourd'hui encore sous protection de l'armée turque et est restée vide depuis 1974. Nous avons été sidérés par ce spectacle-là et nous avons proposé à d'autres artistes et d'autres chercheurs de contribuer à un projet. Nous étions



Éric Valette, *La jalousie du plant de manioc / La vengeance du bois qui pleure* (conférence-performance, 2018), 35', Niteroi, Brésil, 2023

dans un endroit où les sciences humaines ne nous avaient pas permis d'avoir des explications. Pourquoi ce lieu existe-t-il aujourd'hui dans l'espace européen, pourquoi n'était-on pas au courant qu'il existe ? Évidemment pour comprendre ce qui est arrivé, nous avons lu des sources historiques. J'étais un de ceux qui avait le plus lu les historiens. Au moment d'exposer nos travaux, on m'a demandé de faire un texte sur le contexte historique, comme point d'entrée dans l'exposition. Quand je l'ai fait relire à nos partenaires chypriote-grecs, leurs corrections respectives faisaient signe de points sensibles, de désaccords. Nous avons alors décidé de ne rien fixer par écrit et d'introduire l'exposition oralement seulement, d'autant qu'une semaine de colloque était prévue... Puis nous avons été invités à une soirée de projection vidéo au Centre Pompidou à Paris, et nous nous sommes retrouvés confrontés aux mêmes questionnements : impossible de montrer des œuvres sur Chypre pendant deux heures sans parler du contexte. Mes collègues de *Suspended spaces* m'ont à nouveau demandé de prendre en charge un résumé d'une dizaine de minutes de l'histoire du lieu. Nous avions assisté cependant à plusieurs conférences d'historiens et d'anthropologues sur Chypre, et à chaque fois, il y avait dans le public des nationalistes grecs ou turcs très offensifs, parce que la situation est très sensible et ils ne laissaient rien passer. J'ai pensé que j'allais au casse-pipe. J'ai alors réalisé des dessins et écrit un historique de l'île qui partait de la haute antiquité jusqu'à notre projet. Le texte est très froid, j'avais enlevé le maximum de mots, pour mettre le maximum de dessins. Il n'y a pas eu de contestations. J'avais conscience que

j'avais besoin de me cacher derrière le statut d'artiste pour qu'on accepte mes erreurs historiques. Il y a nécessairement des erreurs historiques. Les dessins sont entièrement issus d'archives iconographiques que j'ai récupérées et reproduites, que j'accumule systématiquement, et l'accumulation brouille la lecture. Certaines de ces images posent problème, mais on le voit assez rapidement. Certaines sont, par exemple, employées par la propagande de part et d'autre de l'île, pour expliquer qu'un massacre a commencé avant un autre, que le déclencheur venait du camp adverse, que ce dont il était question c'était de protéger les populations, que c'était une opération de paix, etc. Cette première conférence-performance a été comme un outil pour m'en sortir. Et c'est parce que j'avais connaissance des travaux que j'ai mentionnés au tout début de mon propos que cela a été possible.

Avec le collectif, nous travaillons actuellement à un projet qui s'appelle *TRAVERSER – Marseille / Alger / Ghardaïa*, avec Ghardaïa en ligne de mire. Ghardaïa est un ensemble de sept petites villes en Algérie, qui a une caractéristique importante : sa communauté est mozabite. C'est une forme de l'Islam ni chiite, ni sunnite, mais ibadite. Les Mozabites vivent de manière très traditionnelle – on trouve facilement des images de la région avec des femmes qui, dans l'espace public, sont entièrement voilées, avec un triangle ouvert sur un œil seulement. Je savais très bien qu'en tant qu'homme, je n'aurais aucune chance d'entrer en relation avec des femmes. Je parlais de Ghardaïa à une amie par le plus grand des hasards, dont la mère y était allée plus jeune et avait noué une relation avec une femme de Ghardaïa,

elles ont entretenu une correspondance. J'ai rencontré sa mère qui m'a raconté cet échange épistolaire sur dix ans, avec Zahia, tisseuse de tapis, et de leur rapport d'amitié – autant que l'amitié puisse exister entre une Française de 40 ans et une jeune Mozabite de 20 ans. Elle m'a confié les lettres. La conférence-performance a été pour moi un outil pour parler de l'enquête que j'avais faite sur ce contenu-là, pour essayer de comprendre du mieux que je pouvais ce qu'était une jeune femme de 18 / 20 ans, à Ghardaïa, dans les années 1980. Certains dessins reproduisent des images croisées dans mes recherches (cartes postales, plans, etc.), des photographies, des livres. Ils ont été préparés en amont, sur du calque, et viennent composer ou ponctuer le récit. D'autres dessins sont réalisés en direct pendant la conférence, donnant une importance au geste.

J'ai toujours travaillé pour que l'élément visuel ne soit pas écrasé par la parole, pour qu'il ne soit pas simplement illustratif de ce qui est dit, pour qu'il ne soit pas réduit à quelque chose qui aide seulement à comprendre mais pour qu'il amène autre chose. Je cherche ce que font les dessins, ce qui se passe entre les dessins et la parole, l'évocation d'une complexité qui n'est pas perceptible dans un texte par exemple. C'est ce que j'aime dans le diagramme : il a l'apparence de la rigueur, c'est fait rigoureusement, c'est rigoureux mais ce n'est pas lisible, ce n'est pas utilisable. Il y a de nombreuses cartes de ce type... Je pense à celles d'Alexander von Humboldt<sup>14</sup>, elles sont magnifiques, très précises, mais personne ne peut vraiment lire ou comprendre ce qu'il y est consigné. Et il me semble que dans le discours savant de la conférence, il y a un peu de cela : cela prend l'apparence d'une complexité rationnelle et objective mais dans le fond, cela ne l'est pas complètement, parce qu'il y a le corps, parce qu'il y a l'accident...

<sup>9</sup> Ndlr : Françoise Lavocat est chercheuse et professeure de littérature comparée à l'Université Sorbonne-Nouvelle, spécialisée en théorie de la fiction, mais aussi notamment sur les récits de catastrophes. Laurent de Sutter est un philosophe belge, professeur de théorie du droit à la Vrije Universiteit Brussel. Dorian Astor est un philosophe, écrivain et germaniste français, spécialiste de Nietzsche.

<sup>10</sup> Pierre Bayard, *Comment parler des livres que l'on n'a pas lus ?*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2007, pp. 161-162.

<sup>11</sup> *Fédora* est un mélodrame de Victorien Sardou, écrit spécialement pour Sarah Bernhardt qu'elle joue en 1882 au Vaudeville, à Paris.

<sup>12</sup> Ndlr : Eric Duyckaerts était un artiste belge (1953-2019), qui présentait notamment des performances autour de l'art de dissenter – avec pour objectif de remettre en question avec humour les discours courants sur l'art, tout en confrontant les arts plastiques à des savoirs exogènes.

<sup>13</sup> Ndlr : Walid Raad est un artiste libanais, né en 1967, dont le travail mêle photographie, vidéo, installations et performances. Il a inventé *the Atlas Group* (1989-2004), un collectif fictionnel centré sur les guerres libanaises.

<sup>14</sup> Alexander von Humboldt et Aimé Bonpland, « Géographie des plantes équinoxiales : tableau physique des Andes et pays voisins, dressé d'après des observations et des mesures prises sur les lieux depuis le 10<sup>e</sup> degré de latitude boréale jusqu'au 10<sup>e</sup> de latitude australe en 1799, 1800, 1801, 1802, 1803 », esquissé et rédigé par Humboldt, dessiné par Lorenz Adolf Schönberger et Pierre Jean François Turpin, Paris, Langlois, 1805, 60x100 cm. Voir à ce propos : Éric Valette, « Alexander von Humboldt et Hercule Florence, des manières de faire des mondes », *La Revue des lettres modernes*, 2022 – 10, *Le Voyage entre science, art et littérature*, pp. 49-66.

<sup>1</sup> Fanny Gribenski, « Présenter la musique ancienne. Les avatars du concert-conférence à Paris dans les années 1880-1890 », Rémy Campos et Xavier Bisaro (dir.), *La Musique ancienne entre historiens et musiciens*, Genève, Droz/ Haute école de musique de Genève, 2014, pp. 63-103.

<sup>2</sup> Après la Seconde Guerre mondiale, Béatrix Dussane (qui avait longtemps joué à la Comédie-Française) anime des causeries télévisées à l'ORTF. Dans le monde musical, Bernard Gavoty est pendant des années le conférencier attitré des Jeunesses Musicales de France. Aux États-Unis, Leonard Bernstein fut l'animateur dans les années 1960 d'émissions télévisées pour la jeunesse qui connurent un immense succès.

<sup>3</sup> Richard Schechner, *Performance, expérimentation et théorie du théâtre aux USA*, Montreuil-sous-Bois, Éditions théâtrales, 2008 ; Anaël Lejeune, « L'artiste en historien de l'art : la conférence-performance aux États-Unis dans les années 1960 », Vangelis Athanassopoulos (dir.), *Quand le discours se fait geste. Regards croisés sur la conférence-performance*, Dijon, Les Presses du réel, 2018, pp. 19-45.

<sup>4</sup> Bénédicte Boisson, Laurence Corbel, Anne Creissels et Camille Nous (dir.), « *La conférence comme performance : formes et actes du discours (19<sup>e</sup>-21<sup>e</sup> siècles)* », *Déméter*, été 2020-hiver 2021 [en ligne].

<sup>5</sup> Cf. Emanuele Quinz, « L'art à l'épreuve de la fiction », in Marion Boudier, Chloé Déchery (dir.), *Performer les savoirs*, Collection Artec, Dijon, Les presses du réel, 2022, pp. 128-133.

<sup>6</sup> <https://nanterre-amandiers.com/en/evenement/le-theatre-des-negociations/>

<sup>7</sup> Ndlr : Bruno Latour (1947-2022) était un sociologue, anthropologue et philosophe français, fondateur du Master en arts politiques à Sciences Po Paris [SPEAP]. Frédérique Aït-Touati est spécialiste de littérature comparée et d'histoire des sciences, chercheuse au CNRS. Philippe Quesne est metteur en scène, plasticien et scénographe. Il a dirigé le Théâtre Nanterre-Amandiers de 2014 à 2020.

<sup>8</sup> Ndlr : Le peuple qui manque est une plateforme curatoriale basée à Paris, fondée en 2005 par Aliocha Imhoff et Kantuta Quiros. La captation de la Nuit Blanche du samedi 7 octobre 2017 est disponible à l'adresse : <https://www.youtube.com/live/C3HdoiQP-fk?feature=shared>

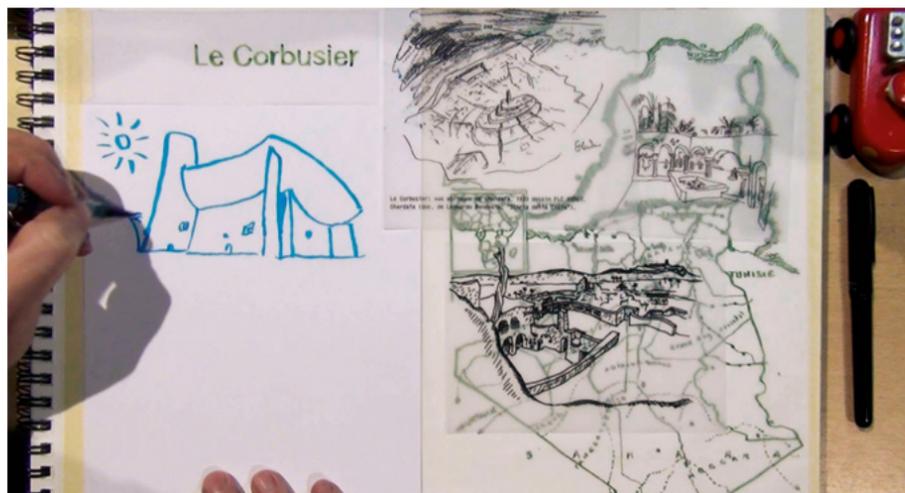
Les conférences que nous accueillons ont une dimension artistique forte ; elles peuvent allier au discours gestes, mouvement, jeu pour décrire au plus près les processus créatifs. La première cette année, le 11 octobre 2023, avait la particularité d'être dessinée. Elle résulte d'un travail d'étude qu'a mené Éric Valette, artiste enseignant-chercheur, sur le site de Ghardaïa, une petite ville située à 600 km au sud d'Alger aux portes du désert. Assis à la table pour une durée de 45 minutes, il déploie un récit qu'il a tissé à partir d'une correspondance entre deux femmes et de données éparses qui concernent l'histoire et la culture du site. Les dessins qui l'accompagnent, rétroprojetés derrière lui sur grand écran, le plus souvent réalisés d'après des images d'archives, ouvrent les perspectives et laissent nos imaginaires composer avec ce que nous savons ou croyons savoir, éclairés par les documents qui nous sont présentés.

# TIRER LE FIL DE GHARDAÏA

(EXTRAITS)

Éric Valette

## Le Corbusier



Éric Valette, Photogrammes de l'enregistrement en direct de la conférence performée *Tirer le fil de Ghardaïa*, La Manufacture, octobre 2023

En août 1931, l'architecte Le Corbusier quitte Paris en voiture. Cap au Sud. Après avoir traversé l'Espagne, il gagne le Maroc puis l'Algérie, jusqu'à la vallée du Mzab et l'oasis de Ghardaïa. En plein été, on peut imaginer à quel point ce voyage fut en premier lieu une expérience de la chaleur extrême.

Le Corbusier rapporte de son voyage quelques croquis de l'architecture du Mzab, qui le fascina particulièrement. Il dessine la cour de la mosquée de Ghardaïa, aux nombreuses cavités, des niches qu'on retrouve dans la Chapelle de Ronchamp de 1955, souvent comparée aux édifices du Mzab.

En mars 1933, Le Corbusier retourne dans le Mzab en petit avion. Il survole la ville et dessine rapidement le plan de Ghardaïa.

C'est donc par le dessin que les constructions de Ghardaïa se confrontèrent à la pensée moderniste. D'abord quelques croquis à hauteur d'homme, puis une vue aérienne qui révèle le schéma général de la ville, un plan qui n'a été tracé par aucun urbaniste.

Le Corbusier a prétendu que son principal carnet de dessins avait disparu, volé en Algérie. Il ne resterait donc que ces quelques histoires esquissées. J'ai du mal à croire cette histoire de vol de carnets volatilisés à jamais...

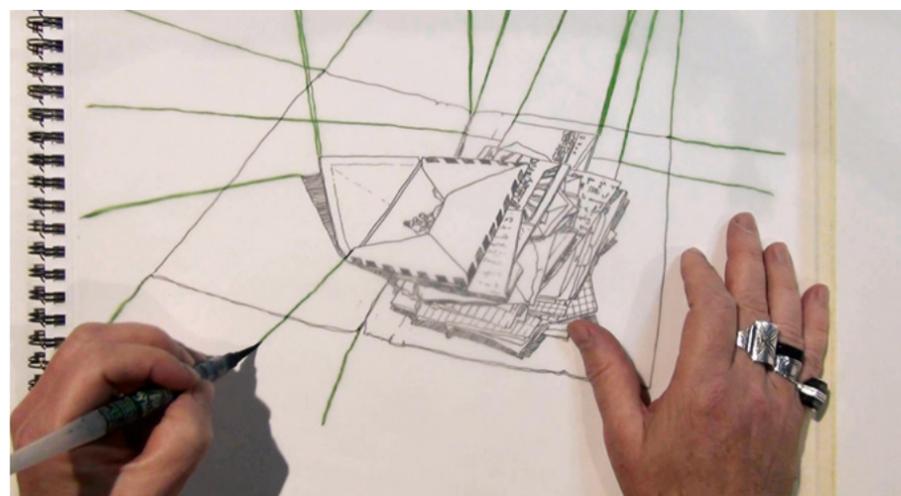
Les croquis du Corbusier révèlent un échange du Sud vers le Nord, où des idées et des formes, croisées dans le Mzab, inspirent et nourrissent les projets de l'architecte, en France. Un échange opposé à ceux qui, depuis le Nord, imposent au Sud un système colonial à sens unique, un système qui prétend apprendre, éduquer, construire, moderniser, civiliser, en dessinant des vastes projets urbains.

À Ghardaïa, Le Corbusier écrit : « Clef du système : définir des consommations qui réduisent considérablement le régime industriel ». Puis il conclut un peu plus loin : « L'oasis des Mozabites est le paradis ».

Drôle de carambolage dans ses mots : Le Corbusier s'inspire de l'architecture vernaculaire d'une oasis du désert, soumise à des fortes contraintes climatiques, pour dessiner ses projets modernistes, en dénonçant dans le même temps l'impasse de la modernité qui nous mènera à la surconsommation et au désastre écologique.

C'est sur le lien particulier qui relie une architecture du désert africain du 11<sup>e</sup> siècle et la Charte d'Athènes conduite par Le Corbusier, que l'artiste Kader Attia a travaillé. C'est lui qui a invité le collectif *Suspended spaces*<sup>1</sup> à s'intéresser à Ghardaïa.

## Les lettres de Zahia



J'ai parlé de Ghardaïa autour de moi.

Une amie, Laure, m'a dit : « Ma mère est allée à Ghardaïa ».

Laure m'a dit : « Tu devrais parler avec Marie-Claude, ma mère. Elle a correspondu pendant plusieurs années avec une habitante de Ghardaïa. »

J'ai rencontré Marie-Claude et Jean, chez eux, à Paris.

Une chemise avec un prénom inscrit au stylo bille était posée sur la table du salon.

Marie-Claude avait rangé à l'intérieur toutes les lettres de son amie Zahia, reçues entre 1983 et 1992 et une dernière datée de 1993, écrite par le neveu de Zahia, pour lui annoncer la mort de sa tante.

Marie-Claude a classé ces lettres avant mon arrivée.

Elle était encore émue de sa relecture quand elle a commencé le récit de son séjour à Ghardaïa et sa rencontre avec Zahia.

Marie-Claude m'a confié les lettres de Zahia.

Ces courriers dessinent le portrait de son amie, ils méritent pour elle de ne pas rester enfermées dans une chemise.

Je conserve ces lettres aujourd'hui mais elles ne me sont pas adressées et je ne voudrais pas me les approprier.

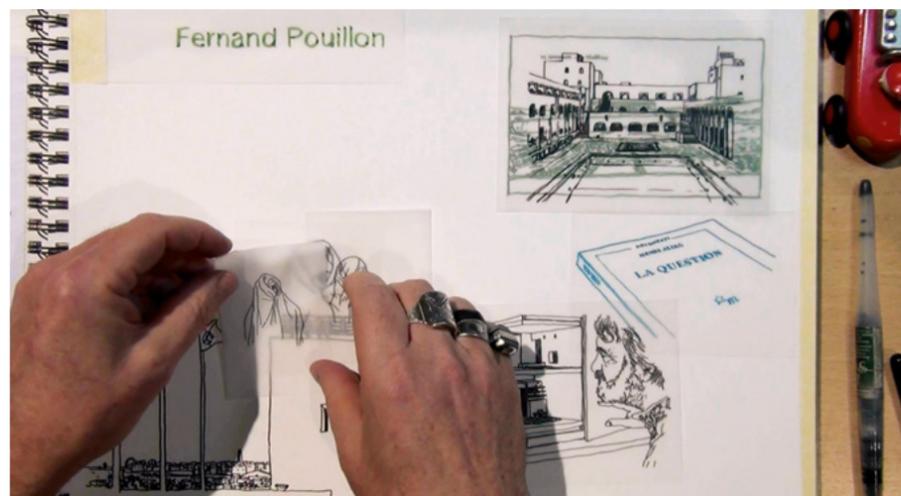
Zahia n'est pas une amie et je ne peux pas prétendre qu'elle le devienne.

J'ai longuement hésité à l'appeler par son prénom, parce que l'utilisation du prénom est trop souvent le signe d'une familiarité descendante. Mais je ne veux pas révéler son nom complet, et Zahia, c'est comme cela que Marie-Claude l'appelle. Alors pour respecter cette logique, j'appellerai en retour Marie-Claude seulement Marie, car c'est ainsi que Zahia la nomme.

Les lettres de Zahia sont pour moi une porte d'entrée précieuse dans le quotidien d'une femme mozabite. Un éclairage fragile d'une réalité qui m'est totalement étrangère et qu'il me serait impossible d'entrevoir autrement.

Chaque information recueillie dans les lettres de Zahia me permet de dégager une ligne que je vais tracer prudemment pour initier une arborescence, en espérant que l'ensemble de ces fils dessinera un tissage, un tressage, une toile, plutôt qu'une grosse pelote informe.

## Fernand Pouillon



Marie et Jean ont passé une dizaine de jour dans le Mzab, avec l'impression d'être les seuls touristes de la ville. En 1983 pourtant, les rapports entre la France et l'Algérie semblaient se détendre un peu. La guerre d'Algérie venait de faire son entrée dans les manuels scolaires français.

Marie et Jean étaient logés dans l'Hôtel M'zab.

L'Hôtel M'zab a été construit en 1970 par l'architecte français Fernand Pouillon, celui qui dessina une grande partie du port de Marseille après la seconde guerre mondiale.

L'Hôtel M'zab est implanté sur les ruines d'une caserne coloniale, à propos de laquelle il est difficile de trouver des informations. Parfois nommé Bordj Giraud, ce fort militaire était occupé par le 2<sup>e</sup> Bureau, c'est-à-dire le service des renseignements de l'armée française.

Ce fut aussi un centre de torture.

À Ghardaïa, un architecte français visionnaire recouvre la mémoire de la barbarie coloniale en bâtissant un hôtel moderne pour touristes.

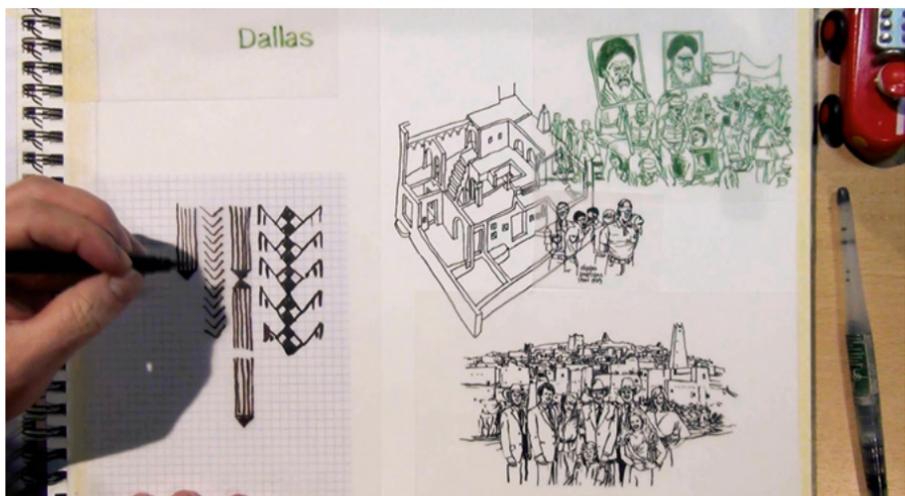
Il y eut un conflit à propos de l'Hôtel M'zab, entre les architectes Fernand Pouillon et André Ravéreau. André Ravéreau, nommé architecte en chef des monuments historiques en Algérie en 1965, considérait que le projet initial de Pouillon était indécent car il prévoyait des balcons avec une vue plongeante sur les toits terrasses de Ghardaïa. Or ces terrasses, invisibles depuis la rue, sont les seuls espaces extérieurs où les femmes peuvent ne pas se couvrir. Selon la tradition mozabite, dans l'espace public, les femmes portent un voile blanc qui recouvre l'intégralité de leur corps à l'exception d'un petit triangle dégageant la vue pour un œil seulement.

Dans une archive de l'INA, le journal de la télévision française du 16 juin 1959 rapporte la visite à Ghardaïa de Jacques Soustelle, ministre chargé du Sahara, des DOM TOM et de l'énergie atomique. La caméra filme le cortège officiel,

uniquement masculin, puis pointe le ciel pour montrer, en contre-plongée, les femmes postées sur les toits terrasses.

André Ravéreau eut gain de cause et Fernand Pouillon modifia son projet. L'Hôtel M'zab a finalement ouvert en 1972.

## Dallas



Au détour d'une balade, un jeune garçon, rencontré en chemin, propose à Marie et Jean d'entrer chez lui pour faire la connaissance de sa grande sœur de 18 ans, Zahia.

Zahia et plusieurs femmes les accueillent. Elles sont occupées au tissage de tapis.

Dans les maisons mozabites, les espaces sont organisés de telle manière que les hommes et les femmes du foyer se croisent le moins possible. Un homme par exemple n'a pas le droit de voir les sœurs de sa femme avec qui il habite, sinon entièrement couvertes.

La présence de Jean dans cet espace domestique féminin est pourtant rapidement considérée comme ne posant pas problème: « il peut entrer, il n'est pas un homme ».

Il ne s'agissait pas d'une évaluation de sa virilité mais plutôt le constat que Jean n'était pas un homme algérien ni musulman. La coutume semblait donc ne pas devoir s'appliquer à ce visiteur.

Marie, accompagnée de Jean, revient voir Zahia et sa famille chaque jour.

Une amitié évidente entre Marie et Zahia naît durant ce court séjour malgré leur différence d'âge. Zahia a vingt ans de moins que Marie.

Dans cette pièce commune où Marie et Jean viennent rencontrer Zahia, une télévision diffuse des épisodes du feuilleton américain *Dallas*. Les aventures de la famille Ewing ont eu

beaucoup de succès en Algérie, qui fut un des premiers pays au monde à le diffuser, en version française mais avant la France. La rumeur dit que le prix très bas auquel les Américains vendirent la série à la Télévision algérienne était un geste de remerciement.

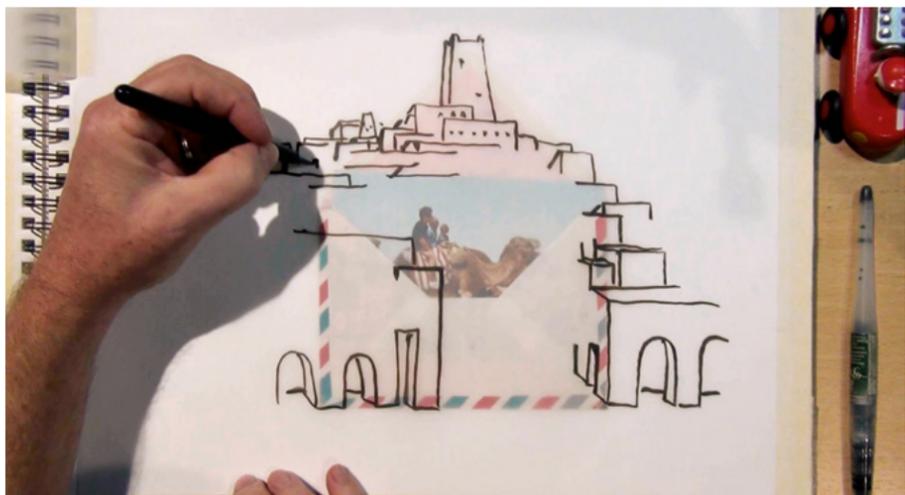
En 1979, suite à la prise de pouvoir de l'Ayatollah Khomeiny en Iran, 52 Américains furent séquestrés pendant 444 jours dans l'Ambassade des États-Unis à Téhéran. La diplomatie algérienne aurait joué un rôle déterminant dans la libération des otages en janvier 1981, alors pour la remercier, la série *Dallas* aurait été vendue à prix symbolique.

Quand Zahia raconte sa fascination pour *Dallas* à Marie et Jean, la série rythmait la vie des familles algériennes depuis deux ans déjà. C'était un véritable phénomène de société. Dans toute l'Algérie, les rues se vidaient au moment de la diffusion des épisodes du feuilleton.

Le 1<sup>er</sup> octobre 1981, le journal *El Moudjahid* s'offusque de la pénétration du modèle culturel américain dans les foyers, tant les aventures de JR et Sue Ellen contredisent à la fois les idéaux du FLN et les mœurs traditionnelles et religieuses.

À Ghardaïa, la révolution islamique chiite d'Iran a eu pour conséquence l'entrée d'une famille de milliardaires texans dans la vie quotidienne de Zahia.

## Correspondance



De retour en France, Marie écrit à Zahia, qui lui répond. La commande d'un tapis sert peut-être de prétexte à engager cette relation épistolaire.

Les lettres de Zahia sont rédigées dans une langue qui n'est pas la sienne,

par une jeune femme qui mêle des considérations plutôt légères à des propos intimes, des confidences parfois.

Lire ces lettres fut émouvant et troublant à la fois.

Le mari de Zahia, ses deux filles

âgées aujourd'hui de 33 et 31 ans, vivent probablement toujours en Algérie, dans la vallée du Mzab. Ces lettres sont une partie de la vie de leur mère et de leur épouse, dont il et elles n'ont pas connaissance. Elles dessinent un portrait très morcelé de Zahia, qui pour moi devient presque un personnage de fiction tant il me faut imaginer ses parts manquantes.

Les premières lettres ont été écrites en arabe puis traduites par son neveu, le fils de sa sœur aînée. Ensuite, Zahia a écrit elle-même les lettres mais quelqu'un les corrigeait. Certaines lettres, plus rares,

n'ont pas été relues et corrigées. Zahia avait des choses à dire et ne voulait pas que ses lignes soient lues par une autre personne que Marie.

Zahia a écrit certaines lettres parce qu'elle savait que jamais son monde ne croiserait celui de Marie.

À Ghardaïa, il y a peut-être une chemise précieusement conservée quelque part, avec les courriers et les nombreuses photographies envoyées par Marie, des lettres et des phrases qu'elle n'aimerait peut-être pas, elle aussi, que son mari, ses enfants ou moi lisions.

## Photographie



Dans une lettre, Zahia a glissé une photographie, datée du 16 juin 1986. Elle a 21 ans. Elle pose de trois-quarts, devant une grande photographie murale qui montre un arbre noueux et une végétation méditerranéenne. Une ombre projetée à gauche et une surexposition au centre révèlent l'usage d'un flash. Zahia regarde vers la droite, légèrement en haut. Ses longs cheveux noirs sont lâchés, elle porte un t-shirt noir à manches courtes, fermé sur le devant par un lacet blanc et un petit collier ras-du-cou, une simple chaîne peut-être. Elle ne semble pas maquillée. C'est comme cela que Marie et Jean ont fait sa connaissance trois ans plus tôt, c'est ainsi qu'elle et il se souviennent d'elle.

Je me demande qui a pu prendre cette photo et où. La faible qualité de l'éclairage indique qu'il ne s'agit pas d'un travail professionnel.

Dans le Mzab, il est interdit de photographier des femmes de confession ibadite, même entièrement couvertes. Lorsque des femmes mozabites apparaissent dans des photographies de Ghardaïa, c'est de loin, de dos, en silhouettes, à la sauvette.

Le Centre d'études africaines de Leiden, aux Pays-Bas, possède une photographie disponible en ligne: elle a été prise entre avril et mai 1981 à Ghardaïa par une femme, l'anthropologue hollandaise Angeline van Achterberg. On y voit sept femmes voilées marchant de dos sur un parking au pied du village. J'aime imaginer que Zahia est une de ces sept silhouettes quand elle avait 17 ans.

[...]

**1** Ndlr: *Suspended spaces* est un collectif à géométrie variable qui réunit depuis près de 15 artistes et universitaires, à travers différentes régions du monde, pour des projets chaque fois centrés sur un site, une ville, une histoire spécifique, tantôt au Liban, tantôt à Chypre ou en Amazonie et plus récemment en Algérie. Leurs travaux sont documentés dans plusieurs ouvrages référencés sur [www.suspendedspaces.net](http://www.suspendedspaces.net).

# QUESTIONS

Nous avons relevé un ensemble de questions formulées cette année par les étudiant-es danseur-euses, metteur-es en scène et scénographes dans leurs travaux de mémoire de Bachelor ou de Master. Le mémoire est l'occasion pour ils et elles de s'engager dans une pratique réflexive, et d'être en mesure de décrire le développement d'un processus de création.

*My question was, what does a work of art in the format of a dance piece look like, including questions of solitude, migration, my mother tongue Urdu, and my grandfather's invisible presence in my life. How do I bring these together?*<sup>1</sup>

Comment parler de moi, sans avoir à parler de moi ?<sup>2</sup>

*One talks with self-evidence of the 2.5 million light-years that the nearest larger galaxy is distant from ours. Then, casually, one talks about the 33 nano seconds it takes for the light from a light projector on stage to reach the audience. "Normal", "Logic". Macro versus micro. The end of the observable universe versus underground fungal web. Zooming in and out. In all directions. But how far does our imagination go?*<sup>3</sup>

*Growing up, following the norm, into only one direction may be socially expected. In terms of muscular engagement, an upright spine is definitely the more convenient option, yet what does it tell? I'm following my evolutionary predetermination? Great, but am I flexible and strong enough to endure through time?*

*I am rigid and stiff; I don't allow myself to blunder and go wrong at times. How can I reorient and grow creatively? Can I see things from a different perspective, am I afraid of pain and flexible enough to sustain in wearing situations? Did I ever try?*<sup>4</sup>

What do you decide to share? With who? Why? How spontaneously?

*Did I decide to need the audience?*<sup>5</sup>

Comment créer un milieu qui me permette de vivre, penser et labourer le monde dans lequel on vit ?

Et si nous décrivions le monde comme quelque chose qui se compose non pas d'objets mais de flux qui nous pénètrent et que nous pénétrons, des vagues d'intensité variable et en mouvement perpétuel ?<sup>6</sup>

Do I want to make people laugh? Can I make people laugh? What if they don't laugh?<sup>7</sup>

Comment partager, transmettre ce jardin intérieur, ce monde personnel ?<sup>8</sup>

Comment faire de Dionysos et des Bacchantes la bombe qui fera voler en éclat précisément ce que je ne soupçonnais pas être soudé dans ma pensée ? Comment faire de ces figures les représentantes des voix étouffées, repoussées dans la marge, les communicatrices d'histoires alternatives, les garantes d'un nouveau monde ?<sup>9</sup>

Voyez-vous l'air de rien de certaines choses transitoires ? Tout comme celui de certaines présences pérennes qui habitent nos chambres ou les locaux de passage ou les seuils ? Voyez-vous l'air de rien de la fissure dans le carrelage, la porte qui se réouvre seule, le porte-manteau penché ?<sup>10</sup>

Combien de temps accorder à une activité, faut-il persister encore un moment dans cette direction ou est-ce le moment de s'arrêter et de changer d'activité ? Est-ce qu'il faut rester ici ou changer de lieu ? Est-ce que parfois, laisser passer le temps ne favoriserait pas la résolution des nœuds et des questions ?

Quelles conditions initiales proposeront un terrain propice à la créativité et à l'interaction ?

Si ce n'est pas à partir d'intentions, sur quelles bases va se faire le travail d'énonciation du texte ? Le sens des mots et des phrases n'étant pas l'élément porteur, quels seront nos appuis ? [...] La stricte énonciation du texte en suivant la partition suffit-elle à lui donner corps ?<sup>11</sup>

Quelle est cette époque qui m'a habituée à un rythme aussi dense ?

Qu'est-ce-que je veux faire de ce désir de tension ?

Qu'est-ce que je veux vraiment créer des situations d'intensité pour avoir l'illusion que la vie ne nous échappe pas ?<sup>12</sup>

Quelles seraient les nouvelles normes d'un monde où le marbre peut être aussi léger qu'un cheveu et, où le papier peut devenir aussi lourd qu'un rocher ?<sup>13</sup>

<sup>1</sup> Alina Arshi (Bachelor en Contemporary Dance), *Entepfuhl*, p. 7.

<sup>2</sup> Jamila Baioia (Bachelor en Contemporary Dance), *bsa7A*, p. 2.

<sup>3</sup> Jessica Alleman (Bachelor en Contemporary Dance), *De là à là / 15 minutes*, p. 6.

<sup>4</sup> Meggie Blankschyn (Bachelor en Contemporary Dance), *The craftly uncanniness behind the semblance of things*, p. 6.

<sup>5</sup> Mel Oscar Damianaki (Bachelor en Contemporary Dance), *sound music noise*, pp. 7, 15.

<sup>6</sup> Emma Perez (Bachelor en Contemporary Dance), *Terrain Glissant*, pp. 2, 5.

<sup>7</sup> Natasha Vuletic (Bachelor en Contemporary Dance), *The art of letting go*, p. 19.

<sup>8</sup> Tristan Richon (Bachelor en Contemporary Dance), *"O vis eternitatis"*, p. 2.

<sup>9</sup> Kim Crofts (Master Théâtre orientation Mise en scène), *Un chœur pour les Bacchantes*, p. 5.

<sup>10</sup> Maria Clara Castioni (Master Théâtre orientation Scénographie), *Quelque part entre voir et dire*, p. 11.

<sup>11</sup> Yann Hermenjat (Master Théâtre orientation Mise en scène), *Conscience du cadre*, pp. 20, 21, 32.

<sup>12</sup> Juliette Mouteau (Master Théâtre orientation Mise en scène), *Carnet des bords*, p. 30.

<sup>13</sup> Maude Bovey (Master Théâtre orientation Scénographie), *trouble*, p. 43.

# QUELQUE PART ENTRE VOIR ET DIRE

Maria Clara Castioni

Extraits de mémoire de Master Théâtre, soutenu en juin 2023

[pp. 7-8]

D'abord il y a des lieux, ensuite il y a des mots. Entre les deux : une tentative de nommer certains des endroits qui, dans le travail autour de l'espace, m'habitent et me nourrissent. Une tentative issue du désir ou de la nécessité de donner à ces endroits une forme dite : ici, écrite.

Chercher des mots – les miens, ceux d'autrui – pour dire des lieux. Des mots qui se déploieraient et qui, dans leur tentative de dire, n'arrêteraient pas de se définir, de se préciser, de s'ouvrir à d'autres mots.

Des lieux vécus – les miens, ceux d'autrui – matériels ou imagés, qui se distingueraient par leur configuration singulière, par leur rapport au temps, par leur relation avec les humains et les choses.

Certains événements, aussi infimes qu'ils soient, de quelque nature qu'ils soient, influencent notre perception de l'espace, le transforment en lieux. Passer par la langue pour y réfléchir est pour moi une façon d'amorcer un travail scénographique : dans l'effort (joyeux) de chercher des mots, de chercher *autour*, ou *parmi*, ou *dans* les mots, il y aurait un moteur activateur de pensée et de création.

Chercher des mots dans le langage, mais aussi dans les images : non pas pour dresser un vocabulaire figé et définitif, mais pour s'inventer une grammaire du *voir* et du *difficile à dire*. Des mots « d'un langage non axiomatique, un langage heuristique [...] : un langage de l'essayer dire perpétuel, un langage de l'approximation toujours suspendu entre le sensible et l'intelligible, [...] expérimentant sur lui-même le trouble inhérent aux expériences du regard<sup>1</sup> ».

Un langage comme une attitude du regard, comme une posture de recherche, comme une entame.

Des lieux, des mots, et entre les deux : la tentative de nommer un processus de travail dans l'espace qui, lui, à son tour, tente de nommer, par d'autres moyens que par la parole, les endroits de l'ordinaire qui m'habitent et me nourrissent. Dire par l'espace, au-delà de la parole. Quelque part entre *voir* et *dire*, ce mémoire se structure comme un déploiement de pensée, où des liens se tissent autour de mes hantises.

*Hanter*, de l'ancien scandinave *heimta* : fréquenter un lieu de manière habituelle, l'habiter.

*Heimta*, de *heim* : domicile.

Je m'intéresse ici à la forme passive du verbe *hanter*, car j'habite certains lieux autant que j'en suis habitée. Je suis hantée par des lieux, des images, des objets. Des visages, des voix, des mots. *Hantises* : choses qui habitent – un intérieur, un extérieur – d'une manière intime, persistante, obsédante.

*Obsession*, du latin *obsessio*, de *obsidere* : assiéger un lieu, l'occuper.

*Lieu*, du latin *locus* : qualité d'un espace matériellement ou idéalement circonscrit. Là où l'espace n'est pas une chose se déployant devant nous, mais plutôt se dévoilant à nous en étant traversé et habité. « Il ne s'agit pas de la relation abstraite sujet/objet, mais de la relation concrète où nous existons dans les choses, et où les choses existent en nous<sup>2</sup> ».

D'où l'importance des hantises dans l'amorce d'un travail autour de l'espace.

*Hantises*, donc, les arguments de ce mémoire.

[p. 10]

Le soir, je suis passée devant la porte vitrée de la cuisine de l'école. Depuis le couloir sombre, j'ai vu la vapeur s'échapper d'une casserole, posée sur la plaque allumée au fond de la pièce. Petit nuage inquiet.

J'ai vu la cuisine ainsi : vide et habitée, dans la lumière froide des fluos au plafond.

[p. 12]

En juillet, vers mes trois ou quatre ans, à la fête de la Madone de Finalborgo, la statue de la Vierge avançait, lente, devant le village entier. Hissée sur les dos d'une dizaine d'hommes, pourtant inatteignable à mes yeux enfants.

Mon regard ricochant sur les jambes de la foule en procession, un homme très grand me prit sur ses épaules pour que je puisse voir la Madone : ainsi je la vis.

[p. 13]

D'une manière plutôt illégitime et profane, je voudrais que, de temps en temps, la scénographie puisse faire surgir la réverbération d'une apparition. Qu'elle suggère, ne serait-ce qu'une seconde, qu'une présence invisible est là.

*Prendre corps*, entrer quelque part dans la sphère du sensible. Un sensible inframince et également éloquent, atmosphérique, irradiant.

Certains lieux, certaines choses – certains agencements de lieux et de choses – irradient leurs propres atmosphères. Celles-ci pourraient se définir comme des *quasi-choses* quasi objectives, nous reliant à l'espace d'une manière directe et affective, concrétisant ainsi son aspect le plus existentiel<sup>3</sup>. Comme des espèces d'interactions emphatiques, de tonalités émotives, de *Stimmungen* : qualités émotionnelles spécifiques d'un lieu vécu qui peuvent provoquer des réactions épidermiques, faciales, corporelles, en général reconnaissables. Frisson, chair de poule, grimace, gémissement, soupir, rire, haussement de sourcils, écarquillement des yeux, fuite du regard, retournement



Eléonore Bonah (mise en scène), Maria Clara Castioni (scénographie et costumes),  
Luna Desmeules (à l'image), Lenz, La Manufacture, septembre 2023 © Nicolas Brodard

de tête, dilatation des narines, resserrement des épaules, constriction maxillaire, contraction ou relâchement musculaire, etc.

Le fait de se sentir plus ou moins à l'aise à un endroit plutôt qu'à un autre : cela aurait à voir avec un sens spatial plus atmosphérique qu'euclydien.

*Aise*, du latin *adiacens* : adjacent. En italien ancien *agio* : habitation, chambre. Dérivé de *asio* : lieu<sup>4</sup>.

*Atmosphère*, de l'union de deux mots grecs. *Atmos* : exhalation, vapeur. *Sphaira* : sphère. Non pas métaphore, mais *quasi-chose*. Ni extériorisation de ce qui nous est interne ni intériorisation de ce qui nous est externe. Plutôt, sentiment spatialisé qui met en relation l'humain et l'ambiant de manière presque immédiate. Qui, même dans un monde médiatique, peut nous toucher du point de vue physique.

Comme pour le *genius loci*, il s'agirait d'un sens spatial extradimensionnel et non géométrique. Lourdeur du salon le dimanche, fraîcheur de la cuisine le matin, détresse des escaliers la nuit, quiétude de la salle de bain après la sieste, torpeur de la chambre le lundi<sup>5</sup>.

[p. 17]  
Lorsqu'ils irradiant une atmosphère, les lieux et les choses – leur agencement – influencent notre relation au monde, bouleversant le rapport frontal sujet-objet. Car la perception atmosphérique enclenche une forme de rapport au monde qui pourrait se dire holistique, émotionnel, prédualiste.

Penser à une atmosphère, comme à une phénoménologie de ce qui est *entre*. Un *genius loci* pourrait ainsi se définir, dans son statut atmosphérique de *quasi-chose*, qui transforme un espace en lieu.

[p. 23]  
Ombres-taches, objets latents. Endroits d'incertitude, propices à l'éveillement d'une hantise.

[pp. 26-27]  
*Exercice 2 : Propos*  
Dans une salle vide, il y a une paroi blanche de 4m de large et 2,5m de haut, en panneaux MDF 5mm, placée à 3m du mur du lointain et parallèle à celui-ci. L'observatrice est placée en face de la paroi. Cachée derrière la paroi, une bouteille en plastique pleine d'eau est suspendue au-dessus d'une bassine. La bouteille a un minuscule trou, duquel une goutte sort à peu près toutes les 5 secondes. La goutte tombe dans la bassine, qui contient déjà un peu d'eau, en produisant ainsi un bruit. Devant la paroi est placée une cruche en verre avec un peu d'eau.

*Exercice 2 : Variante 1 / Tentative 1*  
Dans une salle à peu près vide, il y a une paroi blanche de 4m de large et 2m de haut, en panneaux MDF 5mm, placée à 3m du mur du lointain et parallèle à celui-ci. Devant la paroi, côté jardin, est placé un tabouret d'environ 70cm de haut, sur lequel est posée une cruche en verre pleine d'eau. Au sol, à cour et près du tabouret, est posée une grande casserole en métal d'environ 40cm de haut. À l'intérieur, l'observatrice a préalablement installé quatre verres en papier, troués sur le fond, suspendus par des aimants en haut des parois métalliques. Les verres sont placés de manière à rester invisibles lorsqu'on se place face à la paroi.

L'observatrice se dirige vers la cruche, la prend dans ses mains, s'assied sur le tabouret. Elle vide la cruche dans la casserole, en remplissant les quatre verres aussi. Une fois toute l'eau versée, elle observe l'intérieur de la casserole. Les verres se vident très lentement

par leurs petits trous, en produisant un bruit de petit ruisseau. Quelques secondes plus tard, l'observatrice quitte le tabouret, où elle repose la cruche vide, elle traverse la salle et s'assied en face de la paroi. L'égouttement se fait lentement plus faible, le bruit des gouttes se dilue petit à petit dans l'air de la salle.

[pp. 29-30]  
Il me faut d'abord un espace sans armoires, sans tiroirs ni trop de boîtes. Ensuite, un petit désordre à ranger, un ordre à défaire, une légère fatigue. Puis une chaise pour m'asseoir, pour regarder et ainsi laisser couler le temps. Pour qu'une hantise surgisse peut-être.

Une posture, comme un cadre.

Un cadre : j'ai lu quelque part que ceux des théâtres à l'italienne ressemblent à une bouche de cheminée. Il y a pour moi dans cette paroi blanche de 4m de large sur 2m de haut un aspect domestique, quelque chose d'une domestication du regard. Domestique de la hantise.

« Un jour, dans ma chambre, je regardais une serviette posée sur une chaise, alors j'ai vraiment eu l'impression que, non seulement chaque objet était seul, mais qu'il avait un poids – ou une absence de poids plutôt – qui l'empêchait de peser sur l'autre. La serviette était seule, tellement seule que j'avais l'impression de pouvoir enlever la chaise sans que la serviette change de place. Elle avait sa propre place, son propre poids, et jusqu'à son propre silence. Le monde était léger, léger<sup>6</sup>... »

Un soir, il y a quelques années, devant la cheminée allumée, ma mère endormie sur le fauteuil blanc du salon.

Dans le cahier de mes vingt-deux ans : [...] Je t'ai vue / tu dormais j'ai vu / ton visage

*creusé par les traits austères / de quelque rêve fugace / qui sait quels rêves / j'ai pensé / qui sait où / Je t'ai regardée tu / dormais vivante / et le feu chauffait / nos vivantes présences / et tu n'étais / peut-être pas là.*

[pp. 36-39]  
L'aube, une fille dort : le visage dans sa paume droite, dans la clarté d'une chambre lagunaire. Un baldaquin, et à ses pieds : un tapis, des pantoufles abandonnées distraitemment, un petit chien, une cartouche, une couronne. Une chaise, un retable, une bougie allumée, un bénitier. Une petite écritoire avec son tabouret, un livre ouvert sur un lutrin incliné, des livres fermés, un encrier, un sablier. Une petite armoire à portes entrouvertes, d'autres livres, empilés. Deux oculi, deux fenêtres jumelées, un myrte, un œillet. Une petite statue d'Hercule, une petite statue de Vénus. Un Ange.

Choses qui habitent l'épisode peint du *Rêve* : parmi les neuf toiles du cycle de Sainte Ursule, réalisées par le peintre vénitien Vittore Carpaccio entre 1490 et 1495, celle-ci est pour moi, depuis mes vingt et un ans, image précieuse et intime.

Le cycle illustre l'histoire et le martyre d'Ursule, fille du roi de Bretagne : les fiançailles avec le fils païen du roi d'Angleterre, acceptées à condition de sa christianisation et de celle de onze mille vierges ; le pèlerinage à Rome qui aurait précédé le mariage ; la prise d'assaut des Huns sur le chemin du retour et le massacre de la princesse, du prince et des onze mille vierges ; la sanctification d'Ursule.

Dans la toile du *Rêve*, l'Ange apparaît du seuil de droite, la palme dans la main, pour annoncer à Ursule son martyre imminent. Elle : dort, son corps mince se dessine sous les draps et occupe seulement une moitié du lit. Son destin de martyre se manifeste ainsi pour la première fois, de façon silencieuse parmi les objets

de la chambre qui, elle, est baignée dans le dialogue métaphysique des lumières : l'une matinale, entrant de la porte au lointain du côté jardin ; l'autre mystique, se répandant des ouvertures du côté cour.

La place de l'Ange dans les représentations de l'Annonciation est habituellement celle associée à l'aube : la gauche du spectateur. Ici, l'Ange entre du côté opposé, celui du soleil couchant : crépuscule de la vie. Dans ce tableau tout objet est, comme la lumière, porteur d'une double nuance : terrestre, divine. Tout objet parle, toute configuration, toute absence. Absence avérée dans cette moitié du lit, vide. (...)

J'aimerais pouvoir tout traduire par une liste d'objets.

[p. 41]  
L'accumulation étant une de mes figures rhétoriques préférées, j'aime les listes. Une liste résume de manière efficace des points saillants, elle requiert un travail d'épuration et de désincarnation. Mais, tout en soustrayant, elle ne fait qu'accumuler. Cette petite incongruence me plaît.

Je pense à la liste comme à une accumulation, grande ou petite, de choses essentielles. J'aimerais que la scénographie le soit aussi, qu'elle puisse décrire *ce qui reste* : ce qui reste d'un processus de travail, mais aussi des choses de la vie, d'une présence, d'une peur, d'une révélation. Qu'elle puisse témoigner de ces traces. Cela ne devrait pas forcément aboutir à un espace vide ou semi-vide : l'épuration est plutôt une question d'état d'âme du plateau que de forme. J'aimerais que ce travail puisse se traduire en une accumulation *per via di levare*.

[p. 45]  
*Exercice 3 : Propos*  
Dans une salle vide, il y a une paroi blanche de 4m de large et 2m de haut, en panneaux MDF 5mm, placée à 3m du mur du lointain et parallèle à celui-ci. L'observatrice est placée en face de la paroi. Sur la paroi est accroché un vieux chiffon de cuisine, blanc avec des rayures rouges, à un mètre du sol environ et plutôt vers la cour. Le chiffon est trempé d'eau, il coule, goutte à goutte, en mouillant la paroi et le sol sur lequel ça résonne légèrement.

L'accrochage consiste en un système aimanté. Une personne est cachée derrière la paroi et enlève l'aimant de son côté. Lorsqu'elle l'enlève, le chiffon tombe.

Déterminer un temps de durée de l'exercice. Établir un rythme et des variations, par exemple en rajoutant une personne assise de profil, 1m devant la paroi, plutôt côté jardin, regardant à cour. La personne irait replacer le chiffon à chaque fois que celui-ci tombe.

[p. 47]  
Pour une raison que je vais essayer de cerner, mes exercices se concluent souvent par des chutes. De la goutte au chiffon : les choses qui m'animent, tombent.

Il y a dans ces chutes quelque chose d'à la fois loufoque et tragique. Un *loufoque-tragique* profondément nécessaire qui instaure une tension entre les pôles de la chambre. Tension du millième de seconde qui sépare le silence ambiant du bruit soudain. Chute comme événement inhérent aux lois habituelles et incontournables de la physique, s'y conformant pour contourner les lois protocolaires qui aménagent et rangent humain et matière, toujours au bon endroit, toujours convenablement.

[pp. 71-72]  
Venise : le printemps de mes vingt et un ans, je n'ai pas pu entrer dans la salle XXI des *Gallerie dell'Accademia*, celle qui accueille les neuf toiles peintes de l'*istoria* de Sainte Ursule. Ce printemps-là, elle était en restauration. J'ai dû attendre l'été de mes vingt-quatre ans pour y revenir et franchir son seuil.

Je suis donc entrée : sans vouloir voir l'espace dans son entièreté, mon regard s'est dirigé à gauche, là où commence le cycle. J'ai entamé ma visite de gauche à droite, en suivant l'ordre de lecture proposé par la plupart des études historiques<sup>7</sup>. La sixième toile (deuxième sur la troisième paroi de la salle) est celle du *Rêve*.

Comme une surprise depuis longtemps prévue et finalement oubliée, la sixième toile m'est apparue, à la fois pressentie et inattendue.

Il apparaît : l'oreiller frôlant le cadre. Puis, tout de suite après, de gauche à droite, dans la paume de la main : le visage dormant. Ursule à la hauteur de mes yeux.

Mon regard n'y peut rien, le tableau est trop grand : je m'en éloigne, je m'en approche. La salle me dépasse, il faut la contenir, se rapprocher à nouveau.

Puis s'asseoir, faire une prière, faire une pause.

Devant la toile se pose la question du temps : tout *devient* question de temps.

Oui, faire une *pause*, comme cette salle XXI, qui en est une ; comme ce tableau ; comme cette chambre, qui suspend le récit épique et tourbillonnant des autres toiles.

Parmi les périples fastueux du dehors : voici un intérieur mystique, où la course des événements se consomme soudainement plus lentement dans le col du sablier. Un espace pulsant et puissant. Des objets qui parlent silencieusement, une lumière différente, un temps dilaté. Un espace, comme une pause.

Je ne me souviens plus trop de la suite, seulement de Zacharie qui me demandait de sortir, qui n'en pouvait plus des Saintes et des Martyres. Qui me ramenait à ce temps furieux et torride du dehors.

<sup>1</sup> Georges Didi-Huberman, *Essayer voir*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2022, pp. 69-70.

<sup>2</sup> Augustin Berque, *Logique des lieux de l'écoumène*, Communications, 87. Autour du lieu, 2010, pp. 17-26. [en ligne]

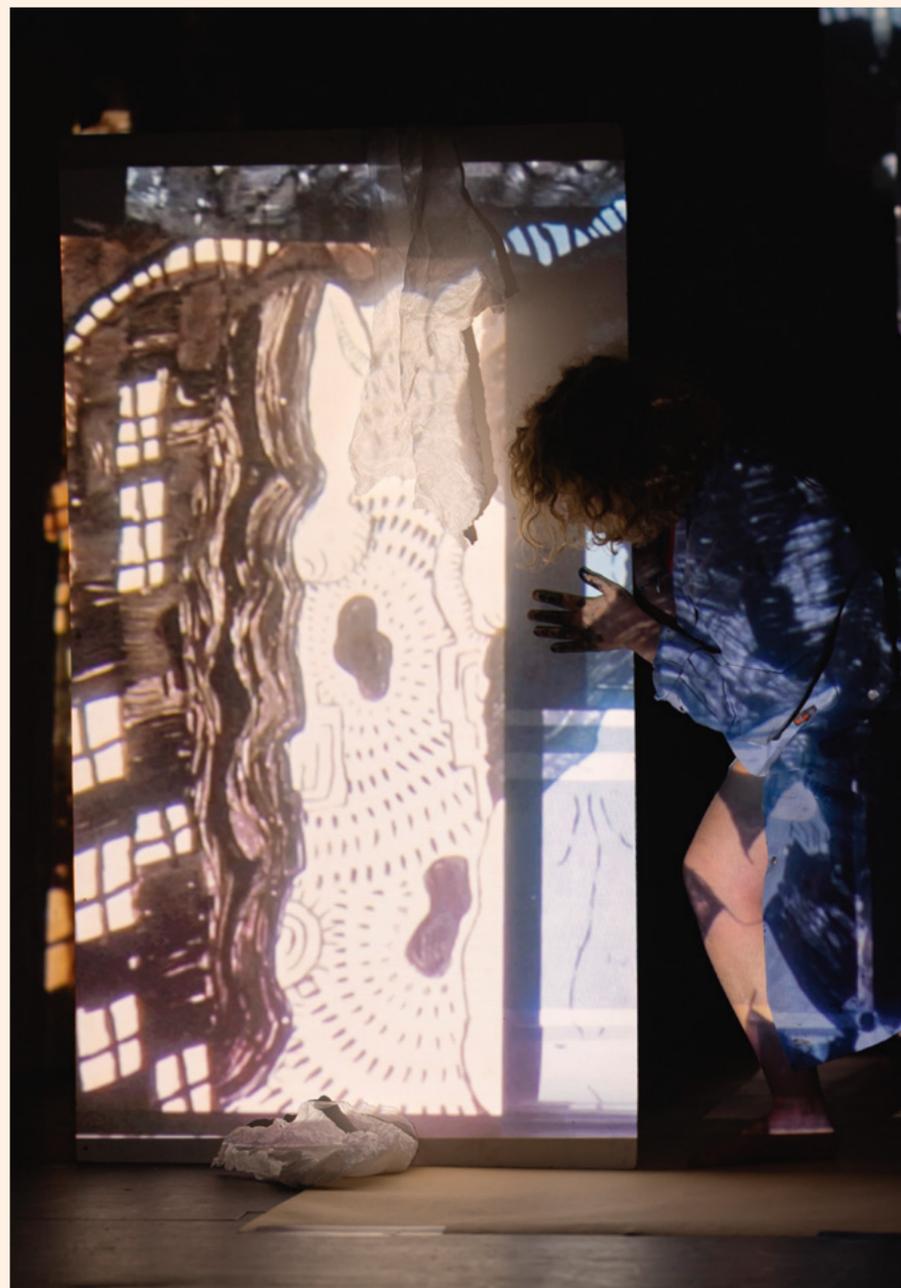
<sup>3</sup> Christian Norberg-Schulz, *Genius Loci, Paesaggio Ambiente Architettura*, Milano, Electa Editrice, 1979, p. 5.

<sup>4</sup> Max Pfister, *LEI, Lessico etimologico italiano, volume I*, Wiesbaden, Reichert Verlag, 1984, pp. 653-654.

<sup>5</sup> Tonino Griffiero, *Atmosferaologia, Estetica degli spazi emozionali*, Roma-Bari, Editori Laterza, 2010, p. 40.

<sup>6</sup> Jean Genet, *L'atelier d'Alberto Giacometti*, Saint-Just-la-Pendue, L'Arbalète, 1995.

<sup>7</sup> Federico Zorzi, *Carpaccio e la rappresentazione di Sant'Orsola. Ricerche sulla visualità dello spettacolo nel Quattrocento*, Torino, Giulio Einaudi Editore, 1988, p. 6.



Emma Salomé Perez, *Terrain Glissant*, La Manufacture, février 2023 © Gregory Batardon

# TERRAIN GLISSANT

Emma Salomé Perez

Extraits de mémoire de Bachelor en Contemporary Dance, soutenu en mars 2023

Pages 32 à 37

«Terrain Glissant» est une recherche artistique qui puise ses inspirations dans les espaces de l'entre-deux, dans le compost du monde, dans la fraîcheur du lac, dans la magie blanche de l'hiver et dans la poésie de la lumière et de ses potentiels. Mon projet s'inscrit dans le vivant et ne cessera jamais d'y retourner. Les lignes des paysages qu'il traverse sont comme les lignes d'une main ; les lire c'est découvrir des contes, des bribes de l'Histoire, des présences invisibles -mystérieuses-divinatoires, et des flux énergétiques qui portent en eux la mémoire de présences passées et celle d'événements futurs.



«Terrain Glissant» s'amuse à tisser des fils entre les récits fictifs de présences muettes, et tente de comprendre les fondements structurels du vivant. Il s'agit d'un dialogue entre recherche poétique et sources scientifiques afin de s'inscrire humblement dans le complexe tableau du monde. De nombreuses réflexions métaphysiques relatives aux comportements ontologiques des plantes sont venues fertiliser ma recherche. Comment créer un milieu qui me permette de vivre, penser et labourer le monde dans lequel on vit ? Ma démarche est de mettre en pratique le principe de projection réciproque ; principe fondateur emprunté à Emanuele Coccia qui soutient l'idée que chaque acteur de cette terre anime un ou plusieurs êtres par le simple fait d'occuper un même espace, une même terre, un même souffle, une même scène. «Terrain Glissant» est un projet hybride qui se propose d'explorer des formes d'union produites par l'interaction de différentes substances, objets, corps, sons et lumières. Au moyen d'une intermodalité engagée, cette recherche ne pourrait-elle pas offrir une expérience et une réflexion plurielle relative à la place de l'artiste qui évolue dans une époque où les murs de nos cités s'effondrent ?

Mon univers se déploie dans et pour le monde. Je glane le terreau poétique de mon travail dans les paysages, les espaces citadins de l'entre-deux, et les récits rencontrés sur mon chemin.

Ma recherche est de nature hybride. Elle mêle plusieurs médiums d'expressions (danse, dessin, voix, écriture et vidéo). L'éclectisme avec laquelle je fonctionne me permet de multiplier les connexions entre pleine conscience, art spontané, composition intuitive, histoires singulières et collectives, sans jamais perdre le lien aux interrogations qui drainent mes actions depuis le début du processus.

Je tends à expérimenter les mécanismes du mélange, de la friction, de la superposition, afin d'explorer la manière dont la matière physique, matérielle ou psychique se transforme en dialoguant avec le contexte dans lequel elle s'inscrit.

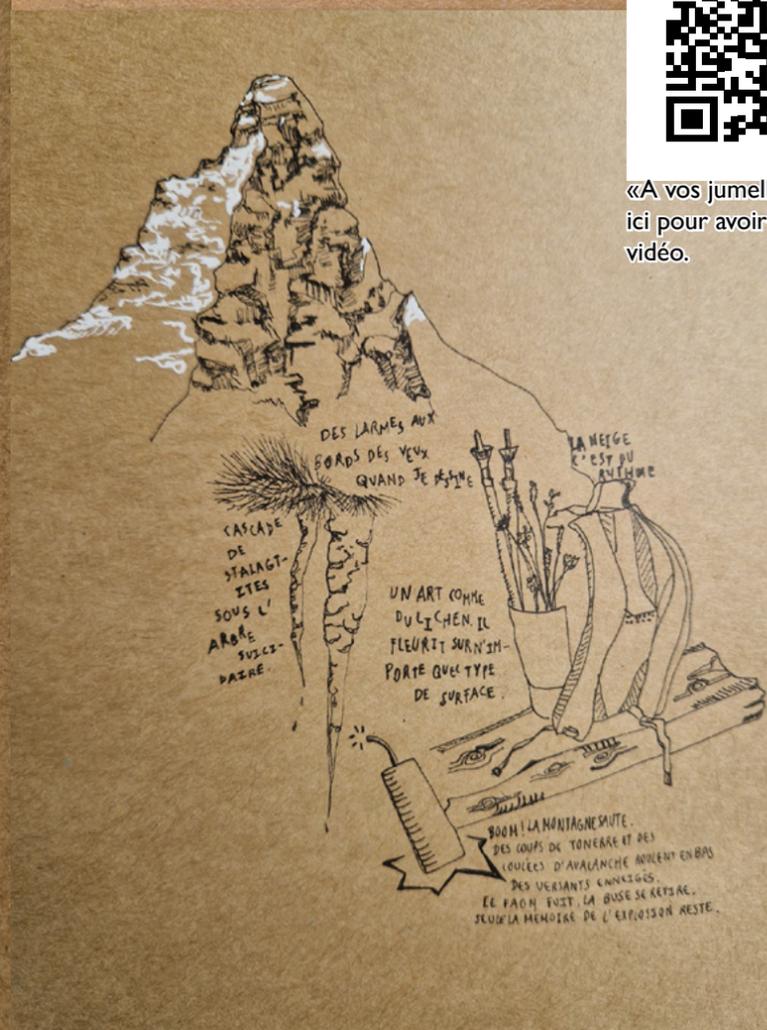
«Si les choses forment un monde c'est parce qu'elles se mélangent sans perdre leur identité.» (La vie des plantes, Emanuele Coccia, p.71)

Voir, percevoir, vivre, collecter, et capter le monde au travers d'une ligne, d'une danse, d'un regard puis mettre des mots sur l'expérience éprouvée pour mieux comprendre la nature des filtres qui modifient notre lecture du vivant.

Il est également question de plasmabilité et d'absence de résistance à la vie. Faire immersion avec son monde signifie pour ma part; être-au-monde en faisant monde : actif et activé. «Toutes activités des vivants est un acte de design dans la chair vive du monde. Et inversement, pour construire le monde, nul besoin de fabriquer un objet différent de soi [...]» (LVDP, p.56)



«A vos jumelles». Scannez ici pour avoir accès à la vidéo.



Les terrains glissants; ce sont des tourbières gorgées d'eau, des parcours boueux, des névés givrés, des plages de sable mouillé, des palettes qui se déplacent, des rouleaux qui se déroulent, des panneaux de bois qui bougent, de la neige qui fond, un corps qui disparaît, une main qui révèle, un trait qui déborde, une marge qui se rompt, des contours gommés, une perception désorientée. Un terrain glissant est un tableau vivant.



Et si nous décrivions le monde comme quelque chose qui se compose non pas d'objets mais de flux qui nous pénètrent et que nous pénétrons, des vagues d'intensité variables et en mouvement perpétuel ?

«Terrain Glissant» élabore un système aux surfaces plurielles qui promouvoit l'autonomie de chaque chose, car universellement traversé de toutes les autres.

Pendant cette création, j'ai porté un intérêt attentif vis-à-vis des différentes stratégies par lesquelles je passe pour m'unir à un espace; ses objets, sa substance, sa singularité.

Il existe selon Emanuele Coccia, 3 formes d'union produites par l'interaction de différentes substances ou objets. Il y a la simple **juxtaposition** (parathesis), où des différentes choses composent une seule masse tout en conservant les limites de leur corps sans rien partager, comme c'est le cas des graines ; **la fusion** (sugchysis), où la qualité de chacune des composantes est détruite pour produire un nouvel objet, qui a une nature et une qualité différentes de celles des éléments originaires, comme c'est le cas pour les parfums : enfin, **le mélange total** (krais), où des corps occupent la place l'un de l'autre, tout en préservant leur qualité et leur individualité.



## AUTOUR DE LA NEIGE

Assise sur banc de bois. Les montagnes devant. Comme des boutons de terre, les monticules de neige épousent le souvenir des différentes teintes de vert et traduit en blanc la grammaire des reliefs d'été.

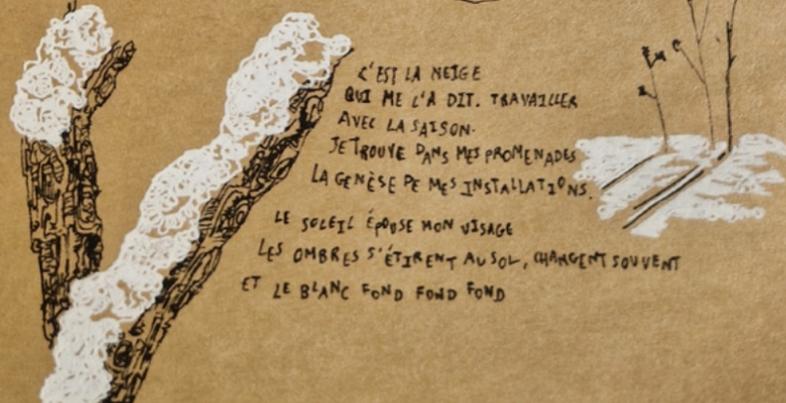
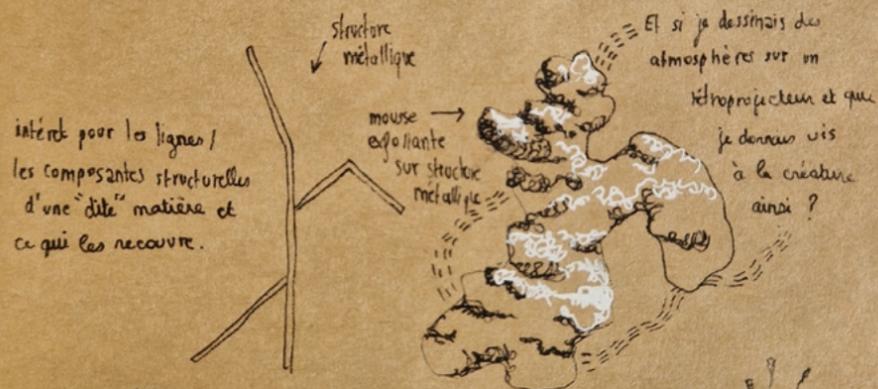


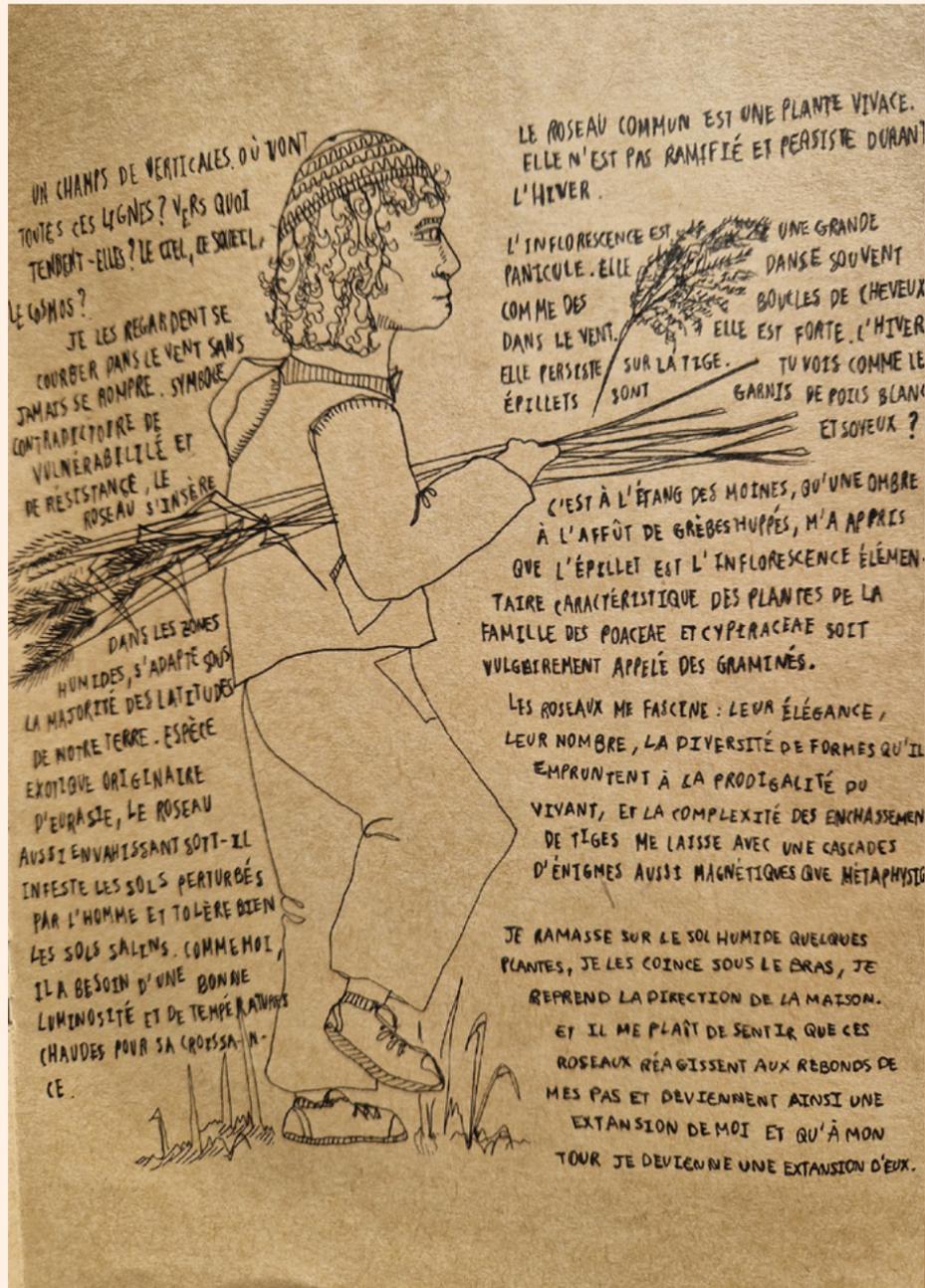
La neige : elle recouvre tout, transforme la surface du monde, fait taire la folie des couleurs et métamorphose nos forêts en de mystiques reines blanches, givrantes, intouchables, belles et glaçantes.

C'est un monde en négatif qui se matérialise sous mes yeux.



11.12.22





# NOUVELLES PARUTIONS

## Articles récents

Claire de Ribaupierre et Nicolas Zlatoff, « Apprendre à jouer avec une machine – Intelligence artificielle et *Deep Learning* dans un dispositif théâtral », *Percées, L'Extension recherche & création*, mis en ligne le 21 octobre 2023.

Maria Da Silva et Nicolas Dutour, « Le théâtre à l'écoute du paysage », *Percées, L'Extension, recherche & création*, 5 juillet 2023.

Mathieu Bouvier, « Pour une danse qui laisse à désirer », *Percées, Pratiques et travaux* n° 6, 20 mai 2023.

Julie-Kazuko Rahir, « Tools for the practice of acting », *Feldenkrais Research Journal*, Vol. 7 (2023) : *Researching Diverse Applications*, mis en ligne le 10 mai 2023 ; traduit en espagnol par Lucía Porta : « Herramientas para la Actuación », *Feldenkrais Research Journal*, Vol. 7 (2023) : *Researching Diverse Applications*, mis en ligne le 14 août 2023.

Carole Baudin et Mathieu Bouvier, « Comment la danse peut aider les ingénieurs à imaginer le monde de demain », *The Conversation*, 10 avril 2023.

Julie Sermon, « La critique saisie par les crises climatique et écologique : l'écocritique comme remède, comme modèle, comme arme », revue *Épistémocritique* [En ligne], vol. 21, Crises : climat et critique, janvier 2023.

## On recommande

**Jouer. Outils, pratiques et concepts à l'usage des actrices et des acteurs** de Daria Lippi et Juliette Salmon – Éditions B42, novembre 2023



Ce livre est le fruit du travail de recherche transdisciplinaire mené depuis dix ans par Daria Lippi et Juliette Salmon au sein de la Fabrique autonome des acteurs, située à Bataville en Moselle. Conçu comme un manuel, l'ouvrage propose une pratique du jeu basée sur l'étude et l'entraînement réguliers. Il confronte le travail de l'actrice et de l'acteur à d'autres disciplines artistiques, mais aussi sportives et scientifiques dont les techniques et les connaissances spécifiques sont traduites en protocoles directement applicables à la scène.

Organisé en livrets, *Jouer* est introduit par un mode d'emploi et structuré en trois types d'approches (les pratiques, les outils et les concepts) qui reflètent des modalités de mise au travail différentes. Chaque exercice est décrit de façon à être accessible aux praticiennes et praticiens de tous niveaux et de n'importe quelle école ou esthétique. Leurs effets sont explicités et partagés tant de l'intérieur que de l'extérieur de l'action.

## ONT CONTRIBUÉ À CE NUMÉRO



**Rémy Campos** est historien des pratiques musicales et coordinateur de la recherche à la Haute école de musique Genève-Neuchâtel.



**Maria Clara Castioni** est scénographe, diplômée du Master Théâtre de La Manufacture (2023).



**Yvane Chapuis** est historienne de l'art de formation et responsable du département de la Recherche de La Manufacture. Elle a publié récemment avec Oscar Gómez Mata *Penser l'action, un système d'entraînement de l'acteur-riche*.



**Juliet Darremont-Marsaud** est metteuse en scène, diplômée du Master Théâtre de La Manufacture (2021) chercheuse associée à La Manufacture – HES-SO.



**Alix Eynaudi** est danseuse, chorégraphe, enseignante et chercheuse associée à La Manufacture – HES-SO. Elle développe une recherche qui interroge les notions de repos et de restes à l'ère de la productivité.



**Tomas Gonzalez** est comédien, metteur en scène et intervenant à La Manufacture où il donne avec Anne Pellois un atelier d'histoire sensible du jeu basée sur une pratique critique de la copie d'archives sonores.



**Meriel Kenley** est doctorante en études théâtrales à l'Université de Lyon 2. Elle est adjointe scientifique au département de la Recherche de La Manufacture et intervient en Méthodologie auprès des étudiant-es du Bachelor Théâtre.



**Xavier Le Roy** est danseur, chorégraphe et professeur à l'institut des études du théâtre appliquées de Giessen (Allemagne). Après des études de biologie moléculaire à l'Université de Montpellier, Xavier Le Roy a développé de nombreux travaux chorégraphiques qui tentent de transformer ou reconfigurer les dichotomies telles que objet / sujet, animal / humain, machine / humain, nature / culture, public / privé, forme / informe.



**Anne Pellois** est maîtresse de conférences en études théâtrales à l'ENS de Lyon, membre de l'IHRIM, chercheuse associée et intervenante à La Manufacture – HES-SO.

Elle travaille sur l'histoire, les théories et les pratiques du jeu de l'acteur au tournant des 19<sup>e</sup> et 20<sup>e</sup> siècles, et sur la formation de l'acteur du 19<sup>e</sup> siècle à l'époque contemporaine.



**Emma Salomé Perez** est danseuse, diplômée du Bachelor en Contemporary de La Manufacture (2023).



**Emanuele Quinz** est historien de l'art et du design, commissaire d'exposition, professeur à l'Université Paris 8 et chercheur associé à l'EnsadLab, École nationale

supérieure des Arts décoratifs. Ses recherches explorent les convergences entre les disciplines dans les pratiques artistiques contemporaines, en interrogeant les formats de présentation et de publication de la recherche en art.



**Julie Sermon** est professeure en études théâtrales, dramaturge et chercheuse associée à La Manufacture – HES-SO. Autrice de plusieurs ouvrages consacrés aux

écritures textuelles, scéniques et marionnettiques contemporaines, elle travaille depuis 2017 dans une perspective écocritique. Elle a publié, en 2021, *Morts ou vivs. Pour une écologie des arts vivants*.



**Milène Tournier** est docteure en études théâtrales de l'Université Sorbonne Nouvelle, autrice et chercheuse associée à La Manufacture – HES-SO.



**Éric Valette** est artiste, professeur des universités en art à l'Université de Picardie Jules Verne à Amiens (France). Il est l'un des membres fondateurs

du collectif d'artistes et de chercheur-es *Suspended spaces*. Il participe depuis 2020 au programme mensuel de conférences *Planétarium* du Centre Pompidou sous la forme de performances graphiques.

## PARTENAIRES DES PROJETS

Le projet *Arts vivants / écologie – Le travail des affects*, dirigé par Julie Sermon, est mené en partenariat avec le Théâtre du Jura (Délémont), le Théâtre Vidy-Lausanne, Shanjulab (Gimel), la Grange – UNIL (Lausanne), le centre de recherche en art et esthétique – CRAE (Amiens), l'unité mixte de recherche LADYSS (Le laboratoire Dynamiques sociales et recomposition des espaces) au CNRS, l'unité de recherche « Prismes – Langues, Textes, Arts et Cultures du Monde Anglophone » à l'Université Sorbonne Nouvelle et l'unité de recherche « Scènes du monde, création, savoirs critiques » à l'Université Paris 8, et bénéficie du soutien de la Fondation Jan Michalski.

Le projet *Institute of Rest(s)*, dirigé par Alix Eynaudi, est mené en partenariat avec Tanzfabrik (Berlin), Tanzquartier (Vienne), Impulstanz (Vienne), Xing (Bologne), Centro de Estudos de Teatro (Lisbonne), La Grange (Lausanne) et le far\* fabrique des arts vivants (Nyons).

Le projet *Présence de l'absence – comment dire, écrire et interpréter le(s) manque(s) ?*, dirigé par Juliet Darremont-Marsaud, est mené en partenariat avec Le Méta CDN Poitiers Nouvelle-Aquitaine.

Le projet *Une danse ancienne*, dirigé par Rémy Héritier, est mené en partenariat avec le Théâtre Sévelin 36 (Lausanne), la commission d'animation de la ville de Prilly, la Fête de la danse (Lausanne) et la Cie Give them birth or die! (Lille).

# SÉRIE PODCAST

## Savoirs Sensibles – La fabrique de la recherche en arts

Mêlant interviews des équipes et prises de son de leur travail, *Savoirs Sensibles* documente la recherche en arts de la scène sous toutes ses facettes. Chaque épisode, c'est 28 minutes au plus près des pratiques artistiques. Voici le 3<sup>e</sup> épisode, où une danse s'institue en rituel pour accompagner sa transformation.

L'équipe de ce projet de recherche-crédation, intitulé *Une danse ancienne* et dirigé par Rémy Héritier, a travaillé sur la place de Corminjoz à Prilly, dans l'Ouest lausannois. Elle s'est inspirée de l'Antiquité romaine et de l'architecture locale, mais aussi des connaissances des habitant-es et des imaginaires des enfants du quartier pour créer une danse qui appartienne à toutes celles et ceux qui y ont contribué. Le but : que cette danse devienne un rite propre au lieu où elle est née et où elle sera dansée chaque année par la même danseuse, au même endroit à l'occasion de la fête de la danse.

### Épisode 3 : une danse ancienne



Délia Krayenbuhl (à l'image), *Une danse ancienne*, Prilly, avril 2022 © Rémy Héritier

Un partenariat

**LE COURRIER**

## LA RECHERCHE À LA MANUFACTURE

La recherche menée au sein de La Manufacture est en prise directe avec les questionnements de la création contemporaine dans les champs de la danse et du théâtre. Fondée sur les pratiques artistiques, elle développe des savoirs singuliers au croisement des disciplines. Ses problématiques se forment – et ses résultats s'élaborent – dans l'expérience de la scène et de la performance ou à partir d'une connaissance fine et approfondie de cette expérience. Les équipes, toujours mixtes, menées tantôt par des artistes tantôt par des scientifiques élaborent des méthodologies spécifiques, et inventent et/ou développent des formats de publication (de mise en partage des résultats) adaptés. Leurs projets renouvellent les approches et les méthodes de création, interrogent les pratiques traditionnelles, et mettent en œuvre des protocoles de recherche et d'enseignement qui articulent théorie et pratique.

## IMPRESSUM

### Numéro conçu et coordonné par

Yvane Chapuis  
Marion Grossiord  
Meriel Kenley

### Conception graphique

deValence

### Impression

Gremper AG

### Une publication de

La Manufacture  
– Haute école des arts  
de la scène  
Rue du Grand-Pré 5, CP 160  
CH – 1000 Lausanne 16

ISSN 2673-8066

**Hes·so**