



© Sanchez Morera

Je voudrais tout d'abord évoquer avec vous le titre de l'exposition que vous présentez ICI : « chambre d'échos ». Il reprend de façon malicieuse le nom de la salle qui non seulement accueille, mais constitue également l'objet, sinon l'un des sujets de votre proposition artistique. Est-ce une manière pour vous de rendre indissociables l'espace quotidien et la production de formes ?

Oui, reprendre le nom de la salle tout en le mettant au pluriel (chambre d'échos) était pour moi une manière de jouer avec ce que l'espace proposait. Je m'intéresse toujours à ce que les lieux proposent en soi, à ce qui est déjà là. Ici, le nom même de la salle est très riche, très évocateur. Il évoque l'acoustique du lieu, mais aussi son vide, ses miroitements possibles avec d'autres espaces. L'idée de départ était de penser la chambre d'écho comme un noyau, un centre d'où irradient une multitude d'éléments. Par exemple, je suis allée chercher des pans de l'histoire du bâtiment, mais aussi quelques objets techniques habituellement stockés dans les coulisses. Il y a également des échos temporels qui font résonner les passages, les présences des personnes qui ont collaboré au projet et dont les gestes, les traces demeurent. On retrouve donc plusieurs échelles, plusieurs types d'écho : celui du bâtiment, de son histoire, mais aussi celui des collaborations.

Dans la performance « La salle de l'ours », comme dans l'écriture chorégraphique de « planning prévisionnel printemps », vous exploriez déjà les rapports et les ressources propres à la chambre d'écho. Qu'est-ce qui vous aime particulièrement dans ce lieu ? Quelles sont les attaches, les projections qui vous y relient ?

« La salle de l'ours », c'est un projet de solo réalisé en 2018 autour de la ronde de nuit d'ICI—CCN. J'avais rencontré au préalable le gardien de nuit chargé du contrôle et de la fermeture du bâtiment. À l'époque, je ne savais pas que le travail allait conserver l'empreinte de cet échange, mais très vite son récit est apparu dans la proposition chorégraphique. La manière dont il traverse les pièces et contrôle le bâtiment, son parcours dans l'espace vide nocturne, les coulisses, les réserves techniques, le décor laissé sur le plateau... On retrouve partout les traces des activités de la journée et on les imagine, on les refabrique. Tout cela s'est peu à peu mêlé à mes propres perceptions et sensations de l'espace ainsi qu'à mon rapport avec le théâtre. J'ai une fascination pour l'espace vide : qu'est-ce que c'est en réalité ? Il y a toujours un point aveugle dans cette question : peut-on encore dire qu'un espace est vide lorsqu'une personne s'y trouve ? Il y avait un questionnement commun avec l'expérience du gardien de nuit.

« Planning prévisionnel printemps » est un travail initié pendant le confinement. Il est lié à l'espace personnel de ma chambre : j'épinglais sur le mur des bouts de textes, des références, des images. Je cherchais à réorganiser, à revisiter les matériaux, à faire apparaître des choses qui demeuraient suspendues pour moi. Je travaillais ma chambre comme un espace chorégraphique. Ces deux espaces différents, la chambre et les coulisses du centre chorégraphique, se rencontrent et font lien avec la chambre d'écho, dans la mesure où le récit de la ronde de nuit, ainsi que le travail élaboré pour « Planning prévisionnel printemps », nourrissent l'exposition et les performances. Par exemple, on retrouve dans cet espace d'exposition la référence à la chambre, la transposition d'un lieu intime et domestique, les traces de son organisation, notamment grâce à l'insertion de petits objets quotidiens. Ces insertions plus personnelles dialoguent avec des éléments techniques de plus grande échelle d'un théâtre – découpes, estrades, rideaux, portant, gélatines. Comme si l'on rentrait dans la préparation d'un décor en cours.

Lorsque l'on déambule dans cet espace, on remarque que plusieurs strates temporelles et spatiales s'entrelacent : des éléments d'archives se mêlent aux traces d'activités plus récentes, l'espace est comme hanté par d'autres lieux et d'autres histoires. Or, ce qui est frappant, c'est la manière dont vous faites coexister différentes durées : vous composez un montage d'objets et de références qui résistent (plus ou moins) au passage du temps. C'est aussi une installation qui se transforme, qui s'échappe de son cadre et de ses limites matérielles. Est-ce que cela recoupe, à vos yeux, le travail de la mémoire ? De la création ?

J'avais d'un côté l'envie de me plonger dans l'histoire du bâtiment, dans les mémoires qui se sont ancrées ici et les souvenirs des personnes qui fréquentent depuis longtemps ce lieu. Elles ont une connaissance plus en profondeur de cet espace, une connaissance différente de la

mienne, même si cela fait déjà trois ans que je le côtoie. D'un autre côté, je voulais approfondir ma relation avec le présent, ne pas oublier l'espace concret. Pour les performances, j'ai essayé d'assembler un mélange de récits qui vont très loin dans le temps, si bien qu'il y a parfois une sorte de confusion des temporalités, de rapprochement entre le passé et le futur. Mais je reste toujours attentive à ce qui se produit ici et maintenant, cela doit rester quelque chose de très vivant : la pluie influence les sons et l'action d'une performance, les pelures de fruits flétrissent au grès du temps. Il y a une foule de petits éléments disposés un peu partout entre le hall d'entrée et la salle d'exposition, comme des fruits, des outils, des filtres de gélatine... cela crée de nombreux et minuscules détours pour le regard. Par exemple, les fruits je les ai placés dans différents endroits du bâtiment et à différentes dates, parce qu'ils me permettent de marquer le temps, de poser des repères, de présenter des indices de temporalités pour tous ceux qui se rendent dans ce lieu.

Mais c'est un espace qui renvoie également à d'autres lieux, dont le musée national de Rio de Janeiro. Il accompagne mon imaginaire depuis le grand incendie qui l'a partiellement détruit en 2018. C'est un événement qui m'avait beaucoup frappé, car je ne le visitais plus depuis l'enfance. La destruction de certaines pièces, dont le crâne de la première femme découvert en Amérique latine, m'a rappelé l'existence de ce lieu. Il se trouve que j'ai dans ma famille une personne qui a travaillé toute sa vie dans ce musée comme chercheuse et historienne. La perte de la collection était en partie comme la perte de sa propre mémoire. Je voulais creuser cette idée, sans pour autant reconstituer explicitement le musée dans la chambre d'écho. C'est l'imaginaire d'un lieu qui m'habite et qui se superpose à celui de la chambre d'écho. J'en retiens la description de l'incendie, mais aussi celle des toiles, des figures mythologiques, des météorites qui ont échappé à la destruction. Cela apporte une ouverture, une couche qui se mue en fiction lorsqu'elle se superpose aux espaces du CCN ou aux récits de la ronde de nuit.

Dans l'écriture de « Planning prévisionnel », il y avait déjà un cheminement vers cet incendie et la perte de mémoire qu'il représente, la complexité de l'histoire du bâtiment, du musée lui-même. Du jour au lendemain, ce lieu était perdu, d'ailleurs ce sont les gens qui avaient un rapport intime avec lui qui se sont le plus engagés dans sa reconstruction, car pour une partie de la sphère politique cela n'était pas véritablement vécu comme une perte. Cela pose beaucoup de questions sur le plan institutionnel et au niveau de la politique culturelle, car beaucoup d'institutions culturelles sont laissées à l'abandon au Brésil... C'est une très grande violence qui m'interroge en tant qu'artiste qui transite entre l'Europe et le Brésil. Qu'est-ce qui se maintient dans la mémoire ? Qu'est-ce qui est en train de se perdre ? De se transformer ? Dans l'histoire du Brésil, comme dans celle de l'Europe, le rapport à la mémoire n'est pas toujours facile à regarder en face. Au Brésil, il y a comme un effacement permanent de l'histoire du pays, de la colonisation, des peuples disparus. C'est un rapport à la mémoire très étrange qui insiste sur l'impermanence des choses, au risque de refouler des pans entiers de l'histoire qui gisent dans l'inconscient. Toutefois, je pense qu'il y a un travail de résistance culturelle et artistique d'une force incroyable au Brésil. Malgré toutes les difficultés, il y a une réelle résistance qui cherche à préserver le patrimoine immatériel, à le communiquer aux générations.

Durant les deux mois d'exposition, vous avez également proposé au public des visites performatives, notamment grâce à la complicité d'artistes tels que Lisanne Goodhue et Daniel Lühhmann, Olavo Vianna, ou encore Philip Enders. Comment se sont-ils invités dans le travail ? Quelles sont les traces et/ou transformations qu'ils ont léguées ?

Les artistes que j'ai invités sont des personnes avec qui je collabore depuis longtemps et de différentes manières. Par exemple, avec Lisanne, Daniel et Philipp nous sommes tous issu.e.s du master Exerce et avons poursuivi le travail entamé ensemble sous la forme d'un collectif, cohue. Nous cherchons sans relâche à faire circuler les matériaux entre nous, à comprendre ce qui anime les recherches de chacun. Pour la « chambre d'écho », la méthode était la même : je proposais mes matériaux de recherche initiaux pour engager des discussions, partager des idées, tout en essayant de comprendre comment cela résonnait en chacun. C'est ainsi que l'on commençait à construire la performance. Mon but n'était pas d'écrire des chorégraphies pour que des interprètes viennent réaliser des actions, mais de donner une couleur particulière à chaque intervention. La première performance d'ouverture, avec Daniel et Lisanne, traduisait d'une certaine manière la rencontre avec ce matériau. Avec Olavo nous sommes rentrés un peu plus dans les coulisses du CCN, par l'entremise de la parole et du son des objets manipulés. Avec Philip Enders, qui vient du champ de la musique, la dimension sonore a pris une certaine amplitude : nous avons amorcé des actions sonores à partir desquelles il a enregistré une composition pour la performance. Peu à peu, la performance est devenue une déambulation activée par le corps, la parole, le son. À chaque fois, la chambre était transformée par leurs passages : il y a eu beaucoup de reconfigurations, de changement d'espace. C'est la première fois que je travaille comme cela dans une exposition. C'est un espace qui reste un peu étrange, toujours en évolution, mais il y a des éléments qui résistent. Le noyau devient plus clair, certaines choses demeurent : le rapport avec la lumière, la présence d'éléments issus des coulisses, de la technique, mais aussi les écrits, les textes des performances qui s'inscrivent dans l'espace.

Quel est le devenir de cette exposition ? Souhaitez-vous la transposer dans d'autres lieux ? La faire vivre grâce à d'autres médiums ?

Cette exposition, je la vois comme une opération plutôt que comme une forme définie et transportable. J'aime beaucoup l'action d'inverser les coulisses, de rendre visibles les locaux techniques d'un théâtre, d'un centre d'art – d'une chambre aussi, si je pense à l'invisibilité de l'espace intime. Dans cette action, il y a la mise en scène des indices de passages, des traces et des gestes du travail qui émergent du temps vécu dans un espace. C'est comme un palimpseste, il y a comme un cheminement qui fait le lien entre les lieux que je connais et ceux que je découvre, comme des passages, des brèches entre des histoires. Comment la mémoire d'un lieu est transformée par la présence d'un autre.

— Propos recueillis par Noémie Charrié, dans le cadre de la saison 2021-2022