

RESUME DU PROJET

[recherche appliquée]

« Pour une thèse vivante », par Claudia Triozzi

TENANTS ET ABOUTISSANTS DE LA RECHERCHE

Les travaux réalisés au cours de cette recherche m'ont amenée à prendre la décision d'inscrire la thèse dans la réalité universitaire tout en restant dans une tension critique qui restitue sa place à la pratique artistique. Et ainsi de prendre contact avec Marina Nordera, professeure HDR, directrice du laboratoire RITM EA 3158, université de Nice Sophia Antipolis, qui encadre déjà des thèses pratiques en danse.

La recherche « appliquée » :

Pour une thèse vivante a été vue et programmée non seulement dans des lieux de spectacles publics et privés mais également dans des contextes universitaires et des écoles d'art :

- à Bruxelles ;
- à l'école d'architecture de Paris Belleville, boulevard de la Villette ;
- à l'école des beaux-arts de Dijon.

Ainsi le travail, d'emblée, a pu associer les dimensions recherche, pratique artistique et transmission d'un savoir pratique et théorique auprès des publics de ces différentes institutions.

Vous trouverez plus loin une liste plus complète des lieux et dates de présentation de ce travail.

Cette recherche se nourrit du questionnement d'autres champs de réflexion par la mise en place de dialogues sous forme d'interviews :

- l'oralité ;
- la confrontation immédiate à l'interlocuteur c'est-à-dire une présence « présente » et une oralité performée, spontanée. C'est une parole organisée qui permet un échange de savoirs, fluide et dégagée des codes rigidifiants de la communication institutionnelle.

L'interview est une modalité de recherche qui m'est proche, parce qu'elle recèle (ou contient) des modalités performatives qui nourrissent aussi mon travail de scène, par la mise en jeu de l'oralité, de la mémoire et la confrontation à l'autre.

Les interviews se font dans la trajectoire des invitations de « la thèse vivante », et les rencontres sont directement liées à la géographie de l'avancement de la thèse, des dates et lieux de la tournée de « Pour une thèse vivante » comme un volet théorique qui reste soumis au volet pratique.

Liste (non exhaustive) des personnes rencontrées :

- Guy Mertens (psychanalyste) ;
- Catherine Perret (philosophe) ;
- Roger Somé (anthropologue) ;
- Esther Ferrer (artiste, performer) ;
- Arnaud Label-Rojoux (artiste, enseignant, critique d'art) ;
- Sophie Delpoux (historienne de l'art) ;
- Claire Buisson (docteure, thèse pratique en danse articulant théorie et pratique, intitulée « Danse, espace et technologies : construction d'un environnement chorégraphique ») ;
- Philippe Zourgane (architecte, doctorant en thèse pratique) ;
- Marina Nordera (professeure PR Danse, directrice du laboratoire RITM EA 3158, université de Nice Sophia Antipolis, probable futur laboratoire pour une inscription en thèse pratique) ;
- Didier Plassard (professeur en études théâtrales de Montpellier) ;
- Simon Lalande (boucher).

Et d'autres personnes encore (modèles (nus), élèves d'école d'art, enseignantes...) ou présences (animalité, âne) que je ne nomme pas ici et qui ont contribué à l'exercice de cette matière pensante.

Chaque présentation et chaque chapitre de la thèse nécessite un travail d'organisation et de préparation au cours desquels je suis amenée à contacter différentes personnes qui maîtrisent des savoirs et savoir-faire variés qu'ils soient du champ universitaire, des pratiques professionnelles issues de métiers à dominante intellectuelle ou pratique (artiste, professeur(e), anthropologue, critique d'art, sculpteur, boucher, nu, philosophe, doctorant...). Ces rencontres préparatoires font déjà l'objet de discussions, de présentations, d'échanges qui sont déjà une partie du travail en soi. Elles peuvent se traduire par des enregistrements sonores ou des captations vidéo. C'est donc l'ensemble de ces matériaux et savoir-faire, gestes, postures, expériences — on pourrait dire des « savoirs-en-corps » —, qui dans leurs interactions et assemblages deviennent la matière même de

AIDE À LA RECHERCHE ET AU PATRIMOINE EN DANSE 2011

ma critique, de débats et de la mise en présence de différentes formes d'intelligence et ainsi de la compréhension même de ce travail.

Comme vous le verrez dans les interviews qui suivent, le fruit de ces échanges (transcription de vidéos ou d'enregistrements sonores) font déjà l'objet, pour moi, de questionnements, voire de catégorisations (intitulés dans les interviews) qui viennent conforter des réflexions que je mène déjà depuis de nombreuses années (l'apprentissage, le métier) ou nourrir les choix futurs de réflexions à mener (la figure, la passe...) pour de prochaines présentations de ce travail. Elles expriment également tout simplement mes centres d'intérêts et surtout une manière de donner à voir et à comprendre le sens de mon travail.

Travaux à venir :

Interviews avec Adriana Asti, Claudia Cardinale, Akira Kasai, Luca Ronconi.

Présentations de la recherche :

- le musée de la danse, Rennes, création le 23 mars 2011 ;
- la Ménagerie de Verre, Paris, 10, 11, 12, 15, 16 novembre 2011, dans le cadre des « Inaccoutumés » ;
- le MAC / VAL (Vitry-sur-Seine), 3 décembre 2011, dans le cadre du projet « Du dire au faire » ;
- le Centre chorégraphique national de Montpellier, 31 janvier 2012, dans le cadre de « Domaines » ;
- les Halles de Schaerbeek, Bruxelles, 6 février 2012, dans le cadre du séminaire de l'École supérieure des arts de Bruxelles ;
- BIT, Bergen (Norvège), 9 et 10 février 2012 ;
- la Ménagerie de Verre, Paris, reprise les 29, 30 novembre et 1^{er} décembre 2012, dans le cadre des « Inaccoutumés » ;
- le Centre national de danse contemporaine d'Angers, 5 décembre 2012, dans le cadre du festival « Critiques ».

À venir :

- l'Atheneum (Dijon), 7 février 2013, dans le cadre du festival « Actions » ;
- la Biennale du Val-de-Marne, la Briqueterie, Vitry-sur-Seine, 20 avril 2013 ;
- l'Akademie Schloss Solitude, Stuttgart, entre le 26 et le 29 juin 2013 (date à préciser) ;
- le festival « Crossing the Lines », New York City (option), octobre 2013.

Présentation aux médias :

Télévision : France 2, « Des mots de minuit », le 28/11/2012, présentation de « Pour une thèse vivante » ;

Radio : France Culture, émission « Pas la peine de crier », 11/11/2011 de 16h00 à 16h59, présentation de « Pour une thèse vivante ».

<http://www.franceculture.fr/emission-pas-la-peine-de-crier-claudia-triozzi-2011-11-11>

LES EXTRAITS D'INTERVIEWS

Dialogue 1 : Guy Mertens, psychanalyste (extrait).

La passe

Guy Mertens : La dernière tentative d'essayer de ne pas être universitaire pour reconnaître l'état-analyste de quelqu'un, ça s'appelle la passe. À la fin des années soixante début des années septante.

C'est un dispositif un peu particulier où une personne, dans son trajet analytique, ressent le besoin d'être reconnu par quelques autres dans son désir d'être analyste, fait une demande pour éviter tous ces enjeux imaginaires de pouvoir et de prestige.

Et donc il a été proposé, par exemple, de tirer au sort des gens qui sont eux-mêmes en fin de parcours analytique. Et ces gens-là, qu'on appelle passeurs, sont censés aller expliquer à d'autres – c'est une forme de jury – s'ils ont entendu cette petite chose énigmatique qui est à l'origine du désir d'être analyste et de pouvoir le faire entendre dans un discours indirect à ce jury.

Ce n'est pas nécessairement démocratique puisqu'il suffit au fond qu'un seul membre de ce jury entende ce désir pour qu'on ait la preuve qu'il y a quelque chose de l'ordre du désir analytique. Ça se transmet presque comme un mot d'esprit. On vous raconte une blague, vous rigolez, quelque chose se transmet, on ne sait pas très bien d'ailleurs ce qui est à l'origine de ce rire.

Une fois que vous connaissez la blague, elle ne vous fait plus rire mais le fait de pouvoir la raconter à quelqu'un d'autre, et si ce quelqu'un d'autre va rigoler, vous redécouvrez ce potentiel jouissif presque du mot d'esprit. Eh bien, c'est sur ce mode-là de transmission qu'on essaye de connaître cet état analyste.

Le métier

Claudia Triozzi : Voilà je voulais vous demander : est ce qu'on pourrait dire qu'être psychanalyste, psychiatre, c'est un métier ?

Guy Mertens : Psychiatre, c'est un métier puisqu'on a une formation bien précise et avec un début et une fin un diplôme, une représentation sociale, et on sait comment on le devient. On part d'une intention, on veut s'occuper des maladies mentales, des troubles psychiques contrairement à l'analyste qui là est une représentation vide, c'est une coquille vide. C'est une fonction qu'on se prête. On se prête à être analyste pour quelqu'un et ça s'appuie sur un désir qui n'est pas si évident que ça, qui ressemble assez peu, au fond, à l'envie d'être psychiatre. Si on a le souhait d'être psychiatre, on fait des études de médecine, il y a un savoir transmissible de manière universitaire alors qu'être analyste, c'est le résultat au fond d'une découverte assez étrange — dont on parlait la dernière fois d'ailleurs — qui est arrivée dans le parcours de sa propre analyse, de son propre cheminement analytique sur un désir assez indescriptible que Lacan a nommé x d'ailleurs — qui, d'ailleurs, pourrait faire penser au « is » et « s » (?) de inconscient —, mais il le note avec la lettre x , qui est un désir de faire en sorte que de la psychanalyse puisse avoir lieu pour d'autres. De se prêter à ce qu'on appelle le transfert et à supporter cette... cette... méconnaissance, ce biais, suffisamment longtemps pour que la personne puisse traverser et se réinscrire différemment dans sa propre vie, sans nécessairement avoir utilisé quelque chose de l'ordre d'un savoir ou d'une connaissance de l'analyste.

Le corps du psychanalyste

Claudia Triozzi : Bon, alors voilà, je voulais retourner au corps parce que je vais faire une thèse, et ça serait sur le corps. Et donc je voulais poser la question.... Oui, je vous avais dit : l'objet « petit a » chez Lacan. Je peux dire chez Lacan ?

Guy Mertens : Lacan a nommé de la lettre « a » quelque chose de l'ordre de... pas facilement représentable, ni imaginable, mais qui serait cause du désir. Pas tellement l'objet visé par l'envie mais ce qui est à l'origine, ce qui est derrière le désir.

Claudia Triozzi : Et donc je voulais savoir juste votre position par rapport à votre corps, puisque vous me dites que vous ne pouvez pas ou que vous ne souhaitez pas être présent pour dialoguer à côté d'un public par exemple, et ça m'intéresse beaucoup de savoir pourquoi ce corps ne se montrerait pas.

Guy Mertens : Je crois que c'est essentiellement pour ne pas créer de la confusion... Euh... Quand on est analyste, dans un cabinet d'analyste avec quelqu'un... ça se fait entre quatre murs, il n'y a

AIDE À LA RECHERCHE ET AU PATRIMOINE EN DANSE 2011

pas de regard justement autre... Et même le regard et de l'analysant et de l'analyste ne se croisent pas, pour permettre à l'expérience de se concentrer sur quelque chose qui peut s'inscrire dans la durée, qui est la voix. Alors que l'analyste, lui, il est analyste à chaque fois différemment pour chaque personne, et donc il est impossible de déplacer un corps d'analyste sur scène. Et ce serait « confusionnant » de dire que là, sur scène, il y a Guy Mertens, qui est analyste. Puisque sur scène, je ne serais pas analyste.



Extrait de la pièce *Park*, tableau vivant « chez soi » pendant *Pour une thèse vivante* – Ménagerie de Verre 2012. Photo Olivier Charlot.

Dialogue 2 : le dialogue des marionnettes

Ce dialogue est directement issu de représentations de *Pour une thèse vivante*.

Claudia Triozzi (chante) : *J'ai envie de me battre j'ai envie de me battre j'ai envie de me battre*
Arnaud, je ne sais pas si tu te rappelles de cette conversation — *j'ai envie de me battre* — qu'on a eue dans un café, je crois...

AIDE À LA RECHERCHE ET AU PATRIMOINE EN DANSE 2011

Arnaud Labelle-Rojoux : Oui, oui, je me rappelle.

Claudia Triozzi : Bäh...

Arnaud Labelle-Rojoux : Une conversation de bistro en fait.

Claudia Triozzi : Bah, en fait, on avait conclu.

Arnaud Labelle-Rojoux : Ah, conclu, je crois pas. Je ne conclus jamais quand même.

Claudia Triozzi : *j'ai envie de me battre* — alors, on avait formulé, euh, quelque chose comme le « dépassement des compétences »...

Arnaud Labelle-Rojoux : Oui. Non. En fait non, tu as noté cette phrase, tu as noté cette phrase, et puis cette phrase a été formulée en fait, tu as noté cette phrase et puis, je ne sais plus trop comment, toi tu en as fait une sorte de programme, en tout cas une réflexion, à partir de cette phrase qui ne sortait de nulle part peut-être, je ne sais plus trop bien comment elle est arrivée, mais toi en tout cas, tu l'as fixée déjà...

Claudia Triozzi : Je l'ai fixée ? Ouais, parce que je la trouvais bien — *j'ai envie de me battre j'ai envie de me battre...*

Arnaud Labelle-Rojoux : Et après, quand on développe, ça risque d'être un peu fumeux.

Claudia Triozzi : Un peu fumeux, mais — *j'ai envie de me battre* — dis quand même.

Arnaud Labelle-Rojoux : Alors justement, en fait le « dépassement des compétences », je crois..., je crois..., il me semble que ce que je voulais dire, en fait je vais te donner mon point de vue : c'est que les compétences en art, ça n'avait aucune importance, qu'il fallait les dépasser en tant que telles.

Claudia Triozzi : Oui, alors j'ai posé la question : quand je dis que je fais ce que je ne sais pas faire, c'est cohérent, non ?

Arnaud Labelle-Rojoux : De ton point de vue, ça l'est sans doute. Moi, ce que je veux dire quand tu parles de « dépassement de compétences », ça ne veut pas dire qu'il y a incompetence, ça ne veut pas dire qu'on n'a pas de compétences, je veux dire que quand on fait de l'art, les compétences disparaissent au profit de l'art lui-même, et donc les compétences c'est juste des savoir-faire à un moment donné, utiles ou pas utiles.

Claudia Triozzi : *J'ai envie de me battre* — oui, je comprends, mais on pourrait creuser davantage.

Arnaud Labelle-Rojoux : Pas trop quand même ...

Claudia Triozzi : Pas trop. C'est-à-dire il me paraissait que le fait que je souhaite, que je souhaiterais aller, on ne sait pas trop bien où — *j'ai envie de me battre...*

Arnaud Labelle-Rojoux : Par exemple, moi je ne sais pas faire les marionnettes, tu vois, et je fais des marionnettes. Ça n'a aucune importance au fond que je sache les faire ou pas, bien fait ou mal fait, comme dirait l'autre, c'est une façon de faire de l'art.

Claudia Triozzi : Ah, mmh, mais peut-être le dépassement des compétences, c'est aussi, ben si je dis : l'inconnu. C'est un peu banal peut-être mais — *j'ai envie de me battre* — oui, c'est un peu banal peut-être...

Arnaud Labelle-Rojoux : Non, c'est pas banal, c'est la pratique qui n'est pas banale, c'est-à-dire le fait de faire ce qu'on a envie de faire, euh, alors il y a des termes pour ça, il y a des gens qui utilisent le terme « touche-à-touche », alors le terme « touche-à-tout », c'est un peu péjoratif.

Claudia Triozzi : Ah ?

Arnaud Labelle-Rojoux : D'avoir envie de faire des choses, en dépassant sa compétence naturelle et de toucher à tout et à rien.

Claudia Triozzi : Touche-à-tout, touche-à-tout, mais touche-à-tout, c'est peut-être trop, oui je comprends ; finalement, on passe la journée à touche-à-tout, non ? — *J'ai envie de me battre* — et c'est peut-être ce touche-à-tout-là qui est questionnable, non ?

Arnaud Labelle-Rojoux : Oui, c'est ça.

Claudia Triozzi : *J'ai envie de me battre j'ai envie de me battre j'ai envie de me battre...*

Dialogue 3 : dialogue entre Claudia Triozzi et le boucher (Simon Lalande) de La Boucherie moderne (extrait)

1^{ère} partie :

Claudia Triozzi : Alors euh... vous avez déjà commencé à couper... Parce qu'en fait, j'aurais bien voulu savoir le nom de ce morceau de viande... Et peut être qu'on va le centrer, vous voulez bien ? Je veux dire centrer par rapport à la table et je voulais savoir de combien de parties est composé ce morceau de viande, c'est-à-dire...

AIDE À LA RECHERCHE ET AU PATRIMOINE EN DANSE 2011

Le boucher : Donc là, vous avez le carré de côtes de bœuf.

Claudia Triozzi : Quatre...

Le boucher : Le carré de côtes de bœuf.

Claudia Triozzi : Ah, le carré de côte de bœuf.

Le boucher : Après, vous avez le faux filet.

Claudia Triozzi : Le faux filet.

Le boucher : Là, il vous manque les bavettes.

Claudia Triozzi : Là, il me manque les bavettes, c'est-à-dire quand vous dites qu'il me manque les bavettes, c'est-à-dire que c'est la partie invisible. Et j'imagine qu'ici aussi quelque chose manque, c'est l'autre partie de la bavette. Et là ?

Le boucher : On part vers la tête.

Claudia Triozzi : On part vers la tête... C'est important. C'est important pour moi de saisir ce corps. Ça vous va si j'appelle ça « corps » ? Ça vous convient ?

Le boucher : Ouais.

Claudia Triozzi : D'accord. Et, euh, composez, et c'est parti. J'imagine que vous avez peut être performé cette action.

Le boucher : Oui, on va la travailler.

Claudia Triozzi : La travailler. Vous préférez le terme « travailler » à « performer » ?

Le boucher : Ben, la performance chez nous, ça va être de nettoyer...

Claudia Triozzi : Ça va être ?

Le boucher : ???? Le purifier, le planquer ?

Claudia Triozzi : C'est-à-dire que performer...

Le boucher : Ben pour nous, si vous préférez, on va aller... Faut qu'on finisse le plus vite possible.

Claudia Triozzi : C'est ça : performer, c'est la vitesse... Mais je partage. Je pense que peut-être que la performance serait plus proche, comme terme, de quelque chose de sportif, qu'est-ce que vous en pensez ?

AIDE À LA RECHERCHE ET AU PATRIMOINE EN DANSE 2011

Le boucher : Ben, ce qu'il y a, c'est qu'on ne peut pas garder non plus la...

Claudia Triozzi : Manon, Manon (vers l'âne)... Alors, euh... Et là, vous avez tracé, quand je dis « tracé », je veux dire, finalement vous allez décomposer pour composer.

Le boucher : Ouais.

Claudia Triozzi : C'est ça.

Le boucher : C'est ça.

Claudia Triozzi : Ouais.

Le boucher : Là je vais séparer la côte de bœuf du faux filet. Pour voir à peu près ???

Claudia Triozzi : D'accord. Et les parties invisibles, elles....

Le boucher : Elles sont dans le frigo.

Claudia Triozzi : Elles sont dans le frigo, elles sont dans le frigo... Viens Manon, viens, viens.

2^e partie :

Claudia Triozzi : Alors voilà. Qu'est-ce que ça vous dit mon cri ? Vous criez de temps en temps ?

Le boucher : Ah oui, souvent même.

Claudia Triozzi : Ah oui ?

Le boucher : Ah ouais. Ouais.

Claudia Triozzi : Ça, ça m'intéresse. Ah oui.

Le boucher : J'aime bien râler.

Claudia Triozzi : Râler ?!

Le boucher : Ah ouais.

Claudia Triozzi : Crier, râler, vous le...

Le boucher : Ah ouais. Ouais, ouais. Je les associe ensemble.

Claudia Triozzi Ah, vous les associez. D'accord. Et vous râlez auprès de qui ? Quoi ?

Le boucher : Ben, quand y a quelque chose qui (?), je râle.

AIDE À LA RECHERCHE ET AU PATRIMOINE EN DANSE 2011

Claudia Triozzi : Vous voulez me faire... me donner un exemple, je sais pas ? Ça m'intéresse...
J'aime bien les vocalises, la voix.

Le boucher : Ben, ça peut être chez moi comme ça peut être au travail.

Claudia Triozzi : Mais vous pouvez y aller là ?

Le boucher : Vous voulez que je vous dise quoi ?

Claudia Triozzi : Ben, vous me faites un cri.

Le boucher : Ben, un cri sur quoi ?

Claudia Triozzi : Ben, un cri sur ce que vous voulez.

Le boucher : Oh putain ! Elle me fait chier cette viande !

Claudia Triozzi : Voilà. C'est bien.



Photo Olivier Charlot – « Pour une thèse vivante » - Ménagerie de Verre - 2012

Dialogue 4 : dialogue avec Catherine Perret, philosophe (extrait), 7 mars 2012, les Halles de Schaerbeek, Bruxelles, dans le cadre du séminaire 2012 de l'ERG (l'École de recherche graphique).

Catherine Perret : Oui en tout cas, un décalage très fort puisqu'au fond, elle est à la fois présente dans le spectacle — je crois qu'Esther Ferrer est là au moins trois fois —, elle est très présente comme puissance, comme force vivante justement, et, en même temps, son témoignage ne fait pas particulièrement sens par rapport à ton travail. Ce qui veut dire qu'elle est un matériau. Peut-être qu'on pourrait parler un peu de cette affaire de matériau.

Claudia Triozzi : C'est-à-dire que, peut-être, un matériau ce n'est pas une infinité, c'est une chose qui se regarde dans sa puissance et dans son énergie — c'est une femme de grande énergie —, et un matériau pour moi, c'est tout, ça revient un peu à faire absorber par ce qui est une énergie, une forme, une parole parce qu'on a pas parlé de voix; par exemple avec le boucher, la matière boucher c'est pas que la viande pour moi, c'est aussi la matière voix, c'est aussi la matière que ce corps a de relationner avec moi, la matière pour moi, c'est une évolution même au temps réel, c'est une réalité en fait. Je prends encore le boucher comme exemple, parce que c'est la chose la plus mouvante comme relation dans cette pièce, je vois bien comment ça évolue même après une heure, comment l'exercice provoque une prise de conscience et c'est dans ça que je dis que c'est mouvant, dans ça que je dis que le boucher ne peut jamais être le même parce que ça deviendrait un interprète, et interpréter, c'est déjà choisir une matière proche de soi, donc une matière qu'on travaillera finalement selon sa propre vision, qui est déjà peut être très inscrite, et moi à ce moment, ce que je ressens en faisant ce travail, j'en cherche une autre. En tout cas, je vais aller vers une autre complexité qui ne serait plus moi ; c'est encore moi, je suis sur le plateau, j'ai pas vraiment laissé prise et peut-être je n'y arriverai jamais, mais je relationne et je jette quelque chose qui vient de mon expérience, ce qui fait un peu un échange en fait. La notion du « non-interprète » pour moi aujourd'hui est très intéressante, alors que je suis une personne rigoureuse dans mes choix, et je me dis que c'est sans doute pour ça que je n'ai jamais eu d'interprète. C'est parce que je ne veux pas choisir et il me paraissait qu'en soulevant ces questions du métier, du savoir faire, le choix n'est pas projeté dans l'individu mais vers un mouvement du corps, d'une matière mouvante, et pour moi, je suis pas toujours au même endroit, et peut-être que comme ça je pourrais raisonner ...

La recherche – l'évaluation – la culture des projets - instaurer des contre-feux

Catherine Perret : Moi, ce que j'espère un peu, c'est que les enseignants d'école d'art refuseront de faire ce travail, on va dire d' « annexation » du — je n'aime pas beaucoup le mot création mais en tout cas — travail artistique sur le travail académique. Je pense que ce serait regrettable parce qu'au fond, d'une part, en tout cas en France, ils ne sont pas payés pour ça, donc c'est toujours des travaux qu'on leur demande de faire, en croyant en plus qu'on les valorise en leur faisant faire des tâches académiques alors qu'en fait, c'est un pur déni de leur véritable - j'allais dire - activité, de leur sphère d'action, et, d'autre part, parce que j'aurais tendance à penser que la recherche est actuellement un champs très indéterminé, c'est-à-dire qu'aujourd'hui si vous voulez accréditer ce que vous faites, il faut faire croire que c'est de la recherche, alors en tant que recherche, ça devient validable et je crois que le mot de recherche qui, autrefois, correspondait à des activités extrêmement spécifiques avec des enjeux méthodologiques extrêmement précis, alors on revient toujours à un rapport au temps parce que, quand on est chercheur et qu'on a des pratiques scientifiques, philologiques, académiques, en réalité ce qu'on fait, on sait bien que dans deux ans, c'est périmé. Et le travail, c'est ça, c'est de savoir que tout ce qu'on fait va être dépassé et on l'espère d'ailleurs, par les gens à qui on est en train, en même temps, de le transmettre. Donc je sais que moi, mes étudiants, les gens qui font des thèses avec moi, je sais que dans cinq ans, ils critiqueront mes propres formations et mes thèses, et je les forme à ça, c'est-à-dire qu'ils vont « passéifier » 29m50 et, au fond, c'est le but de mon travail : c'est d'être passéifiée ; tandis qu'évidemment un artiste ou une artiste travaille au contraire, si je puis dire, dans la perspective que même si cette pièce au fond, fait histoire ou fait date, c'est-à-dire elle peut, à un moment donné, représenter un point de repère dans ce qui aura été fait, curieusement ça va rester, donc c'est pas fait pour être balayé, recouvert. Enfin on n'est pas dans un palimpseste, on est vraiment dans la singularité d'une production, de quelque chose qui en tant que produit, doit rester. Et je crois que ça fait que même si, au fond, on a des idéaux communs, de l'ordre de l'expérimentation, c'est-à-dire – et en ceci, il y a de la recherche en art et dans les matières qui sont, par exemple, les sciences humaines qui sont les matières que je pratique, moi – néanmoins il y a quelque chose de tout à fait différent en ce sens que les idéaux ne sont pas les mêmes, et notamment les idéaux sociaux, c'est tout à fait clair que la communauté artistique n'a rien à voir avec la communauté des chercheurs, ça n'a rien à voir d'une part parce que je pense que les modes de collaborations, la manière de faire société, la manière d'avoir des choses communes, de les partager ne sont absolument pas comparables et, par ailleurs les formes de rivalité de concurrence par rapport au marché sont aussi très différentes, et je crois que c'est un petit peu dommage. Et c'est en tout cas ma perspective de voir un peu ce terme très indéterminé de recherche s'imposer pour au fond balayer la spécificité des activités et des pratiques, parce qu'en fait, ça prête le flanc à quelque chose qui nous guette tous les uns et les autres, et je crois qu'on le sait tous : c'est ce qu'on appelle

l'évaluation, on est dans cette espèce de folie évaluatrice dont on sait bien qu'elle est mise au service de la rentabilité de nos actions et de nos activités et surtout de leur formatage. C'est-à-dire qu'on ne peut évaluer que ce qui est formaté et qu'au fond, ça nous met les uns et les autres, au service de ce qu'on appelle le projet, la culture du projet, on passe son temps à faire des projets, des projets de projets, des projets de projets de projets, etc. Et on voit que dans cette espèce de déréalisation ou abstraction de ce qui se perd, c'est vraiment la spécificité de nos pratiques, et je crois que ça c'est un danger qui n'est pas du tout imaginaire et qui fait au fond qu'en gros, on arrête de travailler si on accepte de se prêter à ces moules d'évaluation, validation, culture du projet, dé-spécification de nos pratiques, je crois qu'on perd quelque chose en voulant promouvoir un mot qui est beau effectivement au départ, qui est le mot de recherche.

Face à ça, je crois qu'il faut instaurer des espèces de contre feux parce que naturellement, il ne s'agit pas d'imaginer qu'on pourrait être hors norme, mais il faut évidemment essayer d'inventer des stratégies de détournement de ces situations-là, et je crois qu'il y a à penser quelque chose qui devrait être tout à fait singulier et qui n'existe pas. C'est au fond : qu'est-ce que ce serait qu'un laboratoire artistique par opposition à un laboratoire scientifique ou par différence avec un laboratoire scientifique ? Et je pense que tout est à faire là-dessus. C'est-à-dire qu'est-ce que ce serait que de penser vraiment cette chose-là, un laboratoire artistique, et d'imposer ce concept-là actuellement au lieu d'accepter des modes d'évaluation comme la thèse, qui sont des modes d'évaluation qui passent par le discours. Alors je ne sais pas ce que t'en penses, toi, parce que cette affaire de...

Le terme de savoir, la nécessité du dialogue la transmission

Catherine Perret : Est-ce que tu reprendrais à ton compte le terme de « savoir » ? Par rapport à ce que tu cherches à transmettre ?

Claudia Triozzi : Savoir oui. Déjà j'ai envie de dire s'approcher, savoir dialoguer, savoir un peu aussi décrypter, même être proche, savoir regarder les failles, les voir, et savoir se taire aussi parce que moi, ce que je me dis incessamment c'est : « tu as peut-être trop dit ». Ça se fait pas que dans la parole et savoir aussi être dans une temporalité, savoir être là au présent en fait, un peu comme quand je performe, j'ai envie de dire, savoir absorber aussi... C'est pas que donner. Peut-être que c'est un savoir — c'est, je dis, « aimer », ça va faire rire... — mais c'est un peu ça, savoir désirer et puis aussi ne pas savoir quoi faire, c'est intéressant ça aussi ; par moment on sait pas et on nous dira pas qu'on détient une vérité, c'est pas ça, mais qu'est-ce que c'est, on ne le sait pas dans la transmission.

Catherine Perret : Oui, moi, c'est là où, au fond, j'ai l'impression qu'il y a quelque chose de très, très nécessaire dans ce dialogue et entre nous et entre ce type de lieu de transmission. C'est qu'en revanche on a quand même le désir, quand on s'adresse à d'autres individus pour essayer de faire partager une manière, finalement de faire avec des choses. Pour le dire très simplement, c'est effectivement quelque chose de l'ordre du savoir, c'est-à-dire du savoir de la singularité de ce qu'on sait, c'est-à-dire que, parce qu'on est telle personne à tel moment dans l'histoire que curieusement, effectivement on a telle trajectoire, on choisit tels objets et ça se passe de cette manière-là. Là on a vraiment le sentiment au fond, en revanche, qu'entre artiste et chercheur, il y a quelque chose de très commun, c'est-à-dire qu'il y a à chaque fois une singularité qui est en jeu. Il n'y a pas d'universalité, c'est toujours extrêmement ponctuel, singulier, inscrit, limité, enfin voilà ça, je pense que c'est très important. C'est une chose que j'ai découvert dans les écoles d'art, cette manière d'assumer ça, cette limitation.

Dialogue 5 : Cri - interview avec Esther Ferrer, performeuse (extrait)

Esther Ferrer : J'aime bien que, par exemple, si je fais une action, il y ait 150 000 interprétations différentes, contradictoires. Je n'ai aucun intérêt à ce que les gens comprennent tous la même chose. Absolument pas. Je n'explique jamais ce que j'ai voulu dire avec une action parce que je pense que ce que je pense est aussi important, aussi peu important que ce que les autres peuvent penser, que les différentes interprétations ne font qu'enrichir mon action. Mais parfois, ça m'arrive que je veuille dire quelque chose vraiment sans aucune ambiguïté, j'aime bien l'ambiguïté, mais sans aucune ambiguïté, que je veuille vraiment que les gens comprennent ça [geste de la main qui tranche], comprennent ce que je veux dire. Hun ! Mon cri.

Ci-dessous, en image *Pour une thèse vivante* à la Ménagerie de Verre (Paris). Discussion en direct avec la chercheuse Claire Buisson sur la relation entre thèse pratique et thèse théorique.



Décembre 2012.