

Explosion of memories, paysage sensoriel.

La catastrophe a eu lieu.

Ce jour-là, 15 janvier 1968, elle s'appelait *Gibellina*.

De magnitude 6,7, le tremblement de terre a surpris la nuit sicilienne. Effondrement et dévastation. 370 morts, un millier de blessés, 70.000 personnes sans abri. De Gibellina, aujourd'hui, il ne reste rien. Ou plus exactement : sous ce même nom, une ville nouvelle a été construite dix-huit kilomètres plus loin. Et sur place, là où le tremblement de terre a semé la désolation et la mort, un immense sarcophage de ciment est venu enfouir, sur douze hectares, les ruines de l'ancienne cité. En 1979, le maire communiste, Ludovico Corrao, avait sollicité artistes et architectes afin qu'ils participent à la reconstruction de la ville : rêve d'une cité utopique, volonté d'envisager la catastrophe naturelle comme source d'une force régénératrice. Le grand peintre et sculpteur italien Alberto Burri (notamment connu pour avoir réalisé, à partir des années 1970, des compositions de grand format, à partir de résines, qui rappellent les crevasses et les fendillements de la boue séchée au soleil), a choisi pour sa part d'inscrire son intervention à même le lieu de la catastrophe, à fleur de terre. Sur le site de Gibellina, c'est à flanc de colline qu'il a étalé un immense quadrilatère irrégulier de quelque 300 mètres sur 400, le *Grande Cretto* (La Grande Crevasse). Tracées dans le ciment, de grandes tranchées, de 1,60 m de hauteur, suivent l'emplacement des rues de l'ancienne ville.

De ce qui *témoigne* de l'ancienne Gibellina -l'installation-suaire d'Alberto Burri, mais aussi la part invisible d'une *mémoire de la catastrophe*- Maya Bösch a fait émerger une cartographie de signes et de matières, *Explosion of Memories*, présentée à Genève, au Bâtiment Commun et au Centre pour la Photographie, du 15 novembre au 3 décembre 2017. Les mises en scène de Maya Bösch, avec la compagnie Sturmfrei, ont toujours été « mises en espaces ». Il fut ainsi donné de voir sa précédente création, *Tragedy Reloaded*, à partir de textes d'Eschyle et d'Elfriede Jelinek, au sein d'un lieu d'art contemporain, le Flux Laboratory, dont tous les espaces étaient habités par les actrices. Auparavant, lorsqu'elle fut, de 2006 à 2012, codirectrice avec Michèle Pralong, du Grütli (renommé GRÜ / transthéâtre) à Genève, il s'agissait là encore, à une autre échelle, de faire vivre *une pensée du lieu* (et de ses extérieurs) que ne circonscrit pas la seule expression de « scène expérimentale ». Dans une veine où les arts du spectacle se sont nourris de formes et d'énergies venues de l'art-performance, et selon une vulgate contemporaine qui s'est largement répandue, il se sera en quelque sorte agi de « performer le lieu ». Notons enfin, dans la panoplie déployée ces derniers temps par Maya Bösch, une série de publications génériquement intitulée ON SPACE, BODY, SOUND AND TIME : projet éditorial d'emblée annoncé comme projet artistique en soi, pour explorer les perspectives offertes par « *l'hybridité des matériaux* », où « *pensée et pratique se rejoignent de façon systémique, sans qu'il n'y ait jamais de centre ou alors mouvant, mutant, intermittent.* »¹

De tels projets, qui ne ressortent pas du seul « art dramatique » (mais qu'est-ce que le théâtre ?), on dit volontiers qu'ils sont « pluridisciplinaires » ou encore « transdisciplinaires ». Mais au fond, qu'importe le

¹ Isis Fahmy, « ON SPACE, Production d'écritures », in ON SPACE 1 / 4.

flacon, pourvu qu'on ait l'ivresse ! *Explosion of Memories* était présenté comme « une exposition qui mêle différentes formes et pratiques artistiques : cinéma, installation, performance, son, écriture et photographie. » Le tout produisant, selon la note d'intention du projet, « un agencement poétique » qui réunit « plusieurs propositions sur le sensible, l'émotion et la douleur, suscitant de multiples perspectives autour de la catastrophe. » Reste à discerner ce que cet agencement poétique met en jeu, dans sa globalité, et ce que chacune des pièces qui le composent vient éveiller, en présence physique comme en réminiscences mentales.

Faire parler un espace dans un autre espace. Faire parler l'espace, physique, mental, de Gibellina, dans l'espace clos, et pourtant infiniment poreux, d'un lieu d'exposition, de monstration, éventuellement de « performance ». Au sens d'une parole parlée, énoncée, proférée (comme en fait souvent usage le théâtre), cela parle si peu, pourtant. Qu'est-ce qui, alors, *vient nous parler* ? (pour paraphraser et transposer le titre d'un ouvrage de Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde* ²). Le visiteur-spectateur qui franchissait le seuil du Bâtiment Commun, était *accueilli* (on pourrait aussi bien dire *happé, entouré*, etc., mais certainement pas *assailli*) par un triptyque d'un blanc scintillant, images grand format projetées sur trois plans inclinés. Lents mouvements de caméra qui planent sur la surface du *Grande Cretto*, d'Alberto Burri. En certains endroits de cette œuvre plane et monumentale, avec le temps, le ciment s'est grisé. D'autres parties sont « entretenues » et régulièrement blanchies à la chaux. Ce sont ces surfaces-là qu'ont choisi de filmer Maya Bösch et Fred Lombard ³. Un « *cri blanc* », précise le dossier de l'exposition, alors que le blanc appelle le silence neigeux, ou le recueillement : se souvenir que dans certaines cultures, le blanc est souvent couleur du deuil. Une peau comme celle du *Grande Cretto* ne « dit » rien : comme le blanc contient toutes les couleurs, le silence de cette surface fendillée, ou crevassée, réveille d'autres silences lointains, des catastrophes muettes, et contient leur rumeur palpitante. Peut ainsi se superposer à l'écho enseveli d'un tremblement de terre sicilien, la majestueuse dérive arctique d'un bloc de banquise, dont on sait que le réchauffement climatique (autre catastrophe, lente et implacable) provoque la fonte et la dislocation. Les images *parlent* souterrainement, et l'explosion sourde des mémoires, dont ces images entretiennent la coulée, brasse dans son murmure les archipels d'un Tout-Monde ⁴ en composite diversité. C'est un silence peuplé. On s'habitue au murmure, on perçoit au loin le ressac d'un tremblement, et tout près, on distingue des voix chuchotées, transmises par de minuscules haut-parleurs (qu'il faudrait ici nommer « bas-parleurs »). Voix du Souvenant, dans le monologue *Cette fois*, de Samuel Beckett (1978), qui semble venir d'un passé fantomatique, ruine du présent, ruine au présent, qui le hante cependant.

« *Je suis dépourvu de voix et ne peux donc être heureux.* » La phrase est tronquée. Dans *Notre besoin de consolation est impossible à rassasier* (dont des fragments sont diffusés dans la pièce de l'Atelier Terranova, où des poches d'eau ruissellent, goutte à goutte, sur de petits blocs d'argile posés sur des tables qu'un son mat fait trembler), Stig Dagerman parle de « foi » et non de « voix », mais *Explosion of Memories* provoque sans doute ce lapsus auditif, tant on y entend des voix, même lorsqu'elles n'y sont

² Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Editions de Minuit, 1992.

³ Images tournées à Gibellina en 2016

⁴ Edouard Glissant, *Traité du Tout-Monde*, Gallimard, 1979. « J'appelle *Chaos-monde* le choc actuel de tant de cultures qui s'embrasent, se repoussent, disparaissent, subsistent pourtant, s'endorment ou se transforment, lentement ou à vitesse foudroyante : ces éclats, ces éclatements dont nous n'avons pas commencé de saisir le principe ni l'économie et dont nous ne pouvons pas prévoir l'emportement. »

pas, ou alors mises à distance (ce qui crée du rapprochement) : ensevelie sous un monticule de charbon dans une pièce intitulée *Tombe Gramsci*, où il est question du « *poids mort de l'histoire* » ; absente du film *Riss / Fêlure / Crepa*, cependant sonorisé et non muet, où les regards et les corps sont suffisants pour *narrer* un lieu de mémoire où tentent de se retrouver, 25 ans après la catastrophe et la mort de la mère, un père et ses trois filles. Il y a, dans cette étrange dynamique du retour, la densité d'un temps suspendu qui rappelle, dans son rythme même, le film *Sicilia* de Straub et Huillet (1979), adaptation partielle du roman *Conversation en Sicile*, de l'Italien Elio Vittorini, voyage initiatique d'un homme exilé aux Etats-Unis qui revient, lui aussi, sur les lieux de son enfance.

Une souvenance, plutôt qu'un souvenir précis. Au gré des espaces qui en constituent l'ossature, dans la façon de convoquer des traces plus ou moins fantomatiques (ce qui survit du tremblement de terre de Gibellina, mais aussi ce qui survit d'un film, de textes de Gramsci -auquel s'ajoute un fragment de Pasolini, de Beckett, de Stig Dagerman...), *Explosion of Memories* étend les contours d'un *théâtre mémoriel* (à mille lieues de ce qu'il est aujourd'hui convenu de nommer « théâtre documentaire ») où s'invente un récit diffracté. Ce récit nous parle dans le grain des voix -comme une chambre d'échos subtilement et invisiblement gravés dans le silence-, mais aussi dans la présence quasi spectrale de certaines matières sonores : bruits de pas, d'objets de cuisine, d'extérieurs, extrêmement présents dans le film (dont l'écoute passe par des casques audio, qui renforcent pour le spectateur un état d'immersion) ; ruissellement de l'eau dans l'atelier Terra Nova ; et au premier étage du Bâtiment Commun, où étant exposées des photos nocturnes de Christian Lutz, prises entre l'ancienne et la nouvelle ville de Gibellina, résonnait par intervalles le martèlement d'un « esprit frappeur »⁵. Ainsi donc, chacune des pièces de l'exposition-puzzle *Explosion of Memories* était reliée aux autres par une dramaturgie sonore, signée Rudy Decelière : « partition temporelle » qui, mine de rien, confère à l'exposition sa *théâtralité*. Mais est-ce encore du théâtre ? Au théâtre, comme le remarquait Maya Bösch lors d'une conversation, les metteurs en scène maîtrisent la durée de l'œuvre qui est jouée, et les spectateurs, saufs à quitter la salle, acceptent d'être captifs de cette durée. Dans le dispositif d'*Explosion of Memories*, les spectateurs sont libres du temps qu'ils décident de consacrer à visiter l'exposition. En fait, dans beaucoup d'expositions d'art contemporain, qui se manifestent souvent par l'accumulation d'œuvres (quel que soit l'intérêt curatorial), on voit de nombreux spectateurs qui ne font que passer. Au Bâtiment Commun et au Centre pour la Photographie, les personnes s'attardaient, chacun des espaces constituant l'exposition ayant sans doute le don d'éveiller un désir d'imprégnation. A cela une possible explication : *Explosion of Memories* n'aura pas été simple exposition, mais mise en tension de l'exposition. Mise en tension sonore, visuelle, physique, spatiale. S'il faut un seul exemple : on a déjà parlé de la série photographique de Christian Lutz, au premier étage du Bâtiment Commun, et du son percussif qu'abritait le même espace. Encore faut-il ajouter que les images n'étaient pas éclairées comme elles l'auraient normalement été dans une galerie d'exposition. Chacune des photographies était saisie dans un rayon de lumière, projeté horizontalement, et dans l'obscurité de la pièce, cet éclairage-même était soumis aux variations d'intensités fluctuantes. Cet élément de « mise en scène » n'a rien d'anecdotique : mystérieusement, le travail de lumière, sans intention de créer le moindre effet d'optique, donnait ainsi aux images éclairées une palpitation, ou encore un halo, qui incluait subrepticement le regard du spectateur.

⁵ Cette installation, intitulée *Poltergeist*, reposait sur un marteau motorisé venant frapper régulièrement deux murs en angle droit.

Toute l'exposition était ainsi régie par une scénographie méticuleusement pensée. Rien d'étonnant à ce qu'y ait œuvré Thibault Van Craenenbroeck, qui collabore depuis 2003 aux créations de Maya Bösch et de la compagnie sturmfrei, et qui disait « *chercher un troisième corps, entre acteurs et spectateurs. Un corps dont la présence magnétise les pensées et les actes. Un corps sculptural ou architectural qui aiguise la résonance des idées et du langage. Un corps qui regarde autant qu'il est regardé.* »⁶

Une exposition en présences. Une exposition : théâtre éphémère (*cartographie*, dirait Maya Bösch) d'images et de sons, d'espaces et de volumes, de signes et de matières. Il y a présence dès lors que ça parle, fut-ce en silences habités. Et puis, des moments singuliers sont venus ponctuer la partition temporelle de l'exposition. Un chœur, formé de cent participant.e.s, avec la chanteuse Dorothea Schürch, constituant une « sculpture sociale »⁷ dont la « voix collective » portait l'énergie de la douleur.⁸ Du chœur collectif au corps pris dans son enveloppe singulière, *Explosion of Memories* a encore accueilli, dans un espace intime, les massages et entretiens individuels proposés par Anne Marchand, avec des séances de réflexologie destinées « à mobiliser le processus d'auto-guérison du corps. » Deux acteurs, enfin, ont discrètement traversé toute la durée de l'exposition. Acteurs-paysages. Océane Court-Mallaroni recueillait notes et impressions, qu'elle restituait parfois à l'oreille de quelques spectateurs, sur le ton de confidences chuchotées. Fred Jacot-Guillarmod, pour sa part, aura élu refuge au premier étage, parmi les photographies de Christian Lutz, ombre déambulant à la lisière de paysages dépourvus de toute présence humaine, parfois s'y allongeant, corps dissimulé sous des couvertures. Présences feutrées, quasi invisibles, *actives en creux*.

La mémoire, c'est décombres. « *Qu'est-ce qui survit à la catastrophe ?* » est-il demandé dans *Explosion of Memories*. Une « mémoire en respiration », qui garde au plus profond le battement de la douleur, lequel remonte parfois en surface des écorces et des corps, mais dont le souffle a aussi « force de résistance », errance tenace des lucioles malgré les spectres, qui saura « se souvenir de l'histoire qui n'est pas advenue ». La mémoire, c'est décombres, mais chacun sait que dans les fissures de ces multiples décombres, de nouvelles herbes folles vont trouver leur chemin d'herbes folles. Avec *Explosion of Memories*, se saisissant de l'histoire de Gibellina et des paysages, réels et fictifs, qui ont survécu à la catastrophe, Maya Bösch met en scène (ou expose, si l'on veut) le paysage sensoriel d'une catastrophe qui contient d'autres *corps de catastrophe*, jusqu'aux plus intimes, en part dormante dont la douleur cultive le bruissement.

Jean-Marc Adolphe

⁶ « J'aimerais pouvoir commander la chute d'une météorite sur une place publique », entretien entre Maya Bösch et Thibaut Van Craenenbroeck, in ON SPACE 1 / 4.

⁷ Joseph Beuys a créé le terme de "sculpture sociale" pour communiquer sa vision du potentiel de l'art à transformer la société. Comme une œuvre d'art, une sculpture sociale inclut l'activité humaine qui cherche à structurer et transformer la société ou l'environnement.

⁸ Performance collective, *La Forêt d'O* a été présentée dans l'espace de l'exposition, le 24 novembre 2017.