

*Marguerite Bordat
& Aurélien Bory*

LABO DES INTERFÉRENTS #2 LES HASARDEUX



Durant la saison 16/17 et dans le cadre de ses Week-ends, le CDN passe commande, non pas d'une pièce, mais d'un jeu d'interaction entre deux artistes qui gravitent au sein de la Plateforme Corps-Objet-Image. Plus qu'une commande, c'est un temps pour se ressourcer, se rencontrer, se déplacer, faire et voir faire, échanger et... interférer.

Le texte qui voit Marguerite Bordat et Aurélien Bory, les deux interférents du week-end du mois de janvier qui avait pour thème « La part du hasard », converser sur leurs manières de travailler avec et pour l'accident et l'inconnu. Se dévouer au hasard comme un manifeste possible pour « faire théâtre ».



MARGUERITE BORDAT: Je crois que le hasard peut fédérer très fortement les gens. Je te raconte une séquence dans *Forbidden di sporgersi*, le dernier spectacle que nous avons créé avec Pierre Meunier: une vis sans fin de six mètres de haut est suspendue à la verticale et repose sur le sol. Quatre interprètes viennent poser des longues tiges métalliques en équilibre sur la vis et construisent progressivement une très grande sculpture mobile. Les spectateurs sont bien conscients de la précarité de la forme et de la difficulté pour la réaliser car parfois, ça arrive, tout se casse la gueule. Donc c'est un temps de pur suspens qui fait du hasard un véritable partenaire de jeu. Selon le plateau, l'air, la position de la vis, tout peut se dérouler de manière très simple, sans accident, mais tout peut également s'écrouler. J'ai souvent la sensation que le temps est suspendu, tout le monde sur le plateau ou dans la salle participe à cette tension. J'entends les respirations ralentir, on est fédéré dans un fort et unique désir: «Faites que ça ne tombe pas». C'est pour moi une proposition de hasard. On prend aussi un risque vis-à-vis du public, celui de la lassitude, de l'ennui, de l'envie de voir la finalité de l'œuvre sans en éprouver le temps de construction. Moi j'affirme que ce temps de construction est très beau, c'est un temps purement méditatif, qu'on offre comme un cadeau. Construisez, inventez avec ça. Je défends ça fortement.

AURÉLIEN BORY: J'y vois quelque chose en lien avec le phénomène physique. Une construction, un équilibre avec des objets bizarre, on peut avoir l'impression que ça ne va jamais tenir et si! Ça tient. Cela déjoue nos pronostics. C'est toujours intéressant de regarder un phénomène physique sur le plateau. Un phénomène, c'est une manifestation des lois physiques, c'est réel. On peut en faire l'expérience, c'est l'inverse d'une illusion. J'ai essayé ça dans *Les Sept Planches de la ruse* avec des gros blocs qui se montent les uns sur les autres. Il y a un triangle qui va se poser sur la tranche. On jurerait que ça va tomber. Mais ça ne tombe pas, c'est simplement de la physique. Là-dedans il y a de la magie pour moi. C'est celle que je recherche. Quand il arrive des choses comme ça dans une création, je me dis que l'idée de départ a tenu ses promesses. Et si cela n'arrive pas, si cela donne

exactement ce qu'on pouvait attendre de cette idée, de ce dispositif, s'il ne se produit rien d'inattendu, alors l'idée était peut-être mauvaise. Actuellement je dois me projeter dans plusieurs spectacles à venir, mais je n'ai aucune idée. Il y a une espèce de vide. J'ai toujours pensé à chaque création que je faisais mon dernier spectacle.

MB: On sait que le spectacle qu'on va donner à voir le jour d'une première n'est jamais le spectacle dont on a pu rêver des mois plus tôt. On sait que c'est le résultat d'une expérience collective. L'aboutissement d'un long processus et non l'application d'une idée de départ. Par exemple, moi, je n'avais pas prévu de faire du théâtre, je crois. Mon désir profond a toujours été plutôt de faire de la peinture ou de la sculpture. En tout cas, d'avoir des temps de travail solitaire dans un atelier. Les moments où j'ai pu le faire, l'éprouver, je me suis rendu compte que mon choix d'être là ne reposait pas sur une idée. Ce qui m'intéressait c'était d'être dans l'atelier avec un support et de procéder par tentatives: être assise dans un fauteuil à regarder une toile, et procéder par couches, par effacements, encore et encore. J'ai toujours travaillé comme ça. Ce qui advient, le résultat, ce sont des couches successives d'intentions d'effacer et de remettre. Et le théâtre, c'est comme ça que je me sens bien quand je le fais. C'est-à-dire en procédant de manière parfois complètement intuitive, dans une forme de lâcher-prise, même si au départ il y a eu des intentions verbalisées. Mon temps d'atelier est précieux car c'est le moment où j'ai le temps d'agir par intuitions, par expérience, par observation. Je pense qu'à un moment donné, je suis incapable de théoriser ce sur quoi je produis car il faut que ça passe par l'endroit du corps, par le ressenti d'une certaine activité, par une série de tentatives. Quand j'arrive à mettre ça en place, c'est un temps heureux. Si ce temps est heureux, probablement que ce qui va advenir, le spectacle qui va arriver par la suite, je serai heureuse de le montrer aux autres. Mais ce spectacle, ce sont des couches successives. On ne voit pas ce que ça a supposé comme temps, comme quantité de couches et d'effacements, mais c'est ça.

AB: C'est la question du palimpseste, réécrire sur les traces. Les effacer et réécrire par-dessus.

MB: Quand on efface, on n'arrive jamais à effacer complètement et c'est ça qui m'intéresse. Ce qui va rester malgré ce qu'on a effacé. Et ce qui reste, souvent, est très beau. C'est aussi le hasard de l'effacement, de la matière. Ce à quoi elle résiste. Et j'aime bien cette résistance. Souvent on oublie de voir que c'est beau, ces restes, aussi beau que le trait, l'intention du coup de crayon.

AB: Cette idée des traces, c'est le sujet de mon dernier spectacle, *Espæce*. L'espace vide du plateau contient les traces de tous les spectacles. Il y a aussi beaucoup de choses dans le théâtre qui se produit dans l'oubli. C'est une sorte de processus, comme tu l'as indiqué, qui peut même faire abandonner en cours de route tout un tas de choses de la création, voire l'idée de départ, s'il y en avait une, mais qui s'est transformée. Ça a été le cas de la marionnette à fils de *Plexus* à l'effigie de Kaori Ito. J'avais dit à Kaori: «voici ton professeur de danse». Et finalement la marionnette a disparu, ne sont restés que les fils. Mais la marionnette

pourrait très bien ressurgir ailleurs. On en revient au hasard. On fonctionne vraiment à tâtons, j'ai l'impression. Et il y a une forme qui émerge, qui est toujours le résultat d'un cheminement, d'un processus. Ce processus, s'il a eu lieu, constitue l'acte de création. Je pense qu'il faut se perdre. Je pense à cette phrase d'un rabbin de Bratislava: «Surtout ne demande pas ton chemin à quelqu'un qui le connaîtrait car tu pourrais te perdre.»

QUAND ON EFFACE, ON N'ARRIVE JAMAIS À EFFACER COMPLÈTEMENT ET C'EST ÇA QUI M'INTÉRESSE. CE QUI VA RESTER MALGRÉ CE QU'ON A EFFACÉ. ET CE QUI RESTE, SOUVENT, EST TRÈS BEAU. C'EST AUSSI LE HASARD DE L'EFFACEMENT, DE LA MATIÈRE.

MB: Oui, c'est très juste. Après, la question de se perdre... j'ai un malin plaisir, un vrai plaisir à me perdre. Je n'ai pas peur de me perdre. Au contraire. C'est en se perdant qu'on tombe sur l'imprévisible. C'est en se perdant qu'on va plus loin que soi. C'est-à-dire soi... moi, je ne me trouve pas

très intéressante. Donc si je continue à marcher dans mes propres rails, je continue sagement ce que je sais faire mais sans renouvellement possible, sans réinvention possible. Et je crois, parce que tu me parlais d'invention tout à l'heure avant le spectacle, qu'il y a réelle invention quand il y a perte. Et donc pour moi, c'est un état qui peut être douloureux par moments, car on aime bien être rassuré. Mais c'est aussi dans ces moments que viennent des intuitions qui peuvent mûrir, grandir et donner lieu à des choses qui nous dépassent. Qui nous ravivent. On se dit: «Comment j'aurais pu imaginer que j'allais faire ça ou passer par là?». Mais c'est compliqué de se perdre aujourd'hui. Tout est tellement bien fléché.

JE PENSE QU'IL FAUT SE PERDRE. JE PENSE À CETTE PHRASE D'UN RABBIN DE BRATISLAVA: «SURTOUT NE DEMANDE PAS TON CHEMIN À QUELQU'UN QUI LE CONNAÎTRAIT CAR TU POURRAIS TE PERDRE.»

AB: François Jullien, un philosophe qui a été ma source d'inspiration principale pour *Les Sept planches de la ruse*, a écrit un livre dont le titre est Un sage est sans idée. Je pense que c'est très utile pour nous. Non pas qu'il ne faille pas avoir d'idée. Mais être sans idée, cela veut dire faire confiance à l'inconnu, au vide. C'est difficile mais il faut se tenir aux choses difficiles.

MB: Je trouve que... j'aime bien ce mot que tu as dit. Difficile, la Difficulté. Pour moi, l'idée, c'est facile. Ce qui est difficile c'est d'être suffisamment ambitieux et obstiné pour la dépasser. Parfois, quand tu es trop braqué sur ton idée, tu oublies de voir qu'il se passe quelque chose d'intéressant à côté, quelque chose de microscopique qui ne demande qu'à grandir, à devenir magnifique. L'idée, je la trouve belle quand elle est ambitieuse, quand elle relève de l'impossible. C'est l'ambition, l'exigence qui fait que tu vas aller au bout d'un processus sans perdre espoir. Mon défaut, et je lutte un peu avec ça, c'est de trop vite abandonner. De trop vite vouloir passer à autre chose, perdre espoir. C'est là où le fait de travailler avec un comparse m'aide énormément, car Pierre est très obstiné. Il va dire: «Non, on continue, on va essayer comme ça, on va faire autrement». Là, je parle de tentatives qui consistent par exemple à faire tourner un ruban avec

POUR MOI, L'IDÉE, C'EST FACILE.
CE QUI EST DIFFICILE C'EST D'ÊTRE
SUFFISAMMENT AMBITIEUX ET
OBSTINÉ POUR LA DÉPASSER.

un ventilateur. Chercher une espèce de mouvement qu'on avait fantasmé ensemble et qui peut prendre des jours à trouver. C'est un temps de travail parfois laborieux. Tu vois ce que je veux dire? Ne pas abandonner.

L'obstination. Je sens ça chez toi. Dans les espaces que tu proposes, j'imagine qu'il y a des moments où l'idée est là mais que ça ne marche pas comme tu pensais que ça allait marcher. Il y a un temps de réinvention. C'est pour ça que je parle d'obstination : parfois le truc que tu as fantasmé pendant des mois ne marche pas tout de suite. Il y a des moments où tu es un peu désespéré. «Je viens de faire construire une machine à 50 000 euros, ça ne marche pas. Comment faire?». Si tu n'as pas suffisamment de ténacité pour garder une once d'espoir et te dire que ça va aller, qu'on va y arriver, qu'on va trouver avec ÇA, cette chose qui a été un moment une idée et qui est maintenant une réalité concrète, comment faire?

AB: Ça m'est arrivé avec le robot industriel de *Sans objet*. La machine n'arrêtait pas de tomber en panne, ce n'était pas envisageable pour le spectacle. Et je venais d'apprendre que dans l'industrie ils n'appelaient pas ça des pannes mais des "mises en défaut". C'était, pour eux, un processus normal, ça leur arrivait tous les jours. Quand j'ai compris ça, j'ai été désespéré, ce n'était pas compatible avec le théâtre. On ne va pas être dépendants d'une machine. C'était insupportable, et c'était justement notre sujet: le rapport à la technologie...

MB: Ce qui est étonnant c'est que le sujet même du spectacle contamine l'équipe et le temps de la création. Là, j'ai très peur pour notre projet autour de la vase et de l'enlèvement. Avec Pierre on s'attend à s'enliser gravement. Il y a quelques années, il m'a proposé de travailler avec lui sur un projet qui s'appelait *Les Égarés* et on s'est beaucoup égarés. Ça a été terrible. Une expérience inracontable.

AB: Avec la vase, en fait je le sens très très bien

vos enlèvements. Les points d'appui qui se dérobent, les engoulements, des images mentales déjà fortes apparaissent. Pour finir avec mon histoire de machine, le premier jour des répétitions de *Sans objet*, il y avait des rouleaux de bâche agricole qu'on avait utilisés pour *Questcequetudeviens?*. Ma première idée a été de recouvrir le robot avec. Quand le robot s'est mis à bouger, j'ai vu que les mouvements du robot et de la bâche ensemble produisaient du vivant. Les trajectoires parfaites du robot - il est capable de tracer des lignes droites dans l'espace - se confrontaient à une matière qui se plie de manière accidentelle. Le programmé et l'accidentel produisaient alors de la vie. Cela nous rappelle que le vivant est un programme - L'ADN est un programme - qui se heurte à l'accidentel de l'existence. Comme le vent qui a plié les arbres les a rendu tordus. Cette scène racontait cela. Il n'y avait pas encore de spectacle mais il y avait une installation...

MB: Le prévisible et l'accidentel, ce sont les composantes du vivant finalement. Et c'est ce qu'on cherche au théâtre. À la fois du programmé, du prévisible et aussi de l'accidentel... Pas du prévisible. Je n'aime pas ce mot. Quand on est plusieurs sur un plateau, quelque chose doit être prédéfini, déjà dessiné. Mais admettre l'accidentel c'est donner un sursaut de vie au spectacle. Le remettre en état de marche tous les jours. Ça permet que quelque chose se réinvente. Cette dimension aléatoire permet vraiment aux interprètes de réinventer. C'est beau ce que tu as dit sur le cadeau, c'est le cadeau du plateau. Ce n'est pas l'idée. C'est le plateau qui a l'idée pour toi. Et quand ça se passe comme ça c'est formidable... moi, je fais ça pour ça, pour ces moments-là. Sans vouloir être égoïste. La première c'est agréable. Le partage avec le public aussi. Mais ces moments imprévisibles qui surgissent du plateau, sans qu'on les ait prémédités, c'est un plaisir inouï, l'apparition d'un trésor.

AB: C'est vrai... À ce moment-là, on a le sentiment que cette idée est vraiment issue du plateau. Elle n'aurait pas pu

LE PROGRAMMÉ ET L'ACCIDENTEL
PRODUISAIENT ALORS DE LA VIE.
CELA NOUS RAPPELLE QUE LE
VIVANT EST UN PROGRAMME -
L'ADN EST UN PROGRAMME - QUI
SE HEURTE À L'ACCIDENTEL DE
L'EXISTENCE. COMME LE VENT
QUI A PLIÉ LES ARBRES LES A
RENDU TORDUS.

se passer ailleurs. Elle n'est pas issue du cahier. Et là, je me dis : « l'espace génère quelque chose ». À partir d'une façon de l'envisager, de l'explorer, de faire cohabiter des choses qui ne vont pas forcément ensemble mais qui ont toutes ce point commun de tenir sur le plateau. On ne peut travailler sur le plateau qu'avec des choses qui font corps sur le plateau. Par exemple, je n'aime pas trop voir la présence d'un ordinateur. Hier par exemple dans le spectacle, il y avait la régie visible, avec tous ses écrans. Je n'aime pas cette idée de théâtre d'ordinateur. C'est une négation de quelque chose. Un ordinateur sur le plateau, on pourrait faire des choses avec, mais pas de l'informatique.

MB: Je voudrais faire tomber un MacBook Pro dans la vase.

AB: C'est drôle !

MB: Et je voudrais que le mec, quand il se penche pour le ramasser, fasse tomber son iPhone de sa poche. Je pense que je vais le faire. Ça me réjouit de penser à ça. J'ai gardé mon vieil iPhone blanc.

AB: Je pense que c'est une très bonne idée. Dans *Sans objet*, on a utilisé le robot de façon parfois primitive. On a réussi par exemple à l'amener sur un point où il bug. Quand on lui demande de déplacer l'objet qu'il tient dans sa mâchoire, une planche, c'est lui qui se déplace. C'est son corps qui se déplace au lieu de déplacer la planche. Et chaque soir, on le remet à ce point-là et il bug de la même manière. Donc on a réussi d'une manière récurrente à l'amener dans un endroit où le robot se trompe. J'ai gardé ça dans le spectacle uniquement parce que c'était une erreur.

MB: C'est un champ de réflexion immense. Aller chercher une machine dans une usine, déjà ce geste est très puissant. Ça m'a fait penser à une chose. Je sens que dans ta manière

de faire du théâtre et dans la mienne il y a une volonté de s'extraire du temps. De la question de la représentation d'une époque passée ou actuelle. Cette machine, tu l'extraies de son époque pour mieux l'appréhender. Tu l'inscris dans un dispositif abstrait, dépouillé de signes, pour pouvoir lui donner une identité nouvelle, la donner à voir autrement. En ce moment on voit souvent sur les plateaux de théâtre des décors qui représentent des intérieurs très réalistes. Beaucoup de metteurs en scène de théâtre actuels ont tendance à vouloir représenter assez fidèlement des espaces reconnaissables par tous. Il y a finalement peu d'abstraction. Pour ma part j'ai beaucoup de mal à comprendre ces choix qui n'activent pas beaucoup l'imaginaire. C'est marrant, il y a beaucoup de jeunes scénographes qui travaillent avec des décors super réalistes, on voit des décors de salon, des pièces achetées chez Ikea, des chambres d'hôtel. On n'est pas loin d'un théâtre naturaliste, d'un théâtre bourgeois finalement. Et ils ne remettent pas vraiment ça en question. Il faut le voir comme un phénomène de mode, mais je pense que c'est inquiétant cette perte de confiance en l'imaginaire.

AB: Je me retrouve complètement dans ce que tu dis. Il faut se souvenir que le théâtre est l'art du maintenant. Mais ce maintenant appartient au théâtre. Je n'ai pas envie de le coller à l'actualité. Je vois d'autres artistes qui font ça mais je n'y arrive pas. Le théâtre, en tout cas celui que j'essaie d'explorer, concerne un tout autre champ...

MB: Souvent on dit, c'est vieux comme le monde, « le théâtre miroir du monde ». Miroir. C'est marrant car il y a quelques temps, j'écoutais une émission sur le cerveau et un chercheur parlait des neurones miroirs essentiels dans la construction de la personne. Ils permettent de se construire en ressentant le monde autour de soi par reproduction. Et finalement, j'ai compris que peut-être les autistes avaient un problème avec les neurones miroirs. Le dernier spectacle qu'on a fait avec Pierre est issu d'une rencontre avec les textes extraordinaires d'une jeune auteure autiste, Babouillec. Pendant longtemps, quand nous parlions du dispositif dans

lequel nous commençons à travailler et à chercher, et que les interprètes m'interrogeaient sur l'habituel «Où est-on? Que fait-on?», j'avais tendance à répondre : «On est sur un plateau de théâtre, on fait du théâtre». Je n'avais pas d'autre fiction possible en tête. Et puis progressivement, on s'est raconté qu'on était peut-être à l'intérieur d'une tête pensante. J'ai imaginé qu'on était dans une tête qui cherche, vacille par moment, déconne, produit, crée, déploie. Et ça m'amusait d'imaginer ces quatre acolytes faisant partie d'un même organisme. S'organisant, travaillant, à faire fonctionner une tête pensante. À un moment dans le spectacle, Babouillec nous dit : «Halte à la montée en puissance des têtes endormies». J'aime bien cette phrase, c'est comme une espèce de moteur. C'est comme si je cherchais à débarrasser le plateau de théâtre de ses neurones miroirs. Du coup, ça nous permet d'éviter d'aller vers une représentation réaliste du monde qui nous entoure. En miroir. Ça nous débarrasse des problèmes de l'affect et des petits drames psychologiques qui nous encombrant au quotidien. Les personnages qui sont là, les êtres au travail, car j'aime les appeler comme ça, n'ont pas à régler des questions parasites d'ordre psychologique. Du coup ils sont complètement ensemble. Au présent dans leurs actions et avec ce qui les entoure, avec la matière, avec les sons, les mouvements. Attentifs, animés par le plaisir de la découverte, de l'invention, de la construction.

AB : Et ça fait votre théâtre... Avec sur le plateau des objets étranges, la vis sans fin, la vase. J'essaye aussi dans quasiment tous mes spectacles qu'on ne puisse pas mettre un nom sur les objets qu'on regarde. Cette bache en plastique, on m'a souvent demandé quelle était sa matière. C'est marrant car c'est une matière très connue, le polyane, proche du sac poubelle.

MB : Ce n'est pas ignifugé?

AB : Pas du tout. Et on n'a eu aucun problème. Ce qui est drôle, c'est que le robot concentrait à lui seul tous les

soucis de sécurité. Notre polyéthylène, personne ne nous a embêté avec ça. C'est pourtant une matière très inflammable. En plus on met de la lumière très chaude pas loin d'elle. On avait certes pris les mesures qu'il fallait, avec deux extincteurs derrière les pendrillons, mais tout de même je pensais qu'on aurait des objections. Et c'est passé, même en Allemagne. À ce sujet, j'ai utilisé à Londres une ruse. On avait des tapis neufs pour *Taoub*, et on s'est rendu compte que l'on n'avait pas les certificats d'ignifugation. La commission de sécurité allait passer d'une minute à l'autre. J'ai alors demandé aux techniciens de mettre un projecteur dans le public. Un truc énorme. Le comité de sécurité entre et tombe dessus. Il demande ce que c'est, et demande qu'on le retire. Je rétorque qu'on a toujours fait ça, que ça n'a jamais posé de problème particulier. Le ton monte un peu. Je dis que si il n'y a pas cette scène, mon spectacle est carrément injouable. Il me dit que c'est absolument intolérable. Je finis par céder. On l'enlève. Le gars me serre la main et pars. Je me suis dit qu'il fallait utiliser cette ruse à chaque fois qu'il y avait un risque. Je me souviens que Krzysztof Kieslowski a déjoué la censure communiste de la même manière. Il disait que pour chacun de ses films, il avait écrit une scène de plus pour que ce soit celle-ci qui soit censurée.

MB : Tu me laisses sans voix. Tu m'as épatée. Bravo. En plus tu es un bon comédien.

AB : Oui, ça c'était facile. Il fallait évidemment ne pas abandonner trop vite sinon il allait pouvoir continuer et inspecter les tapis. Mais tenir mordicus, ne pas se résigner d'emblée. Je crois même que je lui ai fait un peu de peine. Mais il est reparti la conscience tranquille d'avoir bien fait son travail. Ce qui était le cas car c'était complètement débile cette histoire de projecteur dans le public.

MB : La plupart du temps on ne travaille pas avec des choses qu'on fabrique mais plutôt avec de la matière brute. Des matériaux qu'on va chercher dans l'industrie. Pierre est

très attiré par le dur, le fer, la pierre. Moi j'aime bien les matières plus souples, les plastiques, je les aime car elles sont ingrates et j'aime ce qui est ingrat. J'ai commencé à ramener des bouts de polyane, des plaques de plexiglas et de polycarbonate. Quand il m'a appelée pour travailler sur *Du fond des gorges*, Pierre réfléchissait à la question du langage. Au souffle, à la voix, au pneuma. Et donc il me dit : « On va ramener des pneus sur scène ». Parce que ça a à voir avec le langage. Il me montrait une photo avec un tas de pneus comme dans les campagnes. On en a donc fait un tas sur le plateau. C'était très beau mais au bout de quinze jours, on n'en pouvait plus. C'était lourd, on ne trouvait rien. Une fois qu'on avait déplacé trois fois un pneu, les acteurs étaient épuisés. Il y avait une difficulté et puis je sentais que ce n'était pas ça. Il fallait de l'air. Progressivement, j'ai ramené des centaines de chambres à air de toutes tailles qu'on a gonflées et posées sur le plateau jusqu'à créer un immense paysage noir caoutchouteux. Les plus grosses chambres à air de tracteur faisaient parfois deux ou trois mètres de diamètre. Tout le monde était conscient que c'était des chambres à air mais la démultiplication de cette forme nous amenait à la considérer autrement et aussi dans son aspect ludique, drôle, rebondissant, doux, accueillant, léger.

AB: C'est beau d'associer les pneus au souffle. Dans les pneumatiques, c'était évidemment l'air qui est désigné. En ramenant des chambres à air, tu dépassais l'idée. Tu amenais une matière qui était beaucoup plus productive. Vous auriez pu vous accrocher à cette idée de pneu. Mais le fait d'y avoir renoncé, c'est exactement ce qu'il fallait faire. Renoncer donne souvent place à autre chose... il n'y a pas de hasard.

La Revue Corps-Objet-Image, du TJP, Centre Dramatique National d'Alsace - Strasbourg réunit artistes et chercheurs pour penser autrement les arts de la scène. Après, « Infra, l'en-deçà du visible », « Alter, l'autre de la matière », le troisième numéro s'articule autour de la thématique « Ré-animation » et est diffusé sur le site www.corps-objet-image.com au fil des Week-ends TJP de la saison 2016-2017.

www.corps-objet-image.com / tous droits réservés

Le contenu de ce site relève de la législation française sur la propriété intellectuelle. Les articles peuvent être consultés et reproduits sur un support papier ou numérique sous réserve qu'ils soient strictement réservés à un usage personnel, scientifique ou pédagogique excluant toute exploitation commerciale. La reproduction devra mentionner, « TJP Éditions », « Revue Corps-Objet-Image », l'auteur et le titre de l'article.

Marguerite Bordat & Aurélien Bory / Labo des interférents #2 : Les hasardeux / juin 2017
Éditeur TJP Éditions / Revue Corps-Objet-Image 03 Ré-animation / Directeur de publication Renaud Herbin