

MATÉRIALITÉS

Jeroen

DE L'ATTENTION

Peeters

NOTES

SUR LA CULTURE

DE LA MATIÈRE AU THÉÂTRE

À quoi sommes-nous attentifs dans un théâtre ? Qu'est-ce alors que « faire attention » dans ce rôle attendu que l'on se satisfait de moins en moins d'appeler « spectateur » ?

En revenant sur trois performances récentes — *In Many Hands* de Kate McIntosh, *Oblivion* de Sarah Vanhee et *Mount Tackle* de Heike Langsdorf et radical_hope — le dramaturge Jeroen Peeters décrit depuis ses propres expériences de regardeur comment ces performances interrogent la capacité des objets les plus banals, ceux de notre quotidien, à créer des formes d'attention inédites supportées par leurs matérialités, leurs histoires, les récits marketing, intimes et politiques qui s'y entremêlent. « Comment, se demande-t-il, composer notre attention avec, et à travers, l'agentivité de la matière ? ». Où certaines scènes nous mettent au travail sur cette « culture de la matière » (*material literacy*) par laquelle les choses, les êtres et les récits du monde tissent entre eux de nouvelles formes d'attention.

Depuis des siècles, les accessoires et les décors jouent un rôle dans le théâtre, tout comme le bâtiment et ses équipements techniques qui façonnent la situation théâtrale au moyen de lumières et de sons. Ces dernières années, on voit régulièrement apparaître sur scène des acteurs non-humains : robots et machines, animaux et plantes, nuages et éléments atmosphériques, ainsi que toutes sortes d'objets. Jusqu'à récemment ces êtres et ces objets étaient la plupart du temps présentés comme des instances individuelles ; aujourd'hui, l'approche du « nouveau matérialisme » met l'accent sur leur agentivité dans un maillage complexe et hétérogène – ce qui interroge non seulement les conditions technologiques et de production du théâtre, mais aussi une économie et une écologie qui s'étendent au-delà de ce seul domaine. Comment peut-on exprimer l'enchevêtrement insaisissable qui nous unit aux divers agents, familiers ou non, qui nous entourent ? Comment composer notre attention avec, et à travers, l'agentivité de la matière ? Qu'est-il requis pour cela ? Quels types de connaissance et d'expérience – quelle « culture de la matière » ?

Avec en toile de fond le changement climatique anthropique et l'omniprésence du néolibéralisme, ces questions prennent un caractère politique plus large et exhortent les humains à reconsidérer leur position. Or, si les hiérarchies traditionnelles commencent à évoluer, ces changements provoquent également une crise de l'attention au théâtre, comme le fait remarquer Augusto Corrieri lorsqu'il s'intéresse à une mouche en train de voler sur scène : « Cela me ramène à la manière dont le dispositif théâtral configure des modalités d'attention et de présence qui excluent les vies "moins-qu'humaines", et comment, à chaque fois que nous achetons un ticket et que nous nous asseyons à nos places, cette exclusion se voit réaffirmée et naturalisée¹ ». Si l'on considère le théâtre comme un espace où se répètent et s'entraînent des expériences sensibles et des pratiques attentionnelles, comment peut-on développer un vocabulaire concret (c'est-à-dire des façons de *parler* et de *faire*) qui porte sur les processus relationnels entre les gens et les choses – sur leur *devenir-avec* ? Que *font* les choses ? Que font les choses de nous, au théâtre ? Comment nous, acteurs et spectateurs, nous positionnons-nous ?

De récentes performances d'artistes de Bruxelles expérimentent des

NdT : Le titre original, "Mattering Attention — Notes on Material Literacy in the Theatre", s'appuie sur la polysémie du terme anglais "matter". En tant que substantif, il désigne la matière. Converti ici en verbe, "to matter" s'entend de deux manières : il renvoie non seulement au processus de matérialisation, qui consiste à faire prendre corps, mais aussi au fait d'« avoir de l'importance » (*it matters to us*). Par ailleurs, tout au long du texte, « culture de la matière » traduit l'expression "material literacy". Le premier sens de "literacy" étant celui de « capacité de lire et d'écrire », le terme désigne ici un savoir et un savoir-faire qui permettent de lire et de comprendre un certain domaine – ici, celui de la matérialité –, mais aussi de s'y orienter et d'y opérer des choix.

¹ [Corrieri 2017, 247]

dispositifs inhabituels dans lesquels les choses, les technologies et les interprètes humains apparaissent les uns à côté des autres, autant que les uns *par* les autres, et mettent ainsi en péril les hiérarchies familières et les habitudes d'identification. En proposant des analyses successives de *Oblivion* de Sarah Vanhee (2015), *In Many Hands* de Kate McIntosh (2016) et *Mount Tackle* de Heike Langsdorf et radical_hope (2016)², j'espère faire émerger une certaine perspective sur des modalités d'attention alternatives, sur l'activité du spectateur et sa participation, et offrir un aperçu de la « culture de la matière » qui sous-tend ces pratiques.

LA SYMPATHIE INORGANIQUE ET L'ART COMME OBJET NON GOUVERNABLE

Pendant un an, Sarah Vanhee a conservé tout ce dont elle se serait débarrassée d'habitude. Toutes ces choses, venant de chez elle ou de son atelier, ont formé une archive de quarante-six cartons numérotés et datés. Au cours de sa performance *Oblivion*, Vanhee vide lentement et méticuleusement ces cartons, jusqu'à ce que, deux heures et demie plus tard, la scène soit remplie d'objets. Entre-temps, elle raconte comment elle a géré cet amas de choses durant l'année, elle parle de l'évolution de son processus créatif et de l'économie sous-jacente à l'œuvre, sans oublier une série de réflexions sur notre société de consommation et d'information. Pour être plus précis, c'est par le biais de fragments hétérogènes, d'histoires et de citations que cet arrière-plan est évoqué, à travers un flot ininterrompu de mots. Ainsi, aux déchets soigneusement nettoyés s'ajoutent un journal des excréments, des déchets numériques et autres spams, des souvenirs et des idées inutilisées, des listes de références Internet et des sources d'inspiration. À cela s'ajoutent encore des bribes de sons qui symbolisent des déchets immatériels : chansons, sonorités New Age, jingles, pubs. Comment gérer la surabondance ? Quelles sont les alternatives possibles à nos actes de consommation effrénés ? Quels sont aujourd'hui les mécanismes les plus pertinents d'attribution de valeur à toutes ces choses ?

² Pour plus d'informations au sujet de ces artistes et de leurs œuvres, consulter <www.sarahvanhee.com>, <www.spinspin.be> et <www.open-frames.net/radical_hope>.

SI L'ON CONSIDÈRE LE THÉÂTRE
COMME UN ESPACE OÙ SE RÉPÈTENT
ET S'ENTRAÎNENT DES EXPÉRIENCES
SENSIBLES ET DES PRATIQUES
ATTENTIONNELLES, COMMENT PEUT-ON
DÉVELOPPER UN VOCABULAIRE CONCRET
QUI PORTE SUR LES PROCESSUS
RELATIONNELS ENTRE LES GENS ET LES
CHOSSES – SUR LEUR *DEVENIR-AVEC* ?



Avant que Sarah Vanhee ne se mette à parler dans *Oblivion*, cela fait déjà un moment qu'elle a commencé à déballer ses cartons. Qu'est-ce qui requiert d'abord notre attention : le dialogue qu'elle entretient avec les objets à travers ses gestes et sa voix ? Ou bien sont-ce les objets eux-mêmes qui attirent notre attention, et si tel est le cas, comment ? Près des emballages plastiques, des bouteilles de lait, des babioles et des choses quelconques, se trouvent des objets qui semblent être chargés de sens : des bouteilles vides de Coca-Cola, des gobelets en carton, des boîtes de médicaments, des produits d'entretien ou cosmétiques, des papiers de bonbons, un sac poubelle de la ville de Bruxelles, un portable, un disque dur et un sac plastique du magasin d'électronique Media Markt, une ampoule électrique, etc. Plus que de simples objets, ce sont des *produits* portés par toute une économie et toute une idéologie, depuis le moment où ils ont été créés jusqu'à celui où l'on s'en débarrasse. Lors d'une discussion suivant une représentation, Vanhee dit à ce sujet : « Les objets sont de formidables acteurs, ils ont même été conçus pour ça. En un sens, ce sont des documents de notre époque tellement visuelle ».

De la pratique déployée par Vanhee sur une année entière, pour essayer de suspendre la mise au rebut et de réévaluer les choses, nous n'entrevoions qu'une partie. Elle offre avec soin son attention à chaque chose, individuellement. Elle leur parle, donne son corps et sa voix à des spams et à d'autres bouts de texte, et se place ainsi au milieu des choses. Elle finit même par les nommer par leur « nom », en lisant à voix haute les inscriptions des emballages, précédées de « Nous sommes... » : « Nous sommes Carrefour Moutarde à l'Ancienne.

COMMENT PRENDRE « L'APPEL DES CHOSES » AU SÉRIEUX ? EN QUOI CETTE RELATION AUX « CORPS NON-HUMAINS » ALTÈRE-T-ELLE L'IMAGE QUE NOUS NOUS FAISONS DE NOUS-MÊMES ?

Nous sommes BicarNet Nouvelle formule en micro-granules. Nous sommes courgettes 27062364. Nous sommes P2 5PC 17. Nous sommes Mucci Sensation ». Après l'épreuve prolongée d'une circulation excessive et débridée d'objets, Vanhee en arrive à une identification plus explicite avec les choses qui l'entourent – un dialogue qui se ramifie en un maillage de relations incluant d'autres objets, des personnes et des lieux. Son auto-ethnographie révèle une économie complexe dans laquelle la manipulation et le contrôle n'ont plus de place univoque.

Comment prendre « l'appel des choses » au sérieux ? En quoi cette relation aux « corps non-humains » altère-t-elle l'image que nous nous faisons de nous-mêmes ? Pour répondre à ces questions, la philosophe Jane Bennett interroge dans « powers of the hoard » ceux qu'on appelle des « syllogomanes » (*hoarders*, en anglais), ces gens qui accumulent des objets de



Oblivion, Sarah Vanhee
Interprète : Sarah Vanhee
Photographies : Phile Deprez

manière compulsive. Pour elle, l'agentivité se situe dans les relations complexes entre humains, objets et lieux – c'est-à-dire à la fois dans leur porosité et dans leur intercorporalité, ce qui inclut également les corps étrangers qui nous peuplent. Elle parle de « sympathie inorganique » pour qualifier une forme de relationnalité qui ne serait ni instrumentale ni dépendante d'une appréciation esthétique. En définitive, Bennett s'intéresse à une certaine forme de modestie et cherche d'autres mécanismes de valuation³. L'étude de sites complexes où déchets, fétiches, œuvres d'art, données et autres objets agissent et parlent leur propre langage peut avoir quelque chose à nous apprendre sur la société écologiquement désastreuse dans laquelle nous vivons. Bennett en est convaincue : « pour comprendre véritablement les pratiques sociales, il est nécessaire de considérer les éléments non-humains qui agissent toujours en leur sein⁴ ».

Du fait de la division stricte entre scène et gradins, le spectateur reste à une certaine distance de la pratique attentionnelle et de re-évaluation que mène Sarah Vanhee ; et en même temps, la monotonie de la dramaturgie provoque un ennui qui donne le temps de réfléchir à sa propre position dans ce réseau de choses. Pour le spectateur, la possibilité d'une relation avec les objets distincts ne cesse d'être complexifiée par la vue d'une pile générique de déchets et par un sentiment de surabondance. L'excès et la perte de contrôle qui ont marqué le processus créatif de Vanhee laissent ainsi des traces dans la performance elle-même. Le paysage d'objets grouille d'une généalogie indomptable dans laquelle transparaissent également les divers excès et paradoxes de notre époque actuelle. Là, sur la scène, nettoyé, trié et explicité, ce paysage taciturne scintille comme l'image absurde des restes incontrôlables d'une étrange opération hygiéniste.

Et pourtant, ce caractère ingouvernable du monde ne coïncide pas avec celui de l'œuvre d'art en tant qu'objet indéfinissable — « l'œuvre d'art en tant que chose en soi, incalculable », comme le dit Vanhee pendant la performance. Une conception de l'art qui « tout comme les rhinocéros, les pingouins et les ours polaires est menacée d'extinction ». Cela crée une situation où contagion et rencontres inattendues peuvent advenir. Car après tout, notre rôle habituel de consommateur, de spectateur ou de citoyen n'est-il pas suspendu et, par là-même, remis en question par cette performance ? *Oblivion* n'est pas seulement un *readymade*, elle est aussi le résultat de choix artistiques qui sont

³ NdT: L'anglicisme « valuation » est ici adopté, conformément à un usage déjà en vigueur dans la traduction de certains philosophes (John Dewey, notamment), pour désigner le processus ou l'activité par lesquels de la valeur est attribuée aux choses. En ce sens, c'est un « faire » dans lequel une implication est nécessaire, là où le plus commun « évaluation » s'entend surtout comme une estimation, comme le jugement d'une valeur qui serait une donnée préexistante.

⁴ cf. [Bennett 2012, 258-260 et 269]

pour la plupart hétéronomes, comme le suggère Vanhee dans cette singulière énumération d'objets sans laquelle *Oblivion* n'aurait pas pu exister. Et l'œuvre a une forme spécifique et maîtrisable, celle de la performance théâtrale, qui en se répétant soir après soir présente aussi en elle-même une forme paradoxale de réutilisation et de re-évaluation. Ce que nous apporte *Oblivion*, ce ne sont pas tant des grandes vérités ou des conclusions sur cette impitoyable surabondance, sur la fiction vacillante du contrôle ou sur un sens des possibles qui y sommeillerait. On y prend plutôt conscience que le bouleversement qui frappe à la fois notre propre position et notre vision des choses émane d'une pratique artistique qui est en elle-même excessive dans sa méticulosité, sa précision, son humour et sa singularité.

Certes, l'approche de Vanhee est assez conceptuelle et n'altère presque en rien la manière traditionnelle de regarder un spectacle. Il y a bien un jeu avec les modalités habituelles d'attention qui s'opère par la sensation de durée et de surabondance, mais c'est avant tout le langage qui y établit une dimension politique et nous pousse à nous engager dans un raisonnement critique, au-delà de ce que peuvent saisir nos sens. Ce savoir discursif peut-il laisser des traces dans nos gestes, dans l'activation de nos sens et sur nos modalités attentionnelles ? Et comment ? Cette question est celle d'une « culture de la matière » encore à venir.

COSMOGONIES TACTILES

« Gardez les mains libres s'il vous plaît », indique une petite pancarte ornée d'un dessin avec les choses que les gens sont susceptibles d'avoir sur eux : des bagues, des bracelets, des montres, un téléphone portable, du tabac, un manteau, des sacs, etc. Un acteur souhaite la bienvenue au public. Il s'assure que tout le monde a bien trouvé le chemin du vestiaire et est prêt à assister à la performance *In Many Hands*. De combien de temps de décompression avons-nous besoin avant d'être prêt à entrer dans une salle de théâtre ? Souvent ces moments de transition où l'on quitte ses préoccupations quotidiennes se perdent tout simplement dans une attention dispersée. Ici, ils sont amplifiés comme des petits rituels de préparation qui facilitent le franchissement d'une série de seuils entre le monde extérieur et l'espace protégé du théâtre.

Quelques instants plus tard, on se retrouve en compagnie d'un plus petit groupe. On rejoint un rituel collectif consistant à se laver les mains afin d'apaiser ses sens, tandis que Kate McIntosh ou l'un de ses collaborateurs explique brièvement le déroulement de la soirée. « Nous allons vous inviter à vous asseoir dans cet espace. Asseyez-vous de préférence à côté d'une personne

que vous ne connaissez pas, à côté d'un inconnu ». Une communauté potentielle faite d'étrangers qui doivent tenter ensemble de trouver le bon timing et le bon rythme, sans dire un mot : jusqu'où cela peut-il s'étendre ?

Une fois à l'intérieur, rien ou presque ne rappelle l'espace théâtral. On est dans un simple espace ouvert avec trois longues tables positionnées en triangle, les chaises étant placées de manière à ce que l'on soit assis les uns à côté des autres et face aux murs. Sur la suggestion d'un acteur, tout le monde tend les bras au-dessus de la table, les paumes vers le haut, de façon à ce que la main gauche accueille la main du voisin et que la main droite repose sur celle du voisin suivant. Une série de petits objets passe par cette chaîne de mains et de corps. Ce sont pour la plupart des choses naturelles ou liées au corps humain : des cailloux, des petits crânes, de la terre, des plantes séchées, des algues, du marc de café, de la craie colorée, un récipient plastique contenant de l'urine, une queue de cheval, quelques dents de lait, un marteau. On prend le temps d'explorer chaque objet, en le touchant et en le sentant, en le soulevant, tout en surveillant du coin de l'œil l'attention et le rythme de son voisin, puis on le fait passer. Alors que les petits objets font office de médiateurs de l'attention, le malaise procuré par les mains qui se touchent peut révéler de multiples sensations :

toucher et être touché, donner et recevoir, explorer activement et passivement. Que savent les mains des autres ?

Sans contextualisation ou presque, ces choses exigent de l'attention pour elles-mêmes, et un certain travail est nécessaire pour qu'elles se mettent à nous parler. Si d'abord le spectateur fait face à l'échec de son imagination dans cette situation apparemment sans médiations, il finit par réussir à apprécier les simples propriétés physiques des objets

avec quelques gestes et d'infimes effleurements. Des minéraux, de la terre et des plantes, aux petits animaux vertébrés et aux dents humaines jusqu'aux simples outils, ces objets, pris comme symboles, semblent renfermer une « cosmogonie » : une histoire sur l'origine du monde, avec un substrat non seulement matériel mais aussi plein de potentialités. En tant que tels, ils sont aussi une invitation à réinventer le monde. Mettre l'accent sur les objets, serait-ce une manière de proposer un mythe fondateur alternatif pour la communauté d'étrangers réunis au théâtre ?

La chaîne de corps qui se passent des objets rappelle le caractère ouvert, inachevé des traditions orales, avec les modulations et les dérivations

PEUT-ÊTRE AVONS-NOUS BESOIN
DE NOUS INTERROGER AINSI
SUR NOS ORIGINES TELLURIQUES,
EN CONTEMPLANT DES OBJETS,
POUR QUE NOTRE ENVIRONNEMENT
SE CHARGE À NOUVEAU DE RÉCITS
DE MATIÈRES, ET QUE NOUS PUISSIONS
REDÉCOUVRIR DES PRATIQUES
ET DES SAVOIR PERDUS ?



In Many Hands, Kate McIntosh, 2016
Photographies : Dirk Rose

qui leur sont propres. Les objets ont un poids matériel et contiennent des histoires, toutefois ils symbolisent peut-être aussi la façon dont ils ont modelé nos mains au fil des siècles et portent les traces de pratiques parfois oubliées ou perdues. Ils invoquent en profondeur un temps géologique et un imaginaire sismique : peut-être avons-nous besoin de nous interroger ainsi sur nos origines telluriques, en contemplant des objets, pour que notre environnement se charge à nouveau de récits de matières, et que nous puissions redécouvrir des pratiques et des savoir perdus⁵ ?

Développer le sens d'une « culture de la matière » semble une entreprise complexe dans laquelle différents types de relations aux objets, et les langages tactiles qu'ils engendrent, s'entrelacent et s'engagent à un développement mutuel. Dans notre ère du tout numérique noyée sous les gadgets responsables d'une crise de l'attention, le sens d'une culture de la matière qui opte pour des alternatives ne peut exister que si de nombreuses mains s'en emparent. Les objets de *In Many Hands* nous rappellent les nombreuses mains de la technologie, de l'artisanat, de la poésie, de la mythologie, de l'écologie – la précarité de leur histoire et le caractère incarné de leurs sources.

Après s'être lavé les mains, on peut déplacer sa chaise vers l'extérieur d'une des tables, de façon à ce que tout le monde se voit et devienne témoin des uns et des autres dans cette quête de sens. On est de nouveau invité à étendre les bras et à former un maillage, qui inclut à présent les personnes jouxtant nos voisins. Cette chaîne de corps se mêle à d'autres objets, cette fois plus lourds ou volumineux, plus difficiles à attraper ou à identifier : des cordes et des nœuds, des bottins téléphoniques et des morceaux de papier, des sacs plastiques remplis de liquide ou plusieurs poignées de pois. Alors que soudainement la pièce se trouve plongée dans le noir et maintient dans l'obscurité l'enchevêtrement de corps et d'objets pendant plusieurs minutes, les gens se laissent aller à prendre des risques, se mettent à rire et à faire des bruits, créant un imaginaire acoustique qui pourrait donner une impression tribale.

Pendant que les lumières se rallument doucement à la fin de *In Many Hands*, un mince film plastique passe de mains en mains puis s'élève vers le plafond du théâtre, comme si cet enroulement de corps, d'objets et de bruits avait laissé flotter un ectoplasme dans son sillage. Un court instant, on peut lire sur les visages éclairés des spectateurs la surprise et la confusion déposées par cette fin ouverte.

SÉMIOTIQUE MATÉRIELLE DES CULTURES DU VOIR

À l'entrée du théâtre, les spectateurs sont accueillis par trois personnes : « Tout l'espace est accessible, du haut des gradins à l'arrière de la scène. Il n'y a pas de point de vue idéal où se placer, donc sentez-vous libres de vous promener et de tester différents angles de vue. Bon spectacle ».

Dans *Mount Tackle* de Heike Langsdorf et radical_hope, la distance habituelle entre la scène et la salle a été déconstruite. Quelques rangées de chaises ont été retirées et remplacées par des coussins, et des pans de tapis de danse sont placés en diagonale dans l'espace. Au centre de la scène se trouve une montagne composée de grands coussins gonflables, de tas de couvertures, de sacs plastiques remplis de foin, de livres, de petits objets et d'accessoires, sous lesquels se tiennent deux corps humains, dont seuls une main et un pied sont visibles. Sur le côté, une table avec des encas. Ailleurs, des bouts de ficelle pendent lâchement d'une corde à linge, un homme masqué fait tranquillement la sieste, des bouteilles en plastique et des balles de tennis sont éparpillées çà et là, et bien d'autres choses encore. Pendant une heure et demie, cet espace va se transformer lentement par l'intervention subtile de quinze collaborateurs (humains) que l'on peut difficilement différencier des spectateurs. Où donc porter son regard dans cet enchevêtrement de personnes et d'objets, de coins et de recoins ?

Il revient au visiteur de se trouver une place et un point de vue. Une partie des assises est encore présente, toutefois presque aucune action de Langsdorf et de son équipe ne cherche à activer l'espace traditionnellement destiné au public. D'une certaine manière, la mise en scène de *Mount Tackle* se montre délibérément *indifférente* au contrat habituel passé avec le spectateur : sur les gradins encore plus qu'ailleurs, on se rend compte qu'est mise en échec l'idée même d'un angle de vue idéal. Dans cette configuration, le théâtre ne nous apparaît-il alors qu'à l'état de ruine ? Non, car à la différence des autres formes d'art, la quête obsessionnelle de sens est une aventure sociale au théâtre, pas tant parce que tout le monde partage une même fiction, mais parce que tout le monde est aussi observateur et témoin mutuel de ce processus de recherche et de tâtonnement dans l'obscurité. Cela dit, qu'en est-il effectivement de la création des différentes modalités attentionnelles ?

Mount Tackle expérimente des « cultures du voir » spéculatives, comme les appelle Langsdorf, qui mettent clairement l'accent sur la matière. Comment naviguer dans ce paysage plane où l'on trouve, près d'objets ordinaires, toutes sortes de choses sans utilité immédiate et difficiles à identifier ? Pendant *Mount Tackle*, divers protagonistes (des comédiens, mais aussi des objets et des technologies ordinaires) orientent discrètement l'attention du public et

⁵ Cette réflexion fait écho aux écrits de David Abram sur les cultures orales et le besoin de « remettre en récit » la terre locale pour rétablir sa santé et son intégrité. Cf. (Abram 2010, 259-292)

provoquent des rencontres fortuites entre personnes et objets.

Quand deux performeurs trient des babioles et les disposent sur le sol, il y a tant de spectateurs qui s'agglutinent autour d'eux dans l'espoir d'entrevoir quelque chose que l'on est obligé de déchiffrer à distance la curiosité sur les visages. Aussi, une personne se promène avec une caméra : un peu plus bas, quelques jeunes se mettent alors à suivre la performance en *live streaming* sur leurs smartphones. Dans les gradins, quelqu'un tend des chips à des spectateurs qui écrivent des SMS ou discutent à voix basse, comme s'ils étaient dans une salle obscure de cinéma où les rapports sociaux et l'attitude corporelle se font par d'autres moyens et sont régis par des codes différents. Des bruits concrets sont captés par des microphones et amplifiés. L'éclairage crée des effets d'agrandissement. N'est-ce pas surtout ces médiums divers qui produisent ici de l'attention et du sens ?

Vers la fin, la scène est débarrassée pour faire place à plusieurs nouveaux assemblages évoquant un stand de marché aux puces, un autel apocryphe avec des fleurs séchées ou un coin détente avec des couvertures. Ranger, mettre de l'ordre, arranger. Les actions sont claires et les constellations qui émergent sont plus ou moins familières. La première partie invitait à l'observation, à la lecture, à l'écoute et à la documentation, c'est maintenant une invitation prudente à participer qui semble être mise en avant. Ou plutôt : la production d'attention glisse du théâtre et de l'installation vers les media et les « cultures du voir », qui en reviennent aux rituels et aux pratiques quotidiennes.

L'attention et la recherche du sens passent inévitablement par une forme d'identification, c'est-à-dire par un langage familier et partagé.

MOUNT TACKLE INVITE CHACUN À COLLABORER DANS UNE FORME DE « SÉMIOTIQUE MATÉRIELLE », LUDIQUE ET EXPÉRIMENTALE, DANS LAQUELLE LE SENS HABITUEL DES CHOSES EST EN SUSPENS.

Pourtant, les aspects les plus frappants de *Mount Tackle* ne sont pas les fragments et les citations culturelles qui se laissent saisir mais bien leur puissance *matérielle*.

En tant qu'installation et performance *Mount Tackle* est déjà littéralement un *environnement*, dans lequel se trouvent

toutes sortes de choses (un fouillis d'objets, de trucs, de babioles, de gadgets). Parfois ces choses sont amenées à « parler », par exemple quand on les arrange d'une certaine façon ou lors d'un petit concert pour lequel leurs bruits sont captés par un microphone de contact. Mais comme les objets restent souvent muets, ils ne semblent être qu'un simple fouillis, vide de sens et impossible à maîtriser. Cette matérialité indomptable indique aussi clairement que pour une grande part des actions (celles des performeurs et de leur équipe, mais aussi les pensées et les expériences que l'on a en tant que spectateur) il faut savoir se contenter de peu ou accepter qu'elles restent en suspens. Au sein du champ



Mount Tackle, Heike Langsdorf & radical_hope, 2017
Interprètes : Heike Langsdorf, Lilia Mestre
Photographie : Johan Pijpops

désordonné de *Mount Tackle*, composer son expérience ne va pas de soi.

D'une certaine manière, *Mount Tackle* est constamment en équilibre au bord de l'inconnu – sur ce seuil d'où peut (ou non) émerger le sens, et où sont nichées de nouvelles perceptions et expériences, sans jamais se présenter frontalement. En réalité, il est assez merveilleux qu'un aussi grand groupe de personnes soit aussi à l'aise pendant une heure et demie dans une situation aussi informelle et ouverte, sans aucun cadre narratif. Cela me rappelle ce que dit Donna Haraway dans *Staying with the Trouble* (« Habiter le trouble ») : « Nous avons besoin les uns des autres dans des collaborations et des combinaisons inattendues, dans des tas de compost chaud. Nous devenons-avec les uns les autres ou ne devenons pas du tout. Ce genre de sémiotique matérielle est toujours situé, quelque part et non nulle part, dans un enchevêtrement et dans le monde⁶ ». *Mount Tackle* invite chacun à collaborer dans une forme de « sémiotique matérielle », ludique et expérimentale, dans laquelle le sens habituel des choses est en suspens. En m'y impliquant, je me suis rendu compte à plusieurs reprises à quel point cette recherche d'une attention différente et non-instrumentale était précaire. Quand on laisse une place temporaire à l'inconnu et au « faire avec », on se doit de prendre soin de l'étranger qui émerge dans cette relation. Il s'agit de devenir partie prenante du monde, d'une manière humble et alternative.

EN GLANANT UNE CULTURE DE LA MATIÈRE

La « culture de la matière » n'est pas du tout un concept ou une pratique bien définis, encore moins une connaissance instrumentale ou un ensemble de compétences applicables. À partir des brèves analyses menées sur ces performances, nous pouvons glaner quelques éléments en guise de conclusion. Des éléments fragmentaires, parce que je pense que la culture de la matière (en tant que façon de faire) fonctionne comme un savoir incarné qui est tramé et transmis comme dans les traditions orales, avec leurs contingences et leurs cosmogonies tactiles. Cependant, un tel maillage a ses limites quand on le place dans le monde vaste, complexe et enchevêtré d'aujourd'hui, qui va bien au-delà de ce que peuvent appréhender nos sens⁷. Afin de politiser nos modalités et nos pratiques de l'attention, la culture de la matière doit aussi inclure un savoir discursif afin que la conscience s'éveille et s'affûte, comme

⁶ (Haraway 2016, 4)

⁷ Cf. (Morton 2013)

le démontre Vanhee, et expérimenter avec les technologies anciennes et nouvelles qui augmentent notre *sensorium*, comme le propose Langsdorf. En reconnaissant à l'attention l'importance de sa matérialité et en matérialisant ses enjeux⁸, on remet en cause la culture des canons et des visions du monde habituels ainsi que celle des supports qui les véhiculent, tels que le théâtre moderne. C'est forcément une approche spéculative, précaire, dont la finalité reste ouverte et qui, un jour peut-être, nous permettra assez littéralement de saisir un certain état des choses. Qui ou qu'est-ce que je touche quand je touche mon environnement⁹? Comment puis-je être attentif et accompagner cet enchevêtrement plus-qu'humain qui progresse en rampant, constituant ma matière d'une façon qui m'est encore inconnue ?

QUI OU QU'EST-CE QUE
JE TOUCHE QUAND JE TOUCHE MON
ENVIRONNEMENT ? COMMENT PUIS-JE
ÊTRE ATTENTIF ET ACCOMPAGNER CET
ENCHEVÊTREMENT PLUS-QU'HUMAIN QUI
PROGRESSE EN RAMPANT, CONSTITUANT
MA MATIÈRE D'UNE FAÇON QUI M'EST
ENCORE INCONNUE ?

Traduit de l'anglais par Valentina Gardet

⁸ NdT : Comme pour le titre (voir la NdT initiale), l'expression concise "mattering attention" est déployée ici en une formulation dédoublée, visant à rendre compte de sa polysémie : « En reconnaissant à l'attention l'importance de sa matérialité et en matérialisant ses enjeux... ».

⁹ Il s'agit d'une paraphrase de la question de Donna Haraway « Qui et qu'est-ce que je touche quand je touche un chien ? » (2008, 3).

BIBLIOGRAPHIE

Abram David, 2010, *Becoming Animal: An Earthly Cosmology*, New York, Pantheon Books

Bennett Jane, 2012, « Powers of the Hoard: Further Notes on Material Agency », in Jeffrey Jerome Cohen, *Animal, Vegetable, Mineral: Ethics and Objects*, Washington DC, Oliphaunt Books

Corrieri Augusto, 2017, « The Rock, The Butterfly, the Moon and the Cloud. Notes on Dramaturgy in an Ecological Age », in K. Georgelou, E. Protopapa et D. Theodoridou (éd.), *The Practice of Dramaturgy: Working on Actions in Performance*, Amsterdam, Valiz

Haraway Donna, 2008, *When Species Meet*, London/Minneapolis, University of Minnesota Press

Haraway Donna, 2016, *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chtulucene*, Durham/London, Duke University Press

Morton Timothy, 2013, *Hyperobjects. Philosophy and Ecology after the End of the World*, London/Minneapolis, University of Minnesota Press

La revue Corps-Objet-Image du TJP Centre Dramatique National Strasbourg - Grand Est est une publication périodique réunissant artistes et chercheur-euse-s pour explorer les territoires et les pensées plurielles des arts de la scène contemporaine.

Le quatrième numéro de la revue met à l'honneur des praticien-ne-s de l'attention dont les pratiques dérangent et dépayser nos régimes attentionnels et cultivent de nouveaux domaines d'attention. Faire exister la possibilité de nouvelles attentions, c'est faire exister, fragilement, d'autres mondes possibles.

Ses articles sont publiés sur le site Corps-Objet-Image au rythme des « Week-ends » des saisons 2018/2019 et 2019/2020 du Centre Dramatique National. Ils font l'objet d'une publication papier qui paraît en mars 2020 à l'occasion de la Biennale Internationale Corps-Objet-Image du Centre Dramatique National, Les Giboulées (ISSN 2426-5756 / ISBN 978-2-9520815-8-0).

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.

Peeters Jeroen, 2020, « Matérialités de l'attention — Notes sur la culture de la matière au théâtre », *Revue Corps-Objet-Image*, n°4 / Traduit de l'anglais par Valentina Gardet
Éditeur TJP Éditions / Revue Corps-Objet-Image 04 Théâtres de l'attention / Directeur de publication Renaud Herbin

TJP ÉDITIONS / 1 RUE DU PONT SAINT-MARTIN / 67000 STRASBOURG
www.tjp-strasbourg.com / www.corps-objet-image.com

TJP Centre Dramatique National Strasbourg - Grand Est
LA SCÈNE CORPS-OBJET-IMAGE POUR TOUTES LES GÉNÉRATIONS / DIRECTION RENAUD HERBIN