

# De terre, de chants et de corps traversés



Claudia Triozzi, *Assemblage* (série), ville de Fask, Maroc, 2016. © Claudia Triozzi

## les lieux

Une pratique est autant définie par ses bords que par ce qui la déborde. La danse n'échappe pas à cette règle, et la diversité des pratiques des trois artistes invitées de ce cahier en témoigne, nous amenant davantage à la penser comme un lieu, une terre mouvante, que comme une discipline bornée.

Elle est un terrain de jeux et de création d'un espace capable d'accueillir et d'activer la constitution d'un corps collectif chez Marinella Senatore, dont la résidence aux Laboratoires d'Aubervilliers a donné lieu à l'installation d'une « école » gratuite et ouverte à tous, qui s'est fabriquée au gré des propositions des participants eux-mêmes. Des ateliers de décor, caméra, bracelets brésiliens, musique, maquillage, calligraphie chinoise, chant et danse ont été dispensés sur un rythme intensif de plusieurs jours par semaine, croisant les savoir-faire de chacun, amenant à inventer pour la première fois des manières de transmettre pour certains, à s'ouvrir à de nouveaux champs et à s'essayer à l'assimilation de nouvelles compétences pour d'autres. Cette « école » a donc progressivement investi notre institution artistique, poussant ses murs, étirant ses horaires, se saisissant de son espace pour y expérimenter un système pédagogique alternatif attachant une importance principale à l'émancipation, l'inclusion et l'autoformation. Elle a abouti, grâce à l'énergie déployée par les personnes travaillant aux Laboratoires, et non sans difficulté, dans la joie, la tension et l'épuisement, demandant un engagement renforcé des participants en même temps qu'ils apprenaient à se rencontrer et à fonctionner ensemble, exigeant de l'artiste qu'elle réajuste en permanence sa présence et son retrait pour laisser advenir une forme collective qui constituerait le spectacle joué en bout de course *MétallOpérette*.

Pour Claudia Triozzi, qui travaille depuis 2011 sur son projet *Pour une thèse vivante*, la question des matériaux portés sur scène puise autant dans des fragments de ses pièces que dans la relation à l'autre et dans ce qu'elle nomme une archive de soi. *Pour une thèse vivante* est aussi une réflexion sur ce que la recherche peut produire comme matériau vivant dans le cadre du système pédagogique en école d'art.

Un endroit où faire de la place à l'autre (ses invités, qu'ils soient humains ou animales, organiques ou artificiels), à leurs énergies que l'artiste dit, au cours de cette conversation menée pour ce journal avec Smaranda Olcèse, vouloir chercher à comprendre plutôt qu'à stopper, de la même manière qu'elle tend à comprendre leurs gestes. Des corps-à-corps où l'on se met ensemble à faire ce qu'on ne sait pas faire, ou à déplacer,

dans l'espace de la représentation, une activité qui n'est, *a priori* pas faite pour. La chorégraphe perçoit, dans l'acte artistique, la possibilité de faire agir la rencontre de réalités multiples, inattendues et décisives. Elle s'oriente actuellement vers la construction d'un lieu d'accueil de l'autre, un lieu dépouillé, *Un CCN en terre et paille* à l'intersection de deux pauvretés, celles d'un dépouillement de soi, d'une hospitalité et d'un engagement sincère de l'un vis-à-vis de l'autre, hors des pressions et du formatage que génèrent certains lieux, à commencer par l'institution artistique. C'est donc assez naturellement que nous avons souhaité accompagner Claudia Triozzi dans ce projet, et prolonger également le dialogue qui s'est instauré entre elle et les Laboratoires depuis une quinzaine d'années. Un dialogue qui, depuis le départ, pose la question de ce qui fait corps sur scène, de ce qui nourrit la représentation de soi. Dans un tout autre registre, Pauline Simon dessine l'endroit d'exploration d'une problématique, en l'occurrence l'apocalypse, moteur d'une partition chorégraphique, de ses gestes, de sa cadence - entre des moments de suspension et d'accélération - de ses images, de son sujet (la délivrance par la métamorphose et la révélation). Ce qu'elle met en scène, c'est une danse des éléments, une mise à l'écoute et une écriture instantanée. Le corps des interprètes interprète ce qui l'entoure, en même temps qu'il est traversé par son environnement, situé au centre de la catastrophe qu'il dépasse dans la production de visions. En le toisant ou en la figurant - le personnage principal de « Kinder » incarne le futur dévastateur qui emporte tout sur son passage. C'est peut-être cela, le corps performeur, celui qui, parce qu'il figure et performe la catastrophe, promet de ne pas se laisser engloutir par elle. Paradoxalement, par le biais de la catastrophe, le spectacle dont il est question ici dans la conversation a de puissant qu'il ouvre grand notre imaginaire et nos désirs constituants, qui ont été le moteur de cet entretien fiction qu'on vous délivre ici.

A. B., M. V.

### Habiter pour créer

Claudia Triozzi,  
Smaranda Olcèse p. 02

### L'école de Marinella Senatore *MétallOpérette*

Marinella Senatore p. 06

### Volcano small talk

Pauline Simon,  
Mathilde Villeneuve p. 09

Colophon p. 12

## de la danse

# HABITER POUR CRÉER

## CLAUDIA TRIOZZI ET SMARANDA OLCÈSE

**Smaranda Olcèse** — Vous créez *Pour une thèse vivante* en 2011, en réaction aux accords de Bologne qui instituent l'obligation au niveau européen, pour les élèves des écoles d'art, de rédiger un mémoire afin de valider leur diplôme. Quel type de relations à l'écriture *Pour une thèse vivante* vous permet-elle d'explorer ?

**Claudia Triozzi** — Je me suis emparée de cette question de l'écriture aussi bien en tant qu'enseignante d'école d'art qu'en tant que personne qui crée. Je l'ai prise comme une ouverture. Néanmoins, mon territoire reste la scène. Si l'écriture il y a, alors c'est l'écriture même de matériaux qui m'ont intéressée et qui m'ont aidée à créer des pièces. *Pour une thèse vivante*, en 2011, rassemblait, sur le plateau, des bribes de textes, des vidéos, mais aussi des invités en chair et en os – des psychanalystes, des historiens de l'art, des artistes – et un âne. Beaucoup de problématiques soulevées lors de ce premier épisode sont encore aujourd'hui très pertinentes : la vulnérabilité, par exemple – une question toujours ouverte, qui faisait, à l'époque, écho aux développements d'Esther Ferrer concernant le cri, l'artiste affirmant qu'elle souhaite parfois que ce qu'elle dit ou fait soit entendu tel quel et pas autrement, serré, court, comme un manifeste. Par la mise en scène des pièces, je suis arrivée à une parole qui se situe en deçà du récit, qui refuse de signifier ; pourtant, des mots-clés se détachent au fur et à mesure, permettant l'analyse des créations et définissant l'axe

de l'agir dans le sens d'un *aller vers*, d'une dynamique, sans pour autant les spécifier. Voici le sens de *Pour une thèse vivante*. À partir de là, les questions liées à l'écriture ont été résolues : l'écriture vient après, pour ouvrir, dans les corps, des espaces de créativité, et non pas pour finir ou figer un travail. Aujourd'hui, je ne voudrais pas banaliser cet acte en épuisant des matériaux préexistants. Il est essentiel que je puisse maintenir une démarche de recherche. Poursuivre *Pour une thèse vivante* a du sens seulement si je continue de fabriquer, en parallèle, des pièces de répertoire. Le fragment a certes à voir avec la logique interne de *Pour une thèse vivante*. La fabrication de chaque épisode implique quelque chose de passionnel : des temps fragmentés, plus courts, des matériaux déjà partiellement élaborés et donc plus ouverts. La pédagogie, l'ouverture à l'autre, mais aussi l'aspect psychique – la manière dont je m'investis dans le processus de création – sont également très importants. Quant à la possible inscription de *Pour une thèse vivante* dans un cadre universitaire, elle suppose que je trouve une personne susceptible d'accompagner ce projet. Autrement, être dans un manifeste, en dehors de l'enseignement officiel m'intéresse également. Néanmoins, je pense qu'à un moment donné il faudrait mettre en scène une soutenance – avec un vrai ou un faux diplôme. Mais il y a d'autres expériences que j'aimerais faire avant de pouvoir dire : *voici ma thèse !*



Claudia Triozzi, *Pour une thèse vivante* (Chapitre 1), Musée de la Danse, Rennes, 2011. © Olivier Charlot

**S. O.** — À quel endroit situez-vous la distinction entre les processus de création impliqués par une pièce et ceux mobilisés par un épisode de *Pour une thèse vivante* ?

**C. T.** — Faire une pièce, c'est plonger dans l'inconnu : des choses surgissent en moi, il y a aussi des questionnements qui reviennent, quelque chose se construit. Je dois trouver la forme plastique, ce que je vais partager de mes recherches... Tout cela prend du temps. Ce n'est pas le même processus. *Pour une thèse vivante* est une manière pour moi d'archiver mes pièces : je peux en reprendre des passages, interroger des matières, tisser des liens à partir de ces matériaux vers d'autres personnes. *Pour une thèse vivante* est un flux d'énergie qui échappe parfois, parce qu'il se construit dans une autre économie temporelle. Il s'agit d'un manifeste : faire signe depuis l'endroit où nous sommes et avec ce que nous faisons.

**S. O.** — Revenons un instant aux premiers désirs qui ont conduit au mûrissement de *Pour une thèse vivante* en 2011.

**C. T.** — J'étais en résidence au Musée de la Danse, Centre Chorégraphique National dirigé par Boris Charmatz, à Rennes. Je suis partie du titre. Il s'agissait de réactiver des séquences de mes pièces antérieures, parce qu'elles n'avaient pas été suffisamment vues. *Pour une thèse vivante* est finalement une façon de réinterpréter des passages de mes travaux antérieurs que j'ai encore envie de jouer, qui me parlent toujours. C'est une manière pour moi de me donner une autonomie, de décider moi-même quoi rejouer et comment. *Pour une thèse vivante* me permet de convoquer des états très disparates que j'ai pu parcourir entre les différentes créations : qu'est ce qui m'a amenée à faire la pièce suivante ? Comment cela s'est-il fait ? Dans quel type d'énergie étais-je ? Dans quelle situation de vie, même hors métier ? *Pour une thèse vivante* me permet de repenser mon parcours de vie, finalement, en plus de celui de scène. Au fur et à mesure que j'avançais dans les épisodes suivants, le désir s'est précisé de commencer à y soustraire mes pièces, à ne plus utiliser le passé, à rester dans quelque chose de plus proche de ce qui est en train d'advenir.

**S. O.** — Parlons justement des dynamiques de fond qui reviennent au fil des différents épisodes.

**C. T.** — *Pour une thèse vivante* a en soi une modalité très difficile : le projet se construit chaque fois avec très peu d'argent, sur un temps assez court, plus souvent à la maison que sur le plateau. La mise en tension de toute cette dynamique entre les vidéos, les divers matériaux et les invités demande une détente et une disponibilité absolues, présuppose d'accueillir et

d'accepter les accidents qui peuvent survenir sur scène. Le travail se construit aussi à partir de ces accidents. *Pour une thèse vivante*, c'est le rebondissement de ce qui advient au moment où ça advient. Ce qui me passionne, dans cette démarche, c'est aussi de faire sens avec des choses disparates, observer quelle en est l'épaisseur et comment ces choses s'entrelacent, quel type de pensée en surgit.

**S. O.** — Des figures disparates structurent chacun des épisodes de *Pour une thèse vivante*. Le psychanalyste, les artistes, le boucher, le tailleur de pierre, le modèle et l'âne constituent la trame mouvante du premier épisode, créé à la Ménagerie de verre en 2011. Un deuxième épisode a eu lieu à Bologne, en 2012. *Avanti tutta* (*Pour une thèse vivante*)<sup>1</sup>, qui est le troisième épisode créé à la Ménagerie de Verre en 2014, s'articule autour d'une ancienne actrice de Hollywood, d'un faiseur de nœuds, d'un mannequin, d'une chanteuse. *Comparses* (*Pour une thèse vivante*) enfin, épisode 4 créé au Louvre en 2015, mobilise des historiennes d'art et des restauratrices. Quelles sont les grandes thématiques qui reviennent, et selon quelles déclinaisons ? La question de la représentation se pose aussi bien concernant le monde du travail que par rapport à l'histoire de l'art.

**C. T.** — Les recherches liées aux représentations du monde du travail et des différents savoir-faire ont été initiées en 1999 avec *Dolled up* qui marquait une tentative de réinvestir d'autres métiers que le mien et de les mettre en scène. Cela ne s'est jamais limité aux simples gestes du métier (même si on a souvent souligné cet aspect de mon travail). J'ai toujours considéré le geste en relation avec une façon de se représenter, d'être en communication, en relation avec son environnement. D'où l'importance de la parole, dans mes projets. Il s'agit d'un ensemble où le geste est relié à une pensée de soi, parfois volontairement bridée. Ce qui m'intéresse, c'est de regarder du côté de ces blocages. Je cherche cette pensée en acte qui se compose de tous ces éléments. Ma démarche revendique également une tentative d'abolir les hiérarchies, sans pour autant soutenir que nous sommes tous semblables ni rechercher une homogénéisation.

— Interview de Claudia Triozzi avec le faiseur de nœuds Antonio Lamonica dans la pièce *Avanti tutta* (*Pour une thèse vivante*), 3<sup>e</sup> épisode, présenté à la Ménagerie de verre en 2014

### LE NŒUD CAPUCIN

Antonio : Vous n'avez jamais vu la corde des capucins ?  
Claudia : Peut-être, mais je ne m'en souviens pas bien.

Antonio : Alors celui-ci, c'est un nœud facile !  
Claudia : Ah voilà !

Antonio : Il peut être... ça, c'est le nœud de capucin.  
Claudia : Le nœud de capucin sert quand quelqu'un veut s'échapper et qu'il lance la corde de sa fenêtre.

Antonio : Oui, un nœud d'arrêt, oui.  
Claudia : Où l'on peut poser les pieds !

Antonio : Exactement.  
Claudia : Et comment s'appelle-t-il ?  
Le nœud de capucin sert à s'enfuir ?

Antonio : Non, il s'appelle comme ça car il est utilisé par les capucins.  
Claudia : Et que font-ils, avec ce nœud ?

Antonio : Vous voyez la cordelette avec laquelle ils nouent leur bure ?

Claudia : Oui.

Antonio : Sur le côté, il y a...  
Claudia : Des nœuds !

Antonio : Voilà, c'est ça !  
Claudia : Ah ! J'ai compris !  
Comment s'appelle-t-il ? Nœud de capucin ?  
Alors, je peux dire que les capucins ont toujours sur eux un nœud qui leur permet de s'échapper ?

Antonio : Non.  
Claudia : Non ? C'est une métaphore mais elle ne vous plaît pas.

Antonio : Mais non, figurez-vous !  
Claudia : Moi, il me semble que le capucin, et je ne le savais pas, a cette corde qui lui permet de s'échapper. Ils ne sont quand même pas idiots, si je puis dire.  
Non mais c'est intéressant !

Antonio : C'est un nœud qu'ils ont sur le côté. Je crois, je n'en suis pas sûr car je ne suis pas religieux, que le nombre de nœuds représente le grade hiérarchique : plus il y a de nœuds, plus ils sont importants dans la hiérarchie.

Claudia : Donc, le nœud de capucin, très, très beau. Il me plaît beaucoup, d'autant plus que ces capucins sont malins, je le savais, j'ai toujours pensé qu'ils étaient malins, ces capucins. De vrais petits malins.

Les différents épisodes de *Pour une thèse vivante* ont marqué un glissement de l'incarnation par moi-même des différents métiers vers des invitations sur scène à des personnes qui exercent véritablement ces métiers, dans l'optique d'une passation de rôles. Quant aux connexions avec l'histoire de l'art, elles se font naturellement, grâce aux invitations. La coupe du boucher peut nous ramener à des œuvres picturales, à des performances des années 1970, à des questionnements philosophiques, aux sciences. Chaque savoir-faire déploie son expressivité, témoigne d'une certaine créativité. Le geste du tailleur de pierre s'inscrit dans un temps plus long, fait signe vers une autre disponibilité du corps à la matière. Je suis intimement convaincue que l'histoire de l'art nous traverse, que nous la portons en nous-mêmes de manière inconsciente. Je préfère donc construire des objets scéniques avec des matériaux communément considérés en dehors du champ de l'art. L'âne constitue le point obscur de la représentation, l'échappée – personne ne saura dire exactement où il en est. C'est un être qui fait signe vers l'inconfort et l'impulsivité : il brait, il chie, il pisse, il réagit à sa propre peur, tente de s'en défaire de manière virulente. Sa présence sur le plateau lors du premier épisode de *Pour une thèse vivante*, en 2011, me permet aussi de parler des excréments, cette matière qui habite le corps, cette production qui ne s'arrête que par la mort. Le morceau de viande composée – l'aloyau travaillé par le boucher – favorise des connexions liées à la peur, à la vulnérabilité, au fait de subir. Et, d'une certaine manière, je me reconnais dans ces états : sur scène, je traverse des moments d'inconfort de vulnérabilité. Je partage cette dynamique avec mes invités : nous faisons ce que nous ne savons pas faire. C'est une véritable méthodologie : aller au-delà de soi, se décaler, dépasser ses compétences, ce sont des endroits où, souvent, la pensée devient fertile.

**S. O.** — Pouvons-nous nous attarder sur l'usage que vous faites de la vidéo ? Dans chacun des épisodes de *Pour une thèse vivante*, certains invités sont présents sur le plateau en chair et en os, alors que d'autres y sont conviés à travers la projection de vos échanges filmés.



Claudia Triozzi, *Dolled-up*, Chez le bijoutier, 1999. © Olivier Charlot

Quel type de relation la caméra permet-elle d'instaurer ?

**C. T.** — Ces échanges mettent en jeu des questions qui permettent d'aller davantage vers l'autre. *Pour une thèse vivante* cherche cette parole qui échapperait à l'autre. Il s'agit d'affirmer, de se confronter à cette affirmation et de travailler à cet endroit. La caméra me permet de m'approcher, je filme jusqu'au grain de la peau. C'est un corps à corps qui s'engage – être dans le mouvement de l'autre, dans la parole de l'autre.

— Interview de Claudia Triozzi avec Mme Juliette Levy, restauratrice d'œuvres *Comparses* (*Pour une thèse vivante*), 4<sup>e</sup> épisode, présenté au Louvre en 2015

### FAIRE CORPS

Claudia : Qu'est-ce que restaurer fait à notre propre corps ? Marie-Madeleine étant aussi une femme, quelle relation s'instaure avec soi-même pendant la restauration ?

Juliette : C'est vrai ... Ça me frappait beaucoup à l'époque, à chaque fois qu'on disait : j'ai découvert un morceau, là – et on le montrait sur notre propre corps, plutôt que sur celui de la sainte Madeleine pour expliquer. C'est vrai qu'il y a une sorte de renvoi du corps de la sculpture vers nous. C'est très intéressant de voir comment elle est faite, comment elle est sculptée. Évidemment, elle a un corps idéalisé, très beau ?, mais c'est vrai qu'il y a cet écho entre les deux corps. Comme je vous le disais, les polychromies superposées, avec la polychromie originale, faite en plusieurs couches et puis les peintures du xvii<sup>e</sup> et du xix<sup>e</sup>, ce sont comme des peaux. C'est très intéressant de retirer la peau récente pour retrouver la peau d'origine, ça fait rêver !

Claudia : Restaurer, c'est aussi tenter de se replonger dans le geste de la personne qui a créé l'œuvre ?

Juliette : Oui, c'est vrai ... Tout à fait. On a vraiment les yeux fixés sur chaque relief de la sculpture. À force de les voir, ces reliefs, on comprend comment ils ont été faits, si l'artiste a été vite ou lentement, s'il est revenu, s'il y a repenti, s'il a essayé d'enlever un défaut du bois, si sa lame était affûtée ou si elle avait un défaut... Quels sont les outils, les gestes, les difficultés qu'il a rencontrés. Et pour la sainte Madeleine, le fait de vider le buste – il fallait d'abord faire un trou, puis taper, au début, ça devait être assez facile, mais après, évider sans percer les parois du bois – ça a été très bien fait ici, mais souvent, sur d'autres sculptures allemandes de la même époque, on voit que le sculpteur a percé et qu'ensuite,

il a mis une petite pièce, par exemple. Effectivement, retrouver ce geste est extraordinaire, voir comment il a raisonné, par quoi il a commencé, etc. Et on est un peu dans son esprit, pour certaines parties de son travail, je ne dis pas qu'on comprend tout, mais il y a toute une partie qu'on retrouve, et on est transporté, presque à côté de lui, par l'imagination, et ça fait rêver complètement, le restaurateur, de retrouver tout cela et d'être dans cette proximité avec le sculpteur ou le polychromeur. Et cette proximité est extraordinaire, parce qu'on traverse le temps et qu'effectivement, on rêve. Cela fait complètement planer.

Claudia : Si je dis « être dans le geste de l'autre » ?

Juliette : Aussi ! Être très proche de lui, se comprendre à travers le temps. C'est très bénéfique. Parce que la restauration est bénéfique pour le restaurateur aussi : on a l'impression qu'à travers les siècles, les gens se comprennent et ça crée presque des liens.

Être dans la vie de l'autre pour un moment, c'est une sorte de performance à deux, je l'accompagne, je le mets à l'aise de par mon travail du corps et de l'écoute. Les questions s'inventent au fur et à mesure, je m'accorde la liberté de certains glissements, je suis à l'affût de la sensation du moment, de mes perceptions, de l'intuition. Les invités sont avant tout des visages et des corps, à l'instar des acteurs, fussent-ils non professionnels, du cinéma néoréaliste italien aux films de Pialat. Je vais peut-être mettre en avant cet aspect qui leur appartient en propre. Je ne les considère surtout pas comme amateurs. Le boucher que j'invite n'est pas un amateur, il est boucher sur scène. C'est une question d'accent, mais ce n'est pas pareil ! Je convoque chacune de ces personnes à un endroit précis. Cette question du dépassement des compétences m'intéresse. Dans cette perspective, je pourrais dire que *Pour une thèse vivante* est une archive de soi, constituée de fragments des pièces

1 « Avanti tutta (pour une thèse vivante) » Faiseur de nœuds : Antonio Lamonica ; L'actrice : Gianna Serra ; La cantatrice : Elise Chevrin ; Mannequin : Violeta Sanchez ; Psychanalyste : Guy Mertens ; Compositeur : Michel Guillot

2 Sainte Marie Madeleine, Gregor ERHART (Ulm, vers 1470 - Augsburg, 1540), Vers 1515-1520 Provenant de l'église Sainte-Marie-Madeleine du couvent des Dominicains d'Augsbourg allemandes de la même époque, et partie avant des pieds restituées au xix<sup>e</sup> siècle



# L'ÉCOLE DE MARINELLA SENATORE

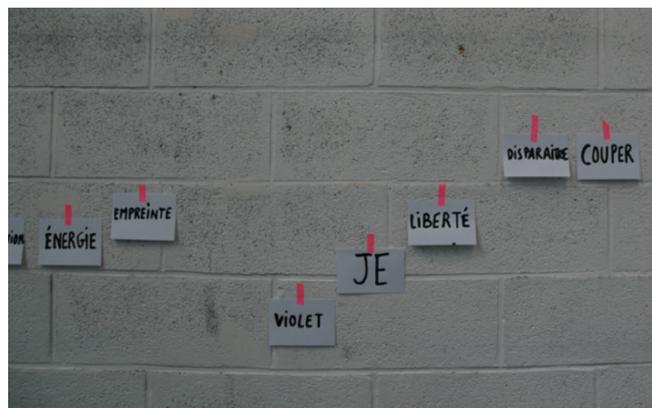
## MÉTALLOPÉRETTE

En 2013, Marinella Senatore a fondé The School of Narrative Dance, une école gratuite basée sur un système alternatif d'éducation. Le projet s'est déployé sous des formes à chaque fois nouvelles et originales selon les espaces qu'il a occupé temporairement et les participants qui en constituent le cœur actif.

C'est donc en partant des précédents développements de The School of Narrative Dance que Marinella Senatore a imaginé sa déclinaison aux Laboratoires d'Aubervilliers.

Le projet qui en a émergé, L'école de Marinella Senatore, s'est annoncé comme une plateforme ouverte, multidisciplinaire et participative dont l'objectif fut avant tout la construction, quelque éphémère qu'elle puisse être, d'une communauté humaine développant de nouveaux modes de relations et d'échanges de savoir-faire. L'école de Marinella Senatore a donc offert un large éventail d'ateliers, de cours et d'expériences à partager qui ont ainsi permis de rassembler plusieurs groupes et participants pour célébrer la grande variété de compétences et de talents que chacun a pu offrir et a souhaité cultiver.

Convoquant des communautés entières, Marinella Senatore s'attache, via ses projets et dispositifs, à construire des alternatives qui permettent à chaque participant de cultiver, le temps du projet, sa créativité et de développer une confiance en ses propres capacités. Régénérer la conscience d'un commun, d'une appartenance à une communauté et, au-delà, de sa capacité à être producteur de ce commun. D'où cette notion, forte pour l'artiste, de la participation, non comme figuration mais comme dimension de réèlement « prendre part » à la construction du projet.



toutes les images :  
L'école de Marinella Senatore, *MétalOpérette*,  
présentation publique aux Laboratoires  
d'Aubervilliers, 26 mars 2016.  
© Ouidade Soussi-Chiadmi



L'école de Marinella Senatore, Métal/Opérette, atelier Forme Donner Forme, février 2016. © DR

# VOLCANO SMALL TALK

PAULINE SIMON,  
MATHILDE VILLENEUVE

16 août 2016, 16h30. Ascension de l'Etna par Mathilde et Pauline. Elles sont parties de Syracuse à 10 heures du matin ; depuis midi, la chaleur s'est progressivement atténuée, grâce à la végétation fertile du volcan qui rafraîchit son environnement. En arrivant au sommet, elles parcourent l'horizon brièvement, sortent deux sièges pliables en toile beige, posent leur sac à dos. Pauline et Mathilde ont une casquette, une gourde d'un litre pour deux et un livre : Les Techniciens du sacré 1, anthologie établie par Jérôme Rothenberg (l'anthologie regroupe un ensemble de poèmes, chants et textes « traditionnels » de toutes provenances géographiques et temporelles). Mathilde sort un cahier de notes et un enregistreur.

**Mathilde** — Ça faisait longtemps qu'on n'avait pas marché ensemble. J'adore me mettre au rythme de ton déplacement, tout en pointillé, concentré, désaccordé ; gravir un volcan avec toi, c'est comme faire du crochet. Tu es prête ?

**Pauline** — Oui, allons-y.

**Mathilde** — Avant que nous parvenions au sommet, tu me racontais, au sujet de ta pièce *Postérieurs* (le futur n'existe pas, mais des futurs insistent), que tu étais passée d'un désir initial d'étudier notre relation au futur à un travail sur l'Apocalypse. Pourquoi et comment ce glissement s'est-il opéré ?

**Pauline** — Par des textes, et des événements, sans doute. Nous avons entamé les répétitions avec toute l'équipe des interprètes de *Postérieurs* le 15 novembre 2015 à Paris, soit deux jours après les attentats à Paris revendiqués par Daech. Je pense que cela a laissé une empreinte, parce qu'on ne pouvait faire autrement que de parler du futur, tout en prenant en compte les catastrophes du présent. Mais ce thème m'est tombé assez étrangement entre les mains, car je suis habituellement plutôt de nature optimiste, je peux rester d'ailleurs complètement hermétique à beaucoup de traitements (cinématographiques, notamment) de l'Apocalypse, bien plus hermétique encore aux théories de l'Apocalypse. L'Apocalypse qui m'intéressait était celle que d'autres ont décrite ou vue (dans la mythologie), celle qui n'est qu'action, mouvement, métamorphose. Celle qui ne crée pas de commentaire dans sa forme (la narration) mais peut quand même mener à une parabole indirecte, ouverte, sur un niveau politique ou intime [Pauline pense : il faut quitter le vieux monde]. C'est celle-là qui me touche, je ne la supporte que poétiquement [et nous sommes sur un Volcan.]

**Mathilde** — Tu me rappelais, quand nous commençons à manquer un peu d'oxygène tout à l'heure, que l'Apocalypse était aussi un moment de révélation ?

**Pauline** — L'Apocalypse, chez les catholiques, c'est « le livre de la révélation » mais, en grec, la traduction, c'est d'abord le « dévoilement ». Le terme s'est chargé, au fil des siècles, d'une série de connotations qui l'ont éloigné de son sens d'origine pour finir par évoquer une catastrophe massive et violente, il est devenu populaire pour de mauvaises raisons. Les récits d'Apocalypse constituent pour moi un genre littéraire déroutant, en plus d'être, à l'origine, sans auteur (on présume Jean de Patmos, mais on ne sait pas très bien qui il était). Un « dévoilement sans auteur », tout ça concourt vite à la mystique... mais si la mystique est un lieu capable de révéler le caché parce qu'il fait confiance aux champs de forces et aux intuitions, et si c'est un espace capable d'accueillir les contraires (à l'inverse d'un discours d'autorité figé et univoque) alors oui, sans doute, il faut lui dérouler le tapis rouge, politiquement et individuellement.

**Mathilde** — Comme dit Charles Peguy, la politique naît de la mystique, la mystique est le jaillissement de tout civisme, c'est la force invincible des faibles. [Et ça, c'est merveilleux, pense Mathilde.]

**Pauline** — Dans l'anthologie de Jérôme Rothenberg, le fait que l'on ne connaisse d'emblée ni l'auteur, ni véritablement la culture à laquelle le texte appartient, laisse beaucoup de place pour s'y sentir curieusement inclus. Dans la pièce, il y a un jeu de mise en abîme constante de l'Apocalypse, par l'épigramme, la disparition et le dévoilement, des collections de fins, des au revoir. Cette mise en abîme est une sorte de prestidigitation artisanale,

un processus. On côtoie aussi un « langage primitif », même si c'est beaucoup plus abstrait, souvent, et que cela se manifeste surtout par un travail sur le rythme, le chant, la présence d'une créature au milieu des autres figures qui se ressemblent, la relation groupe-soliste.

**Mathilde** — Qu'entends-tu pas « langage primitif » ?

**Pauline** — Si tu me permets de citer, il y a une belle définition, toujours dans ce livre, qui m'éviterait de dire trop de bêtises [elle cherche une page, puis lit à voix haute.] « Primitif équivaut à complexe. Il n'y a pas de langues dites "primitives" inférieures, ou sous-développées. De toutes parts sur terre, l'évolution des langues a engendré des structures d'une grande complexité. [...] Un simple changement d'intonation dans la langue hopi permet des nuances d'une subtilité infinie dans l'usage des verbes qui désignent les différentes sortes de mouvements. » Par quoi on remplace primitif, alors, pour la suite de notre entretien ?

Trouver le synonyme de

**Synonymes de primitif**

aborigène	élémentaire	ancestral	ancien	antique
archaïque	archéen	arriéré	barbare	brut
essentiel	fondamental	fruste	grossier	ignorant
inculte	indigent	initial	instinctif	irraisonné
naïf	naturel	obscur	originaire	originel
préalable	premier	primaire	primordial	rustique
rustre	simple	sommaire	sous-développé	

1 Toutes les citations non précisées sont issues de *Les Techniciens du sacré*, anthologie établie par Jérôme Rothenberg, version française Yves di Manno, Paris, José Corti, coll. « Merveilleux » n° 35, 2007.

2 Mot emprunté à la brochure publiée à l'occasion de l'exposition de Gaëlle Cintré, *Géopoétique d'une catastrophe*, galerie La Box, Bourges, 2015.

**Mathilde** — Par rien, pour le moment.

[*Silence. Bruit d’insectes. Pauline. Mathilde. Premier rêve partagé. Voir la lave sans être brûlé. Geste de dépôt de fleurs. Pauline ne parvient désormais plus à dire « primitif* » à voix haute, mais continue de lire le poème en silence.]

« Un son, un rythme, un nom, un rêve, un geste, une action, un silence, chacun des éléments pris séparément (mais aussi dans leur *ensemble*) peut ainsi servir de “clé”. En dehors de ça, la logique, n’y est pas plus de mise qu’un sens trop figé, ou abstrait. Un objet se transforme (peu importe en quoi) sous l’impulsion d’un contexte, tel qu’il se présente. Les formes sont souvent “ouvertes”. La causalité est souvent négligée, le poète (qui peut aussi être le danseur, chanteur, magicien, etc., en fonction de ce que requiert l’événement) maîtrise un ensemble de techniques susceptibles de “résoudre” (et de fondre en un tout) les propositions apparemment les plus contradictoires. Mais par-dessus tout, il y a un sens-de-l’unité qui environne le poème, une conception de la réalité agissant comme un ciment et unifiant la perspective qui relie le poète et l’homme l’homme et le monde le monde et l’image l’image et le mot le mot et la musique la musique et la danse la danse et le danseur le danseur et l’homme/homme et le monde. »

**Mathilde** — Ça me rappelle l’Islande. Je crois que c’est là que j’ai pris conscience pour la première fois que j’étais reliée, vraiment reliée, que mon corps s’incrustait dans son environnement, faisait craqueler de son poids la glace ou les rochers anthropomorphes, se réchauffait dans les geysers, que chacun de mes pas déboulonnait sur la mousse épaisse et humide une empreinte indélébile, j’étais connectée à la tectonique des plaques, au vent qui déboulonne les pierres et balaise les herbes rases.

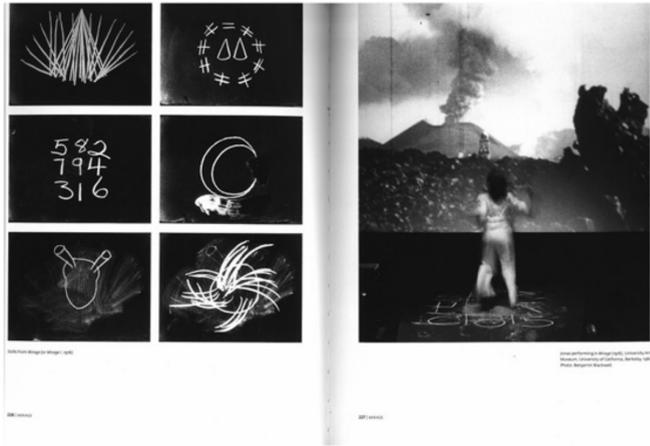
**Pauline** — Tu es peut-être un peu comme Charlotte King alors ? Elle pouvait ressentir les mouvements de la Terre, mais encore plus que toi ! Apparemment, une condition physique permettrait à certaines personnes de ressentir dans leurs corps les changements telluriques imminents. Il s’agit de prédiction sismique biologique, de « géosensibilité »<sup>2</sup> ». Charlotte King pouvait prévoir les tremblements de terre, car son corps émettait “des signes” – à vrai dire, d’énormes migraines. Cette faculté permettant d’être à l’écoute de la Terre et de pouvoir prédire les signes annonciateurs, ça concerne aussi, d’une certaine façon, ce que nous faisons dans la pièce. Par moments, les corps se font capteurs, ou signaux du monde extérieur, témoins d’une échelle qui les dépasse complètement.

Paula, par exemple (une des interprètes), traduit en dansant une vision du futur qu’elle re-élabore chaque soir. Il y a donc quelques moments volontairement pensés comme des expériences de réception, et où l’écriture est instantanée. Ou, inversement, des expériences de signalisation, lorsque Aude (une autre interprète) décrit les corps au public en tant que phénomènes climatiques… Le statut des corps est très mobile, et c’est pour moi le propre de la danse de Postérieurs, un corps d’arlequin composite tentant de prendre en compte la complexité d’une catastrophe, ou d’une crise.

Que peut la danse ? Ces femmes ?

Que peuvent leur sensibilité ?

Je pense qu’elles peuvent beaucoup de choses ; les interprètes, pour moi, sont, chacune à leur manière, des visionnaires en puissance. Des Charlotte Queen, capable, à travers leur danse, d’opérations magiques.



**Pauline** — On pourrait laisser cet exemplaire de l’anthologie aux Laboratoires d’Aubervilliers en septembre, quand la pièce sera montrée ?

**Mathilde** — Oui, on peut même faire quelques marque-pages avec des fleurs pour ceux qui nous plaisent particulièrement. Par exemple, ça :

	(Bromélie vivax)	
La manière dont il agit son corps	ses propres phrases. Manières tendues de danser lui	maintenir qu’il savait qu’il était vivax
	Le vivax signe qui vivax au hercier. Telle-tout	ne savait toujours pas qu’il était vivax
	un grand croix blanc, tomber sans au point	se sent blanc ne savait pas qu’il était devenu vivax.
	et il est devenu qu’il était vivax	Dans tel autre hercier. Telle-tout
	maintenant qu’il savait son propre corps	ses productions blanches tombées à un pied.
		il ne savait qu’il était devenu vivax.

310

Ai-je commis une erreur ?

|

(Silence)

o

Je me sers de mon cœur

o

Que me dites-vous & ai-je tous mes esprits ?

o

L’esprit koup

o

L’esprit koup

L’esprit koup

L’esprit koup

L’esprit koup

L’esprit koup

L’esprit koup



**Pauline** — J’achète !

**Mathilde** — Tu achètes quoi ?

	(Bromélie vivax)	
Ne me laissez rien acheter. J’ai acheté le secret de couleur tout autre chose	mes danses enroulées de mes cheveux enroulées des cheveux	mais personnel, tel secret à dire quand la danse a commencé
	peut-être vous allez-vous parler de la danse	car si l’on ignore l’origine de la danse
	un moment de la musique. Telle-tout	le yack dit qu’il n’avait dansé
	mais le yack ignorait	la tradition de la danse.
	comme l’opéra. La clé qui se présente comme	Les enfants de l’opéra sont la couleur de leur cheveux

311



Je ne savais pas où j’allais

o

Je m’en rends au ciel dégoûté

o

Je te donne le-village-autre, esprit que tu es

o

Le tonnerre est lourd

o

Nous nous parlons

**Mathilde** — Kinder est-il blanc ?

**Pauline** — Oui, je crois bien, même laiteux.



[*Une famille de scorpions et un gecko passent rapidement, à quelques mètres de Mathilde et Pauline. Ils semblent fuir. Le gecko s’arrête soudain et leur tire des grimaces jusqu’à la contorsion. On dirait qu’il danse un message, et ses petites pattes ventouseées gonflent…*]

**Mathilde** [sans détourner son regard du petit animal] — Michaux rêve de plier les chutes les unes sur les autres jusqu’à les transformer en bouclier du rire ?. Dans *Postérieurs*, il y a autant de chutes du monde que de chutes humoristiques ?

**Pauline** — Oui, sans doute, il y a cette tentative de montrer « de l’humain », souvent… Je ne sais pas trop quoi dire sur l’humour. Mais je pense que je me suis beaucoup constituée avec des jeux, qu’ils soient éducatifs, chorégraphiques ou juste amicaux. C’est le début souvent idéal pour moi d’une interaction avec des inconnus. J’ai par moment besoin de poser ces codes, avec le public, qui sont aussi des codes d’accès dans le tumulte étrange de la pièce. Si *Postérieurs* est « drôle », c’est seulement parce que drôle est autant à prendre au sens d’« amusant » que de « très étrange ». Je voulais à un moment appeler cette pièce *La Vallée de l’étrange*, ou *Uncanny Valley*. Il faut peut-être chercher à changer de rire sur les choses.

**Mathilde** — Tu achètes quoi ?

**Pauline** — J’achète « l’idée de laisser le livre disponible marqué avec les fleurs du volcan. » [Mathilde et Pauline cueillent quelques plantes en dessinant des chemins circulaires. Mathilde se demande si elle ne commet pas d’erreur en prenant une grosse fleur jaune qu’elle ne connaît pas. La fleur s’affaisse une fois cueillie et dégorge un suc vermeil.]

**Mathilde** — Qui est cette figure de Kinder, dans ta pièce ?

**Pauline** — C’est un demi-dieu inventé, moitié hooligan, moitié ouragan… un anarchiste plus ou moins éclairé. Les catastrophes naturelles portent des noms et des prénoms, El Niño, La Niña, Katarina… Ici, c’est Kinder. Il fait disparaître des créations tantôt magnifiques tantôt horribles ; le principe de l’ouragan, c’est qu’il agit sans distinction, ni système de valeurs.

Kinder se rapproche aussi de la figure très ambiguë du « trickster », appelé aussi « décepteur » ou « fripon divin », qui transforme la nature, créateur et pitre, impur mais délivrant la médecine, violeur de tabous au « profit » du groupe. Si l’Apocalypse est toujours plus ou moins reliée à la question du Salut (la libération, délivrance des péchés), dans mon esprit, c’est surtout une forme de libération de la réalité, un renversement qui ouvre la voie. Je n’ai pas construit cette parabole pour qu’une morale y figure comme point d’orgue. Souvent, les contes de l’anthologie de Rothenberg se terminent même en queue de poisson, sans résolution ou avec une résolution brutale… L’important, pour moi, est d’activer ces images, et d’évoquer ce mouvement de la disparition sans concession. La perte est peut-être autant matérielle que culturelle ; quand je relisais les textes de l’anthologie, je me rendais compte que je ne suis qu’à peine une citoyenne du monde, et que je connais majoritairement l’histoire des puissants du xx<sup>e</sup> siècle… la perte culturelle liée à la domination blanche est immense.

**Pauline** — Où sommes-nous ?

**Mathilde** — Où sommes-nous ?



**Pauline** — C’est une légende que j’ai rencontrée en vrai !

[*Mathilde reste interdite ; elle vient de boire dans la gourde que lui tendait Pauline.*]

**Mathilde** — Elle a un goût bizarre, ton eau, tu me dis ce que c’est ?

**Pauline** — [Se dandinant toujours avec son masque, prenant une voix aiguë.]

C’est une drogue, Maaaaathi Aaaaamie, elle rend labile, Maaathi Aaaaaamie, elle fluidifie. J’ai déjà dit tant de choses Maaathi Aaaaamie, tant et tant ! Tu chauffes, et brûles ! Tu es tout proche. Fais donc friiiiire les fleurs-marque-pages ! À toi de dire au Volcan À toi de dire au Volcan Postérieurs ! Postérieurs ! Ce que tu as vu vu vu vu Ce que tu as vu vu vu vu.

[*Le regard de Mathilde se fige comme pour trouver l’équilibre. Elle avale plusieurs fois sa salive.*]

**Mathilde** — C’est le début. Se décrochent du noir quatre silhouettes aux gestes ralentis qui se rapprochent. Tu me dis une danse pour le ralentissement du monde, une danse comme un acte magique. Elles sont des apparitions qui fonctionnent ensemble et séparément, elles forment des figures, des figures animales, leurs déplacements entraînent leur métamorphose, elles se reconfigurent lentement. Androgynes, toutes de soies chatoyantes et de bretelles noires vêtues, elles dansent muettes avec leurs yeux exorbités, des yeux d’hippocampes démis de toute volonté, clignotants, agités par la seule force de leur milieu. Puis leurs mouvements s’accélérent dans l’espace, dans l’accélération ils s’accordent sur un même tempo, leur corps devient support de joyeux claquements de doigts, mains et bottines au sol, des danses de claquettes de bon aloi scandées par des épisodiques bonsoirs de chacune des convives comme pour dire bonsoir public nous sommes bien avec vous là ici maintenant tout ce qui va advenir vous concerne.

Et puis un geste se produit, un geste archaïque qui enclenche le récit : l’une d’entre elles éventre un sac, un sac comme un bout d’intestin à qui on aurait fait un garrot pour éviter qu’il ne s’épanche, un sac plein à craquer, recouvert d’une brillance argentée pop, qu’elle écartèle calmement, s’apprêtant à lire dans ses entrailles pour l’haruspice, et en sort un œuf. Cet œuf, c’est la vision délivrée, c’est le trésor de l’enfant, l’enfant qui, avec une méticulosité clinique, vient de trancher la gorge de sa poupée pour vérifier qu’elle avait un dedans. C’est alors qu’une deuxième séquence démarre. Celle des tableaux vivants qui se reconfigurent entre deux roulements de grosse caisse. Face à la pauvreté des tableaux vivants qui tentent d’esquisser quelque chose en trois gestes et deux objets, la fille, dans un effort d’exhaustivité, nous fait goûter à son délire interprétatif ou médiumnique, celui capable d’extraire d’une image toute sa puissance d’évocation. Son opiniâtreté à convoquer les éléments naturels (roche, montagne, mer) les fait apparaître. Dans son obstination à voir, elle ouvre le regard. Elle dit : « C’est beau, hein, putain. »

Au gré de son effort à nous persuader de l’incarnation réelle de ce qui nous est présenté, elle se dit émue par ses propres mots, son émotion, elle la tourne en dérision, elle en fait des tonnes, elle aspire les *h*, comme pour ramener à sa bouche les mots d’un autre temps, elle dit : « ça me rend très sentimentale. » La nature se tient debout devant elle, vivante et foisonnante. Une nature permanente, mythique (Janus est là), il suffit désormais de l’énumérer pour la faire exister. Elle dit : « El Niño… le travail… un glissement de terrain… une tentative d’approche… un cœur. »

Changement de vitesse, tout se renverse, annonce du déluge, crash musical entamé par le chant martial japonais. Si le monde est convoqué, c’est pour mieux le pulvériser. C’est un enfant, Kinder, qui en est le responsable. Kinder va tuer futur. Kinder rentre dans la transe du chant guerrier et va tuer futur. Kinder dynamite le monde, fait advenir le chaos, dézingue à coups de rafales intérieures. Les éléments disparaissent en s’avalant, une cosmogonie sans frontière où tout est dans tout. Je lis ainsi les dauphins dans les arbres les arbres dans les voitures dans les voitures dans le goudron le goudron dans les sauterelles les sauterelles dans les lits. Que le monde aille à sa perte, c’est la seule politique…

Elle dit quoi, encore, Duras ? Elle dit tout est dans tout partout tout le temps. Tout se désintègre, dans le discours, se désintègre en fusionnant, les temporalités fuient, se transpercent les unes les autres, tout s’accélère sur le plateau, les phrases à l’écran se percutent au point de ne plus pouvoir s’inscrire sur ma rétine, elles deviennent des pulsations, les pulsations d’un cœur qui s’apprête à exploser. Tu me dis c’est l’orgie mondiale des éléments. La tornade vitalise tout sur son passage, c’est tout sauf la mort, elle est orgasmique. Le système est grippé, les échelles inversées, l’ordre cosmique est mis en suspension, l’espace verbal est mystique, il cueille les contraires, tu notes épuisement des sensations.

Alors que la musique tourne en boucle jusqu’à l’étouffement, les corps reprennent possession de l’espace par des tentatives d’échafaudage de châteaux de sable qui n’en finissent plus de s’effondrer et de se reformer. Puis, c’est la ronde désarticulée, la danse macabre des pantomimes qui retourment à l’obscurité.

**Pauline** — Mathilde ?

**Mathilde** — Oui.

**Pauline** — Où sommes-nous ?

**Mathilde** — Au sommet de l’Etna. J’y suis venue il y a six ans, je dévalais la pente de sable noir avec mon enfant dans les bras. À gauche à droite rien que des touffes arides vertes fluorescentes qui déployaient leurs brindilles en éventail comme des coraux marins. J’avais l’impression qu’à chaque foulée je m’enfonçais dans le magma du monde, un magma séché qui pouvait désormais supporter notre poids et nous faire rebondir sans nous engloutir. L’étendue était immense, elle me rendait immense par son immensité, l’inclinaison de la montagne accélérait notre mouvement, j’étais un caribou, un chèvre, un kangourou avec son gosse accroché à sa poche et je riais de tout mon estomac.

[*Pauline retire son masque et termine la gourde. Les deux restent encore là quelques heures pour assister à la suite des phénomènes étranges que le volcan leur offre. En se quittant le lendemain, elles se donnent rendez-vous sur la faille de San Andreas, proche de Los Angeles. Là-bas, elles pourront continuer de parler d’art, du monde et des catastrophes en adoptant un point de vue différent sur l’art, le monde et les catastrophes, tout en se nichant sur les plus belles catastrophes en puissance du monde.*]

**Pauline Simon** chorégraphe, danseuse, performeuse et musicienne amateur, se forme au Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris, dans le cursus contemporain.

<sup>[1]</sup> Laura Makarius Le mythe du « Trickster », Revue de l’histoire des religions, 1969, vol. 175 n° 1 p. 17-46

<sup>[2]</sup> Propos de Boris Wolowiec ; voir le site Boris Wolowiec, à l’adresse : http://www.boriswolowiec.fr/

# LE JOURNAL DES LABORATOIRES A ÉTÉ IMPRIMÉ EN PARTENARIAT AVEC L'IMPRIMERIE RICCOBONO-IMPRIMEURS

WWW.RICCOBONO-IMPRIMEURS.COM

Leader français de l'impression de journaux et magazines sans sécheur et waterless.

Notre réseau national de 7 imprimeries est le premier prestataire / imprimeur des éditeurs français de la presse quotidienne, hebdomadaire et gratuite, avec une forte implantation complémentaire sur le marché de la presse magazine et publicitaire.



#### Le Journal des Laboratoires est une publication annuelle gratuite éditée par

Les Laboratoires d'Aubervilliers  
41, rue Lécuyer  
93300 Aubervilliers  
+33(0)1 53 56 15 90  
[info@leslaboratoires.org](mailto:info@leslaboratoires.org)

Les articles publiés dans ce journal sont disponibles sur [www.leslaboratoires.org](http://www.leslaboratoires.org)

#### Les Laboratoires d'Aubervilliers

##### Conseil d'administration

Xavier Le Roy (président)  
Corinne Diserens  
Jennifer Lacey  
Mathilde Monnier  
Jean-Luc Moulène  
Jean-Pierre Rehm  
Bertrand Salanon

##### Direction collégiale

Alexandra Baudelot  
Dora García  
Mathilde Villeneuve

##### Équipe

Florine Ceglia (administration)  
Julia Gomila (assistante de Kateřina Šedá)  
Pauline Hurel (accueil et relations avec les publics)  
Marie-Laure Lapeyrière (communication et relations presse)  
Ariane Leblanc (coordination La Semeuse)  
Sorana Munteanu (attachée à l'administration)  
Zoé Philibert (attachée à la communication)  
Éric Rouquette (comptabilité)  
Amaury Seval (technique)  
Pierre Simon (coordination des projets et éditions)

#### Le Journal des Laboratoires

##### Direction éditoriale

Alexandra Baudelot  
Dora García  
Mathilde Villeneuve

##### Coordination éditoriale

Pierre Simon

##### Ont contribué à ce numéro

Alexandra Baudelot  
Katinka Bock  
Jean-François Chevrier  
Sonia Chiambretto  
Anne Collod  
DingDingDong  
Florent Gabarron-Garcia  
Dora García  
Maxime Guitton  
Émilie Hermant  
Anne-Sarah Huet  
Silvia Maglioni  
Magali Molinié  
Tobie Nathan  
Grace Ndiritu  
Smaranda Olcèse  
Valérie Pihet  
Pticarus  
Clara Schulmann  
Marinella Senatore  
Pauline Simon  
Yoann Thommerel  
Graeme Thomson  
Claudia Triozzi  
Mathilde Villeneuve

##### Traduction

Nicolas Vieillescazes

##### Retranscription

Anne-Laure Blusseau

#### Design graphique et mise en pages

g.u.i.

#### Impression

Imprimé à 3000 exemplaires par Riccobono imprimeurs (Tremblay-en-France)  
Dépôt légal  
décembre 2016

#### Licence

Les contenus de ce journal sont mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons :  
Paternité - Pas d'utilisation commerciale  
- Pas de modification.

