

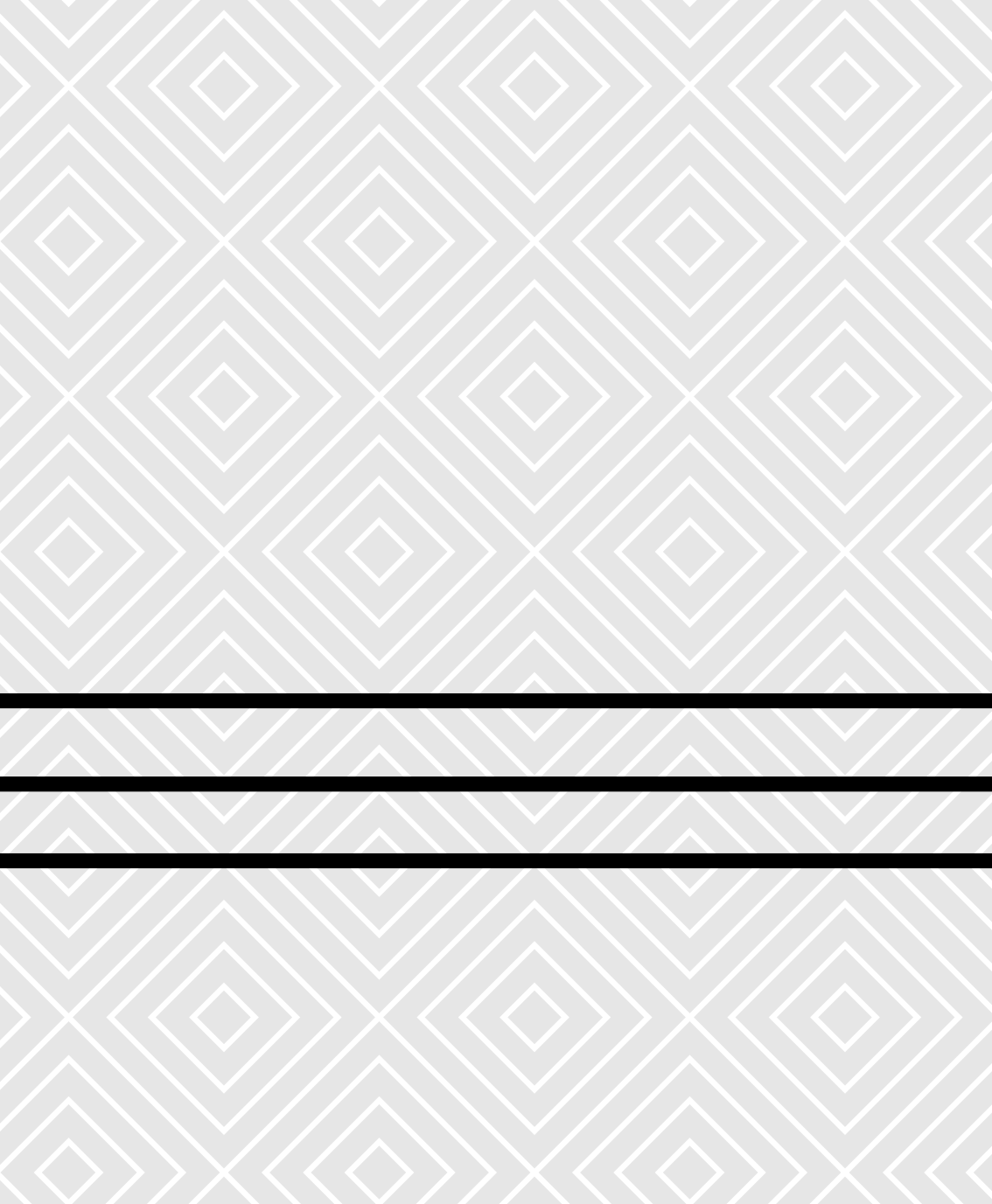
**2015 2016**  
SAISON UNES

**CARGO**

TRANSLUCIDITE

**DUO**  
(LORSQU'UN  
OISEAU SE POSE  
SUR UNE TOILE  
BLANCHE)

CAHIER DE SALLE



\_\_\_LES JOURS ANCIENS RECOUVRENT PEU À PEU  
CEUX QUI LES ONT PRÉCÉDÉS, ET SONT EUX-MÊMES  
ENSEVELIS SOUS CEUX QUI LES SUIVENT. MAIS CHAQUE  
JOUR ANCIEN EST RESTÉ DÉPOSÉ EN NOUS COMME  
DANS UNE BIBLIOTHÈQUE IMMENSE OÙ IL Y A DES  
PLUS VIEUX LIVRES UN EXEMPLAIRE QUE SANS DOUTE  
PERSONNE N'IRA JAMAIS DEMANDER. POURTANT QUE  
CE JOUR ANCIEN, TRAVERSANT LA TRANSLUCIDITÉ  
DES ÉPOQUES SUIVANTES, REMONTE À LA SURFACE ET  
S'ÉTENDE EN NOUS QU'IL COUVRE TOUT ENTIER, ALORS  
PENDANT UN MOMENT, LES NOMS REPRENENT LEUR  
ANCIENNE SIGNIFICATION, LES ÊTRES LEUR ANCIEN  
VISAGE, NOUS NOTRE ÂME D'ALORS ET NOUS SENTONS  
AVEC UNE SOUFFRANCE VAGUE MAIS DEVENUE  
SUPPORTABLE ET QUI NE DURERA PAS, LES PROBLÈMES  
DEVENUS DEPUIS LONGTEMPS INSOLUBLES QUI NOUS  
ANGOISSAIENT TANT ALORS. NOTRE MOI EST FAIT  
DE LA SUPERPOSITION DE NOS ÉTATS SUCCESSIFS. MAIS  
CETTE SUPERPOSITION N'EST PAS IMMUABLE COMME LA  
STRATIFICATION D'UNE MONTAGNE. PERPÉTUELLEMENT  
DES SOULÈVEMENTS FONT AFFLEURER À LA SURFACE  
DES COUCHES ANCIENNES. \_\_\_

MARCEL\_\_\_**PROUST**

*Albertine disparue*

# — SOMMAIRE

| 1

— COUPS D'ŒIL

où l'on en apprend un peu sur  
les spectacles représentés

p\_04

| 2

— REGARDS

où l'on découvre le regard que  
l'auteure porte sur ses textes

p\_08

| 3

— FOCALES

où l'on déshabille les textes

p\_19

| 4

— ZOOMS

où l'on confronte les mots  
d'hier à ceux d'aujourd'hui

p\_26

| 5

— REFLETS

où l'on trace des parentés

p\_28

| 6

— FLASHES

où l'on lit de l'inédit

p\_32

**DUO**

(LORSQU'UN OISEAU SE POSE  
SUR UNE TOILE BLANCHE)

JULIE\_\_**ROSSELLO-ROCHET**  
\_\_**Texte** /France

FABRICE\_\_**GORGERAT**  
\_\_**Mise en scène** /Suisse



\_\_3

\_\_**2015**\_\_**2016**  
\_\_SAISON UNES



CARGO/1 | 4

# COUPS D'ŒIL | 1

## \_\_ **DUO** (LORSQU'UN OISEAU SE POSE SUR UNE TOILE BLANCHE)

Figures majeures de la danse contemporaine, Merce Cunningham et Pina Bausch ont révolutionné l'art chorégraphique. Leurs expérimentations ont bouleversé le champ artistique de la danse et imposé de nouvelles formes scéniques. Utilisation du hasard comme principe de composition, indépendance réciproque de la musique et de la danse chez Merce Cunningham, incandescence des corps et expressivité théâtrale inédite chez Pina Bausch : les innovations de ces deux artistes, tous deux disparus en 2009, ont ainsi fait date dans l'histoire de la danse.

En les convoquant pour deux entretiens post-mortem, Julie Rossello-Rochet ressuscite ces deux mythes qui se souviennent de leur existence et laissent s'épancher toute la poésie dont ils sont empreints. Chaque rencontre prend la forme d'un solo, sous le regard et les brèves sollicitations d'un homme en blouse blanche qui recueille leur testament artistique et métaphysique, avant de les accompagner vers l'au-delà. C'est l'occasion pour le spectateur d'arracher au néant quelques instants d'éternité en compagnie d'êtres surdoués et radicaux dont l'engagement artistique prend la forme d'un hymne à la vie.

\_\_ 2014

# CARGO/1

**DUO** (LORSQU'UN OISEAU  
SE POSE SUR UNE TOILE BLANCHE)

**Texte**

Julie Rossello-Rochet

**Mise en scène**

Fabrice Gorgerat

**Scénographie**

Yoris Van Den Houte

**Costumes**

Karine Vintache

**Son/Musique**

Aurélien Godderis-Chouzenoux

**Lumière**

Daniel Demont

**Merce Cunningham**

Armand Deladoëy

**Pina Bausch**

Tamara Bacci

**PRODUCTION**\_\_POCHE /GVE



COUPS D'ŒIL | 5



## JULIE ROSSELLO-ROCHET

Après des études de droit, de lettres modernes et d'espagnol à Lyon, Montréal et Madrid, Julie Rossello-Rochet intègre le département d'écriture de l'ENSATT. Elle poursuit ses recherches en doctorat à l'ENS-Lyon. Elle est dramaturge au sein de la compagnie MuFuThe auprès de Mathieu Bertholet (*Berthollet* et *Derborence* de Ramuz). En 2013, son projet *BÂTIMENT-SUSPENSION, réincarnation d'un poète en immeuble volant*, d'après des poèmes d'André Benedetto reçoit le label Printemps des poètes et donne lieu à une mise en espace à Théâtre Ouvert. Elle a écrit pour la scène et les marionnettes une dizaine de textes dont *DUO* (mis en onde sur France Culture), *ELEONORA* (bourse Beaumarchais de traduction), *DIA DE MUERTOS* (mes. Emilie Valantin), *ZONE* (mes. Guillaume Fulconis, Académie de Théâtre de Shanghai), *DU SANG SUR LES ROSES* (mes. Lucie Rébéré) et *CROSS, ou la fureur de vivre* qui sera mis en scène par Lucie Rébéré, (Comédie de Valence, mars 2016) avec qui elle a fondé en 2014, la compagnie La Maison. Elle a collaboré par une dizaine d'articles à la revue *Mouvement* fondée par Jean-Marc Adolphe et participe à la revue *Le Bruit du Monde* fondée par Pauline Peyrade, consacrée aux écritures dramatiques contemporaines. Elle est intervenue dans plusieurs écoles supérieures de théâtre (Académie de Théâtre de Shanghai ; HETSR - La Manufacture ; l'ENSATT ; l'ISAD) et universités (ENS-Lyon ; Université Normale de Shanghai ; Université de Nanjing). Elle vit actuellement à Montréal où elle rédige une thèse intitulée : « Criminelles de théâtre sur les scènes parisiennes au XIXème siècle (1789-1918) ».

## FABRICE **GORGERAT**

Fabrice Gorgerat utilise la scène comme un autel de la beauté furieuse. Né et résidant à Lausanne, il s'est formé à l'INSAS (Institut National Supérieur des Arts du Spectacle) de Bruxelles. Il dirige la compagnie Jours Tranquilles, a été en résidence au Théâtre Varia à Bruxelles, à la Grange de Dorigny et collabore régulièrement avec l'Arsenic à Lausanne où il met notamment en scène *Au matin* et *Protestant*. Il est également formateur associé du Chantier Panafricain d'Écriture Dramaturgique des femmes à Abidjan. Dans ses spectacles, qui sont autant d'immersions sensorielles, le metteur en scène confie souvent aux figures féminines le soin de réveiller ses fantômes ; il est un fou de l'inconscient, cette part enfouie qui raconte l'être humain dans ce qui échappe, résiste, dérape et surprend. Le théâtre de Gorgerat est une danse au profit du sens où l'humain est pisté dans ses recoins les plus secrets.



## REGARDS

2

SOLO\_\_1

JULIE\_\_**ROSSELLO-ROCHET**

*Pourriez-vous nous parler de la genèse du texte ?  
Pourquoi écrire sur ces deux figures, et quel rapport  
entretenez-vous avec la danse ?*

\_\_« Pina Bausch se fige » (*Libération*) ; « Mort de Pina Bausch » (*Le Figaro*) ; « Mort de Pina Bausch, monstre sacré de la danse » (*20 minutes*) ; « Décès de la chorégraphe Pina Bausch » (*RFI*) : les dépêches pleuvaient ce 30 juin 2009 à propos de la mort d'une chorégraphe célèbre « foudroyée » par un cancer à l'âge de 68 ans, nous étions alors à la veille du commencement du festival d'Avignon 63ème édition.

« Le chorégraphe Merce Cunningham est mort » (*Libération*) ;  
« Mort du chorégraphe iconoclaste Merce Cunningham » (*France 24*) ; « Décès du chorégraphe Merce Cunningham » (*Livetimes*) ;  
« Le chorégraphe Merce Cunningham est mort » (*20 minutes*) : un mois plus tard et à la veille de la clôture du festival d'Avignon, les mêmes journaux titraient la mort du chorégraphe Merce

Cunningham le 26 juillet 2009, à l'âge de 90 ans.

Je ne savais pas qui étaient ces chorégraphes, semble-t-il mondialement connus, peut-être les connaissais-je sans le savoir, peut-être avais-je simplement oublié leurs noms. L'été 2009 j'ai fait un rêve. Il y avait une toile blanche en vinyle tendue au sol prête à recevoir des matières, des couleurs qui auraient pu être celles de Keith Haring ou de Jackson Pollock. Il y avait deux silhouettes aussi ; celle d'une femme maigre et longue comme la tige d'une fleur et celle d'un homme aux épaules dessinées par des muscles saillants, aux cheveux échevelés. Je ne sais pas totalement pourquoi en octobre 2009 j'ai décidé de prendre très au sérieux ce rêve et de préciser les deux silhouettes floues sur la toile ; de voir mieux leurs deux yeux. Le rêve serait le point de départ d'une pièce pour le théâtre, car je venais d'entrer au département d'écriture de l'ENSATT. Son directeur, l'écrivain Enzo Cormann, m'encouragea à convertir ce rêve en théâtre. À la rentrée 2009, j'allai m'inscrire au cours de danse classique de l'Académie de Ballet. Je repris les exercices à la barre, les pointes, les pliés, les secondes, les ports de bras, les pirouettes, les entrechats, le maintien et commençai parallèlement une plongée dans tous les livres, articles, films qui évoquaient, portaient de près ou de loin

sur la vie, les œuvres, les influences de Pina Bausch et de Merce Cunningham. Chaque lundi, je m'enfermais dans la petite pièce à moquette rouge de la vidéothèque de la Maison de la Danse et regardais les films des spectacles des deux chorégraphes. Je découvrais (ou redécouvrais) des listes de spectacles, des noms de collaborateurs, de plasticiens, de musiciens, d'artistes d'influences majeures pour les deux chorégraphes (John Cage, Julian Beck, Kurt Jooss, Fritz Lang, Igor Stravinski, Martha Graham, Robert Rauschenberg, Billie Holiday, John Coltrane, Raimund Hoghe, George Gershwin, Franz Schubert, Louis Armstrong, Quincy Jones, Dominique Mercy, Edith Piaf, James Joyce, Trisha Brown, Carolyn Carlson, Isadora Duncan, Rudolf Laban, Mary Wigman...). Je découvrais le New-York des années 50, l'Allemagne d'après-guerre, (je découvrais) Wuppertal et le studio de Wesbeth. Je gagnais en souplesse, en connaissances, je sautais plus haut, comprenais mieux les origines, établissais des liens, mettais des mots sur des milliers d'images de danse que j'avais vues depuis petite, emmenée par ma mère aux spectacles de danse alors que moi, ce qui m'intéressait, c'était le théâtre. En ce temps-là, j'avais intégré le département d'écriture, je me rendais régulièrement à la Maison de la Danse et j'enchaînais deux pirouettes

parfaitement.

Mais les parcours des vies intimes et artistiques de ces deux chorégraphes furent aussi des prétextes pour questionner la jouissance, le corps, l'amour, le fantasme, le langage, le silence, la conscience de l'autre, l'espace, le temps, l'image, les liens, l'absence de lien, la scène, l'obscène, le rituel, le théâtral, le vulgaire, le sublime, le terrien, le cosmique, l'ombre et la lumière, ou la vie, l'amour, la mort. Les éléments qui font le miel de tous les textes depuis la nuit des temps. D'ailleurs, nommer les personnages « L'homme échevelé », « La femme diaphane », et « L'homme à la blouse blanche » me libéra du poids du mensonge, celui de dire : « ça c'est Pina Bausch, ça c'est Merce Cunningham » ; par ce biais, je pus m'acquitter du réel. Pina Bausch et Merce Cunningham m'étaient apparus à l'époque de l'écriture un peu comme les dieux chez les tragédiens grecs antiques ou comme les rois et les reines des drames historiques. Dans *Élite artiste, excellence et singularité en régime démocratique*, Nathalie Heinich défend la thèse selon laquelle les artistes sont les nouveaux aristocrates de notre société. Elle présente l'artiste comme le héros envié des temps modernes, un privilégié qui dispose, sinon de la fortune, du moins de l'influence et de la notoriété, tout en revendiquant pourtant

sa marginalité. Toutes les sociétés cultivent l'idée qu'elles ont en leur sein des individus qui incarnent l'exception. Essentiellement d'après les médias, ce seraient les artistes qui jouent ce rôle aujourd'hui. J'avais lu cette thèse en entrant à l'ENSATT, cependant, à l'époque, je ne l'avais pas consciemment mise en lien avec le projet *DUO*. Il y avait une volonté légèrement ironique et inconsciente de vouloir faire du théâtre en faisant parler des gens du spectacle. N'étant pas enfant de la balle, je me souviens simplement que les premiers temps à l'école de théâtre, je trouvais que les gens du spectacle faisaient beaucoup de bruit autour d'eux ! Cependant, par leurs parcours, il est évident que mes deux figures de proue n'avaient reçu aucun pouvoir héréditaire. Leurs réussites s'étaient faites d'échecs, de rencontres, de succès, de travail surtout et de confiance. Aujourd'hui je n'écirais pas un texte comme celui-ci mais le fond du texte, les souvenirs liés à son écriture, me sont chers. Il s'agit d'un texte manifeste pour moi car il a fondé mon appétit à écrire pour le théâtre. Il m'a rendue légère vis-à-vis de mon désir ; il m'a permis de pénétrer le département d'écriture.

*Considérez-vous vos pièces comme des « biographies théâtrales », ou justement comme des soli, si l'on suit la définition*

*proposée en exergue de DUO ?*

*ELEONORA, un autre de vos textes, évoque, comme DUO, des personnages « célèbres », des artistes majeurs.*

\_\_\_Je ne me suis jamais dit : « Je vais écrire une biographie théâtrale ». Tout comme *DUO*, *ELEONORA* vient d'un contexte précis qui le détermine. Il s'agissait d'écrire un texte que je lirais par la suite, un moment que j'avais envie de partager avec ma voix pour seul instrument. Un soliloque à multiples voix en forme de paysage atmosphérique pris, certes dans une histoire biographique, mais surtout dans une histoire hypothétique. Les descriptions des luttes contre la ségrégation raciale aux États-Unis des années 1920-1960 me passionnaient particulièrement à ce moment-là en tant que modèle de mouvement d'émancipation collective et la voix de Billie Holiday fut une porte d'entrée, puis un fil conducteur sensuel et puissant pour l'approcher, tout en le contournant ; *comme un serpent autour d'une branche.*

*Comment travaillez-vous ? Comment utilisez-vous ou non des documents, des archives, une matière historique ? Comment la fiction émane-t-elle d'une somme documentée ? Par exemple, comment s'affranchir d'un livre comme Le danseur et la danse pour mener un projet théâtral, certes divergent, mais*

*formellement parent ?*

\_\_\_J'entre en passion et j'ai alors grand appétit. Ensuite je digère et l'opération dramatique est somme toute assez brutale, c'est-à-dire qu'elle devient essentielle pour moi.

*Pensez-vous comme ce que vous faites dire à Pina Bausch, que les mots « sont une calamité » ? Est-ce pour cette raison que vous écrivez à propos d'arts voisins du théâtre qui utilisent le langage d'une tout autre manière que le théâtre (chant, danse) ? Vous défiez-vous des mots ? L'omniprésence, dans DUO, du vent, de l'élan de l'envol (l'oiseau) est-elle liée à cette envie de fuir la matérialité textuelle ?*

\_\_\_Les mots permettent de mentir en toute invisibilité. Mais ils sont autant une calamité qu'ils sont une chance et un pouvoir pour qui peut et sait s'en servir. En réalité, ils sont libres et irresponsables, on peut les attraper et les ranger mais les mots ne vivent pas dans les dictionnaires, ils vivent dans l'esprit ; c'est pourquoi ils sont si puissants, salvateurs ou dangereux. Délicatement employés et associés, ils deviennent des *monstres* ; en ce qu'ils font émerger des pensées ou des idées neuves et complexes, ou encore un regard inédit sur le monde. Concernant

*DUO*, le jeu, l'enfance (par le biais de réminiscences), la métaphore de l'oiseau et celle de l'envol sont des composantes du texte qui sont venues de soi et bien avant que je rencontre un très beau texte d'Alain Badiou :

*La danse comme métaphore de la pensée*, tenez si je pouvais vous le lire je le ferai car je le trouve très juste, (*le voici recopié ci-dessous*) :

// POURQUOI LA DANSE VIENT-ELLE À NIETZSCHE COMME LA MÉTAPHORE OBLIGÉE DE LA PENSÉE ? C'EST QUE LA DANSE EST CE QUI OPPOSE AU GRAND ENNEMI DE ZARATHOUSTRA-NIETZSCHE, ENNEMI QU'IL DÉSIGNE COMME « L'ESPRIT DE PESANTEUR ». LA DANSE, C'EST AVANT TOUT L'IMAGE D'UNE PENSÉE SOUSTRATE À TOUT ESPRIT DE PESANTEUR. IL EST IMPORTANT DE REPÉRER LES AUTRES IMAGES DE CETTE SOUSTRACTION, CAR ELLES INSCRIVENT LA DANSE DANS UN RÉSEAU MÉTAPHORIQUE COMPACT. IL Y A PAR EXEMPLE, L'OISEAU. ZARATHOUSTRA DÉCLARE : « C'EST PARCE QUE JE HAIS L'ESPRIT DE PESANTEUR QUE JE TIENS DE L'OISEAU. » C'EST UNE PREMIÈRE CONNEXION MÉTAPHORIQUE, ENTRE DANSE ET OISEAU. DISONS QU'IL Y A UNE GERMINATION, UNE

NAISSANCE DANSANTE, DE CE QUE L'ON POURRAIT APPELER L'OISEAU INTÉRIEUR AU CORPS. IL Y A PLUS GÉNÉRALEMENT L'ENVOL. ZARATHOUSTRA DIT AUSSI : « CELUI QUI APPRENDRA À VOLER DONNERA À LA TERRE UN NOM NOUVEAU. IL L'APPELLERA LA LÉGÈRE. » ET CE SERAIT EN EFFET UNE TRÈS BELLE DÉFINITION DE LA DANSE, QUE DE DIRE QU'ELLE EST UN NOM NOUVEAU DONNÉ À LA TERRE. IL Y A ENCORE L'ENFANT. L'ENFANT, « INNOCENCE ET OUBLI, COMMENCEMENT NOUVEAU, JEU, ROUE QUI SE MEUT D'ELLE-MÊME, PREMIER MOBILE, AFFIRMATION SIMPLE. (...) LA DANSE EST INNOCENCE PARCE QU'ELLE EST UN CORPS D'AVANT LE CORPS. ELLE EST OUBLI PARCE QU'ELLE EST UN CORPS QUI OUBLIE SON ASTREINTE, SON POIDS. ELLE EST COMMENCEMENT NOUVEAU, PARCE QUE LE GESTE DANSANT DOIT TOUJOURS ÊTRE COMME S'IL INVENTAIT SON PROPRE COMMENCEMENT. JEU, BIEN SÛR, PUISQUE LA DANSE LIBÈRE LE CORPS DE TOUT MIMIQUE SOCIALE, DE TOUT SÉRIEUX, DE TOUTE CONVENANCE ! //

---

1. BADIOU, Alain. « La danse comme métaphore de la pensée » [1992], *Danse et Pensée IV, une autre scène pour la danse. Colloque, collège international de philosophie* édité sous la direction de *Ciro Bruni*. Brescia

*Quel était le défi formel de cette pièce ? S'agissait-il de donner à la texture des textes la personnalité des figures évoquées ? Vouliez-vous rendre hommage à leur œuvre ? Vouliez-vous transcrire par la littérature dramatique ce que les corps accomplissaient respectivement dans les pièces de Cunningham et Bausch ?*

\_\_La personnalité des chorégraphes infusée dans la texture du texte : oui. La forme a été protéiforme, évoluant au fil du travail, elle a ainsi surgi d'elle-même comme la plus adéquate pour servir le fond. J'ai suivi le mouvement, c'est surtout lui que j'ai voulu distiller dans les mots.

*DUO est-il un véritable duo, ou deux soli juxtaposés ? Perceriez-vous avec nous un peu du mystère de l'homme à la blouse blanche dont je prends ici la fonction ? Comment avez-vous écrit ce personnage, comment l'avez-vous dessiné ?*

\_\_L'homme à la blouse blanche est arrivé plus tard. Je vais répondre de manière artisanale à votre question. Cette rencontre inventée ne mettait pas en scène n'importe quel personnage, (Marcel, Lucile, Ernest, Lio ou femme 1, l'homme, la femme), mais des personnes qui avaient existé. De quel droit pouvais-je utiliser leurs vies pour servir l'organisation de cette

rencontre théâtrale ? Pourquoi les faire se rencontrer tous les deux ? Pourquoi une fable ? Dans les premières versions du texte, les deux silhouettes étaient beaucoup plus jeunes, l'une avait vingt ans et l'autre quarante-deux ans. La rencontre organisée entre Bausch et Cunningham avait lieu alors qu'elle étudiait à la Julliard School de New-York et que lui commençait à mettre en place ses events. Dans les faits, il s'agissait du seul moment où ils auraient pu historiquement se rencontrer. Ils échangeaient dans une rue sombre près de Washington Mews alors que Philippina (le prénom de jeune fille de Pina) attendait Merce à la sortie de son studio. Philippina révélait à Merce son désir d'être chorégraphe. Il était alors question de transmission : une jeune danseuse venait demander conseil à un danseur chorégraphe plus expérimenté... J'ai rapidement abandonné cette version ! Mais ce n'était pas grave car je continuais à découvrir des trésors auprès de ces deux artistes, des pensées, des éthiques de travail, l'acharnement, celui de vouloir toujours inventer des formes nouvelles, chercher, persévérer malgré les doutes d'autrui. J'apprenais la discipline du corps, en même temps que celle que je m'imposais d'une discipline de l'écriture, et comme ils choisissaient chaque geste, à penser

le choix de chaque mot sur la feuille. Ils façonnaient mon exigence ! Mais je continuais à douter alors le directeur du département d'écriture me dit : « *Celui qui a été ne peut plus désormais ne pas avoir été. Désormais, le fait mystérieux et profondément obscur d'avoir vécu est son viatique pour l'éternité .* »<sup>2</sup> Avoir été et être mort signifiaient que l'on appartenait pour toujours à la réalité à laquelle on avait appartenu. En décidant de m'intéresser à cette réalité passée, je ne pillais nul tombeau, je m'intéressais simplement à l'Histoire et à deux parcours de vies révolus. Le directeur me dit aussi que si les poètes ne pouvaient pas faire revivre les morts alors personne ne le pourrait. Le texte était écrit, quatre-vingt pages de dialogues *post-mortem* entre L'homme échevelé et La femme diaphane, sur la toile blanche. Mais quelque chose ne fonctionnait pas. Il n'y avait pas de théâtre, je cherchais toujours la nécessité de cette rencontre. On me parlait de conflits, d'actions. Je ne voyais pas comment ces deux morts pouvaient agir, interagir et surtout pourquoi et sur quoi ils devaient se quereller. Leurs esthétiques les opposaient sur de nombreux points, il aurait pu s'agir d'une bataille esthétique mais la

pièce se serait transformée en débat philosophico-artistique de salon du XVIIIème siècle et ce n'est pas ce que je cherchais. De plus, inventer un conflit ne servait aucune utilité pédagogique puisqu'il était d'autorité publique qu'ils ne faisaient pas la même danse mais qu'ils se définissaient chacun comme des maîtres dans leur domaine. J'étais appelée sur un autre projet, la réécriture de la pièce d'Euripide, *Les Bacchantes*, je revenais aux lignes de Nietzsche mais je n'avais plus de temps à consacrer à *DUO*, aussi je le laissais de côté. L'année suivante, à la rentrée 2010, j'allai voir deux fois de suite *Nelken* de Pina Bausch. La première fois, le danseur qui descend dans l'orchestre pour emmener une dame du public danser me choisit et m'emmena dans le foyer recouvert de dorures. Je le suivis sans murmure, le danseur me semblait immense dans son smoking trois pièces ; si chic, si grand. Je repris mes études à l'université et décidai d'écrire un mémoire sur la notion de « chef-d'œuvre » en essayant de définir pourquoi *Nelken* était unanimement qualifié de « chef-d'œuvre de la danse contemporaine ». Ma directrice de mémoire (Claudia Palazzolo), une universitaire italienne, avait été dramaturge de Pina Bausch sur le spectacle *Palermo, Palermo* (je l'appris, en réalité, par hasard). Un jour, elle me

---

2. JANKELEVITCH, Vladimir. *L'irréversibilité et la nostalgie*, Paris, Flammarion, 1947, p.339.

donna rendez-vous dans un café afin que nous parlions de mon sujet. Elle me raconta une histoire qui allait changer mon projet. Elle tenait ce secret d'une amie dramaturge de Pina Bausch ou de l'une de ses danseuses, qui lui avait raconté qu'avant son décès, la chorégraphe avait eu en tête d'offrir un cadeau à Merce Cunningham mais qu'elle n'en avait pas eu le temps car elle était morte. Je lui racontai alors mon projet de texte, elle paya les deux cafés, et nous partîmes. J'avais imaginé dans mes quatre-vingt pages que Merce offrait un cadeau à Pina, il s'agissait d'un poème.

//L'HOMME POUSSE LES CHAISES,  
SOMNAMBULE, LA FEMME S'ÉLANCE.  
CONTRE LE MUR, SON CORPS –  
FRAPPE, LA PAROI SE GRIFFE,  
S'ACCROCHE, SE DÉCHIRE.  
ELLE MONTE AU CIEL,  
CONTRE LE MUR – LES BRAS.  
SUR LE FRONT DE L'HOMME,  
LES GOUTTES PERLENT, CHUTENT.  
LE COSTUME COLLE – SA PEAU,  
LE TISSU LÉGER DE LA ROBE  
SUIVENT LE MOUVEMENT  
DES BRAS DÉCHARNÉS.  
UN CAUCHEMAR – DANSES  
SUR UN AIR D'OPÉRA.  
PINA BAUSCH EST MORTE,  
ET LES CHAISES PLEURENT. //

Pina n'a jamais pu offrir son cadeau à Merce et vouloir faire dialoguer les deux chorégraphes à tout prix plaçait le texte dans une impasse. Je décidai de prendre exemple sur la réalité et de changer de cap. Je n'ai jamais fait mon mémoire sur *Nelken*, mais j'ai repris mon texte *DUO* et j'ai décidé de séparer Pina Bausch et Merce Cunningham. J'organisai les fragments du texte en deux longs monologues, car en ayant travaillé les dialogues entre ces deux personnages, je me retrouvais avec deux parties relativement symétriques qui se faisaient écho à la fois par la poésie et par le fond des propos. J'arrivai ainsi à un texte équilibré. J'ajoutai un personnage : celui qui questionne et qui écoute car mes personnages s'adressaient bien à quelqu'un ; je nommai ce personnage L'Homme à la blouse blanche et le qualifiai d'« accompagnateur » ou d'« aide aux morts ». Il serait à l'origine de la parole de ces deux chorégraphes fraîchement morts, il les interrogerait comme je les avais moi-même interrogés, pendant plusieurs mois, sans vraiment m'en rendre compte. Puis la metteuse en scène Lucie Rébéré lut ce texte et me dit qu'elle souhaitait le mettre en scène, elle écrivit une note d'intention dans laquelle il était troublant de voir qu'elle avait perçu très vite et avant tout, une tension dramatique de transmission et elle le mettait en relief

comme l'urgence du spectacle ; la transmission avant la disparition.

*Chez Merce, le langage de la messe par la voix du prêtre s'entremêle au souvenir de la naissance du désir pour la danse. Chez Pina, c'est le langage amoureux, par la voix Edith Piaf, qui infiltre le récit du souvenir. Amour et foi : deux expériences de l'hypnose ou de l'extase, quelque chose qui scelle l'être dans son devenir ? Vouliez-vous ainsi approcher le mystère de la vocation, de l'appel ?*

\_\_\_La « vocation », « l'appel » renvoient au discours religieux. L'hypnose oui, car cela concerne l'œil. Dans le cas de ces deux souvenirs fondateurs, il s'agit de rencontres visuelles, sensuelles qui pénètrent si fort l'individu dans son essence d'être humain qu'il en est comme imprimé jusqu'à sa mort, le plus souvent sans le savoir, c'est-à-dire en l'ayant oublié. Une phrase d'Hans Bellmer dit parfaitement cela : « L'œil est une rotule : le zéro du voir et du sentir, l'escarboucle de l'étendue collective et de l'ouragan viscéral. » Ce n'est pas la vocation religieuse, c'est l'œil.

Danse et théâtre. En observant ces deux chorégraphes travailler dans des documentaires, en lisant leurs textes, en regardant leurs spectacles et en comprenant mieux leurs soifs

de justesse, j'ai appris à chercher avec acharnement le mot exact, la liberté de ce travail, à entrer dans la passion de mon métier sans honte et à tenter de le réinventer sans cesse. Lorsque je n'écris pas, je ne suis plus écrivain, je suis autre chose. Chercher le geste juste pour traduire une intention sur le tapis de danse c'est comme chercher le mot exact à coucher sur la feuille de papier. Ces chorégraphes m'ont appris la précision, à prendre le temps, à ne jamais lâcher un projet. Ils m'ont indirectement enseigné la dignité, la modestie, l'exigence ; à être davantage artisan qu'artiste. Il y a une part d'irrationnel dans cet engagement, et ils m'ont transmis la confiance dans le travail. Le langage n'est pas le même mais le but est commun : donner à voir ou à entendre au plus près de l'idée au moyen de la perception. L'écriture pour le théâtre comme la danse est vouée à des spectateurs, elles sont des cadeaux. Jeanne Moreau disait dans une émission de radio :

//[...] IL FAUT QUE CE SOIT BEAU, MOI VOUS SAVEZ J'AI LE TRAC, IL Y A LE TRAC DE ME DÉPLAIRE ET IL Y A LE TRAC DE NE PAS ÊTRE À LA HAUTEUR, MOI J'AI CELUI DE N'ÊTRE PAS À LA HAUTEUR [...] OUI, DE NE PAS PROGRESSER, DE NE PAS AVANCER, AVANCER [...] UNE FOIS, JE JOUAIS

DANS LES ARÈNES À NÎMES ET JE NE  
SAVAIS PAS QU'IL ÉTAIT EN COULISSES,  
QUAND JE SORS IL VIENT VERS MOI,  
IL ME FAIT : « C'ÉTAIT DE LA MERDE. »  
ET IL AVAIT RAISON ! PARCE QUE  
J'AVAIS PRIS L'HABITUDE DE VOULOIR  
SÉDUIRE LE PUBLIC ET APRÈS QUAND  
ON A REPRIS AU TNP À LYON, IL M'A  
FAIT RÉPÉTER, RÉPÉTER, L'ÉQUIPE  
PARTAIT, ILS ÉTAIENT OUTRÉS DE LA  
FAÇON DONT IL ME TRAITAIT QUAND  
IL ME FAISAIT RECOMMENCER, IL M'A  
FAIT SOUFFRIR, IL VOULAIT CASSER  
LES PLIS QUE J'AVAIS PRIS ET IL AVAIT  
RAISON ! ET MOI, J'AI TOUJOURS PRIÉ  
AVANT D'ENTRER EN SCÈNE, JE NE  
SUPPORTE PAS QU'ON ME TOUCHE,  
JE ME MAQUILLE MOI-MÊME, JE ME  
COIFFE MOI-MÊME, JE DÉDIE MON  
SPECTACLE À TOUS MES MORTS, OH  
ÇA, ÇA SCIAIT VITEZ, IL ME DISAIT :  
« MAIS QU'EST-CE QUE TU FOUS »,  
PARCE QUE JE PARTAIS DU FOND,  
JE DESCENDAIS TROIS QUARTS  
D'HEURE AVANT QU'ON COMMENCE  
À JOUER ; IL ME DIT : « MAIS QU'EST-  
CE QUE TU FOUS LÀ ? ». JE LUI DIS :  
« ÉCOUTE ANTOINE, JE PRIE », JE SUIS  
COMPLÈTEMENT AGNOSTIQUE ET PUIS  
JE DÉDIE MON SPECTACLE À LA SALLE,  
JE VEUX LEUR FAIRE UN CADEAU.<sup>3</sup> //

---

3. Jeanne Moreau dans un entretien avec  
Rebecca Manzoni dans l'émission « Eclectik »  
sur France Inter le 16 décembre 2012 à 10h.

Faire un cadeau sensible au public  
parce que l'on est tout petit et que la  
salle est immense, Cunningham disait  
qu'il faut parfois être « *ou totalement  
innocent ou totalement idiot* » pour  
traverser certaines expériences.

L'écriture est un travail qui ne donne  
pas immédiatement satisfaction et  
parfois même qui ne donne rien du tout  
alors autant avoir confiance, et rester  
digne, quitte à paraître un peu folle,  
diaphane ou échevelée...

*Pourquoi écrivez-vous du théâtre ?*

\_\_La scène de théâtre est ce lieu  
archaïque et concret de la poésie. Le  
théâtre peut être le lieu pour recevoir  
l'espace-temps rare de partages  
sensibles. C'est ce que je pense et ce  
que j'aimerais. Ensuite, l'écriture pour le  
théâtre ne permet pas le coloriage ; elle  
va racler contre l'essence de l'instant  
de la rencontre entre l'idée et le poème.  
C'est pour cela qu'elle est si exigeante,  
si rare dans sa beauté. J'aimerais écrire  
pour le théâtre certains jours parce  
que cela me paraît le plus souvent  
impossible. J'aimerais écrire pour le  
théâtre aussi parce que je pense que  
derrière Breton,

\_\_17

//IL Y A DES CONTES À ÉCRIRE POUR  
LES GRANDES PERSONNES, DES  
CONTES ENCORE PRESQUE BLEUS. //

Je me souviens avoir écrit cette phrase derrière une carte postale qui me servait de marque-page, récemment je l'ai retrouvée, je l'ai retournée, et au dos, le nom de la reproduction d'un tableau : il s'appelait LOVESCAPE. C'était des femmes nues en train de forniquer avec des girafes, des éléphants, des singes (des tortues surtout) ; une arche de Noé après explosion, une immense rave-party de jouissances acrobatiques sur un terre-plein avec, au second plan, les montagnes suisses enneigées.

*Que feriez-vous d'une page blanche ?*

\_\_Un avion.

## FOCALES\_\_1

par GUILLAUME\_\_**POIX**

Comment *écrire* la danse, elle qui selon ce qu'en disait Merce Cunningham dans ses carnets – et comme le rappelle Julie Rossello-Rochet dans DUO – « ne vous donne rien en retour, pas de manuscrits à mettre de côté, pas de peintures à mettre sur les murs, pas de poèmes à imprimer et à vendre » ? Comment la transcrire, la calligraphier, la conformer au langage verbal quand tout entière elle s'y dérobe, quand tout entière elle s'en écarte, et quand, comme la musique et la peinture, elle exprime tout ce qu'un mot jamais n'atteindra ? Et comment dire ce que sont celles et ceux qui s'y adonnent, celles et ceux qui l'inventent, la vivifient, la perpétuent ? Devant ces défis d'ampleur, Julie Rossello-Rochet ne frémit pas : elle attaque, elle saisit, elle révèle, comme le fait un bain d'acide lorsque l'on plonge en lui un papier sur lequel se dessinera une image photographique, miraculeuse trace d'un moment perdu, volatilisé dans le néant du passé.



Pour approcher un art évanescent, fixer ce qui irrémédiablement fuit – qu'on y songe en effet : devant nous danse un corps, et non seulement les mouvements de ce corps, ses arabesques, ses allégresses et ses replis se dérobent et font de l'espace un temps qui s'envole, mais ce corps lui-même, ce corps qui s'agite et vibre, il disparaîtra, sa matérialité se dissoudra, sa texture fondera comme neige au soleil – pour approcher donc la danse, Julie Rossello-Rochet convoque de fraternelles disciplines, une multitude de langages qui sauront, par leurs moyens propres et contradictoires, *dire* ce qui précisément échappe au *dire*. Poésie, philosophie, art plastique, chant, méditation, peinture : ce sont bien toutes ces formes d'expression qui prennent chair et verbe dans la langue de *DUO*, et qui permettent de percer un mystère, comme seul le théâtre est capable de le faire. Il ne s'agit en effet pas uniquement pour Julie Rossello-Rochet d'inscrire corps et mouvement dans les mots, de les traduire en vocables, mais également de redonner une existence aux figures qui l'incarnaient jusqu'à en être devenues synonymes, jusqu'à s'être confondues, comme rarement cela arrive, avec elle, la danse. L'opération théâtrale menée dans *DUO* est une résurrection : pour nous, spectatrices

et spectateurs, Pina Bausch, et Merce Cunningham, mortel-le-s disparu-e-s, reviennent et parlent ; pour nous, ils *revivent*. Voici donc le secret de la dramaturge française : pour parvenir à *dire* la danse, il fallait tout simplement se faire Dieu, redonner vie à des morts, et les laisser parler, les écouter nous raconter leur art. Dans cet acte fou, déraisonné, immodéré, dans cette transgression, dans cet impossible, alors oui, s'est ouvert le rêve d'une jeune femme : réanimer des corps, leur redonner la parole, les regarder s'écrire, là, devant nous.

La forme théâtrale proposée dans *DUO* est singulièrement simple : elle ressemble à un entretien, une interview – un interrogatoire serait-on tenté de dire. Un jeu de questions/réponses mène en effet la danse ; un « homme à la blouse blanche » lance des bouteilles à la mer, et dans l'océan du souvenir et de la mémoire, Merce Cunningham et Pina Bausch, successivement s'en saisissent, ou bien les laissent flotter au loin. Les oripeaux de ce troisième personnage, aussi abstrait qu'une voix divine venue d'un ciel, semblent faire de lui un infirmier, un médecin, un personnel de santé, un aide-soignant, bref une figure bien reconnaissable que l'on croise au fil de sa vie – et surtout quand celle-ci s'achemine vers

sa fin. Ce médecin n'opère aucune réparation physique : c'est à l'esprit qu'il s'intéresse. Il stimule l'âme comme un masseur, il explore la psyché de ses deux patients pour en débusquer les secrets, les ombres et les silences. Et un subtil renversement a lieu : l'homme à la blouse blanche est un auxiliaire de mort. Il prépare les êtres au passage final, celui qui conduit au néant, au lieu de les en préserver, de les en écarter. Dans l'antichambre de cette disparition définitive, il nous serait ainsi possible de retraverser nos existences en un dernier et fulgurant instant. C'est comme si, passé à la machine des souvenirs, notre corps perdait de son épaisseur, se délestait de ses peaux, et devenait peu à peu transparent, peu à peu invisible. Le théâtre ne convoque ici pas strictement des fantômes : il métamorphose des morts en fantômes qui, une fois passé le seuil du grand rien, ce nulle part où tout s'anéantit, ne nous seront plus accessibles. Le temps du théâtre est donc celui du devenir fantôme, non celui de la convocation du spectre. Le temps du théâtre est alchimique, pure sorcellerie. Il y a là une magnifique pudeur : puisque les fantômes font peur, il ne convient pas de les voir ; Julie Rossello-Rochet voyage donc sur cette seconde qui précède la transformation, cette seconde où tout est possible, cette

seconde où l'être disparu est encore reconnaissable, habitant de son corps intègre, ce corps que les vivants auront connu, ce corps qui dans le cas de Merce Cunningham et Pina Bausch fut pour eux l'instrument même de leur art et pour nous le catalyseur d'insondables rêveries, ce corps avec qui nous avons créé, au gré des spectacles, un lien intime, ce corps par lequel nous avons véritablement vu advenir la danse.

Des impulsions : voilà bien comment on pourrait qualifier les questions de L'homme à la blouse blanche. Sa voix n'est en soi pas caractérisée, elle suscite l'élan, elle s'économise pour ne rien conditionner de l'envol. Elle sollicite sans déterminer, elle surprend parfois, elle n'est, pour le dire en langage « cunninghamien », qu'ouverture de champ. Elle ne s'incarne donc pas strictement : elle est une matière anonyme, un pas de danse qui en appelle un autre et sur lequel pourra s'appuyer la *phrase* – verbale et/ou chorégraphique. Chaque metteur en scène de *DUO* en rêvera donc son actualisation scénique. Fabrice Gorgerat a, pour sa part, intelligemment choisi de représenter la coprésence des deux chorégraphes, questionneurs successifs, afin de pousser la logique théâtrale alchimique

à son paroxysme : c'est ensemble que Merce et Pina *passeront*, iront là-bas, ce là-bas d'où l'on ne revient pas. Leur alliage inattendu sera l'objet d'un bouleversant échange.

Et de quoi est-il fait cet échange ? De souvenirs, certes ; d'exposés théoriques ou biographiques nous permettant d'approcher un peu chacune des deux figures, sans nul doute : autant de réflexions qui sont, en somme, un testament artistique. Au premier regard, oui, *DUO* est cet état des lieux, ce parcours poétique dans l'œuvre de deux géants, l'occasion ludique et dynamique d'en apprendre (beaucoup) sur l'existence et l'œuvre de deux artistes qui ont changé notre manière de considérer l'espace de la scène, jusqu'à bouleverser notre perception elle-même. Oui, *DUO* est bien ce « pas de deux » didactique proposant une pédagogie de la danse, un discours documentaire voyageant au gré des concepts et des anecdotes.

Mais *DUO* est aussi et surtout un incroyable vivier d'images, un générateur de sensations, un accélérateur non de particules mais d'impressions. *DUO* est un texte qui défie le théâtre parce qu'imposant une langue haute et rigoureuse, il invite simultanément à quitter le

monde des idées pour celui des sens, il précipite l'immatériel dans la matérialité, il transforme les concepts en sensations. Chaque image possède ainsi sa force littéraire propre mais soulève en même temps un faisceau d'émotions paradoxales, terriblement ou délicieusement concrètes. Quand un concept est manié, expliqué, exposé, il est du même coup ressenti, vécu, éprouvé. Tout se passe comme si, conformément au miracle de la danse qui formalise le vivant, la langue de Julie Rossello-Rochet revitalisait la pensée, en restituait la dynamique organique. Ainsi, véritable manifeste théâtral déployant le rêve de ce que pourrait être la scène – cet espace pluridimensionnel où temps et mouvement s'unissent dans les corps, cet espace qui est un milieu favorable à l'élévation des êtres par l'incarnation de la pensée – *DUO* pose les bases de l'œuvre de Julie Rossello-Rochet, nous invitant, par le détour de la danse, à imaginer avec elle ce que doit être le théâtre, et ce que seul il peut être : *la poésie faite chair*, prise dans le temps du suspens, ce sublime et nécessaire suspens dont notre monde a aujourd'hui tant besoin.

FOCALES\_\_2

par BORIS\_\_**CHARMATZ** et JEROME\_\_**BEL**

*Jérôme Bel et Boris Charmatz, danseurs et chorégraphes français, ont signé de nombreuses pièces marquantes. Jérôme Bel est, entre autres, l'auteur de Nom donné par l'auteur (1994), Jérôme Bel (1995), Le dernier spectacle (1998), The show must go on (2001) ou Disabled Theater (2012). Boris Charmatz, qui dirige depuis 2009 le Centre chorégraphique national de Rennes et de Bretagne, a notamment créé Aatt enen tionon (1996), enfant (2011) et Manger (2014). En 2009, le Festival d'Automne à Paris et le Théâtre de la Ville de Paris célébraient l'oeuvre de Merce Cunningham. À cette occasion, Jérôme Bel et Boris Charmatz, qui y présentaient chacun un spectacle, se sont livrés à un échange électronique autour de la figure du chorégraphe américain, exposant aussi, plus largement, leur conception de la danse et les références fondatrices de leur travail respectif.*



\_\_\_23

FOCALES

BORIS\_\_**CHARMATZ** : « Enfant, je m'étais patiemment construit une sorte d'image de son œuvre, une image triple, écartelée entre le livre *Le Danseur et la Danse* qui m'a longtemps nourri, la perception de ses spectacles (que je regardais avec quelque distance), et ma passion pour *Merce le danseur*, le livre « bougeur ». Puis j'ai vu *Rainforest* (1968) et *Ocean* (1994) et ma « représentation » de l'œuvre de Merce a explosé. [...] Je

ne peux pas m'empêcher de penser que Merce n'est pas un chorégraphe de la mort [...]. Parce qu'il n'est pas le chorégraphe de l'interruption et du drame mais, au contraire, l'artiste des pousses, des yeux ouverts sur ce qui bouge quotidiennement, encore, toujours, à découvert. [...]

Dans le livre de David Vaughan, *Merce Cunningham, un demi-siècle de danse* (1997), page 155, il y a une photo que j'appelle « La mort de Merce ». Je n'ai pas le livre sous les yeux, mais il s'agit de la pièce *Place* (1966), il est enroulé dans un plastique transparent et il semble s'effondrer. Mais bien sûr, l'instant d'après, la page d'après, la photo d'après, il est au mur, pensif et droit, avant que les corps ne se remettent à bouger au cours des pages suivantes, pleines de couleurs et d'espaces fulgurants traversés, sans s'attarder sur cet étrange moment. [...] « La danse n'a rien à voir avec les relations sociales », écrit Merce Cunningham. Étrange, non ? C'est à la fois le génie et peut-être aussi comme le faible de toute l'œuvre de Merce. Il veut affranchir le mouvement de la narration, de la psychologie et des relations sociales. Bien entendu, il pense aussi ces catégories en choisissant de les laisser à la porte de son travail. Il les inclut à sa manière, en tant que résonances possibles, mais non en tant que visées

recherchées, profondeurs à creuser. Alors bien sûr, en l'absence d'un travail explicite avec les genres, les relations de pouvoir ou de psychologies, celles-ci ressortent parfois inopinément ; c'est par exemple incroyable de compter le nombre de figures traditionnelles où l'homme porte la femme à bout de bras dans l'œuvre de Merce, là où le *Contact Improvisation*, par exemple, a chamboulé les relations corporelles. C'est aussi qu'il est encore très proche du ballet à certains égards, ou des débuts de la danse moderne...[...] Je me souviens avoir été marqué par l'écart entre la doxa des cours théoriques qui, à l'école, nous assénaient des « vérités » sur l'espace sans centre et sans point fixe, ou sur le hasard maître du jeu, éléments supposés caractériser la danse de Cunningham, et la vision de ses spectacles où les couples hétéronormés dominaient outrageusement, dans des formes archétypales : une partie de ma vision de la danse s'en est trouvée brouillée. Il ne suffit donc pas de tirer les dés pour se débarrasser du politique. »

JEROME **BEL** : « Ce qui a été le plus formateur pour moi dans son œuvre, c'est la constellation artistique qui l'entoure : les collaborateurs. En premier lieu John Cage, bien sûr, mais aussi Robert Rauschenberg ou Jasper Johns, Andy Warhol [...] et

jusqu'à Marcel Duchamp. [...] Ce sont les spectacles de Merce qui m'ont fait découvrir les idées les plus stimulantes de Cage, les tableaux les plus radicaux de Bob Rauschenberg, notamment ses *White Paintings* (1951) qui ont inspiré une de mes œuvres préférées : *4'33* de Cage (1952). [...] Il aurait suffi d'une musique plus « audible » et le succès aurait été garanti, mais il n'a jamais lâché le morceau. Pour le dire plus crûment, il n'a jamais fait le trottoir. Sa carrière est, pour moi, exemplaire, il a « tenu » plus de soixante ans son projet artistique, c'est rare. »

Extraits de Emails 2009-2010  
de Jérôme Bel et Boris Charmatz  
(Les presses du réel, « Nouvelles scènes »)



SOLO n°1

— Are you a man or a mouse ?

— A man or mouse ? A mouse, sans aucun doute.

— Comment l'imaginiez-vous ?

— La mort ? (comme / paysage)

Je la voyais comme un crépuscule d'été pâlisant. Un horizon plat, une lumière douce et jaune, un jaune pur, rose et bleu. Une lumière claire et brumeuse : de la vapeur d'eau.

Je la voyais comme un lointain subtilement flou. Les ailes blanches d'un moulin à vent gris, un peu défraîchi, accélèrent l'évaporation. Posé sur l'horizon, un pont à arcades se dessine.

Parfois, le mouvement des ailes du moulin intensifie la brume. La brume prend toute la toile et le pont disparaît.

Parfois, debout face au soleil, un costume trois pièces apparaît épuré dans un au-delà rasséréné. La moitié du soleil infuse dans l'eau. La gamme devient grise, la chaude lumière sature la vapeur.

Oui, je la voyais comme un crépuscule ou un lourd brouillard, une touche très épaisse. Un bateau posé sur l'eau se balance. Une mer d'un bleuâtre éthéré, presque blanche.../ Pas un paysage maritime. Non.

Un lac perdu encadré de berges fauves, parsemées de bouquets d'arbres monochromes.

Un lac, une diagonale de pierres se dessine à la surface, elle forme un pont de pierres. Un petit garçon saute de cailloux en cailloux, en diagonale, comme une grenouille ! Un paysage pastoral. Tout autour, des arbres jetés sur une terre humble : un cadre uni. Dilués dans la lumière, les arbres encadrent la composition. Le garçonnet pose le pied sur la terre. Le soleil décline, maintenant à peine visible, estompé. Pratiquement comme ici, lorsque le bateau prend l'eau.

La lumière décline.

Vos yeux ressemblent à deux trous noirs maintenant.

La cérémonie de mes funérailles n'a pas encore eu lieu.

— Que mangez-vous à Noël ?

— À Noël, je bois de l'Eggnog dans une petite tasse de verre. Je l'aime épais et parfumé au rhum. Je le rehausse avec un peu de cannelle et de la muscade.

— Comment ouvrez-vous votre œuf à la coque ?

— Voici l'œuf. Voici le couteau. Les dents du couteau fendillent et contournent la partie haute de l'œuf. J'ouvre la coupelle blanche, délicatement, (vous voyez), pour ne pas rompre la chair et laisser s'échapper le jaune. Mon père m'avait appris à manger mon œuf sans coquetter.../ Il suffit de frapper la base de l'œuf sur un support plat pour crever la bulle d'air située à la base de la coquille. L'œuf tient verticalement sans coquetter !

— Quand vous êtes-vous senti pour la première fois homme ou femme ?

— Vous n'auriez pas une autre question ?

SOLO n°2

— Vous êtes en colère ?

— Non. Mais pourquoi se donne-t-on tant de mal ?

Ma fonction était d'observer avec clairvoyance, avec patience les rapports humains, mon rôle était d'exprimer les désirs et les crises, faire la paix. J'observais toutes les facettes de la réalité — mêmes les plus effrayantes —, toutes les possibilités.../ Que puis-je faire ici ?

) question Pinabauschienne. (P.)

Absor  
Pion  
dans  
une  
toile de  
William  
TURNER

la lumière  
aspère  
la profondeur

les diagonales de  
Cunha, mignon  
sont contre la grenouille  
(une explication à lui)

comme  
un  
souvenir  
d'enfance  
...

voilà  
et devenir  
(diapheusique ; taureau ment prédictique)

RAS

— Quelles ont été vos dernières images ?

— Je ne me souviens plus. Mon fils me parle et saisit une main molle qui ne me ressemble pas. Affolé, il appelle l'infirmière et le médecin. Dans le long couloir, les semelles en caoutchouc blanc des chaussures orthopédiques accourent. Je crois qu'ils ont vu tout de suite, mais le médecin a procédé à une auscultation cardio-respiratoire. Ils l'ont faite pour rassurer le visage blafard de mon fils. Ses yeux ne quittaient pas leurs mains. Mes muscles se raidissaient, en premier la nuque, en second les masséters, en troisième le tronc, mais progressivement. En quatrième, les fléchisseurs des membres supérieurs et en cinquième les extenseurs des membres inférieurs et.../ Rassurez-vous, après vingt-quatre heures, la rigidité disparaît. Tandis que mon corps s'éteint, petit à petit, je fais un rêve.

Comment  
meurt  
un  
corp ?

— Quel rêve ?

Aussi technique peut-être qu'un  
cours de danse classique ?

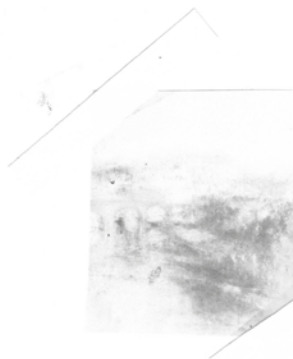
— Je monte dans un avion, puis je descends des marches. Devant moi s'étale un champ d'oeillets. Tout à coup, je tombe dans une mer de taxis jaune et noir, les klaxons des rickshaw 13 bourdonnent, un dromadaire passe. Un sari jaune s'envole, le curry et le safran s'entremêlent ; je flotte. Mes doigts poussent une porte en laiton. Dans un jardin, une petite fille sale et nue est assise sur une pyramide de fruits putréfiés, autour d'elle : une brique vide de lait, un tonneau d'essence, un saut de terre, un sachet de chips rouge et brillant, des miettes de biscuit. La petite fille joue avec le manche d'un couteau sans dents. Les yeux noirs d'un petit garçon nu fixent l'objet. Ses mains s'avancent, mais le tintement des clochettes à ses chevilles interpelle l'oreille de la petite. Elle jette à la figure du garçon une peau de banane. Son visage s'éclipse sous un sourire, on voit toutes ses dents blanches, l'enfant rit de plus en plus fort, une perruche bleue se pose, l'enfant disparaît. Ensuite, une aigrette, un ventilateur, la perruche bleue s'envole.../ Je ne me souviens plus de la suite. Après j'ai atterri en sursaut sur cette toile blanche.

Souvent  
et  
ne  
me  
même  
temps

13. Rickshaw : une sorte de mouche de taule qui se pose sur le goudron ou le sable, je me souviens, lorsque j'étais assise sur la banquette arrière de l'un de ces rickshaw, je pensais à tout moment perdre la vie.

Comment  
de  
vivre

Julie ROSSELLO, DUO (lorsqu'un oiseau se pose sur une toile blanche)



« une touche très épaissée »

fragment de pluie, vague,  
vitesse de W. TURNER  
1844

N.B. : maîtrise très partielle de l'encre de chine ; c'était pour la beauté (dans  
je vais encore m'entraîner.



28

CARGO/1

# REFLETS

# 5

SOLO\_\_2

THIERRY\_\_**THIEÛ NIANG**

*Danseur et chorégraphe formé auprès de Renate Pook, Carolyn Carlson, Odile Duboc, Douglas Dunn et Juleen Hamilton, Thierry Thieû Niang travaille à mêler les générations, les mouvements de pensées et de corps. Il associe à ses projets de création des enfants et/ou des seniors amateurs, des détenus ou des personnes autistes. Le mouvement dansé devient chez lui le lieu de partage des imaginaires, des langages et des cultures. Il a notamment travaillé avec Patrice Chéreau, Robert Carsen, Claude Régy, Marie Desplechin, François Rancillac, Jacques Vincey, Ariane Ascaride, Marie Bunel, Camille, Cécile Pauthe, et tout récemment avec Anne Alvaro et Audrey Bonnet.*

*Comment vous sentez-vous ?*

\_\_Il pleut. La nuit arrive. Je pense au travail à faire, à comment le faire pour ne pas être dans le faire, l'ennui, la colère ou la fatigue de faire ce que je sais faire ! Je pense que le monde s'échoue et tente de tenir debout. Je suis troublé de tout cela et là je pense aux seniors atteints d'Alzheimer avec qui je viens de danser au Louvre : du chaos, de la poésie faite de peu et de toujours.

*Citez-moi trois noms de villes.*

- Hanoï, Lisbonne, New York pour y vivre, marcher, manger, aimer, dormir, lire, danser et mourir.

*Are you a man or a mouse ?*

\_\_A man ! Et je le danse et le chante comme James Brown !

*Que mangez-vous à Noël ?*

\_\_Le plateau repas offert par Air France pendant le voyage qui dure au moins dix heures ! Et Noël est passé !

*Comment ouvrez-vous un œuf à la coque ?*

\_\_Avec un couteau !

*Quand vous êtes-vous senti pour la première fois homme ou femme ?*

\_\_Quand j'ai parlé pour la première fois, quand j'ai su lire et écrire et quand j'ai fait l'amour hier la première fois ! C'est toujours une première fois, non ?

*Qu'est-ce qui vous vient à l'esprit quand je dis le mot « amour » ?*

\_\_L'être aimé.

*Les femmes et les hommes dansent-ils différemment ?*

\_\_Non ! Chacun a sa danse, chaque homme, chaque femme, chaque enfant a sa propre danse. Il n'y a pas une danse, mais des danses.

*Racontez-moi une histoire.*

\_\_Il était une fois... et dans leurs yeux le monde riait !

*Avez-vous déjà eu peur au point de faire dans votre culotte (ou votre caleçon) ?*

\_\_Je ne porte rien sous mon jean et surtout je n'ai plus peur de rien !

*Comment aimez-vous vous habiller ?*

\_\_Un jean, un tee-shirt, un pull et jamais de chaussettes, même en hiver ! Même, je suis un peu sauvage et naturiste !

*Quelle a été votre première question ?*

\_\_À qui ? Au monde ? Enfant, je demandais toujours : « T'es qui toi ? »

*Aimez-vous Cunningham et Bausch ? Quel rapport entretenez-vous avec ces chorégraphes ? Les avez-vous rencontré-e-s ?*

\_\_Je les aime depuis toujours ; ils ont rendu intelligent mon apprentissage du métier et en voyant leurs travaux pendant toutes ces années, je sais que je n'ai pas eu peur de tenter, de faire, d'inventer, moi qui n'avais jamais été dans une école, un ballet. J'ai fait deux stages à New York avec Cunningham et plusieurs après avec ses danseurs. J'ai aimé apprendre mon métier par son approche, son invention, sa poésie abstraite. J'aimais danser comme penser.

Pina, c'est comme si je « me révélais », que la danse existait non pas seulement par le mouvement dans l'espace, mais dans le corps, la vie de femmes et d'hommes, que la danse était faite d'une dramaturgie sensible de notre rapport au monde, aux autres en soi. Je suis allé à Wuppertal passer l'audition. Elle m'a encouragé, et invité l'année d'après. Je n'y suis pas allé, je venais d'obtenir une bourse Villa Médicis pour le Vietnam ! J'ai autant aimé le travail de Trisha Brown, de Kazuo Ohno ces années-là.

*Pouvez-vous nous raconter la scène primitive de votre rapport à la danse, un moment fondateur dans votre désir de danser (dans l'enfance, l'adolescence, ou plus tard) ? Comment en êtes-vous venu à vouloir danser ? Comment ça a commencé ?*

\_\_\_Instituteur dans ma première vie, j'avais un enfant dans la classe qui était muet, autiste, et c'est par le mouvement dansé qu'avec les autres enfants, nous l'avons accueilli. J'ai fait des stages, pris des cours. J'avais vingt-deux ans. Au retour d'un long séjour à l'étranger, j'ai décidé d'une année sabbatique pour danser ! Mais dans ma famille, on chantait, on dansait, et enfant j'aimais cela. Adolescent, je rêvais de comédies musicales et de cirque mais je crois que c'était surtout pour réinventer une

famille en voyage. Alors je me suis mis à lire et ne faire que cela !

*Comment travaillez-vous avec des « non danseurs-ses » ? Et avec des danseurs-ses ?*

\_\_\_Je ne fais pas la différence entre les deux, je travaille avec des femmes et des hommes qui dansent, pas des danseurs.

*Nous diriez-vous quelques mots sur Patrice Chéreau avec qui vous avez magnifiquement collaboré ? Comment vous êtes-vous rencontrés ?*

\_\_\_Je donnais un atelier à des chanteurs au Festival d'Aix ; Patrice cherchait des enfants pour *Così fan Tutte* et on m'a proposé pour animer un atelier pour des enfants que Patrice choisirait. Je crois que ce jour-là, c'est moi qui ai passé une audition ! J'ai été choisi !

*Comment vous parliez-vous ?*

\_\_\_D'égal à égal. Sans peur, sans attente. Nous étions curieux du travail de l'un, de l'autre ; nous avons toujours échangé nos outils, nos savoir-faire, nos manières d'être avec. L'espace, le texte, l'acteur. Jamais il ne m'a demandé d'inventer une danse, de faire le chorégraphe. Jamais je n'ai voulu faire l'acteur. Nous avons même – dans sa générosité – signé des projets ensemble. La première fois qu'il

m'a demandé que nos deux noms soient côte à côte, je lui ai dit non ! Et il l'a fait et c'est bien. Nous étions jusqu'à la fin, au cœur de sa maladie, au travail.

*Comment voyiez-vous son corps ?*

\_\_\_Patrice était pudique, il n'a jamais aimé son corps. Il était amoureux des corps, des femmes et des hommes avec qui il travaillait. Amoureux du mouvement des corps, des pensées, des livres. Souvent je pense à lui, non pas comme tous à un taureau mais comme à un lion veillant, regardant, prêt à surgir pour nous protéger. Protéger le théâtre, les textes, les acteurs.

*Décrivez-moi votre corps.*

\_\_\_Une tête, un tronc, un dos, un bassin, deux bras, deux jambes, deux mains, deux pieds, vingt doigts, deux yeux marrons, des lentilles pour mieux voir, un nez aplati, une bouche, des dents, un sexe, des fesses, des cheveux noirs et d'autres blancs, et au milieu un cœur.

*Pensez-vous, comme ce que Julie Rossello-Rochet fait dire à Pina Bausch, que les mots « sont une calamité » ? Que dit pour vous le corps que jamais la littérature ne parviendra à dire, à exprimer, à formuler ?*

\_\_\_L'être là et l'absence.

*Partageriez-vous avec nous un-e artiste et une œuvre qui vous marquent, vous accompagnent, se sont révélé-e-s à vous ?*

\_\_\_Anne Teresa De Keersmaecker pour l'audace, Anne Alvaro, Isabelle Huppert pour l'intelligence, Marie Desplechin pour le réel réinventé, Virginia Woolf pour les vagues, René Char pour le vent et Cy Twombly, Pierre Huyghe et Henri Matisse pour la lumière. Et tant d'autres à venir...

*Une pièce chorégraphique fondatrice pour vous ?*

\_\_\_*Anima* de Daniel Larrieu.

*Comment voyez-vous, rêvez-vous, cauchemardez-vous votre mort ?*

\_\_\_Je m'allonge, je m'endors et c'est bien.

*Qu'est-ce que c'est le printemps ?*

\_\_\_Un sacre dansé, un mouvement de musique, des fleurs dans les arbres, des jours qui s'allongent, des sourires aussi.

*Que feriez-vous d'une page blanche ?*

\_\_\_Un bateau en papier pour un enfant (ou même pour un grand !).



CARGO/1

# FLASHES | 6

//PLUS GRAND, PLUS RAPIDE, PLUS INGÉNIEUX QUE  
TOUT CE QUI A ÉTÉ CONSTRUIT JUSQUE-LÀ, LE  
GRAND COLLISIONNEUR LHC EST LA RÉPONSE DE  
NOTRE CIVILISATION MODERNE AUX PYRAMIDES  
D'ÉGYPTE, EN MIEUX : UN MONUMENT À LA CURIOSITÉ  
INTELLECTUELLE ET NON À LA SUPERSTITION,  
DONT LE GIGANTISME EST DICTÉ PAR SA FONCTION  
ET NON PAR LA VANITÉ. //

Franck Wilczek, prix Nobel de physique.

JULIE\_\_**ROSSELLO-ROCHET**  
\_\_un texte inédit

*(Shamân Morning System)*

## S.M.S.

[EXTRAITS DE S.M.S, CARNET]

Si le soleil brille depuis plusieurs milliards d'années, nous  
le devons d'abord à la masse des bosons W et Z, cousins  
pour les interactions nucléaires des photons pour les forces  
électromagnétiques.

C'est ce que livrèrent les lèvres charnues de Shamân, un matin.  
Sans ces masses, le Soleil aurait brûlé toute sa matière et nous  
serions plongés dans une nuit noire et glaciale.

Shamân était alors en quête du boson de Higgs, particule qui  
par ses interactions avec les W et Z, mais aussi avec les quarks  
et les leptons, autres briques élémentaires de nos protons,  
atomes et molécules, engendre la masse.

La production d'un boson de Higgs n'a lieu qu'une fois sur

cinq milliards. Lorsqu'il se produit son premier mouvement est de disparaître et de se désintégrer en particules ordinaires. Ce phénomène découvre pourquoi la matière prévaut sur l'antimatière dans notre monde, il dévoile la nature de la matière noire qui mène la danse des galaxies dans l'Univers. Cette particule révèle l'existence de nouvelles structures de la matière ou de nouvelles forces fondamentales, elle fait apparaître enfin combien de dimensions notre espace-temps occupe. Ce qu'il y a de certain à ce jour, c'est que cette particule ouvre les portes à de nouveaux terrains d'investigation. Mais

## UNE PARTICULE ÉLÉMENTAIRE, ME DIREZ-VOUS, QU'EST-CE QUE C'EST ?

Les particules élémentaires sont des briques de matière dont tout ce qui nous entoure n'est qu'un empilement complexe. Elles sont d'abord, et avant tout, des objets petits, quantiques et rapides. Elles sont les plus petits grains de la matière qui soit. Les yeux – composés de différentes cellules formées d'une multitude de chromosomes, c'est-à-dire de brins d'ADN, eux-mêmes assemblages de molécules, toutes formées d'atomes, c'est-à-dire d'un nuage d'électrons menés par les photons dans une course effrénée et circulant autour d'un noyau empilant protons et neutrons qui ne seront jamais que des tas de quarks liés entre eux par des gluons et des bosons W et Z, – voient et dissèquent le réel.

Shamân, ce matin, oscille et tâtonne de ses longs doigts jusqu'à la tasse de café. Son peignoir pend nonchalamment jusqu'à ses pieds de Grec. Oblique le matin, tant que le liquide noir n'a pas été absorbé par ses lèvres, Shamân penche et laisse échapper de son aisselle, une plume de duvet.

Si vous êtes effrayés par les milliards d'euros de la dette des continents de la planète, effarés par ce nombre de zéros qui vont avec ; rassurez-vous. En comparaison au nombre d'électrons qui pourraient tenir enfermés dans le volume d'un

seul atome : environ un million de milliards de milliards ; ces montants sont dérisoires. Comme vous savez peut-être que le plus simple des atomes, celui d'hydrogène, ne possède qu'un seul électron, la seule conclusion qui s'impose est que la matière est essentiellement faite de vide.

Ce néant est le siège d'une histoire que Newton et Galilée, carbonisés dans les flammes du temps, n'ont pu connaître. Ce récit est le fruit de la rencontre de la mécanique quantique et de la relativité restreinte.

« Quantiques », car les particules obéissent aux lois de la mécanique quantique. Lois qui, si vous étiez une particule, vous permettraient le matin d'être au bureau, tout en faisant la grasse matinée dans votre lit chaud ; une particule suivant plusieurs trajectoires simultanément. (On ne peut pas déterminer avec une précision infinie à la fois la vitesse et la position d'une particule.) « Rapides », enfin, car elles se déplacent à la vitesse de la lumière. Les nouvelles lois relativistes d'addition des vitesses ne sont possibles que parce que le temps ne s'écoule pas de la même façon suivant la vitesse de l'observateur : le temps et l'espace de l'observateur immobile au bord d'un tapis roulant se mélangent pour celui qui est en mouvement. Il n'y a plus de temps universel. En particulier, la notion de causalité ne se résume plus à la simple question de chronologie car l'ordre dans lequel ont lieu deux évènements à des endroits différents ne sera pas le même pour tous les observateurs : seule une combinaison de l'intervalle de temps et de l'intervalle d'espace séparant ces deux évènements sera la même pour tous les observateurs. L'autre avancée majeure de la relativité restreinte est résumée dans cette formule devenue universellement célèbre :

$$// E = mc^2, \text{ mon amour ! } //$$

C'est-à-dire que la masse est une forme d'Énergie gigantesque : chaque seconde, au cœur du Soleil, 620 millions de tonnes d'hydrogène sont transformées en 615 millions de tonnes d'hélium en libérant une quantité d'Énergie équivalente à la combustion de mille milliards de milliards de litres d'Essence.

À la fin d'une matinée chaude et humide, je marche rue Fuxing-Lu, l'une des rares rues de Shanghai dont je me souviens en raison du surnom de « fucking-lu » dont je l'ai rebaptisée. J'avance dans l'ancienne Concession française, un territoire limité à l'Est par le fleuve Huang Pu, à l'Ouest par Defense Creek, au Sud par le rempart de la vieille ville, et au Nord par l'ancienne Concession britannique séparée par un canal, le Yang King Pang. Ce terrain de 66 hectares constitué à l'origine de marécages est passé sous administration française en 1848 mais dès 1853, un mouvement rebelle chinois « les Xiaodao hui » envahit la ville de Shanghai et assaillit les concessions françaises, anglaises et américaines. Les colons construisent alors une muraille de protection. Le 20 août 1860, un second assaut a lieu ; celui de l'armée Taiping. Après plusieurs mois de lutte, les rebelles sont repoussés par une milice, au départ d'une centaine puis de milliers d'hommes, emmenés par un aventurier américain, Frederick Townsend Ward, assisté d'un français : Albert-Edouard Le Brethon de Caligny. Ces années de combat incitent la concession à s'organiser et à mettre en place une force publique propre. L'année d'après, en 1861, des milliers de réfugiés des campagnes chinoises fuient les violences des Taiping vers les concessions étrangères ; la concession française est alors agrandie de 59 hectares et un pont la reliant à la concession britannique est construit. En 1941, c'est l'occupation de Shanghai par les troupes japonaises qui force cette fois des milliers de chinois à se réfugier dans les concessions. C'est un accord sino-britannique, celui de février 1943, qui instaure la restitution de la concession internationale à la Chine et le 30 juillet de cette même année, le consul Roland de Margerie remet ENFIN les clés de la concession française au maire de la ville de Shanghai. Le 1er mars 1946, ce sera un accord franco-chinois qui mettra officiellement fin à la concession française de Shanghai. Ce 5 juillet, à midi, je marche dans ce quartier de la mégalopole car l'air est davantage respirable en raison de la multitude de platanes qui bordent ses rues ; à eux tous formant un parasol

géant sur un quart de la ville. À cette heure, je me dirige lentement vers l'Académie de Théâtre. À mesure que le soleil s'élève, les démarches ralentissent et je m'enfonce parmi des troupeaux de zombis prêts à fondre et à se désintégrer sur les trottoirs brûlants. J'observe les visages plissés en leurs centres des grand-mères traînant par la main l'unique petit enfant, les grands-pères à la traîne, un bob sur la tête, ou poussant nonchalamment devant eux des poussettes multicolores. Je passe devant l'East China Hospital qui tient la solide réputation d'annoncer à ses patients toutes sortes de maladies imaginaires et insolites, – les anecdotes s'amoncellent – et demeure fascinée par ces rangées de cacochymes en pyjamas pastels échappés de leurs chambres, à midi, dans la rue, pour fumer des cigarettes très lentement. Ces visages, ces accoutrements, ces allures, ne sont pas encore prêts à des mouvements de rébellion !

Je viens de traverser Fuxing-lu à un carrefour, vers midi, lorsque tout à coup, alors qu'elle est peut-être encore à vingt pas, voilée par les effluves des gaz et la chaleur, je vois une silhouette immense dégingandée qui avance en dépliant ses longues et fines jambes avec majesté. Il me voit ou m'a vue. Ce que je remarque en premier est l'immensité de ses bras qui pareils à des ailes trop grandes battent maladroitement de chaque côté de son buste. Il ne marche pas, il glisse, indolent, parmi ses frères qu'il dépasse de plusieurs têtes. Ses cheveux dressés, comme électrisés, allongent encore son corps aérien. Il remonte d'un geste emprunté pourtant rapide ses lunettes et fait mine, malgré l'insistance de mon regard, de ne pas m'avoir vue. Je poursuis ma marche dans la direction de l'Académie dans laquelle je travaille avec les étudiants sur deux pièces chinoises du XIII<sup>ème</sup> siècle : *Sauvée par une coquette* et *Le rêve du papillon*. D'un seul mouvement, dans un éclair, je me retourne, je le vois ralentir, il se retourne à son tour, avant de disparaître dans un lilong.



La ville de Shanghai en 1935, la concession française est entourée au feutre rouge. Ce 5 juillet 2011, à midi, je marche dans ce quartier de la mégapole car l'air est davantage respirable en raison de la multitude de platanes qui bordent ses rues ; à eux tous formant un parasol géant sur un quart de la ville, et à cette heure, je me dirige désormais lentement vers l'Académie de Théâtre. © CC BY-SA 3.0.

\_\_37

Un lilong est un lien, c'est ce que je comprends plus tard d'un ami urbaniste qui travaille ici à les marquer sur des cartes-palimpsestes in extremis avant qu'ils ne disparaissent sous la construction de buildings. Des cours intérieures, lieux secrets et ponts qui relient ruelles et avenues, centres et périphéries dans lesquels les habitants aménagent des jardins, des cuisines et salles de bain à ciel ouvert. Les arbres sont transformés en étendage et dentelles, tee-shirts, pantalons habillent des cintres métalliques qui pendent aux pointes des branches. Des cages d'oiseaux et une multitude de plantes en pots jalonnent ses microscopiques rues qui ne vivent que par la discrétion de ses habitants et la curiosité des passants.

J'apprends plus tard qu'il s'appelle Shamân et qu'il revient, ce jour-là où je l'ai croisé, bredouille de sa quête de statuette de jade représentant trois hommes à tête de tortue. Je me remémore encore ses bras en entrant à l'Académie de théâtre ce 5 juillet, qui doivent me marquer à jamais dans leur déploiement. Par la suite, je traîne souvent à proximité du lilong où il a disparu. À l'intérieur, le lavabo décrépît d'une de ces salles de bains offertes à la vue de tous me fait prononcer malgré moi cette phrase de Karl Marx : « IL FAUT TRAVAILLER À L'EXISTENCE D'UN MONDE QUI N'A PAS BESOIN D'ILLUSIONS. »

*Par la suite, je traîne souvent à proximité du lilong où il a disparu ce 5 juillet. A l'intérieur, le lavabo décrépit d'une de ces salles de bains offertes à la vue de tous me fait prononcer malgré moi cette phrase de Karl Marx : « IL FAUT TRAVAILLER Á L'EXISTENCE D'UN MONDE QUI N'A PAS BESOIN D'ILLUSIONS. » © Mobile phone.*



Il est ici en mission envoyé par le CERN<sup>4</sup>, l'un des plus grands laboratoires scientifiques du monde, jusqu'à l'Institut de Pékin. Or il a décidé d'une halte dans cette ville monde où comme à Addis-Abeba, Esmeraldas, Helsinki, la Nouvelle Orléans, à Seattle et au Cap, les bubons climatiques fleurissent, nous rappelant sans cesse aux temps modernes dits « contemporains » d'un monde unique. Les parcs constituent à ce moment mes seuls refuges, rares endroits où l'on peut encore voir des hélicoptères téléguidés conduits à distance par des grands-pères aux sourires retournés par le temps, des cerfs-volants et des moineaux se gratter le ventre en battant des ailes dans le sable. C'est aussi là que je vois pour la seconde fois Shamân dont le véritable prénom ne me

4. Organisation européenne pour la recherche nucléaire installée à Genève en Suisse où se situe le grand collisionneur de particules LHC, elle a pour vocation la physique fondamentale, la découverte des constituants et des lois de l'Univers.

sera dévoilé que plus tard. Cette fois, il me salue dans un élan de ses grands bras. C'est là qu'il raconte les statues en jade « un peu désuètes » : les tortues à tête d'hommes.

*« Je me souviens avoir parcouru les rues brûlantes, depuis l'ancienne concession française jusqu'au Bund, seul, à la recherche de statuettes que je n'ai pas trouvées. J'ai connu ici la désillusion, dans ces ruelles, je suis tombé à l'envers. »*

Cette fois, tandis qu'il parle, je peux voir ses yeux, immenses et pareils au miroitement de l'étang de Fuking Park ; vert d'eau.

Lac qui forme une auréole autour de son long visage pâle et un manteau sombre autour de son grand corps, maigre et blanc.

Il me regarde aussi et dans une détente ample et souple, dans une confiance évidente, me suit au café de Yongfoo, dans l'ex-résidence du consul britannique, situé au 200 sur Yongfu lu.



Sur les bords des remparts de la Cité Interdite, Pékin, une mariée en fuite. © Mobile phone.

Une fois passés les détecteurs de métaux et les fouilles corporelles, je traverse les larges dalles de la place Tian'anmen. Sous le monument du peuple, à l'abri des regards de l'armée et profitant d'un paravent de foule, je m'étends à terre. En face, la porte de la paix Céleste ouvre sur la Cité pourpre Interdite. L'oreille collée sur la dalle froide, j'écoute.

J'entends les pas de la *masse* qui écoute Mao accoudé au balcon de la porte de la Paix, (il a perdu des cheveux et a un peu grossi). J'entends le vent passer dans les lanternes rouges suspendues au-dessus de son crâne dégarni. J'entends des mots et des accents inconnus, des applaudissements, le bruissement de milliers de feuilles de milliers de petits livres rouges brandis haut. J'entends : « Longue vie à l'union entre les peuples du monde », et « Longue vie à la République populaire de Chine ! » Et puis j'entends les roues d'un tricycle crisser et les cheveux dans le vent d'une jeune femme en robe longue, mince et belle, (peut-être une étudiante), le bandeau du soulèvement retient ses longues mèches noires. J'entends, tandis que son tricycle avance lentement devant le portail, marteler l'énorme tambour des jours d'importance et scander d'une voix puissante le cri de ralliement face au pouvoir aveugle : « PEUPLE DE PEKIN, LEVE-TOI UNI, PROTEGEONS LES ETUDIANTS, COMBATTONS L'ADMINISTRATION MILITAIRE ! » Après un court moment de silence, les chenilles des chars se mettent en marche, des cris, les pchhhhhiiii des bombes lacrymogènes se diffusent sur les grévistes de la faim, des cris encore et puis les os craquent, les corps s'aplatissent sous les hyponomeutes monumentaux et le silence revient ; celui des gisants écrasés sous les pneus des blindés. J'entends le martèlement de la machine à écrire de Cai-Chongguo-le-survivant qui décrit le bruit de l'après du massacre *comme une feuille en automne qui chute en spirale*. L'accès de la place est verrouillé, le 4 juin 1989, les étudiants tentent de s'enfuir par l'avenue Chang'an : le boulevard de la Paix.

Un membre du bataillon de l'Armée populaire de libération arrive et demande que je me relève, un petit groupe de curieux amusés s'est rassemblé, je remonte confuse et circule ; il n'y a rien à voir. Plus loin, je fais mine de lire des panneaux indicibles et poursuis ma route, tandis que je m'éloigne vers le mausolée de Mao Zedong où une longue file d'attente patiente, je m'interroge très sérieusement quant à cette expression – « Dictature démocratique populaire socialiste » – et je pense à mon pays et à cette autre expression : « République démocratique ». Samedi dernier, un jeune manifestant a été tué par un tir de grenade offensive, un militant écologiste opposé à la construction d'un barrage dans le bassin de la Garonne. Depuis, je lis dans la presse que j'arrive à trouver que le premier ministre et le président de la République *font* silence radio. Ce mutisme me rappelle que selon les porte-parole officiels de la République populaire de Chine : « il n'y a pas eu de massacre sur la place Tian'anmen le 4 juin 1989 entre quatre heures trente et cinq heures trente du matin. » Il faut privilégier avant tout l'éducation sur une durée longue, éveiller les consciences, l'esprit public et critique, disait Mao ; « partir de la connaissance rationnelle pour diriger activement la pratique révolutionnaire afin de transformer le monde subjectif et objectif. La pratique, la connaissance, puis de nouveau la pratique et la connaissance, cette forme cyclique n'a pas de fin ; en outre, à chaque cycle, le contenu de la pratique et de la connaissance s'élève à un niveau supérieur. Telle est dans son ensemble la théorie matérialiste-dialectique de la connaissance, telle est la conception que se fait le matérialisme dialectique de l'unité du savoir et de l'action<sup>5</sup>».

---

5. « De la pratique », *œuvres choisies de Mao Tsé-toung*, Tome I.

Pourquoi face aux roues du tricycle, Deng Xiaoping n'a-t-il pas respecté ce principe cyclique ? Le camarade Mao a toujours recommandé à tous les communistes d'apprendre l'histoire du pays et celle du monde ; à quoi sert-il de savoir si ce n'est pour prendre acte et agir autrement dans le temps que l'on foule vivant cette terre ? Les individus eux ne changent que modérément, il y a de tous temps les « esprits », les hommes de pouvoir et le peuple, les dates seules, réelles et abstraites en même temps, défilent irréversiblement sur la ligne chronologique. Tandis que je questionne, j'arrive sans m'en rendre compte au seuil de la Cité Interdite alors en vieille mule je hennis : « Arrête-toi de réfléchir ! Rien ne prouve qu'il t'en cuise ! Il ne s'agit ici nullement de cuisson ou de non cuisson ! Il en va de toi comme au printemps d'un fleuve ! » Et je franchis les portes de l'Harmonie Suprême qui ne sont pas des portes mais d'immenses lacs rouges et laqués gardées par des lions, des lionnes et des tortues ça et là, (l'immensité de ce pays dont aucun mythe ne donne la mesure se lit dans ses portes), puis celles du Palais de l'Harmonie, puis celles de l'Harmonie Suprême, puis celles de l'Harmonie Préservée et puis les Portes de la Pureté Céleste et je m'enfonce toujours plus au nord vers le Palais de l'Union et c'est encore à toi que je pense en arrivant au Palais de la Tranquillité Terrestre décervelée ; « Le centre cosmologique du monde », disait l'Empereur ! Le Ciel semble tout petit, la Ville voilée n'est qu'une goutte et le Palais Impérial, un point ; me vois-tu ? Je reçois, tout à coup, une photographie de courge humaine et un vampire aux dents en plastiques via *whatsapp*, – c'est la Fête des Morts – tu vas bien, tu trouves New York immense et je te dis de faire attention aux torticolis car les gratte-ciel déboulonnent les têtes des troncs à force de s'élever vers le ciel.

L'unique représentation humaine peinte dans celle qu'on surnomme « La Chapelle Sixtine de la Préhistoire », ou plus communément la grotte de Lascaux est située dans le Puits : la dernière et plus profonde salle de la fameuse station archéologique. Contrairement aux autres secteurs, on ne compte sur ses parois qu'un nombre restreint de figures. Huit au total. Quatre relèvent du bestiaire : cheval, bison, oiseau et rhinocéros. Trois autres du registre géométrique : ponctuations et signes à crochet. Et au centre : cette inégalable représentation humaine. Ce dispositif transcrit un épisode particulier laissant supposer la possibilité d'interprétation d'un message – On appelle cette figure :

#### « L'HOMME BLESSÉ. »

Son tronc et ses membres sont filiformes. Ses doigts, quatre à chaque main, se répartissent en éventail. Le sexe est ostensiblement marqué. Le corps est incliné à environ 45°, position sans doute provoquée par la volte-face du bison. Au-dessous du dessin, on remarque la présence d'un oiseau perché sur un bâton. Sa silhouette n'est pas assez précise pour en déterminer l'espèce. L'oiseau et l'homme partagent des caractéristiques identiques. Les traits de leurs crânes en particulier sont semblables. La guide avait dit qu'au sein de certaines sociétés primitives ou antiques, l'oiseau revêtait souvent un rôle psychopompe, c'est-à-dire qu'il était celui qui accompagnait les âmes.

« L'homme blessé » dessin du Puits de la grotte de Lascaux, peinture rupestre. Seul homme représenté sur les parois de celle qu'on surnomme « La Chapelle Sixtine de la Préhistoire ». © Lascaux culture.fr.



Tu m'emportes loin des abris de l'avoir Tu me fais tressaillir tu me donnes le désir de mouvementer la fixité du monde Tu me donnes envie de partir OUI tu éclaires d'autres paysages T'aimer avec tout ce que j'ai est un voyage un espoir vers ailleurs - En descendant dans la rue ce matin, la tête pleine de toi, j'ai ressenti une irrépressible envie de ne jamais former 3 avec toi d'être 1 + 1 seulement J'ai eu la pensée jalouse de t'avoir pour moi seule dans nos moments dans nos multiples et inconnus grands lits cette pensée m'a arrachée à moi et m'a fait éprouver cet inépuisable manque, cet immense vide qui permet d'entrevoir la force des évidences puis j'ai acheté des tomates un melon du pain aux noix et je t'ai rejoint - OUI tour à tour vers toi désertier puis revenir Toi dock et bateau imparfaits avec toi je suis homme / femme / animal / enfant / plante / vieillard / Je porte en moi l'irrépressible chant de te rejoindre de te quitter Je ne rêve pas avec toi de F2 de F3 mais de terres inconnues Je ne suis plus la jeune femme ravissante tu vois Je suis une petite dame assez vieille qui sourit béate comme une enfant dans ton regard vert d'eau tu vois Ce matin -

La mémoire animait l'énergie vorace de nos multiples rencontres et déformait ces images de nous construites par ces électrons aux trajectoires déviées par le champ magnétique ; m'empêchant alors de voir clair. Tes quelques mots semés parmi des sanglots eurent raison de mes illusions, elles s'effondrèrent et je perçus enfin le sommet de la pyramide qu'avait été notre amour. Cette découverte marque-t-elle l'achèvement d'une recherche commencée avec la première séparation du ventre de ma mère ? Ne s'agit-il que d'un sommet sur la longue route de la compréhension de la matière « moi-même » ? C'est là un des plus grands mystères de savoir qui je suis, et – Que suis-je venue faire ? Pourtant ton arrivée les yeux ruisselant de paillettes sous un soleil électronique de juin m'a fait émettre l'hypothèse qu'il devait s'agir d'une station dont les portes ne pouvaient ouvrir que sur toi. Le prochain arrêt dont tu constituais l'unique paysage. Tu me fais regretter de t'avoir un jour dit alors que tu arrivais près du lit tenant entre tes doigts *Vingt poèmes d'amour et une chanson désespérée* : « Belle route à toi. » QUE FERAIS-JE SANS TOI DE CETTE ÉNERGIE AMOUREUSE QUE JE ME SUIS TOUJOURS CONNUE, AU NOM DE LAQUELLE J'AI TENTÉ QUELQUES RECONNAISSANCES ÇÀ ET LÀ ? Cette énergie je ne sais pas d'où elle vient et je croyais pouvoir la déplacer vers d'autres ; vainement.

Ren Jiewen, une étudiante chinoise que j'ai rencontrée à l'Académie de Théâtre de Shanghai qui s'est baptisée du prénom occidental de « Prudence » m'a remis à la fin du workshop son book, en dernière page on pouvait lire tapuscrit en lettres capitales :

//ENFIN, C'EST MA IDÉE POUR L'AVENIR, APRÈS D'ÉtudIER LA SCÉNOGRAPHIE DANS UNE VARIÉTÉ DE TECHNIQUES ET DE PENSÉES, JE TROUVE QUE LE DÉTAIL EST UNE PARTIE LE PLUS IMPORTANT POUR LA CONCEPTION. LA RÉPONSE SERA OBTENUE QU'APRÈS UNE ÉTUDE APPROFONDIE. JE TIENS DONC À POURSUIVRE SES ÉTUDES EN SCÉNOGRAPHIE DE NIVEAU SUPÉRIEUR. MERCI DE VOTRE PATIENCE POUR LIRE MA LETTRE, J'ESPÈRE QUE LES ENSEIGNANTS ET LES ÉCOLES PEUVENT M'ACCEPTER, JE VAIS ÉSSAYER D'ÉtudIER TOUTES LES CHOSES LIÉES À LA BEAUTÉ. //

ENFIN UN CRI SURGIT DE MON CŒUR, ET DES VAGUES DE SANG SORTIRENT DE MON FOIE Il y a des litres d'espérance, de rêves et de croyances dans cette masse que constituent deux corps enlacés. Elle se compose d'apparitions, de révélations et de disparitions ; l'amour et la beauté de l'œil qui en découle sont tressaillements incessants et fluctuants en chair de poule sur les bras. En ce sens, l'amour, masse d'espérances, de rêves et de croyances m'apparaît comme puissamment et conjointement spirituel – du territoire de l'imaginaire –, et matériel – du territoire de la chair. Cela explique pourquoi l'on parle si précisément de tragédie ou plus absurde, d'échec, lorsqu'on parle de sa fin.

Or, en amour, il semble falloir oublier des mots comme dieu, la mort, la souffrance, l'éternité. Il faut devenir aussi simple et aussi muet qu'une plante qui pousse ou la pluie qui tombe. Il faut se contenter d'être. Je me disais encore hier : comment aimer un seul être humain alors que je me compose moi-même d'une multiplicité ? Mais tout de suite après je me disais : on n'est pas dieu, on peut aimer un être et tous les autres en même temps ; n'est-ce pas le cas tandis que ton corps illumine entièrement la fenêtre faisant ressurgir les torrents d'énergie que me provoquèrent d'autres ombres que tu éclipses désormais ? Ce qui est bel et bien fondamental, ce sont les sentiments humains. Je disais l'autre jour au petit homme maigre à l'œil pétillant : « les rencontres, c'est sans doute ce qui rend le plus heureux. » Mais entre les chemins escarpés à cette heure ?

Le brouillard fait descendre le ciel vers les graviers. La pluie ruisselle sur la montagne en fils blancs, la pluie pare ses parois grises, rocailleuses et abruptes d'une coiffe : une mariée éplorée. Les mouches viennent de plus en plus nombreuses ; des papillons aussi, de petits papillons blancs, d'autres finement gris et bleus, montant et descendant, mollement balancés dans le vent, comme du papier qu'on déchire car la chèvre, son petit museau entr'ouvert à la langue rose laisse échapper un cri râpeux et tremblotant. Il est si long de devenir dans son entier, debout sur le chemin abrupt. Dans un train dont je viens de descendre, j'ai appris la mort d'un peintre qui, avant de disparaître, écrivit une ritournelle :

//DANS MA TÊTE  
NI CAVE NI GRENIER  
ON NE PART QU'AVEC  
CE QU'ON A DONNÉ//

L'un de ses amis grava sur sa tombe cette épitaphe : « ce fut un départ calme ». Le jour où mes cheveux auront pris la couleur de l'écume, je n'aimerais pas dire : « comme je n'ai pas été consciente de l'Essentiel, je ne me suis nourrie que de l'Illusion et de la Vision ». Pourquoi suis-je donc toujours si impatiente ? Si je travaille à l'Absurde Évidence peut-être la barque arrivera-t-elle près d'un rivage où je pourrais dire : « L'Océan de l'Univers m'a étonné, oui j'ai été la naufragée de la mer de l'étonnement », mais je dirais alors ces mots emplie d'espoir ; à ras bord.

La production d'un boson de Higgs est un phénomène rare qui n'a lieu qu'une seule fois sur 5 milliards. Lorsqu'il se produit, son premier mouvement est de disparaître et de se désintégrer en particules ordinaires. Pourtant, lorsque cette particule advient elle découvre pourquoi la matière prévaut sur l'antimatière dans notre monde, elle dévoile la nature de la matière noire qui mène la danse des galaxies dans l'Univers. Cette particule révèle aussi l'existence de nouvelles structures de la matière ou de nouvelles forces fondamentales, elle révèle enfin combien de dimensions notre espace-temps occupe. Ce qu'il y a de certain, c'est que cette particule ouvre la porte à de nouveaux terrains d'investigation Ce matin -

Je crois aveuglément en ton Énergie.

(Envoyé.)



50

CARGO/1

— **GUILLAUME POIX** est auteur de théâtre. Diplômé de l'ENSATT et de la Rue d'Ulm, il est à la fois un auteur scientifique, littéraire et un poète du théâtre. Son texte STRAIGHT a été primé par les Journées des Auteurs de Lyon et WASTE, son prochain texte, a suscité tout l'intérêt du comité de lecture.

Comme dramaturge pour le POCHE /GVE, il a rédigé le programme, les affiches et les cahiers de salle qui vont accompagner chacun des spectacles de cette saison.

POCHE /GVE est un théâtre entièrement consacré à l'écriture contemporaine. Il s'engage à remettre les auteurs et leurs textes à l'origine, au début de la fabrique du théâtre.

Un comité de lecture repère, lit et sélectionne les textes qui constituent les saisons de POCHE /GVE. Textes d'aujourd'hui, d'auteurs vivants, ils vivent leur création au POCHE.

Pour accompagner cette première rencontre avec le public, POCHE /GVE édite ce cahier de salle, afin d'éclairer, contredire, étayer les mots des auteurs. Et, afin de remettre les auteurs au centre du théâtre, ce travail de réflexion est aussi confié à un auteur, le dramaturge de saison ; pour la SAISON\_UNES\_2015\_2016, à Guillaume Poix.

\_\_POCHE/GVE  
**WWW.POCHE---GVE.CH**

Graphisme  
\_\_MANOLO MICHELUCCI  
\_\_BCV ASSOCIATI

Genève, novembre \_\_2015

POCHE /GVE est géré  
par la Fondation d'Art Dramatique

... SUBVENTIONNÉ  
... PAR LA  
VILLE DE GENÈVE







# POCHE

Théâtre en Vieille-Ville / Genève

**POCHE---GVE.CH**