

De l'art de GLAN(D)ER

Petite aventure d'une apprentie glan(d)euse

Mémoire de bachelor théâtre

Manufacture - Mars 2016

Marie Ripoll



Rien ne naît ni ne périt, mais des choses déjà existantes se combinent, puis se séparent de nouveau.

Anaxagore

Et si tout était déjà "là" ? Depuis le départ ? Tout est là mais tout se transforme perpétuellement. Ou bien tout est déposé ça et là sur le chemin. Reste à cueillir les choses sans trop se poser de questions. Et à la fin, qu'est-ce qu'on obtient ? Une collection ? Ce serait trop facile. Un amoncellement joyeux, chaotique, un espace hétérogène jonché de matériaux divers et variés dans lequel se promener serait un vrai plaisir. Une tranquille aventure, curieuse et belle à la fois.

L'étincelle de départ a été le mot "légèreté". Je pensais à des spectacles et des artistes qui m'avaient "légèrement bouleversée", ou bouleversée avec légèreté. Le romancier Italo Calvino a écrit une conférence sur la légèreté en littérature qui m'a fait (re)découvrir des auteurs extraordinaires : Lucrèce, Francis Ponge, Raymond Queneau, entre autres. J'ai cheminé ainsi d'auteurs en spectacles, de spectacles en rêveries de plateau. Jusqu'à ce que le camarade Gorbatchevsky prononce le mot "glaner" devant moi. Et là j'ai pensé à un film d'Agnès Varda dont je ne connaissais que le titre, *La Glaneuse et les glaneurs*. Je l'ai regardé. Sa façon de raconter, directe, sincère, se laissant porter au gré des hasards, des rencontres, au gré du vent, m'a troublée. J'ai eu envie de penser ma recherche, théorique et pratique, comme elle avait pensé son film.

Le glanage comme mode de création. Comme mode de jeu. Comme mode d'adresse au public. Comme règle du jeu à proposer au public. Le glanage même comme mode de vie. Et si je me proposais le glanage comme manière d'approprier le monde, à moi, si rationnelle, si formatée par mes études passées ? Le glanage comme dé-formatage du monde dans lequel on vit. Le glanage pour lutter contre le temps qui file et nous tyrannise. Glaner n'est qu'à une lettre près de glander, après tout. Et si, moi qui m'interdis presque sans m'en rendre compte de glander, je fondais tout mon travail sur le fait de glaner ?

(Glaner \leftrightarrow Glander \leftrightarrow Rêver)

Glander c'est un peu comme un pont entre glaner et rêver. C'est ne rien faire, ou plutôt faire tout ce qui n'est pas produire. Ainsi, du glanage au glandage, il n'y a qu'un pas, qui fond. Vers l'inutile, l'inefficace. Vers un temps qui se dilue, un temps qu'on accepte comme ami discret, comme compagnon de route. Vers une dispersion de soi. Comme un glaneur qui s'éparpille et prend autant de temps qu'il faut pour ramasser les pommes de terre dans toutes les directions du champ.

... comme on voit le glaneur

Cheminant pas à pas recueillir les reliques

De ce qui va tombant après le moissonneur.

Joachim Du Bellay

À l'origine, "glaner" correspond à l'action de recueillir les épis de blé restés sur le champ après le passage des moissonneurs. Il s'agit donc de ramasser le butin éparpillé sur le champ (de bataille ?), de récolter ce qui n'a pu l'être du premier coup. Dans cette recherche, j'ai donc considéré le glanage comme l'action à la fois paresseuse et curieuse de (re)cueillir des bribes, des fragments, des éclats, pour obtenir une sorte de collection. Cela me fait penser aux trésors d'enfants composés de choses sans valeur apparente, sans lien les unes avec les autres, mais sans prix pour celui qui les a patiemment récoltées (dans la cour de récré, n'appelle-t-on pas les cailloux qui brillent des "pierres précieuses" ?).

Je me suis donc proposé un mode de travail à l'image du glanage. Sans problématique précise. Sans thématique définie. La seule contrainte que je me suis donnée était de n'en avoir aucune (ce qui, pour moi, en était réellement une). Accepter de me laisser guider par mon instinct, en allant vers ce qui m'attirait, vers ce qui m'intriguait, vers le plaisir et la découverte, tout simplement. En laissant tomber la cohérence ou du moins en acceptant que la cohérence puisse apparaître involontairement. En faisant confiance à la "souterranéité" du sens, des significations profondes. En jouant aux associations d'idées, en m'efforçant de suivre mes rêveries

jusqu'au bout, sans juger la matière de ces errances, sans chercher à créer du lien entre les trésors récoltés en chemin. Ce mode de travail m'a autorisé bien sûr une grande liberté, puisque je pouvais comme bon me semblait me tourner vers un poème, me questionner sur le rapport que l'acteur entretient avec le public, rêver aux atomes qui nous constituent, ou que sais-je encore, tout cela sans me contraindre en aucune sorte, sans m'imposer de limites, sans définir de territoire précis (ce qui m'aurait peut-être restreinte dans mes découvertes).

Bien évidemment, cela comporte aussi des limites et pose des questions très pratiques. Comment, une fois que les "trésors" ont été récoltés, trier les cailloux des pépites, trouver l'essence de ce qu'on veut dire dans toute cette collection informe d'objets aussi précieux que divers à mes yeux ? Comment y voir clair dans tout ce désordre ? Quel est le lien secret qui unit toutes ces choses ? Faut-il le nommer précisément ou risquerait-on de détruire... une sorte de mystère fragile qui enrobe l'objet du glanage ? Et aussi, comment savoir quels trésors abandonner ? Car il faut probablement en laisser certains de côté, s'ils ne prennent aucune place singulière dans la carte au(x) trésor(s) qu'on tente d'établir.

Mais le projet serait tout de même que la direction du travail m'échappe. Bien sûr, trier, choisir, lier les choses me semblent des étapes nécessaires, mais sans jamais perdre de vue que le glanage est au cœur de cette recherche. Italo Calvino parle de la manière dont il a écrit son roman *Les Villes invisibles* en ces termes : « *J'ai construit une structure à plusieurs facettes où chaque court texte, côtoyant le voisin sans que leur succession implique un rapport causal ou hiérarchique, se trouve pris dans un réseau qui permet de tracer des parcours multiples et de tirer des conclusions ramifiées et plurielles.* »¹ Serait-il possible pour moi de m'inspirer d'un tel modèle, tout en empruntant à celui des glaneurs de Varda ? Et qu'en chemin je puisse me dire comme eux "Ce mémoire n'en fait qu'à sa tête, il ne se laisse pas conduire dans la direction que je m'étais fixée"² la mine boudeuse de mauvaise foi, mais attention, toujours amusée, sous peine de perdre le seul fil qui compte, celui du plaisir.

1 Italo Calvino, *Leçons américaines*, Gallimard, 1988, p. 118

2 Id. p. 113

$$Z = \text{~~~~~}$$

C'est le zigzag, le « Z », c'est l' dernier mot, 'y a pas d' mot après "zigzag" ...

C'est p'tet le mouvement élémentaire, c'est p'tet le mouvement

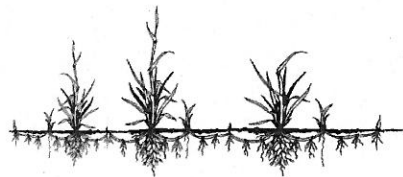
qui a présidé à la création du monde.¹

Gilles Deleuze

Si le zigzag est à l'origine du monde, comme s'amuse à le rêver le philosophe, il est peut-être aussi à l'origine de la pensée. Ou plutôt, imaginons que le fil de pensée le plus élémentaire, dans sa forme essentielle la plus épurée, ressemble à un zigzag. Glaner, ce serait aussi se laisser aller à zigzaguer dans les champs, et dans la pensée. Mais « *la question c'est comment mettre en rapport des singularités disparates* ». ² Comment mettre les "potentiels" dont parle Deleuze en relation ? Comment relier les trésors sur la carte qu'on dessine ?



Tree



Rhizome

¹ Gilles Deleuze, *L'abécédaire*, lettre Z, vidéo consultée le 4 mars 2016.
<https://www.youtube.com/watch?v=wpRor6lIM7U>.

² Id.

Lorsque j'ai commencé à lui dire "patate" (car c'est un des trésors que j'ai glanés pendant ce travail, la patate), Claire de Ribeaupierre m'a répondu du tac au tac "rhizome". La pomme de terre est en effet un tubercule qui croît à partir d'un rhizome, sorte de tige souterraine dont l'une des particularités est de se développer horizontalement. En philosophie, Gilles Deleuze et Félix Guattari ont développé l'idée du rhizome comme modèle de structuration horizontale de la pensée, dans lequel tout élément peut influencer tout autre. Un modèle hors de toute hiérarchie ou de toute linéarité, sans début ni fin.

Un rhizome ne commence et n'aboutit pas, il est toujours au milieu, entre les choses, inter-être, intermezzo. L'arbre est filiation, mais le rhizome est alliance, uniquement d'alliance. L'arbre impose le verbe "être", mais le rhizome a pour tissu la conjonction "et... et... et...". Il y a dans cette conjonction assez de force pour secouer et déraciner le verbe être. Où allez-vous ? d'où partez-vous ?

où voulez-vous en venir ? sont des questions bien inutiles.

Faire table rase, partir ou repartir à zéro, chercher un commencement, ou un fondement, impliquent une fausse conception du voyage et du mouvement (méthodique, pédagogique, initiatique, symbolique...). Mais Kleist, Lenz ou Büchner ont une autre manière de voyager comme de se mouvoir, partir au milieu, par le milieu, entrer et sortir, non pas commencer ni finir.¹

Découvrir un tel éloge du rhizome m'a encouragée avec enthousiasme à développer ma pensée glanante sans complexe, en abandonnant définitivement l'idée d'un début et d'une fin. Peut-être qu'il me faudrait, au vu de cette découverte du rhizome, reprendre les premiers mots de ce mémoire "Et si tout était déjà "là" ? Depuis le départ ?" ou encore "L'étincelle de départ a été"... L'idée même du départ pourrait facilement être abandonnée. Et pourtant, il me plaît, cet éclat particulier qui enflamme une pensée qui grandit*. Comme une carte qui s'organise à partir, non pas d'un point de départ ni d'un centre, mais d'un "milieu" :

L'arbre articule et hiérarchise des calques, les calques sont comme les feuilles de l'arbre. Tout autre est le rhizome, carte et non pas calque. (...)

¹ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux*, Éditions de Minuit, 1980, p. 36

Si la carte s'oppose au calque, c'est qu'elle est tout entière tournée vers une expérimentation en prise sur le réel. La carte ne reproduit pas un inconscient fermé sur lui-même, elle le construit.¹

En prise sur le réel. Belle direction pour une apprentie glaneuse. Le glanage est une approche du monde et du réel très concrète, mais il peut aussi disperser et entraîner dans des méandres sans fin, dans des rêveries qui se diluent et perdent la force originelle du glanage. Comment éviter la dilution totale ?

Écrire n'a rien à voir avec signifier, mais avec arpenter, cartographier, même des contrées à venir.²

Ne pas se préoccuper du signifiant. Sacré travail de déformatage pour une personne ayant mon tempérament et mon parcours. Arpenter. Les champs, les territoires imaginaires, les livres. Glaner pourrait aussi se dire "penser en forme de carte" ?

La carte est ouverte, elle est connectable dans toutes ses dimensions, démontable, renversable, susceptible de recevoir constamment des modifications. Elle peut être déchirée, renversée, s'adapter à des montages de toute nature, être mise en chantier par un individu, un groupe, une formation sociale. On peut la dessiner sur un mur, la concevoir comme une œuvre d'art, la construire comme une action politique ou comme une méditation. C'est peut-être un des caractères les plus importants du rhizome, d'être toujours à entrées multiples (...).³

Cela me donne envie d'écrire une carte aux trésors. Ce mémoire pourrait en épouser la forme. Tous ces trésors glanés pendant cette recherche, qu'il s'agisse de cartographier, en évitant soigneusement de les organiser, hiérarchiser, structurer de manière chronologique, généalogique, ou selon toute logique quelle qu'elle soit. Une carte aux trésors rizhomatique ?

¹ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux*, Éditions de Minuit, 1980, p. 20

² Id. p. 11

³ Id. p. 20

La pensée n'est pas arborescente, et le cerveau n'est pas une matière enracinée ni ramifiée. Ce qu'on appelle à tort "dendrites" n'assurent pas une connexion des neurones dans un tissu continu. La discontinuité des cellules, le rôle des axones, le fonctionnement des synapses, l'existence de micro-fentes synaptiques, le saut de chaque message par-dessus ces fentes, font du cerveau une multiplicité qui baigne, dans son plan de consistance ou dans sa glie (...).¹

Si la pensée n'est pas arborescente, si le cerveau est truffé de fentes, de discontinuités, alors il me plairait beaucoup de dire que le glanage est à l'image de la pensée, c'est-à-dire vagabond, insaisissable, capricieux, têtue. Glaner serait finalement comme laisser libre cours à notre pensée, de forme naturellement rizhomatique. Et de manière sous-jacente, glaner c'est aussi accepter que notre intelligence, notre sensibilité, nos émotions puissent être fracturées, dispersées, éparpillées, disséminées. Glaner c'est se laisser guider par son instinct avec tendresse.

Nous sommes fatigués de l'arbre. Nous ne devons plus croire aux arbres, aux racines ni aux radicelles, nous en avons trop souffert. Toute la culture arborescente est fondée sur eux, de la biologie à la linguistique. Au contraire, rien n'est beau, rien n'est amoureux, rien n'est politique, sauf les tiges souterraines et les racines aériennes, l'adventice et le rhizome.²

Tenter d'écrire une dissertation de philosophie selon un impossible plan en trois parties, en suivant une problématique qui ne veut jamais se clarifier, j'ai déjà donné. Si je pouvais déraciner l'arbre qui est en moi, je le ferais avec grand plaisir. Et j'aime être amoureuse, des choses et des gens. Alors m'en remettre au rhizome, à cette souterranéité multidimensionnelle, pour écrire un mémoire sans queue ni tête ? Serait-ce là, le "milieu" par lequel je pourrais commencer ? finir ? m'arrêter ? Partir du milieu. Être au milieu. Au milieu des choses, du public ? Au milieu de moi-même, "quoi qu'ça m'raconte".³

¹ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux*, Éditions de Minuit, 1980, p. 24

² Id.

³ Et j'en profite pour rendre hommage à Géraldine Chollet qui m'a donné, en quelque sorte, les clefs d'un glanage/déformatage physique grâce à ses formidables cours de "gaga" pendant cette formation.

Deleuze et Guattari ont pensé leur livre comme un rhizome ; ils l'ont composé de « plateaux, communiquant les uns avec les autres à travers des micro-fentes, comme pour un cerveau ». ¹ Génialement, ils proposent le mode de lecture suivant : « Chaque plateau peut être lu à n'importe quelle place, et mis en rapport avec n'importe quel autre. » ² Alors, faut-il proposer de lire les "trésors" glanés et collectionnés pour ce mémoire dans le désordre ? Le désordre de quel ordre ? Ou bien faut-il proposer plusieurs ordres ? Comme le romancier Julio Cortázar propose deux ordres de chapitres distincts à suivre pour lire son roman *Marelle*, ³ ce qui donne deux lectures totalement différentes du livre. Ou encore, s'inspirer de Raymond Queneau, qui a écrit un *Conte à votre façon* ⁴ que j'adore. Écrire un "mémoire à votre façon" serait bien sûr extrêmement formel. Mais l'idée de proposer au lecteur ^{*} de ce mémoire de faire des choix dans sa lecture, me semble aller dans l'esprit de mon travail, théorique et pratique.

Proposer

une lecture glanante,
donc.

Offrir au lecteur la *légèreté* et l'amusement nécessaires pour *rebondir* d'une page à l'autre sans chercher à faire de liens. Je vais *essayer, moi aussi*. Pour *voir* si je peux découvrir autre chose en glanant les pages, les phrases, les *mots* à ma sauce.

Allons-y pour une sorte de "Mémoire à votre façon".

Un pour tous, et chacun sa sauce !

¹ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux*, Éditions de Minuit, 1980, p. 32

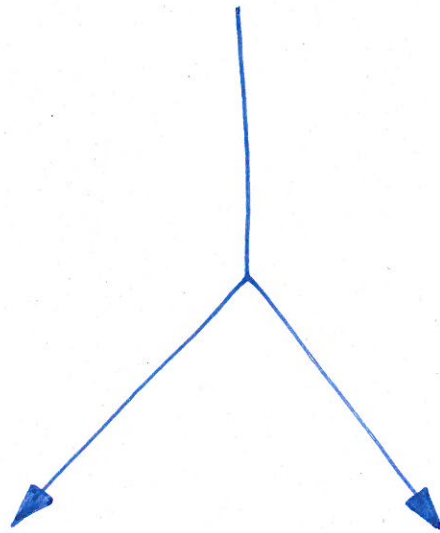
² Id. p. 33

³ Julio Cortázar, *Marelle*, Gallimard, 1990.

⁴ Raymond Queneau, *Contes et propos*, Gallimard, 1981

** Rendez-vous page suivante, merci.*

ESPACE DE



HASARD

Sollicitez un.e ami.e.
Demandez-lui de choisir
un nombre entre 1 et 40.
Rendez-vous à la page
Correspondant au numéro
ainsi choisi.

LIBRE-ARBITRE

Choisissez un nombre entre 1 et 40.
S'il vous plaît, rendez-vous à la page
Correspondant au numéro ainsi choisi.
S'il ne vous plaît pas, recommencez
l'opération autant de fois
que nécessaire.

Leçons américaines

Lors d'une des premières discussions avec Claire de Ribeaupierre, j'ai employé de manière quasi obsessionnelle le mot "légèreté", en parlant des spectacles ou des artistes qui me touchaient (Grand Magasin, Jérôme Bel, Christoph Marthaler, etc.), et Claire m'a conseillé la lecture des *Leçons américaines* qui sont des conférences écrites par le romancier Italo Calvino. Ce cycle inachevé de cinq conférences (qu'il aurait dû donner à Harvard au milieu des années 1980) portait sur la « *préservation de certaines valeurs littéraires* »¹ qui lui tenaient particulièrement à cœur.

Mon intervention s'est traduite par une soustraction de poids ;

*(...) je me suis efforcé d'ôter du poids à la structure du récit et au langage.*²

Voilà comment Calvino définit son travail dans la première conférence, justement consacrée à la légèreté. En lisant ces quelques mots, il m'a semblé que cette approche de la littérature pouvait tout aussi bien s'appliquer au théâtre. Et que c'était probablement une approche que je pouvais retrouver dans la démarche de tous les artistes qui me touchent sur scène. Ôter du poids. Non pas pour fuir le réel ou l'actualité souvent si sombre et pesante, mais pour « *considérer le monde avec une autre optique, une autre logique* ». ³ Et voir ce qu'une tentative de "légérification" pourrait procurer à l'acteur, ou provoquer chez le public. Et si Calvino s'intéresse là à « *la littérature comme fonction existentielle, la recherche de la légèreté comme réaction à la pesanteur du vivre* »⁴, pourquoi ne pas tenter de donner au théâtre une mission qui s'en approche ?

D'après lui, la concision et la rapidité du style littéraire « *font virevolter l'âme dans une abondance de pensées, ou d'images et sensations spirituelles (...) l'âme n'a pas*

1 Italo Calvino, *Leçons américaines*, Gallimard, 1988, introduction d'Esther Calvino, p. 9

2 Id. p. 19

3 Id. p. 25

4 Id. p. 54

*le temps de demeurer en repos et vide de sensations.»*¹ Difficile de ne pas être séduit par de telles qualités dans l'écriture, c'est vrai. Quoi de plus beau et percutant qu'un haïku par exemple ? Quelques mots choisis avec une précision infernale qui nous envahissent violemment avec les images et les sensations qu'ils portent en eux... Et en même temps, rapidité pourrait tout autant devenir brouillonne, dans une qualité très distincte mais pas moins intéressante, surtout au théâtre.²

Dans la même conférence, Calvino défend simultanément des valeurs en totale contradiction avec la rapidité et la concision : « *La rapidité du style et de la pensée signifie au premier chef l'agilité, la mobilité, la désinvolture ; autant de qualités qui vont de pair avec une écriture prête à vagabonder, à sauter d'un sujet à l'autre, à perdre cent fois le fil et à le retrouver après cent virevoltes* » et plus loin « *la divagation, ou digression, est une manœuvre stratégique qui repousse le moment de conclure (...); que fuit-elle ? La mort, sans nul doute.* »³ Perdre cent fois le fil. Quel joli projet à mes yeux ! Divaguer, vagabonder. Glaner somme toute. Là encore, Calvino met des mots sur ce qui pourrait être la démarche de création que je me suis choisie. Et même sur ce qui pourrait être le discours d'un personnage. S'autoriser à divaguer à l'envi, tant dans l'écriture de ce mémoire que sur scène durant le solo.

Parmi les valeurs que Calvino défend, l'exactitude en est une qui va plutôt à l'encontre de mon projet de glanage. Car comment être exact lorsqu'on divague, lorsqu'on se balade ? « *Il se peut que l'inconsistance affecte plus que les images et le langage : elle affecte le monde même.* »⁴ Le monde me semble en effet une chose indéfinissable, inexplicable, belle et effrayante à la fois. Faut-il parler du monde avec exactitude ? Peut-on raconter son monde dans un "flou-exact", une sorte de précision redoutable portée au moindre détail rencontré sur le chemin du glanage ? Car « *le poète du vague ne peut être qu'un poète de la précision, dont l'œil, l'oreille,*

1 Italo Calvino, *Leçons américaines*, Gallimard, 1988, p. 76

2 Je pense par exemple au "vite et mal fait" dont Robert Cantarella nous a souvent parlé avec humour et sérieux lors du stage qu'il a proposé à mon groupe à la Manufacture en 2015.

3 Italo Calvino, *Leçons américaines*, Gallimard, 1988, p. 82

4 Id. p. 100

la main sont toujours prêts à saisir avec justesse la sensation la plus ténue. »¹ Être une comédienne du vague, tout en regardant et en donnant à voir avec une grande précision les choses qui nous entourent. Voilà une autre manière de dire la ligne de travail que je souhaiterais développer pour le solo.

Être exact, c'est aussi aimer se pencher sur un détail, aussi infime soit-il, jusqu'à l'obsession : un plan précis dans un film, un bouton de tissu sur un vêtement, le toit d'une vieille maison. Ne plus penser qu'à cela, sans raison valable, aussi bien sur scène que dans la vie de tous les jours. Et comme lorsqu'on répète un mot qu'on aime trop de fois, les choses perdent leur forme, leur sens, leur saveur originelle lorsqu'on les regarde de trop près, et deviennent tout autre, étrangères et bizarrement familières à la fois. Une manière de rafraîchir son regard sur les choses, et de se mettre dans une sorte de déséquilibre un peu particulier. Calvino décrit une sensation de vertige : « *celui du détail du détail du détail, me voilà aspiré par l'infinitésimal, par l'infiniment petit.* »² Cet amour du très petit est aussi une façon de contrebalancer la digression si celle-ci en venait à nous égarer définitivement. Un "zoom" sur le monde pour ne pas trop perdre le fil.

¹ Italo Calvino, *Leçons américaines*, Gallimard, 1988, p. 104

² Id. p. 114

Matière - Vide

Il m'arrive parfois, dans des moments de rêverie informelle, de penser à ce qui nous constitue. Cette matière étrange, invisible, infinitésimale, lacunaire. Celle qui est la même pour tous, mais représente en même temps le niveau le plus intime de chaque être. Et puis ce vide, partout, source d'impondérabilité et de suspens quand on évite d'y penser avec angoisse. En lisant une étape de travail du mémoire de Mathilde Aubineau, étudiante en Master à la Manufacture, une phrase m'a particulièrement touchée : « (...) *l'humilité de toute la matière invisible qui nous entoure et que nous ne prenons jamais en compte, que nous ignorons, alors que sans elle la vie serait-elle possible ?* »¹

Cette matière que nous ignorons... Il est vrai que je n'y pense pas spontanément. Pas plus au vide d'ailleurs. Mais si je m'autorise à y rêver un peu, cela peut m'emporter... assez loin je crois. Comment lui rendre hommage, à cette matière ? Et a fortiori au vide qui l'entoure, qui l'enrobe, silencieux et clair ? Comment trouver les gestes, les mots pour en parler ? Car en parler, c'est aussi parler du rien, du néant, de ce qu'on ne voit pas, qui est pourtant l'essence la plus pure de notre être, de l'univers, de tout ce qui est. C'est peut-être de là que me vient cette nécessité saugrenue de me pencher sur un sujet si complexe qui m'échappe totalement.

*Des particules suspendues nous attendent. Nous respirons les forces du vide.*²

Claude Régy

Cette évidence de la matière et du vide présents absolument partout autour de nous, en nous, est à la fois terrifiante et réconfortante. C'est une pensée inutile mais si belle, un vertige incommensurable et presque drôle en même temps. Toute cette matière ! Tout ce vide ! Il y a une naïveté dans le fait de s'en émouvoir qui m'amuse. C'est bon signe je crois. Ça me donne envie de glaner plus loin, avec plaisir et confiance.

¹ Mathilde Aubineau, Mémoire de Master - étape de travail, 2015

² Claude Régy, *L'état d'incertitude*, Les Solitaires Intempestifs, 2002, p. 18

Comment utiliser une telle émotion, presque enfantine, pour nourrir une forme théâtrale? Comment développer cette poésie pour en tirer une atmosphère qui entraîne le public à se plonger dans cette étrangeté, ce vertige étonnant et pourtant si proche de nous ? Faut-il déclamer un discours chaotique (et assumé comme tel, car je ne me verrais pas prétendre évoquer de tels sujets avec sérieux) ? Faut-il donner des chiffres "frappants", comme en politique ?

*Soixante milliards de neutrinos, ces particules d'une politesse exquise, tombent chaque seconde sur chaque centimètre carré de notre peau, sans bruit, sans que nous les voyions, sans que nous les sentions... Et nous traversent.*¹

Quelle magnifique sensation pour l'imaginaire d'un comédien. Se laisser traverser à chaque instant par cette infinité de corpuscules qui ne nous veulent ni mal ni bien (puisqu'ils sont "neutres" !), mais passent par nous, tout simplement. Une pensée qui, comme le dit délicatement Mathilde Aubineau dans son travail, offre pour le comédien « un moyen de dépasser la technique et de densifier la présence, (...) parce qu'on prend soudain en compte un élément qui est partout autour de nous et en nous mais qui est invisible. »² Cela permet aussi de remettre notre corps à sa place, d'une certaine manière. Ce corps qui nous semble si intègre, solide, compact, est en fait traversé sans problème, comme s'il était fait de rien (comme si de rien n'était). Notre propre existence, la réalité physique de notre existence ^{*} pourrait-elle être bouleversée par de si infimes morceaux de matière ? J'en arriverais presque à douter de moi-même, simplement en pensant que je suis faite de vide et traversée de part en part continuellement et sans m'en apercevoir le moins du monde. Encore un drôle de vertige, qui pourrait se partager avec le public, peut-être.

Loin de cette image de légèreté, quasi lumineuse, presque bienfaisante, la matière peut parfois prendre dans ma rêverie la consistance d'un magma dans lequel s'engluier est dégoûtant, dangereux, voire mortel. J'ai l'image du goudron dont on recouvrait les voleurs et les traîtres dans le Far West, qui brûle et pénètre sous la peau... *Under the skin* (2013), film britannique de Jonathan Glazer, décline autrement cette idée d'une matière magique, terrifiante, qui absorbe des êtres humains pris au piège d'un mystérieux extra-terrestre. L'existence de la matière

1 Michel Cassé, *Du vide et de la création*, éditions Odile Jacob, 1995 (cf. mémoire de Mathilde Aubineau)

2 Mathilde Aubineau, Mémoire de Master - étape de travail, 2015

noire qui anéantit la lumière dans de lointains confins de l'univers, me paraît aussi fascinante tellement cela m'effraie. Elle constituerait une immense part de l'univers. Autre gouffre, pour nous qui sommes des êtres lumineux, en cela que la lumière nous fait exister.

Et si tout d'un coup je me mettais à absorber la lumière moi aussi ? Si la matière qui me constitue changeait fondamentalement ? Si j'étais absorbée par un trou noir ? Une pensée cauchemardesque qui me donne envie de tester sur le plateau un rapport à la matière qui puisse être ambivalent. D'un côté la matière et le vide comme vertige réjouissant, comme ode au mouvement, à la vie ! De l'autre, la matière-danger, le magma qui engloutit sans pitié, qui annihile tout sur son passage. Mais peut-être qu'être englouti peut d'ailleurs être vu comme une chose joyeuse ? La matière-mère, comme une sorte de liquide amniotique dans lequel revenir ne pourrait que faire du bien.

Légèreté. Je retourne à mon point de départ (ou mon "point de milieu", si j'en crois Deleuze). Légèreté. Et c'est dans mon premier trésor glané, les *Leçons américaines*, que j'en ai découvert un autre, *De la nature des choses*, de Lucrèce. Parmi ses idéaux de légèreté littéraire, Italo Calvino rend hommage à cet ouvrage écrit au Ier siècle av. JC. Il s'agit selon lui de « *la première grande œuvre poétique où la connaissance du monde aboutisse à la dissolution de sa compacité, à la perception de ce qui est infiniment petit, mobile, léger.* »¹ Et plus loin encore : « *La poésie de l'invisible, la poésie des potentialités imprévisibles et infinies, de même que la poésie du rien, naissent d'un poète qui ne nourrit aucun doute sur le caractère physique du monde.* »² Cette description m'a mis la puce à l'oreille et trouvait un écho particulier en moi depuis que j'avais commencé à "déplier" ma rêverie sur les atomes, les trous noirs et le vide. Une discussion avec Mathilde Aubineau plus tard, j'avais le livre de Lucrèce dans les mains. Ce long poème de la matière m'a frappée pile à cet endroit de mon imaginaire, là où matière et vide, infiniment petit et infiniment grand, lumière et néant se rencontrent, s'entrechoquent et se nourrissent mutuellement pour raconter le monde dans lequel nous baignons.

¹ Italo Calvino, *Leçons américaines*, Gallimard, 1988, p. 27

² Id. p. 28

Voici quelques extraits qui m'ont particulièrement touchée*. D'abord, sur l'éternité de la matière, le renouvellement infini des corps.

Rien n'est détruit tout à fait de ce qui semble périr, puisque la nature reforme les corps les uns à l'aide des autres, et n'en laisse se créer aucun sans l'aide fournie par la mort d'un autre.¹

Si donc les corps premiers sont, comme je l'ai montré, solides et sans vide, ils sont nécessairement doués d'éternité. (...) Les corps premiers (...) pourraient donc être conservés à travers les âges pour assurer le renouvellement des choses depuis l'infinité du temps écoulé.²

*L'ensemble des choses se renouvelle sans cesse,
et les mortels vivent de mutuels emprunts.³*

*La masse de la matière n'a jamais été plus condensée ni plus éparse qu'aujourd'hui :
car rien ne vient s'y ajouter, comme rien ne s'en perd.⁴*

Les fleuves, les frondaisons, les gras pâturages se transforment en troupeaux, les troupeaux se transforment en corps humains, et notre corps à son tour souvent s'en va accroître les forces bêtes sauvages et le corps des oiseaux aux ailes puissantes.⁵

*Nous sommes tous issus d'une semence venue du ciel : l'éther est notre Père commun ;
c'est de lui que la terre, notre Mère et notre nourrice, reçoit les gouttes claires de la pluie fécondante.⁶*

En relisant ces extraits, c'est encore cette sensation étrange, presque réconfortante d'un gigantesque magma de matière qui m'apparaît. Comme s'il n'y avait pas de limite entre les atomes qui me constituent, les atomes dans l'air entre ma voisine de table et moi, les atomes qui constituent ma voisine, et ainsi de suite pour le reste de

1 Lucrèce, *De la nature des choses*, Gallimard, 1990, p. 30

2 Id. p. 40

3 Id. p. 64

4 Id. p. 72

5 Id. p. 93

6 Id. p. 97

l'univers. Tout est fait de la même chose. Tout est interconnecté. Une sorte d'universalité vertigineuse, à la fois belle et terrifiante. Entre moi et la table à laquelle j'écris, entre moi et l'oiseau qui passe à la fenêtre, entre moi et le terroriste qui vient de se faire sauter dans une université du Pakistan, aucune différence de structure, si l'on décompose au plus près, au plus infime/intime. Quelle horreur et quel bonheur de penser à cela. Mais alors, si je suis comédienne, sur le plateau, qu'est-ce qui me sépare des spectateurs assis en face de moi ? Rien ! Nous baignons dans le même bouillon*, nous sommes faits de la même substance, de la même matière.

*ne plus savoir, soi, où on s'arrête, et où commence le monde,
où commence l'autre et où commence les autres*¹

Claude Régy

Alors que faudrait-il mettre en branle quand je suis en train de jouer pour m'appuyer sur ce type de sensations ? Faut-il seulement y penser ? Mais qu'est ce que "Y" ? Faudrait-il penser à la matière ? Au vide ? Aux mots de Rég-Y ? Au cours de notre formation, Oscar Gómez Mata nous a beaucoup parlé de "filtres" de jeu. D'après ce que je comprends, c'est comme si le comédien mettait des lunettes un peu spéciales, pour voir le monde avec un autre regard. C'est se proposer un modèle de pensée particulier, une contrainte de jeu en somme.

S'agirait-il alors de jouer avec le filtre "on-est-tous-le-même-magma-de-matière", tout simplement ? Et voir ce qu'un tel filtre pourrait procurer comme sensations de jeu, provoquer comme discours, ou engendrer comme personnage ? Peut-être que si je m'efforçais de concentrer ma pensée sur de telles considérations "matérialistes" pendant que je joue, cela m'ouvrirait des espaces imaginaires inattendus ?

Mais au-delà de ce que cela peut ou pas me procurer en tant que comédienne, qu'est-ce que cela peut faire au public ? Et surtout, comment lui procurer cette sensation, que l'espace qui nous sépare est certes fait de vide, mais aussi d'une matière quasi continue, qui nous lie intimement ? Par quoi faudrait-il passer pour que cette image traverse les spectateurs, réduise l'espace, la distance (et le temps ?)

¹ Claude Régy, *L'état d'incertitude*, Les Solitaires Intempestifs, 2002, p. 158

entre eux et moi ? Faudrait-il se mettre tous dans le même sac, au sens propre, acteurs et spectateurs ? Comment mettre en espace une pièce dont le titre serait "Tous la même matière" ? Tous sur scène ? À faire la même chose ? Pour partager quoi, quelle parole, quelle action ? Pour reformer le magma humain atomique ! Pour être ensemble, tout simplement.

Encore des extraits de Lucrèce... Sur l'invisibilité et le mouvement cette fois.

*Entends citer dans la nature des corps dont tu dois toi-même
confesser à la fois l'existence et l'invisibilité.¹*

*Et pour mieux comprendre l'agitation incessante de tous les éléments de la matière,
souviens-toi que dans l'univers entier il n'y a pas de fond, ni de lieu où puissent se
fixer ces corps premiers.²*

*De telles agitations nous révèlent les mouvements secrets, invisibles qui se
dissimulent aussi au fond de la matière.³*

Là encore, Lucrèce fournit des indices, que je pressens être des pistes de jeu passionnantes. Car comment mettre en lumière le vide, l'invisible, le mouvement secret des choses ? Lorsque je suis sur le plateau, comment sentir et faire sentir que la matière qui nous entoure, nous constitue, s'agite en permanence là où tout semble calme, voire inactif ? La vie, le mouvement sont partout, dans les moindres particules, les moindres interstices. Invisibles. Mais peut-être au cœur de la magie qui opère parfois au théâtre (du moins pour moi, lorsque je suis spectatrice). « *L'essentiel est invisible pour les yeux* » (A. de St Exupéry). Encore du glanage, une phrase inscrite sur un carnet de notes offert par ma belle-sœur. Merci belle-sœur, mais dis moi aussi comment m'y prendre, pour donner à sentir ce qui ne se voit pas ?

¹ Lucrèce, *De la nature des choses*, Gallimard, 1990, p. 30

² Id. p. 64

³ Id. p. 66

Et ces petits extraits encore... Sur le vide, l'espace.

L'espace est sans limite ni mesure, et s'étend à l'infini dans toutes les directions.¹

Le vide existe dans les choses. (...) Il existe un espace intangible et immatériel, vide.²

Le travail de Claude Régy est évidemment très inspirant pour penser à cet espace à occuper, par la parole, par le silence, par la présence de l'acteur. Je me plais à croire qu'il aimerait sans doute ces mots du poète italien Giacomo Leopardi (encore glanés chez Calvino) :

Un silence nu et la paix la plus profonde empliront l'espace immense. Ainsi, l'admirable et terrifiant mystère de l'existence universelle, loin d'être nommé et compris, se volatiliserait et se perdrait.³

Et Italo de ponctuer : « Où l'on voit que le terrifiant et l'inconcevable ne sont pas du côté du vide infini mais de l'existence. »⁴ ... Ça secoue un peu. Enfin, ça remet les idées bien en place d'une certaine manière. Car penser aux atomes, aux trous noirs et à l'univers, c'est aussi, peut-être, bien sûr, une manière de fuir l'échelle humaine, sa réalité, et donc sa propre existence. Mais le « *terrifiant mystère* » que nomme Leopardi est toujours là, intact, au-dessus de ma tête.

1 Lucrèce, *De la nature des choses*, Gallimard, 1990, p. 64

2 Id. p. 32

3 Italo Calvino, *Leçons américaines*, Gallimard, 1988, p. 113

4 Id. p. 113

Faire-quelque-chose-tous-ensemble

Je ne sais plus comment l'envie d'une forme théâtrale participative m'est venue pour mon travail de solo. Ce dont je suis sûre, c'est que je n'aime pas le mot "solo". Même en musique, le solo de tel ou tel instrument m'ennuie profondément. Être seule face au public ne me dit trop rien. Former une seule et même masse avec lui me semble beaucoup plus excitant. Un seul et même magma. Une matière humaine frémissante, chaotique et joyeusement bruyante. Une matière dans laquelle se fondre par moments. Et dont s'extraire à d'autres.

Je crois que d'aller d'un niveau à l'autre (en dedans / en dehors du public) est une piste intéressante pour construire le solo. D'abord parce que j'ai envie d'être débordée sur scène, de ne plus savoir où donner de la tête (tout en gardant les idées très claires sur ce que je dois faire bien sûr). Sans doute pour être pleinement occupée par l'instant présent... Ensuite, parce que cela induit l'idée que le public et moi pouvons être au même niveau (donc être la même chose, la même matière). C'est une idée importante à mes yeux. Aussi parce que si l'on considère le rapport comédien / spectateur d'une manière quasi égalitaire, cela ouvre la possibilité qu'il arrive quelque chose au comédien aussi bien qu'au spectateur pendant cette rencontre. Ce n'est plus seulement le comédien qui va faire vivre quelque chose au public, ou lui raconte quelque chose, lui transmet une émotion, un savoir, un message ou quoi que ce soit d'autre. Cela va dans les deux sens. J'avais pu ressentir cela très fort en visionnant l'une des performances de l'artiste Marina Abramović.¹ Et en lisant *Le spectateur émancipé* de Jacques Rancière, beaucoup de choses m'ont aidée à développer ce ressenti, cette sensation particulière du rapport au public.

La performance [au sens large d'une forme spectaculaire] n'est pas la transmission du (...) souffle de l'artiste au spectateur. Elle est cette (...) chose dont aucun n'est

¹ Sa présence face au public, au Moma de New-York en 2010, pendant les trois mois de la rétrospective *The Artist is present* est un magnifique exemple de cette circulation "à double sens" des informations et des émotions entre l'artiste et le spectateur, qui prend activement part à la performance.

*propriétaire, dont aucun ne possède le sens, qui se tient entre eux, écartant toute transmission à l'identique, toute identité de la cause et de l'effet.*¹

Quelle joie cela pourrait être s'il était possible que ce que je prépare comme étant mon solo puisse devenir autre chose que "mon solo" au moment où il se déroule avec le public. Il ne s'agit plus alors d'une chose qui m'appartient et dont je maîtrise les clefs et le langage, mais d'un autre objet, qui m'échappe, que je ne peux pas plus expliquer que n'importe quel spectateur.

D'où cette envie, cette nécessité de proposer au public de m'aider à construire en direct. Le solo n'est donc plus un solo puisque nous sommes tous sur scène, dans l'idéal. L'univers n'est donc plus seulement le mien puisque tous, par leur participation, par leurs corps, leurs gestes, leurs voix, vont donner à cette forme une couleur unique, imprévisible et différente de tout ce que j'aurais pu imaginer ou anticiper. Mon travail en tant qu'interprète consiste alors à établir une sorte de table des possibles afin de pouvoir réagir à ce qui pourrait arriver (préparation indispensable autant qu'impossible, car comment prévoir l'infinité des possibles ?). Mais ce travail de "prévision" ne doit pas empêcher que les rôles de spectateurs et de comédienne se brouillent, voire s'inversent de manière volontairement indéfinie et imprécise.

*Les spectateurs sont à la fois ainsi des spectateurs distants
et des interprètes actifs du spectacle.*²

J'ai envie de profiter de cette occasion pour tester autrement le rapport au public. Un rapport qui abolit la frontière scène/salle en vidant tout simplement la salle. C'est une chose que j'ai besoin d'expérimenter. Que se passe-t-il si chaque spectateur devient un partenaire de jeu ? Si le public disparaît en tant que tel ? Si le théâtre prend la forme d'un moment sans importance, ou plutôt dont la seule importance tient au fait qu'il soit purement collectif ? Faire quelque chose tous ensemble. Voilà ce qui me tient à cœur.

¹ Jacques Rancière, *Le spectateur émancipé*, La Fabrique éditions, 2008, p. 21

² Id. p. 19

*La scène et la performance théâtrales (...) se proposent
d'enseigner à leurs spectateurs les moyens de cesser d'être spectateurs
et de devenir agents d'une pratique collective.¹*

J'aime le projet de proposer au public de cesser de l'être, pour se transformer en quasi communauté l'espace d'une demi-heure. Et que la communauté se mette à faire quelque chose. Mon rôle pourrait finalement se résumer à la mettre en mouvement. Mais sans préjuger de ce qu'elle doit ou ne doit pas faire, sans lui imposer de garde-fous.

L'élève apprend du maître quelque chose que le maître ne sait pas lui-même.²

L'idée du maître ignorant ³ de Rancière trouve un très bel écho dans la relation du comédien avec le public. Il me plaît de croire que pendant mon solo, le public va découvrir des choses que j'ignore moi-même de l'univers dans lequel je lui propose d'entrer. Et moi, que vais-je découvrir sur scène en devenant spectatrice du public, lorsque les rôles s'inverseront ?

Être à la fois des performers déployant leurs compétences et des spectateurs observant ce que ces compétences peuvent produire (...) auprès d'autres spectateurs.⁴

Telle une chercheuse, être simultanément une roue motrice et une observatrice au premier rang de la forme en train de se faire. Et donner à voir cette ambivalence. Comment assumer ce changement de rôle continu ? Comment le rendre lisible aux yeux des spectateurs au point qu'ils deviennent conscients qu'ils sont en train de faire le spectacle avec moi ? Voilà un axe de jeu qui m'intéresse et qui, loin d'être incompatible avec le filtre de jeu "on-est-tous-la-même-matière" qui pourrait être employé, vient au contraire le renforcer: non seulement nous sommes faits de la même matière, mais nous sommes tous acteurs ET spectateurs de nos vies, et du monde. Que faudrait-il mettre en pratique pour activer un tel "mode de jeu" ? Faut-il disparaître en tant qu'interprète sur scène ? Faut-il se fondre par moments dans la foule des spectateurs ? Faut-il laisser certains spectateurs endosser "le rôle

¹ Jacques Rancière, *Le spectateur émancipé*, La Fabrique éditions, 2008, p. 14

² Id. p. 20

³ Voir l'ouvrage du même auteur, *Le maître ignorant*, Fayard, Paris, 1987

⁴ Même auteur, *Le spectateur émancipé*, La Fabrique éditions, 2008, p. 28

principal" de la pièce (voire les encourager à le faire), ne serait-ce que l'espace d'une minute ? Autant de pistes qui me plaisent et qu'il faudra réussir à tester la plupart du temps sans public pendant la phase de recherche au plateau.

D'un point de vue plus... sociologique (j'imagine), faire d'une forme théâtrale une pratique collective, c'est aussi proposer un "terrain" (i.e. un espace et une durée) propice à la rencontre, au dialogue entre les spectateurs et les interprètes, mais aussi entre les spectateurs. Proposer "d'être ensemble" au cours d'un spectacle de théâtre, c'est aussi s'offrir une chance de créer un lien particulier entre les individus qui prennent part au spectacle (spectateurs, interprètes, techniciens, etc.). C'est s'appuyer sur le théâtre pour mettre en relation des personnes. L'historien de l'art Nicolas Bourriaud a défini un mouvement de l'art contemporain, l'esthétique relationnelle ou art relationnel, comme une « *théorie esthétique consistant à juger les œuvres d'art en fonction des relations interhumaines qu'elles figurent, produisent ou suscitent.* »¹ Pour Bourriaud, « *une œuvre peut fonctionner comme un dispositif relationnel (...), une machine à provoquer des rencontres individuelles ou collectives.* »² Dispositif relationnel. Cela pourrait être une très bonne base de travail pour le solo. Définir un dispositif relationnel.

« *Les œuvres relationnelles sont autant d'interstices dans le tissu social et culturel, donnant naissance à des pratiques d'exploration des liens sociaux.* »³ Et en choisissant la cuisine comme activité collective⁴, il me semble que je me situe dans la recherche de certains *interstices*, justement. Des interstices du quotidien et de l'intime. Comment les gens cuisinent, leurs gestes, leurs goûts, leurs recettes... Cuisiner ensemble est aussi d'après moi une proposition intéressante pour ouvrir un interstice de parole. En cuisinant, on parle. On s'ouvre aux autres. On "refait le monde" parfois même. La parole, et donc la pensée, s'activent mutuellement chez les individus. Ça bouillonne, à feu doux ou vif, c'est selon l'humeur, ça remue, ça se "frite" (!), ça se mélange... La cuisine est un espace de mouvement, de parole, de pensée, de vie ! De nombreux artistes pouvant être rattachés à l'art relationnel ont proposé des formes liées à la cuisine, au partage d'un plat ou d'un repas.

1 Nicolas Bourriaud, *L'esthétique relationnelle*, Les presses du réel, 2001, p. 117

2 Id. p. 30

3 Yveline Montiglio, *Nicolas BOURRIAUD, Esthétique relationnelle (2001) et Postproduction (2005)*, consulté le 28 février 2016. <http://communication.revues.org/418>.

4 Car oui, c'est décidé, ce que nous ferons tous ensemble avec le public pendant mon solo, c'est de la cuisine!

Pour ce qui est de mon expérimentation à travers ce solo, il ne s'agit pas de me situer dans un courant artistique comme celui de l'art relationnel, ni même de penser mon travail comme remplissant une quelconque fonction sociale¹. Il s'agit plutôt d'expérimenter mon outil, le théâtre, comme appui pour créer un champ favorable à l'échange (ne serait-ce que de regards), au dialogue, au "faire ensemble". Néanmoins la découverte du concept d'art relationnel me permet de mettre des mots sur cette idée d'un théâtre qui se glisse dans des "interstices" (physiques ou imaginaires) pour mettre en relation des êtres humains. Cette image d'interstice résonne pour moi avec l'idée du vide entre les individus, et du magma de matière qui les entoure. Quant à l'idée de mettre en relation les personnes*, les faire se regarder, se parler, se découvrir autrement... Cela résonne aussi avec l'idée d'une matière qui nous englobe. Nous appartenons tous au même magma, ou du moins au même réseau. S'appuyer sur une forme théâtrale pour mettre en lumière ce réseau qui nous relie les uns aux autres, cela va dans le sens de mon glanage sur la matière et le vide.

Après avoir parlé de mon projet avec Oscar Gómez Mata et testé un embryon de solo avec une dizaine de participants, j'ai réalisé qu'embarquer le public à faire quelque chose tous ensemble devait nécessairement passer par des histoires, des anecdotes, des paraboles, des blagues... Il me faudra, pour construire ce solo, glaner un maximum d'histoires pour rendre ma rêverie concrète et suffisamment ouverte et accessible pour permettre que les rêveries des autres y trouvent un point d'intersection. Construire le solo comme le mémoire, c'est-à-dire en forme de rhizome, avec une multitude de portes d'entrées pour les spectateurs, et comme autant de petites fables, de contes minuscules, pour inviter le public à entrer dans l'étrange matière proposée.

Rien ne recommande plus durablement une histoire à la mémoire que cette sobriété qui la soustrait à l'analyse psychologique. Et plus le narrateur se trouve amené à renoncer aux nuances psychologiques, plus aisément son histoire s'installe dans la mémoire de l'auditeur, plus elle s'assimile parfaitement à sa propre expérience (...). Cette assimilation qui se déroule au fin fond de nous-mêmes exige

¹ « L'art relationnel est donc bien un art politique qui occupe une fonction sociale » Yveline Montiglio, Nicolas BOURRIAUD, Esthétique relationnelle (2001) et Postproduction (2005), consulté le 28 février 2016. <http://communication.revues.org/418>.

un état de détente (...). Plus l'auditeur est oublieux de lui-même, plus ce qu'il entend s'imprime profondément en lui. Lorsque le rythme du travail l'a investi il prête l'oreille aux histoires de telle manière qu'il est gratifié du don de les raconter à son tour. Ainsi est fait le filet où repose le don de narrer.¹

Raconter des histoires, donc. Une chose difficile pour moi. C'est pourquoi j'aimerais m'accrocher à des conseils aussi pragmatiques qu'en livre Walter Benjamin dans cet extrait. Sobriété des histoires (et brièveté ?). Éluder l'aspect psychologique. Proposer une participation, un travail au spectateur afin de le mettre dans une écoute particulière (« *Lorsque le rythme du travail l'a investi il prête l'oreille...* »). Il va m'en falloir raconter des histoires, des quantités d'histoires. Car le solo sera aussi, d'une certaine manière, le partage avec le public des trésors glanés pour le mémoire (puisque solo et mémoire se sont construits de façons cousines, en glanant de manière "rhizomatique"). Alors comment présenter le butin au public ? Il faudra en avoir sous le coude, des histoires, vraies ou pas, qui permettent de livrer les trésors de manière chaotique (en apparence du moins) mais concrète. Le concret de mon discours pendant le solo sera une clef de voûte du travail. Une chose importante à laquelle penser pendant l'écriture du solo.

¹ Walter Benjamin, *Le Narrateur*, article consulté le 4 mars 2016. <http://dormirajamais.org/narrateur/>.

Patates en cœur (en chœur ?)

Purée

Lorsque j'étais petite, ma grand-mère nous gardait mon frère et moi tous les mardis soirs. Réunis autour de la table en formica après le repas, nous éteignions la lumière et ma grand-mère, sorte d'étrange conteuse-hématologue, plantait des allumettes dans des pommes et éclairait à la bougie son exposé sur les éclipses, les saisons ou que sais-je encore. Je n'ai d'ailleurs rien retenu de tous ces trucs auxquels je ne comprends rien. Mais cette sensation magique qu'une chose aussi banale qu'une pomme puisse endosser une fonction aussi radicalement différente de sa fonction première reste gravée dans ma mémoire. Chez moi, je ne crois pas avoir été jamais punie pour avoir "joué avec la nourriture". Mon père était un grand fabricant-ingénieur de fin de repas. Les dés en peau de Babybel (avec les points sur chaque face, sinon c'est nul), les bagues royales en opercule La Laitière, les bougies en peau de clémentine... Je crois que ce que je préférais par dessus tout, c'était le "puits de purée" de ma grand-mère (la même la conteuse-hématologue). Il s'agissait, pendant qu'elle finissait de glacer le jus de la viande dans la poêle, de creuser un puits parfait dans la purée... pour y accueillir le jus. Selon l'humeur du jour, on refermait délicatement le puits par dessus ou on écrasait tout sans façon pour parfumer la purée. Un régal.*

Je crois que j'ai toujours bien aimé bricoler avec la nourriture, les aliments. Je me rappelle de mon premier prof d'arts plastiques, quand j'avais 11 ans environ. Il nous racontait : "Si un artiste décide que son œuvre d'art est une salade fraîchement arrosée, alors ça le devient. On expose la salade dans le musée, et on l'arrose aussi régulièrement qu'il le faut." Marcel Duchamp expliqué aux ados, finalement. L'image de cette salade toute fraîche et humide exposée dans une galerie m'a agréablement marquée. Et continue de me plaire.

* jetez un œil page 31

Nombreux sont les artistes qui jouent avec la nourriture. J'aime beaucoup *Something that floats / Something that sinks* de l'artiste japonais Shimabuku, qui joue avec les fruits et les légumes, et le "mystère" qui les entoure : lorsqu'on met des tomates achetées en même temps dans un bac rempli d'eau, certaines flottent et d'autres pas.¹

Pour Shimabuku, l'art permet de porter un regard d'enfant sur le monde, un regard émerveillé même par les choses les plus simples.² Son œuvre *Faire quelque chose que tu n'avais pas prévu* est une invitation à venir faire du golf dans un petit espace conçu à cet effet. Les participants se retrouvent donc à faire une chose complètement inattendue pour eux.³ L'artiste vient dévier leur journée par cette proposition toute simple. C'est aussi une manière pour lui de proposer un autre rapport au temps : ralentir, prendre le temps de l'inattendu, de l'inutile, du surprenant. Un temps proche de l'enfance ? Quelque chose à voir avec glan(d)er sans aucun doute. Shimabuku accroche le titre au-dessus de cet espace dédié à l'imprévu. J'aime l'idée de nommer cet espace. C'est une manière simple et belle d'orienter l'interaction proposée au spectateur. Ce serait comme dire au spectateur : « Toi qui passes par ici, viens t'offrir un moment qui n'existe que parce que tu le décides, ici, maintenant ».

Rirkrit Tiravanija, un autre artiste qui m'intéresse pour le travail pratique du solo, a proposé d'investir les galeries d'art contemporain d'une manière très simple et que je trouve très touchante. Il cuisine et sert un plat thaï aux gens qui viennent et ne font rien d'autre que de manger et parler. Les gens ne participent pas à la performance. Il *sont* la performance.⁴ Et le fait de partager un repas, c'est

1 Shimabuku, entretien avec l'artiste, vidéo consultée le 4 mars 2016. [https://vimeo.com/116392298\(2'28\)](https://vimeo.com/116392298(2'28)).

2 « Dans sa jeunesse, Shimabuku a souhaité devenir poète ou guide touristique. Persuadé que l'art ne doit pas créer à tout prix des œuvres mais plutôt susciter des rencontres, l'artiste est parvenu à combiner ses deux vocations. Le style ou le médium importent peu dans ses créations, son objectif premier étant de connecter les êtres. »

Artcatalyse, article consulté le 4 mars 2016. <http://artistes-s-t.artcatalyse.com/shimabuku-il-vaut-mieux-eviter-tout-contact-avec-les-extra-terrestres.html>.

3 « L'artiste invite les spectateurs à travailler leur drive dans un petit théâtre. Inattendue, l'œuvre se déploie et s'affirme : ralentir, accepter l'imprévu et se lancer. Commencer et recommencer quelque chose dont nous n'avions eu aucune idée au départ. Shimabuku nous livre le constat aigre-doux des directions que prennent les événements au cours de la vie. »

Shimabuku "ralentis et pense, à l'occasion cours", article consulté le 4 mars 2016.

<http://artsaveslife1.overblog.com/shimabuku-ralentis-et-pense-a-l-occasion-cours>.

4 Rirkrit Tiravanija: *Cooking Up an Art Experience*, vidéo consultée le 4 mars 2016.

http://www.moma.org/explore/inside_out/2012/02/03/rirkrit-tiravanija-cooking-up-an-art-experience.

finalement le lien social sous sa forme la plus é - purée. « *L'art comme machine à provoquer des rencontres.* » ¹

Avec la découverte du film d'Agnès Varda *Les Glaneurs et la glaneuse*, les patates sont apparues dans ma collection de trésors. J'ai commencé à regarder les patates différemment. À repérer celles qui avaient des formes bizarres (de plus en plus rare dans les supermarchés). Un jour, j'ai mis de côté une patate en forme de cœur, en me disant qu'elle pourrait peut-être me servir (manière de dire qu'elle serait un "porte-bonheur" lorsqu'on n'est pas superstitieux). Et lors d'une improvisation cette année, j'ai posé la patate-cœur sur ma poitrine*, je lui ai donné mon rythme cardiaque, puis épluchée, découpée, et faite cuire avant de la faire goûter au public. Comme si, d'une certaine manière, lui donner mon cœur en pâture pouvait être une chose simple et bonne comme les patates sautées. Cette improvisation m'avait bizarrement beaucoup émue, et la patate est devenue une sorte de mascotte à mes yeux.

Quand elle s'est invitée dans ma rêverie sur la matière et l'univers, la patate a soudainement pris d'autres dimensions. Celle d'un atome géant. Ou d'une planète géante (comme les pommes que ma grand-mère conteuse-hématologue faisait Terre, Lune ou Soleil). Un mystère qui pousse en rhizome, de manière horizontale, comme ce mémoire.² Une chose qui, une fois pulvérisée, s'étale dans l'espace comme un magma d'amidon. La purée, ce plat de l'enfance, ce plat des mardis soir chez ma grand-mère, cette gastronomie simpliste et formidablement réconfortante, est devenue le nœud central de mon solo. Comme si, quelque part, sans trop comprendre exactement, j'avais découvert un lien entre la purée et le cosmos. Entre la purée et le vertige de l'existence. Un lien secret et un peu débile à la fois. Et si cette chose à faire tous ensemble, le public et moi, était une purée géante ? Une purée pour cent (1% ?!).

¹ Nicolas Bourriaud, *L'esthétique relationnelle*, p. 30, édition Les presses du réel

² Voir l'ouvrage de Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux*, Éditions de Minuit, 1980

* Et la page 17 ? Qu'est-ce qu'elle en dit la page 17 ?

*C'est ainsi, après tout, que je travaille, c'est ainsi que naissent en moi les développements, c'est ainsi que l'esprit progresse – et il faut bien, n'est-ce pas ? être honnête, il faut bien ne pas tricher avec le mouvement de l'esprit ?*¹

Francis Ponge

*
Un autre trésor sur le chemin. Encore une nouvelle (et magnifique) manière de dire la création qui glane et qui erre, dans les méandres de l'imagination du poète cette fois. C'est encore à Italo Calvino que je dois cette découverte, Francis Ponge et ses merveilleux poèmes en prose. J'ai commencé par *Le Savon*. Calvino nomme parfaitement ce qui m'a touchée le plus dans cette œuvre : « *les états successifs de l'idée traitée – que Francis Ponge finit par publier l'un derrière l'autre, parce que l'œuvre véritable consiste moins dans sa forme définitive que dans la série d'approximations permettant de l'atteindre* ».² La série d'approximations. Et si le glanage n'était autre que ça ? S'approcher toujours plus d'une chose, sans jamais parvenir (ni chercher) à la nommer. Mais si cette écriture me touche autant, c'est aussi parce que « *chez Ponge, le monde prend la forme des choses les plus humbles, les plus contingentes (...) et la parole est ce qui sert à rendre compte de l'infinie variété de ces formes irrégulières* ».³ J'ai découvert *Le parti pris des choses* et les autres recueils de poèmes, je les ai lus à voix haute dans une librairie et ça résonnait en moi. Quand je suis tombée sur *La pomme de terre*, je crois que mon cœur a fait un petit saut (comme la patate-cœur sautée de l'impro) dans sa cage.

Calvino dit aussi de Ponge qu'il est « *un poète qui se bat avec le langage pour le transformer en langage des choses, en un langage qui part des choses et nous revient porteur de toute la charge humaine que nous avons investie en elles* ».⁴

« *S'approcher des choses (...) avec discrétion, attention, et prudence* ».⁵ J'interprète cette formule comme un conseil de Calvino à celui qui voudrait dire les mots de Ponge. Discrétion, attention, et prudence. Pas les qualités les plus caractéristiques de ma personnalité. C'est là que ça devient intéressant, peut-être. Alors si le poème

1 Francis Ponge, *Le Savon*, Gallimard, 1992, p. 13

2 Italo Calvino, *Leçons américaines*, Gallimard, 1988, p. 125

3 Id. p. 123-124

4 Id. p. 123

5 Id. p. 125

de la patate de Ponge ne figure pas dans ce mémoire, c'est parce que je voudrais le protéger, le faire grandir "prudemment" (mais amoureuxment) en moi pour qu'il apparaisse au solo. Parce que l'amour de Ponge pour la patate a nourri le mien pour la purée...

Dans certains états d'âme presque surnaturels, la profondeur de la vie se révèle tout entière dans le spectacle, si ordinaire qu'il soit, qu'on a sous les yeux.¹

Charles Baudelaire

État d'âme surnaturel ou pas, je tente de formuler une conviction secrète : la « *profondeur de la vie* »² ou « *mystère de l'existence* »³ se cachent dans la purée de patates. Et j'ai le pressentiment qu'en cuisiner une à cent personnes pourrait révéler quelque chose, même de très petit, sur l'importance d'être ensemble.

Dans *La poétique de l'espace*, Gaston Bachelard écrit de Baudelaire :

Le spectacle extérieur vient aider à déplier une grandeur intime (...)

Les Correspondances [de Baudelaire] accueillent l'immensité du monde et la transforment en une intensité de notre être intime.

Elles instituent des transactions entre deux types de grandeur.⁴

Comment transformer l'immensité, le vertige de l'univers, du vide entre les atomes et les personnes, en une « *intensité de notre être intime* » ? Il me semble que parler de l'atome, de l'univers, du vide, de la force gravitationnelle qu'on partage tous⁵, c'est parler de nous, de notre part la plus intime et la plus universelle à la fois. Mais comment faire exister cette correspondance sur scène ? Faut-il un discours ? Un simple geste ? Doit-elle s'inscrire secrètement ? Ou faut-il justement ne pas chercher à la mettre en lumière, et voir ce qu'il en apparaîtra presque malgré moi ? Comment ne pas tomber dans le piège de la « *transmission du souffle de l'artiste au spectateur* » que décrit Jacques Rancière⁶, tout en laissant flotter l'idée d'un lien entre ces deux grandeurs, l'immense et l'intime ? Peut-être que le choix de la patate

1 Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, Presses Universitaires de France, 1983, p. 175

2 Id.

3 Giacomo Leopardi cité par Italo Calvino, *Leçons américaines*, Gallimard, 1988, p. 113. (Cf p. 19 du mémoire.)

4 Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, Presses Universitaires de France, 1983, p. 175-176

5 J'emprunte au chorégraphe Loïc Touzé l'image du poids comme d'une chose que nous partageons tous.

6 Voir l'ouvrage de Jacques Rancière, *Le spectateur émancipé* (premier chapitre), La Fabrique éditions, 2008

comme matière de jeu commune aux spectateurs et à moi-même est un élément de réponse. La patate pourrait être ce lien entre l'immense et l'intime, entre l'ordinaire et le sublime, entre le monde extérieur et nous. Elle pourrait être comme « [des] clefs d'univers, du double univers du Cosmos et des profondeurs de l'âme humaine ». ¹

*Les poètes nous aideront à découvrir en nous une joie si expansive de contempler
que nous vivrons parfois, devant un objet proche,
l'agrandissement de notre espace intime.*²

Regarder un tas de pommes de terre, banales et précieuses à la fois, et sentir que s'agrandit notre espace intime, notre espace imaginaire, que s'agrandit l'espace tout court. Simplement parce qu'on regarde différemment.

À chaque substance son extase.

*À chaque matière la conquête de son espace, sa puissance d'expansion au delà des
surfaces par lesquelles un géomètre voudrait la définir. (...)*

L'espace de l'intimité et l'espace du monde deviennent consonants. (...)

*Chaque objet investi d'espace intime devient, dans ce co-existentialisme,
centre de tout l'espace.*³

En lisant ces lignes, je me dis que cela pourrait s'appliquer à la pomme de terre. En effet, si je la transforme en purée, je la charge en intimité (c'est le plat de l'enfance, le plat de la famille, le plat du mardi soir, etc.) et il se trouve que cela passe de manière évidente par son expansion physique, l'écrasement de sa matière propre dans un espace qui s'agrandit bien au delà de ses frontières originelles. Rien ne se crée, rien ne se perd, mais tout se transforme. Et dans cette transformation, la patate peut-elle devenir le "centre de tout l'espace" dont parle Bachelard ? Peut-elle endosser le rôle principal de la pièce ? Elle peut en tout cas, j'en suis intimement persuadée, être un excellent "liant", comme on dit en cuisine.*

¹ Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, Presses Universitaires de France, 1983, p. 181

² Id. p. 181

³ Id. p. 184

*J'étais contente. Je les ai aussitôt filmées de près.
Et j'ai entrepris cet exercice périlleux :
filmer d'une main mon autre main qui glanait des patates en forme de cœur.¹*

Agnès Varda

Le jour où Maxime Gorbatchevsky m'a dit que je devais peut-être rentrer dans la peau d'une glaneuse, je crois que la première chose que cela m'a évoqué, c'est le titre de ce film, qui traînait quelque part dans mon cerveau mais que je n'avais jamais vu. *Les glaneurs et la glaneuse*. Agnès Varda. Cette inconnue m'était familière, puisqu'elle était l'épouse de Jacques Demy (dont les films sont des blocs-souvenirs d'enfance, mon frère et moi plantés devant la télé tous les mardis soirs chez ma grand-mère conteuse-hématologue). Alors j'ai regardé le film.

Et j'ai eu envie que mon mémoire soit comme son film, un tissage de choses glanées au hasard des rencontres. Un voyage de glaneuse d'images, de portraits, de personnes magnifiques et singulières. Évidemment, l'art de Varda réside à la fois dans sa très belle spontanéité, mais tout autant dans son sens admirable du montage. C'est en partie grâce à lui que le film donne cette sensation de voyage où la glaneuse se laisse aller aux rencontres, aux accidents de parcours, aux associations d'idées. Elle va et vient dans tous les sens, n'hésite pas à revenir en arrière (en réalité, elle ne re-filme jamais deux fois la même chose), à filmer des "petites choses" (ses chats, une pendule, le capuchon de sa caméra, ses mains) qui sont en réalité la matière même du film : la cueillette de son glanage.

Agnès se présente au début du film. La glaneuse du titre, c'est elle. Et son outil de glanage, c'est sa caméra portative, légère, pratique, qui la suit partout. Agnès glane des patates en forme de cœur (cette patate si spéciale que j'ai utilisée moi aussi, en pensant à elle, pour un travail d'impro où il fallait présenter son rapport au théâtre, son rapport au monde en tant qu'artiste). Elle glane des rencontres, des gens, des portraits, des images, des paysages, des objets. Ce qui est vraiment formidable avec elle, c'est qu'on a l'impression qu'elle parle de patates, puis on se rend compte qu'elle parle en fait de la société de surconsommation. Et en parlant de ça, elle se retrouve "mine de rien" à parler de ceux qui n'ont rien. Elle parle des patates que la société de consommation rejette, et du coup (et surtout) de ces personnes que notre

¹ Agnès Varda, *Les glaneurs et la glaneuse* (2000)

monde rejette aussi. Parler de choses importantes, essentielles (l'exclusion, la pauvreté, la solidarité) sans en avoir l'air. Sans porter de jugement... Ou presque, car elle est aussi capable de lâcher « *De toute façon, la moitié des gens sont chiches. Ils veulent pas qu'on glane parce qu'ils ont... pas envie d'être gentil, c'est tout !* »¹

Son film se construit par associations d'idées, ou par contrastes très forts : elle passe par exemple des personnes qui se nourrissent de ce qu'ils trouvent dans les poubelles, à la cuisine d'un restaurant gastronomique. Et les choses sont si bien liées entre elles que de tels écarts deviennent de véritables éléments de narration. Varda glane, et cela la fait voyager : elle choisit ses destinations en fonction du fil de glanage qu'elle tend (on lui parle du grappillage du raisin, elle file en Bourgogne ; elle se rappelle d'un tableau de glaneuse de Jules Breton exposé à Arras, elle file dans le Nord-Pas-de-Calais ; et ainsi de suite elle traverse une bonne partie de la France).

J'aime filmer des pourritures, des restes, des débris, des moisissures et des déchets.

*Mais je n'oublie pas, pas du tout, qu'après les marchés, il y en a qui font leur marché dans les déchets.*²

Ou comment assumer sa place d'artiste dans le monde. Varda n'est pas là pour nous faire la morale, ni pour nous embarquer dans un délire déconnecté de toute réalité. Elle est ailleurs, dans un territoire où l'on peut tout observer. L'inutile et l'essentiel.

Ce jour là j'ai filmé des sécateurs qui dansaient. Et j'ai oublié d'arrêter la caméra.

*Ce qui nous vaut la danse d'un bouchon d'objectif.*³

Mais le bouchon qui danse, c'est aussi très important, voire le plus important peut-être à mes yeux. Car c'est mettre des lunettes particulières pour regarder le monde. Et tout devient intéressant. Même le ridiculement petit ou insignifiant. Varda m'a autorisé à cela. Tout est digne d'intérêt, du moment qu'on porte un regard curieux et sans jugement sur ce qui nous entoure, et qu'on partage ce qu'on a glané avec les autres. Ce regard qu'elle porte sur les choses, j'y pense souvent. Dans ce travail de recherche, j'ai essayé d'avoir une démarche qui allait un peu... par là.

¹ Agnès Varda, *Les glaneurs et la glaneuse* (2000)

² Id.

³ Id.

En suivant les rencontres d'Agnès avec des récupérateurs de génie (artistes ou pas), j'ai pensé à mon propre rapport à la récup'. J'ai déjà récupéré de la nourriture qui allait être jetée sur les marchés (j'étais curieuse). Les repas que j'ai fait avec avaient un goût particulier ! J'ai également travaillé dans une entreprise de réinsertion sociale qui produisait du mobilier et des objets divers réalisés à partir de matériaux de récupération. Au contact des designeuses de l'équipe pendant deux ans, j'ai appris à renouveler mon regard sur les déchets, les débris, les encombrants. J'ai meublé toute une chambre où j'ai vécu pendant deux ans avec des objets trouvés dans la rue. Un peintre-récupérateur qu'Agnès Varda interroge sur sa pratique de récupération s'exclame avec entrain : « *Les encombrants, c'est comme des cadeaux qui sont dans la rue ! C'est comme si c'était Noël !* »¹ Aimer les objets, les textes, les gestes, les images, les odeurs dont d'autres n'ont plus voulu. Les prendre et leur donner une autre vie, et ainsi de suite à l'infini. Je retombe sur mes pattes avec Anaxagore : « *Rien ne naît ni ne périt, mais des choses déjà existantes se combinent, puis se séparent de nouveau.* »

Dans son film, Varda s'octroie de véritables bouffées d'air, de rien, de vacuité véritablement poétique. Sur la route par exemple, elle filme les camions. Une première fois : « *On a vu des camions, mais ça... Ça j'y vais y rev'nir plus tard.* »² Et plus tard elle y revient : « *Encore une main qui filme, et l'autre qui est là. Et toujours ces camions. Je voudrais les attraper. Pour retenir ce qui passe ? Non. Pour jouer.* »³ C'est bien de ça qu'il s'agit : de JOUER. Varda ne se prend pas au sérieux, et c'est cela qui donne cette force magistrale à son film. J'aimerais pouvoir me donner de telles respirations, dans le mémoire comme dans le solo. À l'instar des séquences où Agnès essaie d'attraper les camions avec sa main. J'aimerais, comme elle, créer des interstices dans lesquels puissent se glisser de la tendresse, de l'inutile, du jeu, de l'enfance.

Et dans le dictionnaire, glaner au figuré se dit des choses de l'esprit. Glaner des faits, glaner des faits et gestes, glaner des informations.

Pour moi qui n'ai pas beaucoup de mémoire, quand on revient de voyage,

¹ Agnès Varda, *Les glaneurs et la glaneuse* (2000)

² Id.

³ Id.

*c'est ce qu'on a glané qui résume tout le voyage.*¹

Et moi, au bout de mon voyage, ce petit voyage qu'a été ce mémoire, et même, cette formation à la Manufacture, qu'est-ce qu'il me restera ? Qu'est-ce qui résumera le voyage ? Est-il possible de le résumer ? Et s'il s'agissait simplement d'un vaste déformatage ? Apprendre à penser et à aimer inutilement, inefficacement, de manière absurde, radicale, injustifiée, presque définitive. C'est peut-être là que je suis au "milieu" de moi-même (ce milieu bizarre du rhizome), dans un endroit où je suis bien, cet apprentissage si nouveau pour moi, ce déformatage intellectuel, physique et sensible qui m'a chamboulée pour ce travail, et tout au long de ma formation dans cette école.

*C'est ça mon projet. Filmer d'une main mon autre main. Entrer dans l'horreur. Je trouve ça extraordinaire. J'ai l'impression que je suis une bête. C'est pire. Je suis une bête que je ne connais pas. Et voilà l'autoportrait de Rembrandt. Mais c'est la même chose en fait. C'est toujours un autoportrait.*²

Et ma bête, à moi, où se cache-t-elle ? Dans le vide ? Dans la matière ? Sous ma peau ? Dans un miroir maléfique ?

*La profondeur doit se cacher. Où cela ? À la surface.*³

Hugo von Hofmannsthal

Et si le résultat de tout ce glanage n'était qu'une simple tentative d'autoportrait ? Autant de tentatives que de trésors glanés. Parler de soi en glan(d)ant, c'est sans doute simplement passer par toutes les portes⁴ d'entrée qu'on trouve en chemin.

1 Agnès Varda, *Les glaneurs et la glaneuse* (2000)

2 Id.

3 Italo Calvino, *Leçons américaines*, Gallimard, 1988, p. 124

4 « Des portes ont tourné sur leurs gonds et une lumière irraisonnable éclaire la multiplicité contradictoire. »

Chronologiquement parlant, c'est le dernier de mes trésors glanés.

Claude Régy, *L'état d'incertitude*, Les Solitaires Intempestifs, 2002, p. 158

Repères

Livres avec des pages

Jean-Claude Ameisen, *Sur les épaules de Darwin*, Paris, Actes Sud, 2014

Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, Paris, Presses universitaires de France, 1957

Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, Dijon, Les presses du réel, 2001

Italo Calvino, *Leçons américaines*, Paris, Gallimard, 1988

Italo Calvino, *Si par une nuit d'hiver un voyageur*, Paris, Gallimard, 2015

Michel Cassé, *Du vide et de la création*, Paris, Éditions Odile Jacob, 1993

Michel de Certeau, *L'invention du quotidien*, Paris, Gallimard, 1990 *

Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux*, Paris, Éditions de Minuit, 1980

Vilém Flusser, *Les gestes*, Marseille, Al dante, 2014

Lucrece, *De la Nature des choses*, Paris, Gallimard, 1990

Georges Perec, *L'infra-ordinaire*, Paris, Seuil, 1989

Georges Perec, *Penser/Classer*, Paris, Seuil, 2003

Francis Ponge, *Le Savon*, Paris, Gallimard, 1992

Francis Ponge, *Le parti pris des choses*, Paris, Gallimard, 2009

Raymond Queneau, *Contes et propos*, Paris, Gallimard, 1981

Jacques Rancière, *Le spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique éditions, 2008

Claude Régy, *L'état d'incertitude*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2002

Sei Shônagon, *Notes de chevet*, Paris, Gallimard, 1985

* Voyez encore page 9

Articles et autres travaux

Mathilde Aubineau, étape de travail mémoire de master, 2015

Walter Benjamin, *Le Narrateur. Réflexions à propos de l'œuvre de Nicolas Leskov*, 1936, consulté le 4 mars 2016, <http://dormirajamais.org/narrateur/>

Yveline Montiglio, *Nicolas BOURRIAUD, Esthétique relationnelle (2001) et Postproduction (2003)*, consulté le 28 février 2016, <http://communication.revues.org/418>

Il vaut mieux éviter tout contact avec les formes de vie extra-terrestres, consulté le 4 mars 2016, <http://artistes-s-t.artcatalyse.com/shimabuku-il-vaut-mieux-eviter-tout-contact-avec-les-extra-terrestres.html>

Shimabuku "ralentis et pense. à l'occasion cours", Julie Sem, consulté le 4 mars 2016, <http://artsaveslife1.overblog.com/shimabuku-ralentis-et-pense-a-l-occasion-cours>

Vidéos

Gilles Deleuze, *L'abécédaire*, consulté le 4 mars 2016, <https://www.youtube.com/watch?v=wpRor6lIM7U>

Shimabuku, consulté le 4 mars 2016, <https://vimeo.com/116392298>

Rirkrit Tiravanija: Cooking Up an Art Experience, consulté le 4 mars 2016, http://www.moma.org/explore/inside_out/2012/02/03/rirkrit-tiravanija-cooking-up-an-art-experience

Films

Jonathan Glazer, *Under the skin*, 2013

Ridley Scott, *The Martian*, 2015

Agnès Varda, *La glaneuse et les glaneurs*, 2000

Spectacles

Jérôme Bel, *Cédric Andrieux* (2009), *Disabled theater* (2012)

Pina Bausch, *Kontakthof* (2012)

Romeo Castellucci, *Go down moes* (2014), *Four seasons restaurant* (2012)

Ivan Mosjoukine, *De nos jours [Notes On The Circus]* (2012)

Laetitia Dosch, *Laetitia fait péter l'Arsenic* (2013)

Christian Geffroy Schlittler, *Utopie d'une mise en scène* (2014)

Oscar Gómez Mata, *Optimistic vs Pessimistic* (2010)

Grand magasin, *Mordre la poussière* (2007)

François Gremaud, *Chorale* (2013)

Cédric Leproust, *Nous souviendrons nous* (2013)

Angélica Liddell, *La casa de la fuerza* (2010)

Christoph Marthaler, *Das Weiss vom Ei* (2015), *Il viaggio a Reims* (2016)

Claude Régy, *Ode maritime* (2009)

etc.

Euh ... →

Remerciements

(par ordre de longueur approximative des noms et appellations)

Maxime Gorbatchevsky

Claire de Ribeaupierre

Oscar Gómez Mata

Mathilde Aubineau

Dominique Falquet *

Jean-Daniel Piguet

Frédéric Plazy

Matteo Prandi

Danae Dario

Tous les "H"

Famille

Vous

Toi

?

* Pourquoi ne pas tenter la page 33 ?

MOTS - TRÉSORS GLANÉS

À LA LECTURE DE CES PAGES

1990

lecteur
bouillon
Falquet
Nord-Pas-de-Calais
poitrine
penser
touchée
personnes
régat
sauter
existence
grandit
chemin
cuisine

On peut faire des phrases avec...

Par exemple : En 1990, penser la poitrine grandit.

Ou encore : Lecteur du bouillon, régat le Falquet.

Souhaitez-vous essayer ?

Écrivez ici :