

Français

SENIK

ARSENIC 30



Direction de la publication :  
Patrick de Rham  
Olivier Kaeser

Textes :  
Delphine Abrecht  
Daniel Blanga-Gubbay  
Sally De Kunst  
Patrick de Rham  
Florian Gaité  
Jacques Gardel  
Olivier Kaeser  
Sandrine Kuster  
Thierry Spicher  
Laurence Wagner

Paroles d'artistes :  
Simone Aughtterlony  
Marco Berrettini  
Maud Blandel  
Jonathan Capdevielle  
Émilie Charriot  
Ruth Childs  
Pamina de Coulon  
Lætitia Dosch  
Marion Duval  
Yan Duyvendak  
Franko B  
Massimo Furlan  
Rodrigo García  
Oscar Gómez Mata  
Fabrice Gorgerat  
François Gremaud  
Florentina Holzinger  
Marie-Caroline Hominal  
La Ribot  
Joël Maillard  
Denis Maillefer  
Sophie Perez/Xavier Boussiron  
Julia Perazzini  
Marielle Pinsard  
PRICE – Mathias Ringgenberg  
Anne RoCHAT  
Dorian Rossel  
Nicole Seiler  
Velma – Christophe Jaquet et  
Stéphane Vecchione  
Gisèle Vienne

Traduction :  
Claire Martinet (anglais-français)  
Sarah Jane Moloney (français-anglais)

Édition, correction :  
AJS Cracker (anglais)  
Florence Perret (français)

Recherches, archives, coordination :  
Alexandre Almirall  
Mat\* Avogadro  
Hélène Bahon  
Clara Delorme  
Maude Herzog  
Juan Moreno  
Ivan Pittalis  
Anne Ségallou  
Ana-Belen Torreblanca  
Marion Zmilacher  
Archives de la Ville de Lausanne

Graphisme :  
Maximage, Genève/Paris/Zurich

Caractères typographiques :  
Rhymes, Selecta  
[www.maxitype.com](http://www.maxitype.com)

Papiers :  
Holmen Book White 70 g/m<sup>2</sup>  
Galerie Art Silk 100 g/m<sup>2</sup>

Impression :  
Printon AS, Tallinn

Tirage :  
5'000 exemplaires

Soutien à la publication :  
Ville de Lausanne  
Canton de Vaud  
Loterie Romande  
Fondation Ernst Göhner

Édition et distribution :  
ARSENIC  
Centre d'art scénique contemporain  
Rue de Genève 57  
CH-1004 Lausanne  
[info@arsenic.ch](mailto:info@arsenic.ch)  
[www.arsenic.ch](http://www.arsenic.ch)

ISBN 978-2-8399-2983-7

© 2022 ARSENIC,  
les auteur-riche-x.s. Tous droits réservés.

ARSENIC 30

Olivier Kaeser <i>Préface</i>	8
Florian Gaité <i>Performing part – Théâtre, danse et performativité</i>	15
Laurence Wagner <i>Topographies</i>	29
Jacques Gardel <i>Création d'un lieu alternatif à Lausanne en 1989 – Utopie ou réalité?</i>	39
Thierry Spicher <i>Sans titre mais trompette</i>	45
Sandrine Kuster <i>À propos de « Performances en tout genre »</i>	49
Patrick de Rham en entretien avec Olivier Kaeser <i>L'Arsenic, une plateforme internationale des arts scéniques contemporains</i>	53
Delphine Abrecht <i>« Le théâtre est un rapport, et non un produit » [&amp; 30 notes de bas de page en guise de bougies]</i>	75
Sally De Kunst <i>Le dessous de l'iceberg – Appel pour une remise en valeur des pratiques et des institutions d'art</i>	87
Daniel Blanga-Gubbay <i>Empoisonner le regard – Performance, anthropophagie et représentation</i>	95
Notices biographiques des auteur·rice·x·s	107

## Paroles d'artistes

Simone Aughterlony	11
Marco Berrettini	12
Maud Blandel	13
Jonathan Capdevielle	14
Émilie Charriot	26
Ruth Childs	27
Pamina de Coulon	28
Lætitia Dosch	36
Marion Duval	37
Yan Duyvendak	38
Franko B	42
Massimo Furlan	43
Rodrigo García	44
Oscar Gómez Mata	47
Fabrice Gorgerat	48
François Gremaud	51
Florentina Holzinger	52
Marie-Caroline Hominal	70
La Ribot	71
Joël Maillard	72
Denis Maillefer	73
Sophie Perez/Xavier Boussiron	74
Julia Perazzini	83
Marielle Pinsard	84
PRICE - Mathias Ringgenberg	85
Anne Rochat	86
Dorian Rossel	94
Nicole Seiler	103
Velma - Christophe Jaquet et Stéphane Vecchione	104
Gisèle Vienne	105
Images et index	112

Pourquoi faire ce livre *Arsenic 30*? Trente ans, ça correspond à une génération. Le besoin d'un temps de réflexion semble légitime, autant que la nécessité de transmettre une histoire et de construire des récits. Durant les années 1980, des pionnier·ère·x·s ont inventé de nombreux projets culturels d'envergure en Suisse romande, qui ont considérablement modifié et enrichi le paysage artistique de l'époque et restent inspirants aujourd'hui. Plusieurs ont fait l'objet de publications une trentaine d'années plus tard, dont le Belluard et Fri-Son à Fribourg, Post Tenebras Rock à Genève, le far° à Nyon, la Dolce Vita et le Musée de l'Elysée à Lausanne, ou, plus loin, le Centre culturel suisse à Paris. Chacun de ces ouvrages a imaginé une approche singulière de son institution. Le parti pris de l'*Arsenic* est inédit. Il prend appui sur son histoire et ses spécificités pour proposer une série de réflexions sur les arts vivants aujourd'hui, leurs fonctionnements, leurs enjeux, leurs cartographies ou leurs évolutions.

Patrick de Rham a souhaité collaborer avec une personne extérieure à l'*Arsenic*, qui ait une connaissance du contexte local et de la scène artistique suisse, et il m'a proposé de travailler avec lui pour mener à bien cet ouvrage. Nous avons déterminé des notions à aborder dans les textes, discuté des auteur·rice·x·s potentiel·le·x·s et nos choix se sont portés sur des personnalités très impliquées dans le terrain culturel, fortement concernées par les enjeux artistiques du présent et connaissant en profondeur le fonctionnement des artistes, des institutions ou des réseaux. À partir de mots-clés ciblés, nous avons échangé et déterminé avec chaque contributeur·rice·x une orientation pour son texte.

Le rapport entre les arts vivants et les publics est observé par Delphine Abrecht depuis ses positions de chercheuse,

de collaboratrice artistique ou de spectatrice. Les notions d'hybridation, de performance, d'exotisation ou de consommation sont analysées par le curateur et chercheur Daniel Blanga-Gubbay. La valeur artistique et le fonctionnement des compagnies sont éclairés par des recherches sociologiques et philosophiques menées ou partagées par Sally De Kunst. L'assimilation de la performativité par les arts de la scène est mise en perspective à travers plusieurs parcours d'artistes par le docteur en philosophie Florian Gaité. Les méandres de l'alternatif, de la résistance ou de la dissidence sont parcourus par la programmatrice et enseignante Laurence Wagner.

Quant au texte sur la dynamique internationale de l'*Arsenic*, à la fois incubateur d'artistes locaux·les·x·s qui s'exportent et accueil d'esthétiques novatrices venues d'ailleurs, il prend la forme d'un entretien que j'ai conduit avec Patrick de Rham, lui qui a réuni successivement les expériences de spectateur, partenaire, directeur de l'institution et éditeur du livre. Au fil de nos échanges, le sujet s'est élargi à une traversée de l'ADN de l'*Arsenic*.

Aux côtés de ces six contributions approfondies, très libres dans leur forme et leur style, le livre propose des éclairages complémentaires. Les témoignages des trois précédent·e·x·s directeur·rice·s, Jacques Gardel, Thierry Spicher et Sandrine Kuster, mettent en lumière un aspect particulièrement significatif de l'*Arsenic* développé pendant leur mandat. D'autres paroles très personnelles de trente artistes qui ont marqué l'histoire de l'institution évoquent autant les expériences vécues en ses murs que leur portée dans les parcours respectifs. La liste intégrale de trente ans de programmation atteste d'une vivacité aussi stimulante que vertigineuse. Et une sélection de soixante images de projets tient à la fois d'une foisonnante galerie de portraits que d'un défilé d'esthétiques radicales.

Nous avons commencé à discuter de ce projet éditorial à l'automne 2019, la structure et les contenus du livre se sont précisés au début 2020. La suite en période de pandémie a été rocambolesque, une très longue succession d'élan, d'échanges, d'interruptions, de relances, d'avancées, de plannings faits, défaits, refaits ou suspendus. Le plaisir qui accompagne la parution de l'ouvrage n'en est que plus intense, et il est doublé d'une autre réjouissance, digitale et complémentaire. En effet, les recherches approfondies menées pour l'élaboration du livre visaient aussi à constituer un nouveau site d'archives, archives.arsenic.ch, qui propose un répertoire complet de la programmation de l'Arsenic en ordre antéchronologique de 2022 à 1989. Chaque projet y est documenté par une image et un texte bilingue français-anglais. Deux supports, plus de 1'200 projets, plusieurs générations.

10

PRÉFACE

11

SIMONE AUGHTERLONY

**Plus  
que  
le gâteau  
à la crème  
vanille, plus que  
le lubrifiant au  
silicone, plus que  
Rod Stewart et Lil'  
Kim, Massive Attack  
et Jon Hopkins. J'aime  
l'Arsenic plus que les  
meubles Vitra, les fleurs  
fraîchement coupées,  
les *high five* et la cocaïne.  
Plus qu'une infection  
oculaire récurrente, plus  
qu'un doigt dans le cul ou  
un coup de poing dans la  
gueule. J'aime travailler  
à l'Arsenic parce que le  
travail n'y est pas qu'un  
travail mais une passion  
ardente. Un désir de  
s'impliquer dans l'esprit  
artistique qu'on ressent  
dès qu'on y met les  
pieds. Merci l'Arsenic,  
c'est toujours un plaisir  
de jouer avec toi.**

La  
 première chose  
 à laquelle je pense en  
 m'imaginant l'Arsenic c'est  
 « une des dernières îles »...  
 À l'heure actuelle, où  
 les spectacles se sont  
 embourgeoisés et que  
 les théâtres ont perdu de leurs  
 pertinences, l'Arsenic est encore un lieu  
 qui... vibre, et qui cherche encore,  
 tel un électeur qui serait  
 indécis, à quel parti il  
 pourra bien donner son  
 vote au deuxième tour.  
 À l'Arsenic règne une  
 ambiance bienveillante et se  
 faire le café au bar pendant les  
 répétitions fait partie de  
 mon « se sentir à la  
 maison ».

MARCO BERRETTINI

Du  
 temps  
 Un espace  
 Et un peu d'argent  
 L'Arsenic est pour moi  
 La plus précieuse  
 nécessité de ce que  
 Virginia W. appelait  
*Une chambre à soi.*

MAUD BLANDEL

Dans  
les deux  
sens, ni trop près,  
ni trop éloigné l'un de  
l'autre.

Le rapport scène/salle de l'Arsenic place le spectateur·rice·x et le spectacle dans une relation intime, et favorise le souci de la vision du détail qui caractérise mon travail. La sobriété de cette boîte noire, de cet espace quasi nu, le noir des fauteuils et l'absence de proscenium accentuent cette sensation d'un seul espace pour tous·te·x·s.

JONATHAN CAPDEVIELLE

Florian Gaité

*Performing part – Théâtre, danse et performativité*

Du théâtre post-dramatique à la danse performative, les arts de la scène empruntent depuis plus de trois décennies de nouvelles directions qui en renouvellent les formes comme les enjeux critiques. Les notions de représentation, de spectacle, de texte ou de virtuosité, de même que la place du public, le « quatrième mur » ou le statut professionnel de l'interprète y sont toutes susceptibles d'être remises en cause, soupçonnées de véhiculer des valeurs jugées trop bourgeoises, trop académiques ou trop conservatrices, voire de faire le jeu du divertissement capitaliste. Ce basculement du spectaculaire vers le performatif s'accompagne d'une mise en crise globale de l'héritage du théâtre occidental. Dans les années 1990, plusieurs foyers de création en Europe, aussi effervescents qu'attractifs, organisent la gronde. Le Teatro Pradillo à Madrid accueille les premières productions de La Ribot, de Rodrigo García et d'Oscar Gómez Mata, la Flandre réinvente sa danse au croisement des arts<sup>1</sup> quand la scène française<sup>2</sup> la redéfinit comme l'expérience critique d'un corps signifiant. Ce vaste projet de déconstruction accompagne un mouvement de décloisonnement et d'expérimentations transdisciplinaires, au sein duquel se réarticulent les rapports entre arts vivants et visuels. Trouvant dans les pratiques plastiques du corps et de l'action les moyens de se renouveler, ces dramaturges et chorégraphes ne cherchent plus simplement à collaborer avec des plasticien·ne·x·s mais à mettre en place une « anarchie disciplinaire » à la John Cage, un partage des méthodes, des gestes et des pensées, hérité du Black Mountain College ou du Judson Dance Theater<sup>3</sup>. Tous·te·x·s se revendiquent, peu ou prou, d'un héritage d'avant-garde théâtral ou chorégraphique commun<sup>4</sup> qui inclut également les grandes figures de l'art corporel, conceptuel et minimaliste. Si l'ombre de la performance planait alors plus que jamais sur les scènes européennes, elle est devenue depuis le marqueur de leur évolution.

FLORIAN GAITÉ



L'assimilation de cette part performative par les arts de la scène leur permet de réaliser un double projet : contester plus fermement les normes établies, celles de l'art comme de la société, mais également exhiber des singularités jamais aussi manifestes qu'à travers l'expérience du corps concret. Le terme « performance » s'est en effet imposé dans le vocabulaire des arts vivants avec d'autant plus d'évidence qu'il renvoyait à une physicalité considérée comme l'essence même du jeu scénique, tout en permettant de dépasser les oppositions classiques entre privé et public, acte et discours, vie quotidienne et art. Ces pratiques élargies, au croisement des genres et des registres, sont donc intrinsèquement liées à un projet critique global qui, depuis trois décennies, a métamorphosé en profondeur le paysage des arts vivants en Europe et dans le monde. L'action des corps singuliers en fil rouge, elles traduisent à l'échelle du théâtre les formes et les questions que posent la performance, tout en rompant avec la brièveté et l'unicité de son dispositif. La mise en crise de la représentation qu'elles supposent remodèle la scène sur laquelle elles se produisent, devenue un espace plastique et urgent dans lequel les singularités se donnent en spectacle.

### *Plasticité de la scène, entre corps et décors*

Depuis les cercles surréalistes parisiens jusqu'aux dadaïstes zurichois, la performance d'avant-garde s'est très tôt imposée comme une discipline cheville entre les arts visuels et les arts vivants. Dans leur sillage, nombreux-se-x-s sont les metteur-euse-x-s en scène et chorégraphes actuel-le-x-s à s'être formé-e-x-s dans les écoles d'art<sup>5</sup>, à y enseigner<sup>6</sup> ou à penser leurs spectacles en plasticien-ne-x-s. Cette confusion des genres se fonde sur le partage de traits communs qui incitent les arts vivants à questionner, parfois à congédier, leurs fondamentaux, tels que la trame narrative ou la partition. La performativité déplace en effet le curseur du spectacle vers sa dimension visuelle ou concrète, privilégiant la matérialité plastique et

16

PERFORMING PART

l'acte corporel. La scène devient le lieu de manifestation d'événements ramenés à leur dimension physique et le texte un prétexte à actions. L'investir plastiquement revient à porter la scénographie au-delà de sa fonction décorative pour en faire un levier dramaturgique. L'emploi franc des moyens visuels dans les créations lumière, son et costume appuie alors leur dimension artificielle en pleine conscience de leur pouvoir d'illusion. Ce type de spectacle, qui trouve ses précurseurs dans le Living Theater, le Bread and Puppet Theater, avec Robert Wilson ou Richard Foreman, qualifié par la critique Bonnie Marranca de « théâtre des images », se donne le plus souvent sous la forme de tableaux vivants, potentiellement contemplatifs, marqués par le minimalisme des dialogues et de l'intrigue. C'est le cas des pièces de Romeo Castellucci qui portent son interrogation sur l'interdit de la représentation, et sur la scène comme lieu de sa transgression, dans la mise en œuvre d'une plasticité débordante, confinant au sensationnalisme. On peut sans mal y ramener le théâtre de Jan Fabre, d'Angélica Liddell ou de Rodrigo García qui empruntent à la performance sa puissance transgressive pour mettre en scène des chocs esthétiques. Dans leurs travaux respectifs, la dimension visuelle du spectacle est portée à un seuil d'intensité à la mesure de l'effet pathétique qu'elle produit, donnant à éprouver l'expérience extrême du sensible, l'endurance des corps ou l'exacerbation de leurs affects.

FLORIAN GAITÉ

Solliciter les sens par le recours décomplexé aux artifices n'empêche pas de mener une réflexion critique sur la machine du spectaculaire. Cette position ambiguë apparaît clairement lorsque ce théâtre d'images puise dans la culture populaire les moyens de subvertir la logique aliénante du divertissement. Philippe Quesne place ce lien de l'individu contemporain au divertissement sous le signe d'un désenchantement, une forme de nihilisme qui teinte la force plastique de ses pièces d'une mélancolie propre à l'époque, celle de sujets désabusés errant dans un monde perçu comme insensé. La

référence au monde médiatique et aux industries culturelles porte ici l'ambition de détourner son pouvoir de séduction, de se l'approprier, pour mieux subvertir de l'intérieur ses logiques mercantiles ou révéler l'aspect mortifère du consumérisme. Lorsque Maud Blandel convoque le cheerleading, quand Jan Martens fait de la salle de gym une discothèque, quand Marco Berrettini, Mathilde Monnier ou Émilie Pitoiset mettent en scène des concours de disco et des marathons de danse, le performatif est sollicité pour critiquer l'injonction à la performance dans nos sociétés, le rythme emballé de nos vies, subi malgré leurs airs de fête. Les univers visuels fortement marqués, par exemple dans les pièces d'Alexandra Bachzetsis, de Théo Mercier, de La Ribot ou de Marie-Caroline Hominal, peuvent tous agir comme un moyen, presque cynique, de convoquer les illusions théâtrales pour à la fois donner corps à la farce du monde et en démasquer les rouages.

La critique du spectaculaire peut prendre une forme diamétralement opposée en procédant à son évacuation pure et simple. La forme performative est alors mobilisée pour sa capacité à se donner sans aucun artifice, à faire cette fois événement des seuls actes du corps. La réduction de la plasticité à son minimum opérant trouve en danse ses références dans le « No Manifesto » d'Yvonne Rainer, dans la musique minimaliste ou dans les performances de Bruce Nauman, alors que les recherches chorégraphiques reviennent à l'exploration des fondamentaux : la construction d'un espace, l'organisation du temps et l'investissement de gestes ordinaires. Il s'agit alors d'atteindre un degré zéro de la théâtralité, de mettre en défaut les artifices du spectacle pour produire les conditions d'une réflexion sur les conditions de représentation. L'abandon des normes du genre (costumes, musique créée pour la pièce, jeux de lumière) et l'âpreté de cette esthétique, ou son épure, permettent de resserrer l'attention sur la charge critique et conceptuelle des corps en présence. Les coulisses à vue et les corps bruts dans les spectacles de Jérôme

Bel, tout comme La Ribot étendue comme une sirène à l'agonie, signant son manifeste pour une danse immobile<sup>7</sup>, sont autant de manières de minimiser le pouvoir de séduction du théâtre et d'offrir au spectateur-rice·x la possibilité de réfléchir sur ses attentes, déçues ou non, et plus largement sur les conditions de sa réception.

### *Répondre à l'urgence du réel*

La rupture avec un espace-temps détaché du temps ordinaire et la mobilisation du geste quotidien inscrivent ces formes performatives dans un régime de la présence, de la figuration instantanée, qui les rendent plus propices à coller avec l'instant présent. La performativité substitue à la *représentation* le cadre d'une *présentation* plus aisément ancrée dans le temps historique, rendant poreuse la frontière entre réel et fiction. La confusion de l'acting, technique de jeu artificielle, et de l'acte performatif, a priori non-simulé, ouvre les arts vivants à un réalisme interprétatif qui, poussé à son extrême, prend une forme quasi documentaire. Le genre de la « performance filmique » conçu par Cyril Teste s'inspire directement du manifeste du groupe de cinéastes Dogma 95 qui cette année-là se positionne publiquement contre l'art illusionniste<sup>8</sup>. Filmée en direct, caméra à l'épaule et retransmise en simultané, l'action sur scène colle au *hic et nunc* du spectacle, le temps de la narration se confond avec celui du jeu. L'improvisation et l'ouverture à l'accident sont les marqueurs d'un type de spectacle qui se crée en partie dans le temps de sa représentation, à l'image de ce que propose Oscar Gómez Mata lorsqu'il adapte justement un film de Lars Von Trier (*Le Direktør*). C'est aussi le risque assumé par Lætitia Dosch quand elle partage la scène avec un cheval dont les réactions l'obligent à réinventer en direct ses dialogues (*Hate*). Le régime performatif leur offre l'occasion d'une figuration immédiate, d'une présence non simulée qui traduit la façon dont le réel nous heurte et nous oblige à nous adapter, la manière dont on se « cogne » à lui,

selon le mot de Lacan, à ce moment où la distance de la représentation ou de la fiction ne nous protège plus.

L'intimité de la forme performative avec le présent de son actualisation la dispose à catalyser plus largement l'urgence du monde, nouant ensemble l'acte individuel et l'actualité collective. Le théâtre de Milo Rau est exemplaire de réalisme théâtral, qui élabore ses formes en plein cœur du vécu. *La Répétition*, premier volet de la série *Histoire(s) du théâtre* par laquelle il mène selon ses termes une « enquête performative » sur son art, s'inspire directement d'un fait divers : le meurtre homophobe d'un jeune Belge, quand dans d'autres productions, il fait jouer des personnes directement concernées par les événements historiques qu'il convoque. Il partage ce geste avec Fabrice Gorgerat qui convoque, lui, la tuerie d'Orlando et la catastrophe de Fukushima, ou encore avec Gisèle Vienne dont le travail entend traduire sous toutes ses formes la violence de notre époque. La performance, contestataire par définition, se prête aisément à la dénonciation des dysfonctionnements du monde et au réveil des consciences. De même que les premières *Actions* de Gina Pane traduisaient ainsi son indignation face à la passivité des individus, de même que les performances de Marina Abramović, Tomáš Ruller ou Oleg Kulik dénonçaient l'oppression dans les pays soviétiques, la danse et le théâtre performatifs manifestent une même volonté d'être en prise avec le contexte historique dans lequel ils se produisent. Dans les années 1990, l'ampleur de la crise du sida a fortement influencé le travail d'Alain Buffard ou de Jérôme Bel, qui traduisent sur scène l'épreuve que traverse le corps aussi violenté par la maladie que stigmatisé par la société. Le nœud du sexe et de la mort est à ce moment-là au cœur des préoccupations d'artistes qui font de leur pratique le moyen d'une lutte militante, ici en faveur des droits et de la visibilité des personnes homosexuelles, à l'image de Ron Athey, Franko B, Reza Abdoh, Bob Flanagan ou Steven Cohen. Le traitement scénique des

21 questions raciales, identitaires, écologiques, migratoires et sécuritaires, pour ne citer que quelques-uns des débats qui agitent nos sociétés depuis trois décennies, offre ainsi une formulation à des luttes sociopolitiques et agissent, à leur manière, comme un de leurs leviers d'action.

De la mémoire publique à l'histoire privée, le changement de focale ne change rien à cette volonté d'empoigner le réel. Le récit de soi s'est ainsi imposé sur les plateaux de théâtre en donnant à la situation d'adresse la teneur d'une confession. Ce principe est particulièrement prégnant lorsque Jérôme Bel demande à des professionnel-le-x-s de la danse de transgresser l'interdit tacite de prendre la parole sur scène<sup>9</sup>. La série de ces portraits met en scène le récit de leur parcours, de leurs souvenirs, de leurs sentiments, comme s'il s'agissait de rencontrer l'homme ou la femme qui se cache sous le masque de l'interprétation. Sans rien perdre de sa volonté d'authenticité, ce geste de mise à nu n'empêche néanmoins pas le recours à l'autofiction. De *Adishatz/Adieu* à *Saga*, Jonathan Capdevielle opère ainsi une plongée tragi-comique dans son propre « roman familial », y intégrant l'oubli, la falsification et la réécriture, fidèle à la manière dont la mémoire compense ses pertes. Mais la négociation avec la fiction peut être plus franche encore. *Rémi*, son premier spectacle tous publics, prend le prétexte de l'ouvrage *Sans Famille* d'Hector Malot pour se raconter lui-même et plus largement questionner les déterminismes familiaux, la façon dont l'environnement socioculturel sculpte la personnalité. Le mode autobiographique, auquel se prête la forme performative, articule donc la définition artistique de la performance à sa signification sociologique, que l'on retrouve par exemple chez Erving Goffman ou Judith Butler, en tant que processus de subjectivation. Le partage du terme de « performance » permet en effet d'organiser leur dialogue. Si le sujet se performe de la même manière qu'on peut le dire d'une pièce ou d'une danse, c'est bien que le corps et l'œuvre renvoient tous deux

à une plasticité commune. De la performance artistique à la performativité sociale ou individuelle, il s'agit alors de dire comment le corps s'invente, se transforme, se rend singulier, irréductible à un schéma normé.

*Le spectacle des singularités:  
identités subversives, politiques inclusives*

Contrepoint critique à l'idée d'identité, aujourd'hui récupérée par les politiques populistes, nationalistes ou conservatrices, la singularité qualifie un sujet autoconstitué dont la personnalité est irréductible à un rôle social ou politique prédéfini. Son spectacle peut donc revêtir une valeur politique et agir comme un moyen de résistance aux représentations dominantes. Resserrée sur la subjectivité de l'interprète, la forme performative introduit un régime de la singularité qui n'est alors plus seulement le privilège du professionnel. Quand un·e·x individu·e·x, quel qu'il soit, monte sur scène, iel entre de fait dans le champ du visible collectif, mais dès lors qu'iel l'investit de manière performative, sa seule présence devient un acte symbolique, une revendication à exister politiquement. Les pièces performatives sont donc devenues des lieux autorisés pour toutes les identités marginales, subalternes ou minoritaires en défaut d'expression publique.

La résorption de la distance entre interprètes et public agit comme le moyen d'une reconnaissance plus immédiate et d'une relation plus empathique entre le public et les interprètes. L'abolition du « quatrième mur », qui les tient ordinairement à distance, contribue à un aplanissement de leurs relations, permettant à ce dernier de se sentir à la fois plus concerné et potentiellement mieux représenté. D'un point de vue physique autant que symbolique, l'audience ne s'efface plus dans l'obscurité de la black box mais est davantage prise en considération, à partie et même intégrée au dispositif. D'adresses directes en appels à participation, les

22

PERFORMING PART

23 formes performatives affirment leur projet inclusif pour favoriser la conscience de soi de lae spectateur·rice·x. Ce geste passe notamment par une remise à plat du cadre de représentation, repensé à l'horizontale dans des espaces non-scéniques. Parmi les premières chorégraphes de sa génération à investir aussi franchement les lieux d'exposition, La Ribot l'a ainsi très tôt imposé comme un principe organisateur de ses *Pièces distinguées*. La forme déambulatoire, ouverte, permet de cette manière de faire circuler les corps pour aplanir les hiérarchies entre public et interprète : choisir son point de vue, en changer à chaque fin de ces pièces courtes, stimuler l'attention en se déplaçant œuvre à dynamiser le corps pour favoriser la mobilité de la pensée. Chez la performeuse espagnole, tout comme chez Pamina de Coulon, cet aplanissement s'accompagne d'une remise en cause de la hiérarchie des savoirs et des discours, qui conteste les classifications académiques comme les phénomènes d'appropriation et de confiscation politiques. Ce geste trouve une résonance politique encore plus forte quand le théâtre sort littéralement de scène pour investir l'espace public, au contact de la vie urbaine à la manière dont ont pu le faire les situationnistes ou le Living Theater, pratique aujourd'hui devenue relativement courante.

FLORIAN GAÏTÉ

L'inclusion des publics peut se jouer au sein même de la troupe ou de la compagnie, par la mise en scène de corps très différents ou aux morphologies inhabituelles. Mais au-delà, il s'agit aussi de mettre sous les projecteurs des non professionnel·le·x·s de la danse, des corps singuliers jusque-là tenus dans l'ombre. Jérôme Bel avec une troupe d'acteur·rice·x·s en situation de handicap (*Disabled Theater*) ou des amateur·rice·x·s (*The Show must go on, Gala*), Massimo Furlan avec des non professionnel·le·x·s (*Travelling, Blue Tired Heroes*), La Ribot avec des interprètes atteint·e·x·s du syndrome de Down (*Happy Island*), Romeo Castellucci avec des acteur·rice·x·s malades et en situation de handicap (*Giulio Cesare*), Noé Soulier avec les

régisseur·euse·x·s et monteur·euse·x·s du Centre Pompidou (*Performing Art*) pour n'en citer que quelques-une·x·s, portent sur scène des corps invisibilisés pour les soustraire à leur condition minoritaire. L'imprévisibilité, l'indiscipline et l'imprécision des interprètes contraignent la mise en scène et l'obligent à adapter les méthodes, contestant de fait l'autorité de la direction d'acteur·rice·x·s. Le jeu devient alors un acte politique et le théâtre la scène d'exposition de la diversité ou de l'exclusion sociale, ancré dans un partage du sensible, au sein duquel se distribue le pouvoir et se définissent les rapports de classes. La question multiculturelle s'est ainsi imposée sur les scènes anglo-saxonnes dès lors qu'il s'agissait d'accompagner les luttes sociales et civiques des populations afro- et latino-américaines. Aujourd'hui, la situation est comparable, mais de manière très différente, pour les populations de réfugié·e·x·s (climatiques, politiques, économiques...) ou pour les personnes *queer*, notamment non-binaires, toutes deux en quête de reconnaissance sociale. Avec *81, avenue Victor Hugo*, montée avec des migrant·e·x·s sans-papiers d'Aubervilliers, Olivier Coulon-Jablonka place ainsi au centre du regard ceux que l'on refuse de voir, relégué·e·x·s dans les périphéries urbaines, tout en les intégrant à un dispositif professionnel qui cherche à les sortir de leur situation de précarité<sup>10</sup>. Dans un autre registre, l'engagement citoyen peut prendre la forme d'une revendication, celle d'un droit à l'image. Les monstres d'élégance et d'excentricité que sont François Chaignaud, Steven Cohen ou Mathias Ringgenberg, qui se déterminent au-delà des binarités du genre, représentent autant d'identités subversives, en contrepoint aux identités hégémoniques, qui font effraction dans les imaginaires collectifs. Dans le contexte d'une montée en puissance des mouvements d'émancipation et de luttes sociales (homosexuelles, féministes, antiracistes, décoloniales), ces figures oppositionnelles s'imposent sur les planches pour se manifester au sens fort, et contribuer à une révolution des regards.

L'injection du performatif dans les arts de la scène depuis

trois décennies a ainsi œuvré à la mise en déroute de l'injonction à la performance, comprise dans sa compréhension marchande, comme le mot d'ordre de nos sociétés capitalistes. Ce changement de paradigme, ce jeu d'influences entre les pratiques qui a conduit à penser un au-delà du spectaculaire, a sensiblement modifié la scène et son point de vue, la façon de penser la dramaturgie, l'interprétation, l'écriture et le rapport au public. Assumer la part performative des arts vivants, c'est donc renouer l'urgence du réel par l'exaltation de la présence scénique, de l'irréductible singularité de chaque corps qui se (re)présente. Plus qu'un opérateur de décroisement, capable de faire sortir l'art de son domaine autorisé, voire sanctuarisé, la performance s'est surtout imposée comme motrice d'un mouvement d'inclusion, à la faveur duquel le corps vécu se donne comme autoréflexif et se prête à la critique. La part performative a alors trait commun avec la part maudite de l'existence dont parlait Bataille, elle s'affirme comme la possibilité d'une dépense furieuse et gratuite par laquelle la vie clame son désir d'expression.

- 1 Sous l'influence de chorégraphes tel·le·s que Jan Fabre, Jan Lauwers, Anne Teresa de Keersmaecker ou Alain Platel.
- 2 Alors emmenée par Jérôme Bel, Xavier Le Roy, Loïc Touzé, Myriam Gourfink, Alain Buffard, le Quatuor Albrecht Knust ou Boris Charmatz.
- 3 Cette filiation inclut aussi historiquement, mais de façon plus lointaine, les performances Dada ou Fluxus et les happenings d'Allan Kaprow.
- 4 Nous pensons ici, sans pouvoir être exhaustif, à Antonin Artaud, à Bertold Brecht, à Samuel Beckett, à Tadeusz Kantor, à Giorgio Strehler, à Peter Brook, à Patrice Chéreau, à Ariane Mnouchkine, à Claude Régy pour le théâtre ; à Merce Cunningham, à Anna Halprin, aux chorégraphes post-modernes, à ceux du Butoh ou encore à Pina Bausch pour la danse.
- 5 Citons ici Romeo Castellucci, Philippe Quesne, Massimo Furlan, Pamina de Coulon ou Théo Mercier, tous·te·x·s formé·e·x·s dans des écoles d'art.
- 6 Depuis la HEAD à Genève qui compte La Ribot ou Yan Duyvendak dans son équipe pédagogique jusqu'aux Beaux-Arts de Paris qui ont dédié un de leurs ateliers à la danse, aujourd'hui dirigé par Emmanuelle Huynh.
- 7 *Pièce distinguée n°1. Muriédoze la sirena.*
- 8 Rédigé par Lars von Trier et Thomas Vinterberg et proclamé le 20 mars 1995 au Théâtre de l'Odéon à Paris, le manifeste énonce une éthique radicale de l'artiste tournée vers la traduction directe du réel et le refus de sa transformation trompeuse, quand bien même elle serait portée par une intention esthétique.
- 9 Par exemple, Véronique Doisneau de l'Opéra de Paris, Cédric Andrieux, ancien interprète de Cunningham, ou Pichet Klunchun, chorégraphe thaïlandais.
- 10 D'abord rémunéré·e·x·s « au chapeau », sans contrat de travail, les interprètes, par ailleurs invité·e·x·s au Festival d'Avignon, ont pu faire valoir leur statut professionnel pour régulariser leur situation.

La  
prise de risque.

Sandrine m'a proposé le grand plateau pour un projet qu'elle me disait « casse-gueule ». Mais c'est la seule à avoir dit : « ok, deal, on va faire *King Kong Théorie* ». J'ai aimé prendre le risque d'être surexposée, d'affronter ce que ça voulait dire être une femme, jeune, qui met en scène des femmes sur un texte féministe... c'est le lieu d'une naissance et d'un affranchissement.

ÉMILIE CHARRIOT

Cher  
Art Scénique,  
Grâce à toi je suis sur la  
bonne voie pour :  
Assumer mes choix, bizarreries  
et limitations,  
Garder l'esprit et  
le cœur ouvert  
Accepter la  
spiritualité et accorder une guitare  
Ne jamais avoir besoin de manuel  
d'instruction  
Apprendre à gonfler plusieurs choses à  
la fois  
Réfléchir à quand les habits sont  
appropriés  
et une dernière chose :  
Connaître plus sur la bière du  
distributeur automatique et le vin  
naturel.  
Love.

RUTH CHILDS

**dans l'noir des pendants  
au fin fond du Val du Flon  
cage magique!**

*« Il n'y a pas une forme privilégiée d'opposition  
mais une multitude de fuites ».<sup>1</sup>*

Ce texte se construit comme une promenade. Il prend le mouvement de la marche et la figure de la marcheuse pour traverser certains paysages théoriques et certaines vallées conceptuelles. Il est pensé comme une randonnée à travers quelques sentiers expérimentés mais aussi une réflexion sur des espaces encore en friche qui résistent à la déambulation.

La marcheuse que je suis a d'abord dû arpenter les sentiers identifiés où la signalétique jaune, blanche et rouge lui permettait de trouver des repères, de caler ses pas sur ceux qui avaient ouvert la voie, de décider que c'était assez joli de passer par ici ou assez pratique de passer par là. Enfin voilà, une fois la connaissance des voies traditionnelles éprouvée, une certaine lassitude s'est fait sentir. À cette dernière se sont ajoutés, une impatience, un désir infini de découvertes et quelques petites révolutions pour trouver l'impulsion du départ et le désir de l'exploration. Voici quelques observations glanées en chemin.

*La forêt des alternatives*

Le premier espace que je traverse sent la vieille bière et dans un premier temps, mes pas se retrouvent un peu ralentis par l'adhésion du liquide fermenté à mes semelles. Toutefois aux vapeurs de houblon se superposent les graines de l'herbe fraîche. Les clés de ce lieu me sont confiées avec la possibilité d'y cultiver une terre fertile et d'y convoquer une ville entière. L'endroit est imbibé d'histoires qui ont infusé et ce sont ces dernières que je veux entendre. Elles tintent comme un gros *sound check* de dub ou comme le désir et le besoin de permettre

aux pratiques plastiques, musicales, théâtrales, chorégraphiques, performatives, curatoriales de se déployer en-dehors des autoroutes de la création bourgeoise et sclérosée.

Les déplacements à l'intérieur de cet espace sont relativement libres. On peut y entrer de jour comme de nuit en oubliant le temps. Parfois la nuit avale le jour et le rétrécit outrageusement. Mais la nuit est démocratique et le devenir noctambule de l'endroit vampirise toute la faune qui le fréquente. Dans la boîte noire du théâtre, autrefois salle de concerts, où planent encore les spectres de Nirvana et Lydia Lunch, tout s'invente, principalement en réaction, en opposition, en fugue.

Cette posture me semble fondamentale et j'en fais mon point de départ car elle nourrit la possibilité même de l'alternative. Quand ce qui est la norme ne suffit pas, quand la norme et ce qui est validé par une certaine majorité bien souvent dotée de porte-monnaies, de couilles et de pouvoirs, il faut réinjecter du souffle, du mouvement et des questions. L'alternative et tout particulièrement l'alternative dans les arts vivants, permet d'insuffler cet oxygène où les devenirs sont mobiles et les représentations non prévisibles. Car dans la partition de la norme, les règles sont trop claires, inculquées dès la plus petite enfance et relayées bien souvent par l'école, l'État, l'Église, la famille... Les complices sont nombreux-euse-x-s et la symphonie réitérée à tout va, bien trop homogène pour donner le timbre d'une vie.

Dans l'alternative réside la possibilité de l'atonalité, de la cacophonie ou simplement la tentative de « sonner » différemment. Dans l'alternative réside la possibilité de faire la nique aux conventions, aux stéréotypes et de rappeler que ce qui est convenu et établi est une construction opérée par la récurrence de certains systèmes de domination.

C'est ce que fait par exemple l'artiste La Ribot avec ses *Pièces distinguées* (dont les pièces 27 à 34 furent présentées pour la première fois à l'Arsec en 2000) qui décomposent les

représentations de la « féminité », se jouant de ces dernières mais aussi célébrant par la performance, la possibilité d'y naviguer à sa guise en filant une permanente métamorphose. Dans la série 27 à 34, La Ribot dote le public d'une certaine agentivité (habileté à devenir agent) lui rappelant que s'il est spectateur, il est aussi avant tout acteur de son regard, de son corps et de sa relation au collectif. Le geste est d'une puissance politique inouïe et l'espace du théâtre permet d'amorcer ici non pas uniquement une pratique d'émancipation artistique mais également, une pratique d'émancipation sociétale.

Dans mon périple, j'aurais ici envie de souligner ce relief : dans l'alternatif, se situe le politique. Dans la genèse et la réception de formes artistiques alternatives, demeurent la faculté de changer les subjectivités ou tout du moins, de faire l'apprentissage des variantes possibles.

Variante possible que le chorégraphe Gilles Jobin explore aussi dans les relations aux corps dans notamment *A + B = X* (première à l'Arsec en 1997). Dans ce travail, le corps est célébré comme un potentiel générateur de chimères hybrides et où la raison se donne le loisir de se perdre dans des gestes dansés constitutifs d'identités nouvelles. C'est aussi enivrant théoriquement que galvanisant esthétiquement.

#### *Le rivage des engagements*

La résistance s'organise. Sur les scènes, dans la relation au public et aux nouvelles institutions. Ce qui me conduit vers un nouvel espace, non dissocié du précédent puisque défini dans son prolongement. Il s'agit d'un espace de luttes. Cet horizon est pour moi tellement vital qu'il est bien souvent moteur de déplacements physiques mais aussi mentaux. Ces déplacements sont eux-mêmes nourris par de nombreux-se-x-s auteur-riche-x-s, penseur-euse-x-s, philosophes, artistes, militant-e-x-s, activistes et parfois tout à la fois. Dans ce terrain-là,



il s'agit de donner de la résonance aux combats contemporains, de les relayer dans l'espace du théâtre à travers les pratiques artistiques mais aussi de leur accorder simplement la parole, la visibilité et l'attention octroyée par le dispositif scénique.

Donner à entendre des voix dissidentes et en faire, comme dirait le philosophe Jacques Derrida, une hétéroglossie. Multiplier, densifier les interprétations sémantiques. Donner à voir des corps insoumis et véhiculer des représentations subversives et libres de tout héritage colonial. Complexifier le monde, le déconstruire pour le reconstruire à nouveau dans et par les pratiques artistiques engagées.

« Donne à ce qui te touche, le pouvoir de te faire penser » nous rappelait la performeuse Pamina de Coulon en citant la philosophe Isabelle Stengers lors de l'un de ses virtuoses essais parlés (*FIRE OF EMOTIONS: The Abyss*, Arsenic, 2018). De l'affect, tenter de générer de la pensée et d'enfanter des formes.

En remontant un peu dans le temps, me vient à l'esprit une pièce de Denis Maillefer vue à l'Arsenic en 2006 ; *Gênes 01*, d'après un texte de l'auteur italien Fausto Paravidino. Le spectacle donnait alors à entendre, sous la forme d'une polyphonie, la violence de la répression policière lors du sommet du G8 à Gênes en 2001. La chronique revenait sur l'assassinat du militant Carlo Giuliani par un carabinier. Et si le spectacle ne pouvait rien réparer de cette tragédie, il pouvait au moins, pourvoir matière à panser en relayant et en enquêtant autour des dérives des systèmes prétendument démocratiques.

### *La lisière de la marge*

Mais puisque nous arrivons à présent sur un sommet avec un peu de vue, j'aurais envie de boire une gorgée d'eau et de citer l'artiste et activiste cubaine Tania Bruguera (*Performance*

*Saga*, Arsenic 2009). Cette dernière intervenant au mois de mai 2020, en ligne sur le site de NTGent, lors de la session inaugurale de la *School of Resistance* initiée par le metteur en scène Milo Rau (*Five Easy Pieces*, Arsenic, 2017), introduisait le concept d'*alégalité*. Ce dernier m'a particulièrement intéressée car il donne l'opportunité de penser non pas dans un cadre permis par l'institution juridique mais en marge de cette dernière, dans un espace qui n'a pas encore été pensé par elle. *L'alégalité* comble les interstices de la loi, agissant dans des broussailles sauvages, là où l'institution n'est pas encore passée. En ce sens, l'alternative et le politique dans les arts vivants sont aussi un outil *alégal*, révolutionnaire, mettant en jeu le corps de l'artiste dans des configurations impensées ou jamais pratiquées jusque-là. Un ouvrier d'inventions, un levier à idées qui n'ont pas encore eu le temps d'être reconnues ou interdites (car labélisées « illégales »).

Tania Bruguera, proluxe en concepts stimulants, parle aussi d'*est-ética*. Une manière d'être et de défendre un engagement éthique afin de permettre une transformation esthétique. En ce sens, de nombreux-euse-x-s artistes cité-e-x-s dans ce texte ou actif-ive-x-s sur une scène telle que l'Arsenic ont suivi un cheminement qui me semble se retrouver quelque part à la lisière entre la colline de l'*alégalité* et la vallée de l'*est-ética*, là où germe l'innovation.

Nous pourrions évoquer au détour de ce ponton, le metteur en scène Oscar Gómez Mata et sa compagnie L'Alakran (par exemple : *Optimistic vs Pessimistic*, Arsenic, 2005) qui dans son travail aime à titiller les frontières des possibles, du représentable. Ce dernier est soucieux de créer la discussion et le débat avec le public, quitte à passer par la case dispute. « Le plaisir de la création, c'est le pouvoir de la transformation » pouvait-on lire dans l'énoncé qui accompagnait le spectacle *Suis à la messe, reviens de suite* (Arsenic, 2011).

Et ils sont nombreux-euse-x-s les ami-e-x-s des transformations.

L'idée n'étant pas ici de dresser de liste exhaustive mais plutôt d'évoquer quelques pratiques qui engagent ce paramètre. C'est le cas de *Bleu provisoire* du performeur Yann Marussich (Arsenic, 2001) et *Bleu Remix*, actions durant lesquelles l'artiste substitue le rouge du sang au bleu d'un liquide artificiel. La mue est inquiétante tout en étant génératrice d'un corps-sculpture aussi troublant qu'inattendu.

À propos de son spectacle *Holes & Hills* (Arsenic, 2016), la comédienne Julia Perazzini affirmait : « Je regarde l'identité comme une chose en perpétuelle mutation, miroir de l'impermanence des choses. Un territoire à la fois réel et imaginé, territoire à conquérir ». Elle convoquait également la métaphore du paysage et de ses vallonnements pour parler de l'ondulation de ses flâneries et recherches identitaires.

#### *L'océan du temps*

Le territoire arpenté n'est que partiel mais à la fin de ce parcours, voici quelques dernières considérations pour que le cheminement engagé dans cette promenade se prolonge. Dans la vie ou au théâtre, essayons de continuer à fédérer des communautés, à nous montrer solidaires, à lutter pour l'égalité des chances, à tendre l'oreille, à convoquer des savoirs expérimentaux et des forces invisibles ou minoritaires. Pour prendre soin les un·e·x·s des autres, pour faire vivre nos désirs et se donner de la force au sein de nos trajectoires respectives et partagées.

Je conclus ce texte avec les mots de l'auteur Ursula K. Le Guin dans son livre *The Wave in the Mind* (2004) : « La pratique de l'imagination est dangereuse pour ceux qui profitent de la manière dont les choses sont car elle a le pouvoir de montrer que la manière dont elles existent n'est pas permanente, universelle, nécessaire ».

1 Paul B. Preciado, « Savoir\_Vampires@War », 2006. In *Multitudes* n°20, printemps 2006.

Mon  
 cher Arsenic,  
 j'ai découvert en  
 tes murs une sorte de  
 théâtre que je n'avais  
 jamais vu avant. *Frais  
 mais déjà pourri*, de Marijs  
 Boulogne, les spectacles  
 de Marielle Pinsard...  
 Steven Cohen qui se faisait  
 un lavement. Un espace de  
 liberté artistique qui semblait  
 sans limite.

IRRÉVÉRENCE –  
 EXPÉRIMENTATION –  
 HUMOUR – SURPRISE: POUR  
 MOI C'EST ÇA L'ARSENIC.

Ce que je ne retrouve  
 pas ailleurs, c'est la  
 communauté d'artistes.

ON ALLAIT VOIR LES  
 RÉPÉTITIONS DES  
 AUTRES, ON S'AIDAIT, ON  
 MANGEAIT ENSEMBLE.

Affectueusement, et  
 merci pour tout !

LÆTITIA DOSCH

L'Arsenic  
 pour  
 moi c'est  
 comme un  
 trou, il faut s'y  
 enfoncer et c'est  
 souvent difficile  
 de s'en extraire.  
 C'est aussi une  
 esplanade pour faire  
 des pauses au soleil  
 avec des cigarettes.  
 Et puis c'est la pointe  
 du très contemporain  
 comme l'indique la  
 ligne graphique. Et  
 puis surtout c'est  
 une confiance sans  
 borne.

MARION DUVAL

**Soupe  
aux  
lentilles Arsenic**

**Mettre les lentilles à  
trempier pendant quelques  
heures ou la veille. Faites revenir  
une pincée de cumin et un peu de  
piment dans de l'huile d'olive. Ajoutez  
les lentilles avec l'eau de trempage et le  
bouillon et cuisez-les à feu doux. À part,  
mélangez le yaourt nature avec le sel, l'ail  
et le jus de citron ou d'orange. Les lentilles  
cuites, éteignez le feu, ajoutez le mélange  
de yaourt et servez aussitôt.**

**Arsenic: pimenté, acide, doux, épicé,  
onctueux.**

Jacques Gardel

*Création d'un lieu alternatif à Lausanne en 1989 – Utopie ou réalité?*

L'Atelier de Travail Théâtral (Att), initiateur et fondateur du Centre d'Art Scénique Contemporain (CASC) a été créé en 1981 avec Miguel Québatte, suite à mon départ du Théâtre Onze. Notre projet n'était nullement d'ouvrir un nouveau lieu à Lausanne, mais de développer une recherche sur l'art de l'acteur·rice·x et les voies de la création théâtrale. L'ouverture du CASC tient du hasard et d'une suite de circonstances imprévues.

Notre principal objectif était de constituer une compagnie professionnelle après une formation de trois ans avec de jeunes candidat·e·x·s.

Au cours de cette formation – dans un but pédagogique mais aussi afin d'asseoir notre présence à Lausanne –, nous avons organisé en 1984 le premier Festival International de Théâtre Contemporain qui a accueilli des compagnies de théâtre de Pologne, du Danemark, de Belgique, de France, d'Angleterre, d'Italie et de Suisse. Dix mille spectateur·rice·x·s ont répondu à cet événement.

Quatre ans plus tard, en 1988, alors que je cherchais une salle pour y présenter *Le Songe d'une nuit d'été*, un concours de circonstances qu'il serait trop long d'expliquer ici a fait que la Municipalité de Lausanne a mis à disposition de l'Att une ancienne halle pour les apprenti·e·x·s du bâtiment.

La découverte de cet espace et de l'ensemble du bâtiment qui, en plus de la halle d'une grande dimension, comprenait d'autres salles et des sanitaires, fut une révélation. Un endroit qu'il suffisait d'aménager quelque peu pour en faire un espace public. Le rêve de toute personne qui se voit à la tête d'un lieu culturel! Sauf que pour moi, la création et la recherche ont toujours été prioritaires!

Néanmoins, ce qui m'a incité à m'engager dans cette aventure, c'est l'idée d'un lieu ouvert aux compagnies de théâtre et de danse, un lieu qui pouvait devenir une alternative aux institutions officielles, non pour les remplacer, mais pour offrir aux publics d'autres visions de la création théâtrale. Le défi était grand, mais faisable.

Le projet a trouvé de l'intérêt auprès des autorités. Pour une somme relativement modeste (140'000 francs) octroyée par la Ville de Lausanne, Le Centre d'Art Scénique Contemporain ouvrait ses portes en janvier 1989 avec pour objectifs :

« Réunir dans un même lieu des compagnies et un public de théâtre et de danse en vue de développer une alternative aux modèles institutionnels et offrir une diversité d'approches des voies de la création ». L'aventure du Centre d'Art Scénique Contemporain, qui deviendra au fil du temps Théâtre Arsenic ou Arsenic, a été l'histoire d'un groupe de gens passionnés totalement engagés, comprenant l'aménagement du lieu, l'administration, la technique et l'accueil.

Outre la programmation d'accueil des compagnies romandes, quelques faits marquants qui ont jalonné les débuts du CASC :

- Le Prix romand des compagnies indépendantes de théâtre et de danse de 1991 à 1995, qui consistait à attribuer trois prix, par un jury composé de treize membres, aux trois meilleures productions de l'année en Suisse romande.
- Trois nouvelles éditions du Festival International de Théâtre Contemporain, 1989, 1992, et 1994.
- L'ouverture d'un cabaret littéraire « Le Crachoir », de 1993 à 1996, dirigé par Domenico Carli.
- Carte blanche au Théâtre populaire romand de La Chaux-de-Fonds, qui a consisté à accueillir l'équipe de Charles

Joris pendant un mois pour y présenter plusieurs de ses productions.

En 1996 lors du changement de statut du Centre d'Art Scénique Contemporain en une Fondation, je quitte cette aventure qui aura duré sept ans, au cours de laquelle j'ai réalisé personnellement six créations.

Après transformation et investissement importants, l'Arsenic est devenu une institution officielle au même titre que le Théâtre de Vidy. Le point positif est que la pérennité de ce lieu est aujourd'hui assurée!

L'Utopie d'antan est devenue réalité!

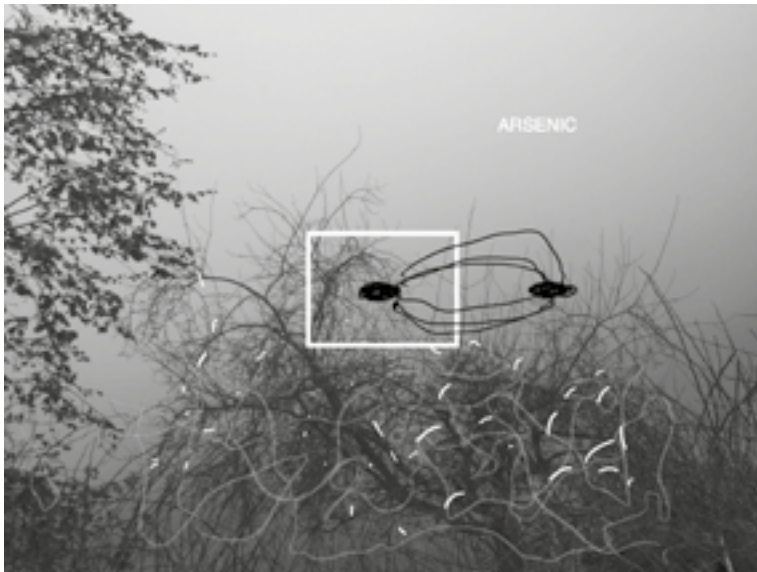
J'ai  
été amené  
à l'Arsenic  
par Gilles Jobin.  
On y a fait un projet  
ensemble, *Blinded by  
love*, pendant une nuit  
blanche, dans le  
sous-sol. On a  
travaillé sur place trois ou  
quatre jours, et j'y ai même  
laissé des œuvres, des plaques  
de métal avec des découpes en  
croix, le motif qui accompagne ma  
vie et mon art.

Thierry Spicher a été  
incroyable, généreux,  
passionné, respectueux.  
Il énergisait, il adorait la  
performance, il était super  
professionnel, très pragmatique,  
amical. Il est venu au Royaume-Uni  
pour voir du *live art*, et m'a invité à  
présenter mon solo *Oh lover boy*.  
La Suisse offre d'excellentes  
conditions aux artistes, et à  
l'Arsenic, c'était  
encore plus  
spécial.

FRANKO B

L'Arsenic  
était le seul  
lieu, il y a un peu  
plus de vingt ans,  
où il était possible  
de créer, d'inventer  
des projets décalés,  
particuliers, des projets  
qui ne se rattachaient  
pas spécifiquement au plateau.  
C'était un lieu de questionnement  
permanent où il était possible de  
voir des propositions artistiques  
singulières qui ne pouvaient  
trouver place ailleurs. Un  
laboratoire engagé, festif,  
qui dégageait une  
énergie particulière.  
Nous avons travaillé  
là-bas pendant  
presque 15  
ans avec à  
chaque fois  
un immense  
plaisir.

MASSIMO FURLAN



RODRIGO GARCÍA

*Sans titre mais trompette*

Quand, en 1995, le tout nouveau Conseil de Fondation de l'Arse-  
nic m'a nommé directeur, je n'ai pas mesuré l'extraordinaire  
concours de circonstances qui allait faire de ce lieu un des  
épicrocentres de l'émergence européenne (voire plus si entente).

Ce qui s'est passé est le résultat d'un double hasard passé au  
crible de circonstances locales et mis au service d'un pro-  
gramme-cadre volontariste. Tout a démarré par hasard donc  
(enfin presque, mes années au sein de Fri-Son m'ayant servi  
de matrice).

Hasard des conditions-cadres globales qui avaient amené  
en cette fin de xx<sup>e</sup> siècle des sous-cultures, voire des contre-  
cultures, à être mûres pour faire le saut de l'institutionnali-  
sation : cultures de clubs anglo-saxonnes, cultures de squats  
germanophones, contre-cultures dans les pays de l'ex-bloc de  
l'Est et cultures alternatives ou issues des centres autonomes  
ailleurs. Après de nombreuses années passées à inventer, à  
investir des lieux alternatifs, à les faire vivre, à y appliquer  
l'indiscipline horizontale, toute une génération d'artistes et  
d'agent-e-x-s culturel-le-x-s était parée pour partir à l'abordage  
de la case de l'art légitime.

Hasard des rencontres et d'abord et avant tout celles de Gilles  
Jobin et de La Ribot qui de fil en aiguille amenèrent celles de  
Lois Keidan, de Maria Carmela Mini, de Laurent Goumarre  
puis de nombreux-euse-x-s artistes, programmeur-riche-x-s,  
journalistes et autres prescripteur-riche-x-s et faiseur-se-x-s  
d'opinion(s). Grâce à toutes ces énergies, une famille éphé-  
mère a pu naître, et l'Arse-  
nic devenir l'un de ses foyers. Nous  
étions riches de l'essentiel : des espaces de création, du temps  
de plateau en veux-tu en voilà, un public, des critiques et sur-  
tout des ami-e-x-s bienveillant-e-x-s et peu complaisant-e-x-s,

THIERRY SPICHER

les seul-e-x-s qui vaillent. En sus, notre positionnement géographique à l'abri des salons et en quelque sorte à la marge nous a offert la tranquillité nécessaire à l'une des conditions de la vraie recherche en art comme en tout : le droit de se tromper, de chuter avec la chance d'apprendre de nos erreurs pour progresser et de temps à autre réussir, trouver, émouvoir, étonner (appelez cela comme bon vous semble).

Les circonstances locales se sont par ailleurs avérées être de précieuses alliées. Du côté des expressions déjà légitimes et des esthétiques bien en place, l'ouverture de nouveaux lieux, le développement de lieux préexistants, le conservatisme des institutions phares et l'augmentation des moyens ont permis à de nombreuses forces vives de trouver ailleurs qu'à l'Arsenic salles à leurs pieds. Les outsiders que nous étions ont trouvé les portes ouvertes et les plateaux libres (enfin presque).

La mise en jachère du festival des Rock Urbaines a permis d'inventer Les Urbaines et de mettre en place un outil qui s'avéra au final une formidable caisse de résonance pour les formes émergentes et interdisciplinaires que nous voulions mettre en exergue.

La confiance et la liberté totale dont les autorités tutélaires du lieu nous ont gratifiés et l'engagement sans faille d'une toute petite équipe ayant l'inconscience d'être simplement toujours prête à en faire encore un peu plus ont permis par ailleurs de mettre en place un programme-cadre volontariste qui, in fine, explique peut-être aussi comment l'Arsenic est passé de son état de 1996 à celui de 2002.

J'y ai passé sept années formidables, avec des collaborateurs-riche-x-s incroyables et si c'était à refaire, je referais tout pareil, en pire.

PS: On s'est bien marrés, en plus.

SANS TITRE MAIS TROMPETTE

OSCAR GÓMEZ MATA

## **L'Arsenic da caña\***

**L'Arsenic est une unité  
de travail scénique contemporain  
qui vise à créer une trame de  
réponse globale. Ici,  
on crée une stratégie  
d'infiltration dans le  
bon sens général.**

**Comme la singularité qui se trouve à  
l'intérieur d'un trou noir, d'une force  
gravitationnelle intense :  
l'Arsenic da caña!**

\* DAR CAÑA EST UTILISÉ EN JARGON  
ESPAGNOL POUR PARLER DE QUELQUE CHOSE QUI TE  
PROVOQUE ET TE STIMULE.



évite  
 et te pousse de l'avant, tout te  
 semble  
 entre Van  
 tu inventes  
 bricoles des  
 d'être  
 La  
 diversité  
 la  
 consanguinité  
 possible. Coincé  
 Acker et Pinsard,  
 des trucs,  
 machins – tentes  
 honnête. Le lieu  
 fait se frotter  
 des formes  
 aussi diverses  
 qu'une énorme  
 énergie te porte : dans ce  
 maelstrom, tu avances, on t'en  
 laisse l'espace, le temps. J'y  
 ai été heureux.

FABRICE GORGERAT

À propos de « Performances en tout genre »

Parce que des artistes nommé-e-x-s « indépendant-e-x-s » ne se reconnaissaient pas dans les démarches artistiques des institutions lausannoises de l'époque, l'Arsec s'est ouvert en 1989 pour devenir un espace dédié à la recherche théâtrale, aux formes innovantes, expérimentales, un centre d'art scénique contemporain pour les découvertes et prises de risques artistiques.

Les directions successives ont cultivé cet ADN singulier et précieux dans le paysage romand des arts de la scène, participant activement à son rayonnement suisse et bien au-delà de nos frontières.

Ainsi, le programme « Performances en tout genre », qui s'est déployé sur trois éditions entre 2004 et 2007, incarnait bien les caractéristiques artistiques du lieu. Il fallait donner une place à cette expression alors peu présente dans les programmes de théâtres hormis dans quelques festivals ou écoles d'art.

L'appellation « Performances en tout genre » permettait d'explorer la performance au sens large du terme sans l'enfermer dans une définition stricte telle que définie dans les années 1970, et d'accueillir aussi des formes courtes et *site specific*.

La première édition a été élaborée avec Yan Duyvendak, artiste performeur et enseignant à la section « art-action » de l'École des Beaux-Arts de Genève, devenue la HEAD.

Ce programme s'est poursuivi sur trois saisons avec notamment la collaboration d'Andrea Seamann, artiste performeuse, active dans le « re-enactment » et l'histoire de la performance féminine.

La performance qui implique le corps directement, par

SANDRINE KUSTER

l'interaction avec des matières ou l'animation de dispositifs, qui permet cette connexion avec l'action directe, immédiate, donne la possibilité aux spectateur·rice·x·s d'en être les témoins et les récepteur·rice·x·s privilégié·e·x·s, générant une relation public-artiste active et unique. La performance donne à voir l'expérience physique, poétique et esthétique. Elle met le corps directement en proie au temps et à l'espace dans une relation intense et intime avec les spectateur·rice·x·s. Le corps incarne alors une forme d'insurrection poétique et conséquemment politique.

La performance ayant cette capacité de révéler le moment présent, les grilles de lecture qu'elle développe permettent alors d'apprécier toute autre forme d'art scénique telle que le théâtre ou la danse avec cet acquis, rendant les spectateur·rice·x·s plus sensibles à la présence des corps, au déploiement de l'espace-temps. Cet art est comme un « avant » le théâtre, avant la création du personnage, ou l'interprétation du texte. Il est « avant » la danse et le déploiement du mouvement dans l'espace.

Dans ce sens, la performance est la reine des disciplines du domaine des arts de la scène et l'Arsenic est la structure qui, depuis ses débuts, a accueilli ce type de formes scéniques. Dès lors, lorsqu'on franchit les portes de l'Arsenic, on ressent qu'une aventure hors du commun, une expérience sensorielle et intellectuelle singulière va se passer.

Les spectateur·rice·x·s y sont prêt·e·x·s et savent qu'ils sortiront en quelque sorte « déplacé·e·x·s », mais habité·e·x·s par la sensation vitale de s'être immergé·e·x·s dans l'inconnu.

**Pour  
moi l'Arsenic,  
c'est ce lieu le plus  
propice à l'exercice  
de l'art, où la seule et unique  
contrainte qui nous oblige est l'absolue  
confiance qui nous est donnée.**

On adore  
 toujours venir  
 présenter notre travail  
 à l'Arsenic – honnêtement,  
 je pense que c'est une  
 des salles où il y a le moins  
 de gens qui partent pendant  
 nos performances... Les gens  
 semblent kiffer nos références,  
 ils sont sympas et partants pour  
 des expériences folles. En plus, il y  
 a toujours eu des fêtes géniales  
 avec des bon-ne-x-s DJs après  
 nos spectacles... Et j'ai toujours  
 associé notre venue avec un  
 bon plongeon dans le lac  
 Léman – j'espère vraiment  
 qu'on pourra y revenir bientôt  
 pour présenter TANZ après le  
 Covid !

Patrick de Rham en entretien avec Olivier Kaeser  
*L'Arsenic, une plateforme internationale des arts scéniques  
 contemporains*

Olivier Kaeser :

*Nous avons échangé avec plusieurs personnalités qui connaissent bien l'Arsenic. Chacune en a une approche personnelle éclairante, mais toutes sont fragmentaires. Il s'est donc avéré que tu es certainement l'une des personnes qui connaît le mieux l'Arsenic et son histoire, puisque tu as accumulé les expériences de spectateur depuis la fin des années 1990, d'acteur culturel partenaire en tant que directeur des Urbaines de 2007 à 2016, et de directeur de l'Arsenic depuis 2017. De plus, pour cette publication, tu t'es plongé dans la liste des spectacles et des artistes présenté-e-x-s depuis 1989, ce qui te donne une vision complète et précise des 30 ans de programmation. Cet entretien tente de proposer une lecture du double rôle international que l'Arsenic a développé au cours de son histoire, d'une part comme incubateur d'artistes romand-e-x-s qui se sont épanoui-e-x-s ici et ont rebondi ailleurs, d'autre part comme importateur de sensibilités artistiques novatrices venues de plusieurs pays européens. Comme ce double rôle est indissociable de l'esprit et du fonctionnement de l'institution, c'est l'ADN même de l'Arsenic qui est analysé.*

I. Fondamentaux

*Considérant la liste des artistes présenté-e-x-s à l'Arsenic depuis 30 ans, quelle est ton observation la plus importante ?*

Patrick de Rham :

Au premier coup d'œil, on voit que pratiquement tous-te-x-s les artistes qui ont fait la renommée de la scène contemporaine romande à l'international sont présent-e-x-s. Ils y ont créé ou coproduit beaucoup de leurs spectacles, souvent dès leurs tout débuts : la 2b company, Marco Berrettini, Émilie Charriot, Lætitia Dosch, Yan Duyvendak, Massimo Furlan,

Oscar Gómez Mata, Marie-Caroline Hominal, Gilles Jobin, La Ribot, Joël Maillard, Denis Maillefer, Yann Marussich, Andrea Novicov, Marielle Pinsard, Dorian Rossel, Philippe Saire, Nicole Seiler, Cindy Van Acker, Velma et j'en oublie (NDA: pardon à elleux)

*Comment expliques-tu ce phénomène? Estimes-tu qu'il existe un « esprit Arsenic » commun au fil des années, indépendamment des différences de personnalités des directions successives?*

Si ces artistes doivent bien sûr avant tout leur succès à la qualité et à l'originalité de leur œuvre, ce n'est pas non plus un hasard si on les retrouve en aussi grand nombre dans l'histoire de l'institution. Je le dis avec humilité puisque l'immense majorité de ces artistes ont connu leur succès bien avant mon arrivée. Les directions qui ont précédé la mienne ont eu le nez creux, mais c'est aussi la très grande liberté donnée par l'Arsenic qui a permis aux artistes de développer des positions très singulières sur la scène internationale. Thierry Spicher a instauré une sorte de systématique de paris esthétiques, basés sur la confiance: des paris horizontaux, parfois très poétiques ou transgressifs, des échanges transdisciplinaires – plasticien·ne·x·s et musicien·ne·x·s s'approprient le médium performatif sur les plateaux – et l'arrivée d'outsiders dans le domaine des arts vivants. L'Arsenic a aussi invité des artistes étranger·ère·x·s aux démarches marquantes – certain·e·x·s se souviennent des performances de Franko B se vidant de son sang devant un public médusé, des artistes anglais·e·x·s de d'Artsadmin en lien avec La Ribot, des premiers Jonathan Capdevielle ou Gisèle Vienne, des bricolages poétiques de Philippe Quesne ou du monde jouissivement irrévérencieux du Zerep. Puis l'inclusion des référentiels queer par François Chaignaud, Vincent Riebeek et Florentina Holzinger ou encore Trajal Harrell, ou d'autres démarches remettant en cause l'idée d'un storytelling normatif, par exemple Dana Michel, Samira Elagoz ou Ligia Lewis, quand

ce n'est pas le choc frontal d'une Ann Liv Young aux Urbaines. Ces nombreux télescopes esthétiques répondent à la radicalité de certain·e·x·s artistes suisses, mettant en réseau les créations du lieu non pas avec le tout-venant d'une scène globalisée un peu bourgeoise, mais avec des démarches porteuses d'alternatives politiques. Quand cela se passe, on se dit qu'on participe à quelque chose de plus grand que juste une proposition suisse dans un marché: une vraie constellation internationale de nouvelles propositions sociétales et culturelles.

Au final il n'y a donc pas une « esthétique Arsenic », mais des esthétiques contemporaines qui se rejoignent autour d'un lieu qui est avant tout au service des urgences des artistes. L'Arsenic est pratiquement le seul dans la région (avec le Théâtre de l'Usine à Genève et certains festivals) à avoir eu une mission et un soutien constants autour de cette ligne contemporaine et transdisciplinaire des arts performatifs. C'est un atout énorme pour développer une ligne lisible au niveau international. Il me semble que c'est cela, ce « fondamental »: il y a une « méthode Arsenic », basée sur l'autonomisation des artistes, avec des buts ambitieux, qui a traversé les différentes directions.

*Comment cette méthode s'est-elle formulée au fil du temps?*

Ces fondamentaux prennent racine dans le terreau expérimental instauré en 1989 par le premier directeur du lieu, le metteur en scène Jacques Gardel. Juste après l'arrivée à Lausanne de Maurice Béjart, pour lequel des budgets conséquents avaient été octroyés, avec un comité associatif composé principalement d'artistes n'ayant pas accès à Vidy, il fonde, dans les anciens ateliers mécaniques de l'EPSIC, le Centre d'art scénique contemporain, rapidement appelé par son diminutif: Arsenic. Comme son nom l'indique, le lieu est conçu comme un centre de création, un laboratoire, pluridisciplinaire, fondé par des artistes alternatif·ive·x·s pour

des artistes alternatif·ive·x·s, porteur·euse·x·s de transformation de la société. Ces idées connaissent un développement important à l'arrivée de Thierry Spicher en 1996, qui radicalise et internationalise le propos. Il impulse d'importants échanges transdisciplinaires, la programmation s'internationalise, le lieu et ses artistes se forgent une image forte à l'international. C'est une personnalité marquante et l'Arsenic d'aujourd'hui doit beaucoup à sa vision. Ce sera toutefois l'arrivée de Sandrine Kuster, en 2003, qui permettra la reconnaissance politique puis le développement de l'institution. Elle fait un énorme travail de valorisation du succès et des potentiels, qui permet la décision de la rénovation et de l'agrandissement en 2011, ainsi qu'une hausse de son budget. Elle initie une excellente synchronisation avec les premières volées d'étudiant·e·x·s de La Manufacture, Haute école des arts de la scène, puis gère la bonne collaboration avec Vincent Baudriller, fraîchement nommé à la tête du Théâtre de Vidy qui prend, enfin, le relais pour les artistes les plus confirmé·e·x·s de cette scène désormais florissante, ce qui permet un appel d'air du côté de l'Arsenic. Cette nouvelle situation permet d'éviter l'effet entonnoir qui s'y était un peu créé avec le temps : les artistes émergent·e·x·s s'étant additionné·e·x·s aux confirmé·e·x·s.

Cette méthode basée sur l'urgence des artistes, donc, mêlant liberté, fidélité, mise en réseau, confrontation et ambition, a été portée de manière continue, avec des rafraîchissements réguliers, par les projets de quatre directions. J'ambitionne de préserver et de renouveler cette flamme exploratrice, placer les artistes dans un contexte et des références artistiques internationales, en intensifiant les questionnements politiques et sociétaux, les échanges avec les nouvelles scènes des arts vivants autant qu'avec l'art contemporain, entre arts « académiques », arts « populaires », mouvements sociaux et activistes... Après cinq saisons, dont presque deux oblitérées par la crise sanitaire du Covid, je peux commencer à en observer les résultats.

*Qu'est-ce que les prises de risque dans la programmation, qui ont permis à des artistes encore peu connu·e·x·s de présenter des œuvres très expérimentales, ont eu comme incidence sur la vie de l'Arsenic?*

Une influence fondamentale. On y cultive une confiance totale envers les expérimentations des artistes, leur autonomisation et celle du public. Logiquement, il n'y a jamais eu de velléité à l'Arsenic du côté du star-system du spectacle contemporain – on y a certes vu Rodrigo García, Milo Rau n'a été programmé qu'une fois, Romeo Castellucci quand il était inconnu dans les années 90, très peu d'acteur·rice·x·s ou danseur·euse·x·s célèbres ont foulé les planches des plateaux – en tout cas au moment de leur gloire, peu d'œuvres de répertoire ou d'adaptation d'œuvres connues. La communication de l'Arsenic ne peut donc pas surfer sur ce que j'appellerais la « prévalidation » de ses œuvres – c'est rarement Tchekhov, *Le Sacre du Printemps* ou Titeuf, ce n'est jamais Isabelle Huppert ou le dernier Patrice Chéreau. Je dis cela sans mépris : il ne peut y avoir un Arsenic que parce qu'il y a de la diversité et des patrimoines culturels. Mais les grands hommes ou les grands mythes, ce n'est simplement pas dans notre ADN.

C'est bien cela le défi du contemporain. Il ne s'agit nullement de renier le passé, mais chaque œuvre doit convaincre par elle-même sans rassembler par avance. Les publics du lieu l'ont si bien compris qu'ils seraient même déçus de ne pas être surpris, de ne pas être déroutés. L'Arsenic s'est d'ailleurs toujours bien gardé de définir l'interprétation des spectacles. Ce qui y est transmis, je crois, c'est plutôt la liberté de penser, de débattre, d'hésiter, de rêver, de contempler ou de détester, avec l'idée de se sentir au cœur de l'action. Le philosophe Jacques Rancière a théorisé, il y a une quinzaine d'années, l'émancipation intellectuelle et esthétique des spectateur·rice·x·s. Cette grande confiance que l'Arsenic a envers ses artistes,

elle l'a ainsi également envers ses publics, tous ses publics.

58

In fine, au-delà de la construction de questions communes, c'est plutôt l'affirmation des différences qui a construit l'identité de ce centre de création. Ce qu'on attend de l'acte artistique est résolument de l'ordre du déplacement plus que de l'immobilisme satisfait. Bien sûr cette position demande beaucoup de vigilance et de remise en question pour la personne qui programme et des efforts très soutenus pour l'accessibilité et l'inclusion. Cette horizontalité doit être travaillée de manière constante, en acceptant que les publics avérés ou potentiels de l'ArseNIC sont également pour nous une source de mouvement, d'apprentissage et d'enrichissement.

### III. Transdisciplinarité

*On a évoqué la notion de transdisciplinarité, très importante dans l'ADN de l'ArseNIC. Peux-tu expliquer pourquoi et comment elle est favorisée et développée ?*

Si l'on revient aux années 1990, à côté du théâtre et de la danse qui cohabitent déjà à l'ArseNIC, les formes hybrides et les formats atypiques fleurissent : performance, body art, conférences-performances, tableaux vivants, installations performatives, multimédia, théâtre musical... Les artistes y revendiquent leur décalage, leur différence, et y valorisent les notions d'originalité ou de transgression plutôt que d'excellence. Parallèlement, quelques autres institutions romandes d'arts vivants participent à cette ouverture transdisciplinaire et internationale : le Théâtre de l'Usine, le GRÜ et la Bâtie à Genève, le Belluard à Fribourg, le far° à Nyon, le CAN à Neuchâtel, le Centre culturel suisse à Paris ou de nombreux off-spaces... Il s'y produit un changement de paradigme qui perdure encore aujourd'hui. On se méfie de l'idée d'expertise, on parle beaucoup d'émergence, de cristallisation, voire déjà de désapprentissage.

L'ARSENIC, UNE PLATEFORME INTERNATIONALE DES ARTS SCÉNIQUES CONTEMPORAINS

59 Dans ce contexte, les formes « pures » telles que mouvement et texte ne sont pas du tout proscrites, mais il s'agit d'élargir les possibilités des artistes et des projets. Ainsi, quand on regarde la programmation de l'ArseNIC il y a une vingtaine d'années, on trouve un grand nombre de propositions qui remettent en question le cadre des disciplines respectives : en guise de spectacle, le public découvre un concert singulier (Velma), une expérience interactive frôlant avec les interdits (Elodie Pong), un « reenactement » de scènes de cultures populaires (Massimo Furlan ou les premiers Yan Duyvendak), des chorégraphies qui placent leurs questions ailleurs que dans les codes usuels du spectacle (Yann Marussich qui travaille sur le contrôle du corps immobile, les premiers Cindy Van Acker qui se concentrent sur des mouvements de muscles hackés par des décharges électriques, Gilles Jobin qui développe un vocabulaire de corps horizontaux, au sol, et conçoit ses partitions comme des algorithmes). Dans un esprit similaire, d'autres artistes revisitent des vocabulaires considérés comme vernaculaires (Arthur Kuggeleyn qui met en boucle des séquences de mouvement pop façon MTV dans des univers malsains et dopés, Marielle Pinsard qui inclut systématiquement des DJs dans ses espaces théâtraux et multiplie les références au monde de la télévision...).

PATRICK DE RHAM EN ENTRETIEN AVEC OLIVIER KAESER

Cela a presque l'air banal de le dire aujourd'hui : le fait d'essayer de penser au-delà du cadre des disciplines – et donc des cadres institutionnels – signifie non seulement ce non-conformisme des formes, mais aussi s'interroger sur les référentiels sociétaux qui y sont liés. Pour prendre des exemples plus contemporains : le mélange de danse postmoderne et de voguing du chorégraphe new-yorkais Trajal Harrell, ou le panachage de références urbaines, club et de chorégraphie contemporaine de la suédoise BamBam Frost, sont des tentatives de partage des Histoires – celles, officielles, des groupes socioculturels dominants et celles, ignorées, des dominés, colonisés, racisés ou minorisés – bien au-delà d'un

simple échange de vocabulaires chorégraphiques. Les spectacles particuliers de Julia Perazzini, Lætitia Dosch ou Kayije Kagame vont également au-delà de la simple innovation formelle, racontant la construction sensible de leurs autrices et leur place dans la société.

Quand deux disciplines deviennent perméables, ce ne sont pas seulement leurs formes qui s'influencent, mais bien leurs contextes qui se confrontent : un·e·x·s plasticien·ne·x·s qui s'est mis·e·x·s à la chorégraphie – tel Eddie Peake par exemple, principalement actif dans les biennales, galeries et centres d'art –, aborde et porte un regard atypique sur l'objet dansé. De manière complémentaire, des chorégraphes comme Alexandra Bachzetsis, Mårten Spångberg ou Alex Baczynski-Jenkins, issu·e·x·s du monde de la danse, ont trouvé ces dernières années dans les musées et les centres d'art de nouvelles possibilités thématiques et formelles qu'ils n'avaient pas dans les théâtres. Le monde des arts visuels est d'ailleurs passablement transformé par les esthétiques qu'ils y apportent. Actuellement, en plus du réseau habituel des théâtres et des festivals, l'Arsenic a de plus en plus de projets d'artistes en commun avec des centres d'art, comme le Centre d'Art Contemporain à Genève, le MoMA PS1 à New York, le Palais de Tokyo à Paris, Auto Italia à Londres, le Schinkel Pavillon à Berlin ou les projets muséaux du festival viennois ImPulsTanz. Nous avons en outre coproduit la vidéo de Pauline Boudry et Renate Lorenz qui a représenté la Suisse à la Biennale d'art de Venise en 2019, et multiplions les coproductions de vidéos-performances cette saison 2021-2022 grâce à des fonds spéciaux encourageant la diversification des médiums suite au Covid – des films d'art du collectif Alpina Huus, de Giulia Essyad, Sabrina Röthlisberger ou Astrit Ismaili...

Dans les domaines artistiques traditionnellement établis, certaines idées sont peu questionnées, comme le rapport au public, la notion d'expertise, le rapport au patrimoine, à

une Histoire souvent mythifiée. Cela rejoint la question des regards dominants, du « gaze » blanc, bourgeois, masculin, hétéro... Pour les questionner, les artistes d'aujourd'hui ressentent le besoin de nouveaux récits et de nouvelles formes, indisciplinées, non normalisées, minoritaires ou alternatives. Il en résulte de grands potentiels, mais aussi une responsabilité de sincérité et de pertinence par rapport aux contextes abordés : il y a une corrélation indiscutable entre esthétique et éthique. Sans cela, l'idée de penser cette liberté transversale uniquement comme une simple boîte à outils formelle, opportuniste, me semblerait mener au cynisme, à la perte de sens, à l'appropriation culturelle.

#### IV. Caractéristiques

*Qu'est-ce qui caractérise l'accompagnement artistique, humain, financier, que l'Arsenic propose aux artistes? En quoi se distingue-t-il d'autres modèles?*

Avec un budget de 2.3 millions, l'Arsenic est dans la moyenne suisse pour une institution de coproductions de compagnies indépendantes. C'est un budget comparable à celui de théâtres comme le Grütli ou le Théâtre Saint-Gervais à Genève, inférieur aux gros indépendants de la « Freiszene » alémanique que sont la Kaserne à Bâle ou la Gessnerallee à Zurich. Il est bien sûr impossible de le comparer à ceux des institutions qui ont la mission de prendre en charge les productions, tels les Stadttheater suisses-allemands, La Comédie à Genève ou le Théâtre de Vidy qui ont des budgets sept à huit fois plus élevés.

À ma connaissance, l'Arsenic est, depuis longtemps, le lieu qui fait le plus de coproductions de créations de compagnies indépendantes romandes – une vingtaine par saison. Les budgets de production de ces créations, auxquels l'Arsenic participe financièrement de manière minoritaire, sont gérés directement par ces compagnies et dépendent principalement de

leurs recherches de fonds : subventions des villes, des cantons, de la Loterie Romande, mécénat. Les artistes ont donc une grande indépendance de budget et de méthode, qui participe à cette liberté artistique déjà mentionnée. L'architecture du lieu, elle, leur donne la liberté de format : le bâtiment ne compte pas moins de sept espaces de répétition et de création, occupés en permanence, dont quatre scènes publiques pour beaucoup de modes de monstration différents. Logiquement, toujours dans cette philosophie de confiance aux artistes, on y pratique peu l'encadrement, le coaching, on préfère encourager l'émulation. L'Arsenic fait également des coproductions internationales et s'efforce d'accueillir une partie du travail de ces créations sous forme de résidences. Si on ajoute à cela cinq compagnies et plusieurs associations aux buts similaires, dont le festival Les Urbaines ou l'Association vaudoise de danse contemporaine, qui ont une résidence administrative dans nos locaux à l'année, ça fait beaucoup de monde en permanence. Les artistes se rencontrent au café ou dans les studios, les démarches sont très variées et se confrontent. Cette capillarité est un de nos plus grands atouts.

## V. International

*Dès 1989, Jacques Gardel a développé le Festival international de théâtre contemporain qu'il avait initié précédemment. Cette volonté d'inscrire la scène locale dans une dynamique plus large était déjà présente. Quel regard portes-tu sur cet aspect de son action ?*

Gardel se reconnaît dans la remise en question du dispositif théâtral et les ruptures esthétiques de Grotowski, dont il est presque contemporain. Il a fondé le Théâtre Onze en 1969 et le Festival international de théâtre contemporain en 1984. Il est bien connecté avec certaines scènes internationales comme la programmation en témoigne. L'Arsenic deviendra logiquement un des lieux de ce festival dès 1989 et j'imagine – je n'en ai pas parlé avec lui – qu'il a cette ambition de

connecter sa programmation avec d'autres scènes indépendantes contemporaines dont les esthétiques lui paraissent relever des mêmes lignes alternatives. C'est dans ce cadre, notamment, que Romeo Castellucci viendra en 1994.

*C'est surtout Thierry Spicher qui a ensuite proposé une programmation radicale venue d'ailleurs. Comment a-t-il procédé, et quels ont été ses apports les plus significatifs ?*

Thierry Spicher affiche dès le début l'ambition de développer l'Arsenic comme point remarqué en Europe. Mais quand il est nommé en 1996, de son propre aveu, il manque d'expertise. Il va donc prendre beaucoup de conseils, notamment au Théâtre de l'Usine à Genève programmé par Yann Marussich et Gilles Jobin. Il suit intelligemment les réseaux de ses artistes et pose les bases d'une programmation en constellations. Il a bien compris que pour avoir une voix sur un marché de plus en plus globalisé, il faut pouvoir échanger, proposer et aussi accueillir, confronter, affirmer. C'est intéressant de voir que sa gestion du lieu, qui se trouve en phase avec l'esprit des « start-up » de l'époque, qui parient sur la rentabilité de processus émergents, recevra le prix Strategis, donné par les milieux de l'économie.

*Peux-tu donner quelques exemples montrant comment l'Arsenic et le succès de ses artistes connectent à cette époque l'institution à l'international ?*

Parmi les premier·e·x·s artistes, il y a bien sûr Gilles Jobin, qui connaîtra le succès dès sa première création  $A+B=X$ , créée pendant le festival Les Urbaines en 1997, et qui tournera à The Place à Londres, à Montpellier Danse ou au Théâtre de la Ville à Paris. Comme à l'époque, il vit à Londres, ses réseaux, et ceux de sa femme La Ribot, connecteront notamment l'Arsenic à l'ICA et au live art anglais. Massimo Furlan créera ses premières performances à Lausanne, dont le fameux match



de football *Numéro 23*, qui seront ensuite diffusées en Europe, par exemple au Théâtre de la Cité internationale à Paris, au Kaaithheater à Bruxelles ou au Festival in d'Avignon. Le collectif de rock Velma, venu à l'Arsenic originellement pour y vernir son premier album, tourne aussi beaucoup sur des scènes pluridisciplinaires: Vooruit à Gand, HAU à Berlin, Ménagerie de Verre à Paris, Kampnagel, Tanzhaus NRW ou Mousonturm en Allemagne. Marco Berrettini, enfin, aura un très beau succès dans le même type de réseaux, puis trouve des coproducteurs assez importants en France, jusqu'à *No Paraderan*, qui choquera la critique et le public à sa première au Théâtre de la Ville à Paris pour le Festival d'Automne 2004, et marquera le début d'une période de vaches maigres avant un très beau retour.

Lors de la décennie suivante, sous la direction de Sandrine Kuster, une nouvelle vague d'artistes se fera remarquer au niveau international. Elle accueillera, par exemple, de nombreuses petites formes du collectif Gremaud/Gurtner/Bovay, ou les premiers soli de Lætitia Dosch, prenant le relai après les créations de ces artistes au festival Les Urbaines – on se rend compte au passage de l'importance durable de la complémentarité avec ce festival de découvertes et d'essais dans ce processus d'émergence. Ces artistes, de même que Dorian Rossel, Émilie Charriot ou Joël Maillard, auront un joli succès sur les scènes françaises. *Conférence de choses* de François Gremaud, par exemple, ira rapidement au Centre Pompidou à Paris, en partenariat avec le Centre culturel suisse, puis dans la Sélection suisse du Festival d'Avignon, et tournera de manière ininterrompue pendant presque dix ans, avec près de trois cent représentations à ce jour... Du côté de la danse, c'est également une époque florissante pour les artistes de l'Arsenic, avec les nombreuses tournées de Cindy Van Acker, Simone Aughterlony, Marie-Caroline Hominal, Lea Moro ou Nicole Seiler.

65 *Sandrine Kuster explore aussi d'autres réseaux, en donnant par exemple une visibilité à la « nouvelle scène contemporaine française ».*

Sandrine Kuster va suivre de manière fidèle le travail d'une génération qui fleurit pendant son mandat: Philippe Quesne, l'Amicale de production, les Chiens de Navarre, François Chaignaud et Cecilia Bengolea, les débuts de Gisèle Vienne, de Jonathan Capdevielle, le Zerep... Elle développe aussi des réseaux portugais, invite Marlene Monteiro Freitas en début de carrière, inclut l'Arsenic dans le réseau « Open Latitudes », avec le festival Latitudes Contemporaines à Lille, le Vooruit à Gand, Materiais Diversos au Portugal et des institutions pluridisciplinaires de toute l'Europe.

En 2015, elle crée le *Programme Commun* avec Vincent Baudriller du Théâtre de Vidy, rejoint par Philippe Saire du Théâtre Sévelin 36. Cette plateforme lausannoise qui propose une programmation dense pendant deux semaines va devenir un rendez-vous annuel pour les programmateur·rice·x·s, suisses, francophones et internationaux·ale·x·s.

À cette même période, durant les années 2010, le contexte du spectacle contemporain achève une mutation importante. Une bonne quinzaine d'années après la popularisation de l'internet et des vols low cost, cette globalisation des échanges a changé les esthétiques: les différences régionales se sont estompées et ont fait progressivement place à des communautés artistiques transnationales et même transcontinentales. L'union des alternatives, rêvée par Gardel, concrétisée par Spicher, peut y trouver son expression, mais à un point tellement efficace qu'un nouveau mainstream s'installe très rapidement. D'innombrables festivals et lieux programment les mêmes projets dans toute l'Europe, développant une pensée unique qui n'a rien à envier à la pensée bourgeoise que ces mouvements ont combattue. Les axiomes géographiques

locaux et internationaux se brouillent, les référentiels formels de l'alternatif, des industries culturelles et des institutions publiques se redistribuent, de nouvelles oppositions et dualités politiques voient le jour, avec les mouvements queer, décoloniaux, écologistes, #metoo (de nombreux metteurs en scène et chorégraphes sont eux-mêmes dénoncés par le mouvement), Black Lives Matter, Extinction Rebellion ou les gilets jaunes. La culture européocentrée est clairement remise en question par l'influence grandissante de pensées venant d'Afrique, d'Amérique latine ou d'Asie, tout en subissant l'influence omniprésente de la culture américaine par les réseaux... Le début de mon mandat en 2017 correspond à ce moment, un moment de réarticulation de la scène indépendante et de ses valeurs.

*Dans cette période de chamboulements multiples, comment poursuis-tu le positionnement de l'Arsenic et des artistes dans le paysage européen des arts vivants contemporains ?*

Je développe ce positionnement dans la continuité, notamment grâce au compagnonnage fidèle d'une partie des artistes qui ont fait l'histoire de l'institution – une autre partie est allée développer de plus grosses productions au Théâtre de Vidy – mais bien sûr aussi en accompagnant une nouvelle génération d'artistes suisses qui connaît un très beau développement : Maud Blandel, Tamara Alegre, Ruth Childs, Julia Perazzini, Old Masters, Marion Duval, Pamina de Coulon, PRICE, Teresa Vittucci, Jeremy Nedd ou Kayije Kagame, entre autres. Les coproductions internationales comprennent Florentina Holzinger, Ligia Lewis, Ofelia Ortega, Alex Baczynski-Jenkins, Samira Elagoz, mais aussi Jonathan Capdevielle ou Yves-Noël Genod. J'intègre également des œuvres performatives aux coproductions de saison – Anne Rochat, Pauline Boudry & Renate Lorenz – et des projets hybrides, entre installations et performances, amenés par la curatrice d'art Elise Lammer – Julie Monot ou Garrett

Nelson... Les réseaux de l'Arsenic sont ceux d'un lieu au cœur de l'Europe, avec personnellement pas mal de contacts au nord : par exemple ImPulsTanz ou Tanzquartier à Vienne, HAU ou Sophiensæle à Berlin, MDT à Stockholm, Moving in November ou Zodiak à Helsinki, Parallèle ou Actoral à Marseille, Nanterre-Amandiers, Kunstenfestivaldesarts, Vooruit ou Stuk en Belgique, Kanuti Gildi SAAL à Tallinn ou encore NAVE à Santiago de Chile.

## VI. Avenir

*Quand on se plonge dans l'histoire riche et plurielle d'une institution comme on l'a fait pour la préparation de cet ouvrage, on découvre beaucoup de choses. Est-ce que ce travail historique et documentaire t'amène à des réflexions nouvelles à propos de l'avenir de l'Arsenic ?*

L'Arsenic s'est construit dans un moment de transition entre la fin du postmodernisme et de son esprit ironique, parfois cynique, la fin d'une époque où l'on stipulait que « tout le monde peut se servir de tout » et l'avènement de réflexions centrées sur les identités et la sincérité, en phase avec la multitude de provenances des artistes, leurs activismes, leurs communautés. Le moteur de l'innovation de sa programmation, comme celle des arts contemporains ces trente dernières années, est essentiellement basée sur le fait que des esthétiques non majoritaires ou non normatives peuvent y trouver une expression. Dès les années 90, les esthétiques rock, pop et club ont obtenu une validation sur les scènes des arts vivants contemporains. Ensuite, des référentiels absurdes, minimalistes ou DIY, puis des démarches plus engagées : féministes, queer, hip-hop, panafricaines, entre autres, y trouvent progressivement leur place : pour certaines, ce travail ne fait que commencer. Programmer l'Arsenic ne peut pas se baser sur une expertise stable, sur un bagage acquis : c'est une nécessité constante, pour l'institution, de remettre en question son

positionnement et de travailler son inclusivité envers de nouveaux référentiels. Il faut alors, de notre côté, trouver des critères transversaux pour définir la qualité artistique, en faisant preuve d'ambition en même temps que d'humilité puisque nous avons tout à apprendre de ces terrains multiples.

Cette dynamique teinte de manière différente la relation que les artistes et les institutions ont avec leur public. Après avoir été vu comme le lieu de l'épanouissement de l'individu, de l'artiste génie ou du·de la curateur·rice·x visionnaire, le développement de l'idée que le lieu d'art contemporain est un lieu d'inclusion de communautés – artistiques, politiques ou socioculturelles – est devenu un gage de son rôle progressiste en même temps que celui de refuge pour ciels qui ne trouvent pas leur place dans les environnements plus normatifs. L'Arsenic, comme tous les autres lieux d'art, est donc aujourd'hui dans un double défi parfois perçu comme contradictoire : être un « *safe space* » qui puisse accueillir des communautés diverses de manière pacifiée, mais également un lieu qui permette une confrontation de visions et de sensibilités différentes, des clashes esthétiques et des démarches radicales. La parole d'une communauté parvient parfois à ébranler les certitudes majoritaires, de même que la sensibilité d'un individu magnifiquement inadapté doit pouvoir secouer celles de ladite communauté.

De nombreuses institutions entendent aborder ce moment de transition d'une manière très académique – en multipliant les discours et les conférences, en donnant la voix à des philosophes, des académicien·ne·x·s, des spécialistes des *cultural studies* ou des *gender studies*, multipliant débats et tables rondes. De mon côté, sans nier du tout l'intérêt personnel que j'ai pour ces réflexions à vif, je trouve limitant de leur donner trop de poids. Je constate que les outils transversaux qui ont été développés ici à l'Arsenic ont toujours agi plus par contamination ou confrontation des mouvements

émergents que par leur cristallisation théorique. Je les trouve d'une grande pertinence en cette époque de changements de paradigmes. Au contraire : je préfère continuer à laisser la parole aux œuvres et aux artistes, confirmant l'Arsenic comme un espace d'expérimentation, de visibilité, d'opportunité et de mise en réseau pour des ébauches de mouvements artistiques, que l'on comprendra pleinement plus tard, justement lors de leur théorisation par ceux dont c'est le rôle.

Pour  
 moi, l'Arsenic est un lieu de  
 spectacle et de partage.  
 J'ai toujours eu la sensation  
 d'avoir là l'espace  
 mental et  
 physique idéal pour  
 présenter des projets ;  
 le public est super averti et prêt  
 à de nouvelles  
 expériences. Ma  
 fréquentation varie  
 selon les périodes mais  
 à chaque fois c'est un plaisir d'y  
 retourner. Alors que j'attends sur le  
 plateau, j'aime savoir que le public  
 passe par l'extérieur pour rentrer  
 dans la salle.

MARIE-CAROLINE HOMINAL

Ummmmm  
 l'Arsenic... L'été  
 2000, je ne vivais  
 pas encore à Genève,  
 Thierry Spicher m'avait  
 invitée en résidence. On était une  
 vingtaine d'artistes à développer  
 nos projets. On mangeait tous  
 ensemble à la même heure, ce qui  
 stimulait le rapprochement et  
 les échanges. On s'est  
 entraidé, observé,  
 énervé et parfois  
 chicané, mais je suis encore  
 copine avec la plupart des  
 personnes qui étaient  
 venues cet été depuis  
 Los Angeles,  
 Berlin, Madrid ou  
 La Chaux-de-Fonds.  
 Vive l'Arsenic!

LA RIBOT

Sec,  
 stérile, figé,  
 bien incapable de  
 faire ce que l'on attendait  
 de moi – rédiger ces  
 anodines lignes – je ruminais  
 un vieux dicton populaire (Mieux  
 vaut une balle dans le pied que  
 dans la tête) quand soudain me  
 revint cette réplique entendue des  
 années auparavant à l'Arsenic dans un  
 spectacle de Sophie Perez et Xavier  
 Boussiron : « Fais gaffe à ta chatte ».  
 Un bref instant, ce souvenir  
 m'apaisa.

JOËL MAILLARD

C'était  
 chez moi,  
 simplement. Chez  
 moi, avec des amis,  
 Antoine, Massimo, Phil,  
 Thomas, Isa, Pierre-Isaïe,  
 Sarah, et les autres.  
 On essayait très fort. On  
 savait que c'était possible.  
 On sentait la fumée en  
 rentrant tous les soirs. Un  
 jour Spicher a prêté son  
 chat pour un essai. Un jour,  
 avec Shin/Bérénice en  
 robe de velours rouge, on a  
 regardé les tours s'écrouler  
 dans le bureau. On vivait là.

DENIS MAILLEFER

Ce  
qui est  
marrant,  
c'est de  
faire un peu  
trembler ce bon  
vieux théâtre  
qui sent souvent le  
renfermé.

L'Arsenic, c'est un poison  
curieux. Curieux de tout.

Nous avons eu la chance de jouer  
régulièrement à Lausanne; et chose  
étonnante, quelle que soit la pièce que  
l'on ait proposée, toujours le public  
riaît au bon moment. Ce n'était  
jamais arrivé ailleurs.

Sandrine, Patrick, Ivan  
et toute l'équipe,  
comment vous  
remercier pour ça?  
Tout le monde n'a  
pas l'esprit libre,  
ni le goût du  
risque trempé  
comme une  
meringue  
dans la crème  
de Gruyère.

Delphine Abrecht

« *Le théâtre est un rapport, et non un produit.* »<sup>1</sup>  
[& 30 notes de bas de page en guise de bougies]

Le rapport que les arts vivants tissent avec leur public, que j'expérimente, comme d'autres, sous différentes casquettes (spectatrice, collaboratrice artistique, chercheuse, amie), me semble particulièrement intéressant à éprouver à l'Arsenic. Lieu pluri- et transdisciplinaire, centre de création et d'accueil aventureux, l'Arsenic permet d'observer sans cloisonnement une variété de modes d'adresse, et de se confronter à « un théâtre contemporain qui, de manière stimulante, paraît prendre le parti de responsabiliser son spectateur »<sup>2</sup>.

#### *Fluidité/diversité*

Ce rapport engageant s'aperçoit d'abord dans la diversité des propositions. Dans ce lieu où l'hybridation des formes est depuis longtemps considérée comme acquise<sup>3</sup>, on peut par exemple prendre un billet pour une promenade dans les bois, pour un essai parlé insurrectionnel ou pour un jeu dans la ville<sup>4</sup>. Et si l'on y trouve des formes brèves<sup>5</sup>, les durées s'étirent volontiers. On pense à la marche-performance *TOPO* (2018) d'Anne Rochat diffusée en temps réel (24h); à l'intégrale de *Conférence de choses* en 2016, où Pierre Mifsud nous emmenait dans un labyrinthe verbal et joyeux de sujets éclectiques (8h); ou encore aux 333h de la performance 333 de Michael Mayhew en 2002, ouverte aux visiteuses 24/7 durant deux semaines, pour une exploration assez libre des frontières et des cadres de la Suisse<sup>6</sup>.

Au sein de cette diversité, les spectatrices<sup>7</sup> de l'Arsenic sont elles aussi très libres – jusqu'à être invitées parfois à se passer de la présence d'actrices<sup>8</sup>. La pluralité des œuvres qui leur sont proposées doit beaucoup à l'infrastructure du lieu : à côté de la classique Salle 2 à gradin, la grande Salle 1, entièrement modulable, constitue l'une des premières black boxes

de Suisse. Le Studio et le Labo, espaces publics à plat, permettent d'accueillir des formes plus souples ou plus insolites ; et les trois studios de répétition à l'étage peuvent facilement accueillir des *showings*. Sans oublier les abris antiatomiques, utilisables à titre exceptionnel : c'est d'ailleurs là (lorsque tout l'espace était hors norme, ce qui faisait de l'exception la règle)<sup>9</sup> que Massimo Furlan, un artiste représentatif de l'Arsenic, a débuté comme incidemment son travail de performeur dans *Welcome dans mon abri d'artiste* (2000)<sup>10</sup>. Thierry Spicher l'avait invité en tant que plasticien et scénographe – avant de le reprogrammer pour une performance marquante au stade de la Pontaise<sup>11</sup>.

### *Indiscipline/hurluberlisme*

Cette ouverture du lieu à des artistes arrivées par la marge, à des singularités qui détonnent, découle notamment de la pérennité de son compagnonnage avec Les Urbaines depuis plus de vingt ans (1996), dans le cadre desquelles ont eu lieu les deux œuvres précitées. Ce festival gratuit, accueilli depuis ses débuts sur les scènes de l'Arsenic (entre autres lieux) et qui se donne pour mission de découvrir des esthétiques émergentes et alternatives, a permis à de nombreuses *outsiders* de trouver un premier public, avant d'être accompagnées de manière plus institutionnelle par le centre d'art scénique. Cette envie d'ouvrir la voie à des « hurluberlues » se perpétue à l'Arsenic, dont la direction actuelle est assurée par un ex-directeur du festival. Pour Patrick de Rham<sup>12</sup>, pas question de cibler un public, de créer du rassemblement ou de répondre à des attentes, car les artistes invitées tendent à poser des questions plus singulières que celles qui seraient déjà à l'ordre du jour.

Ce pari de la singularité, de l'hurluberlisme, implique bien sûr un rapport particulier des spectatrices à l'Arsenic. Pour elles aussi, il s'agit de faire des paris, de découvrir des artistes qu'elles pourront suivre sur la durée, de prendre des « risques » encouragés par les tarifs attractifs du théâtre<sup>13</sup>. Le public de

l'Arsenic serait sans doute déçu s'il n'était pas déplacé. Et si ce public s'avère être spécialement jeune<sup>14</sup>, le côté rafraîchissant ou surprenant du centre d'art scénique parvient généralement à dépasser un côté *trendy* – puisqu'il s'associe au plaisir de se dire : « ouah, alors on peut faire ça ! », dont l'impulsion peut aussi déjouer toutes les modes<sup>15</sup>.

### *Médiation/non-médiation*

Dans cette ambiance hétérodoxe, le rapport aux spectatrices est peu supervisé ; à l'Arsenic, on compte sur les œuvres pour parler au public. Un laisser-aller encore affermi récemment : exit les introductions de spectacle, les présentations de saison, les feuilles de salle et les bords de plateau. Les spectatrices sont invitées à recevoir les spectacles de manière directe, sans qu'on leur dise quoi voir ou penser. Si le lieu accueille ponctuellement le collectif indépendant « (c)ouverture », créé par de jeunes passionnées d'art qui proposent d'échanger librement sur les œuvres après le spectacle, les activités périphériques sont pour le reste de simples occasions d'accueillir les habitantes de la ville. Organiser des soirées musicales, des fêtes de Noël avec des gens de l'EVAM (Établissement vaudois d'accueil des migrants), recevoir les manifestantes de la Grève féministe, héberger des Tuesday is Danceday, ouvrir le foyer tous les midis aux travailleuses du quartier...

Dans cette vision de la médiation comme équivalant à offrir un maximum d'espace, l'actuel directeur tient en outre autant que ses prédécesseurs à laisser la liberté la plus totale aux artistes (qui ont certes été sélectionnées, c'est là un autre débat), et à découvrir l'œuvre le soir de la première, avec le reste du public. Une attitude qui n'est pas de mise partout, mais qui constitue un bon début pour un changement, qui pourrait s'avérer nécessaire, dans la manière de considérer la convivialité, la (non-)médiation et la pédagogie<sup>16</sup>...

Le côté affranchi de l'Arseenic se nourrit sans doute de son ancrage helvétique, et d'avoir assumé de ne pas s'aligner sur un certain milieu français. Pas de poids de l'héritage, ni de baluchon patrimonial : « Contrairement aux Français qui ont de la peine à s'émanciper de Racine ou Molière, nous n'avons pas trois siècles d'histoire théâtrale qui pèsent sur nous. Un peu comme les Flamands, on vient de nulle part et on peut, ainsi, inventer un théâtre indépendant innovant », explique Sandrine Kuster.<sup>17</sup>

La Suisse est aussi riche de sa position géographique qui lui permet de lorgner sur d'autres cultures<sup>18</sup>, et du mélange des langues qu'on trouve au sein même du pays. Davantage qu'au texte sacré ou qu'aux mythes ampoulés (dont Rousseau se détournait déjà), les artistes locales s'attachent ainsi plus volontiers à un concept, à une phrase, à une idée ou à une situation, autour de laquelle elles tissent minutieusement un micro-monde<sup>19</sup>. La méfiance helvétique envers les grandes déclarations, envers la « politique spectacle »<sup>20</sup>, envers le trop-potache ou le trop-tragique, se retrouve peut-être sur ses scènes. Plutôt que par imposition frontale, la profondeur est amenée par la bande. C'est le concept qui est affirmé, laissant la substance passer par capillarité – et laissant aux spectatrices le soin de l'activer, de la faire grandir à une échelle plus vaste.

Dans ce pays de tradition protestante où chacun peut lire la Bible chez soi, voire dans ce canton de Vaud où l'on « dit < qui ne peut, ne peut >, mais [où l'on] fait à son idée »<sup>21</sup>, la manière de travailler avec singularité autour d'un élément singulier apparente ce que pourrait être un rapport aux spectatrices « local » à cet esprit d'idiotie cher à plusieurs artistes romandes<sup>22</sup>. Une idiotie au sens premier : « *Idiôtès*, idiot, signifie simple, particulier, unique [...]. Toute chose, toute personne sont ainsi idiots dès lors qu'elles n'existent qu'en elles-mêmes [...] »<sup>23</sup>. Pratiquer une telle posture revient à adopter un premier degré

sans préjugés ; à faire des expériences, sans se subordonner à l'intellect<sup>24</sup>.

Cette démarche authentique et instinctive (qui demande une rigueur certaine) se rapproche peut-être de cette « sincérité qui contredit presque le théâtre »<sup>25</sup> de beaucoup d'artistes programmées aujourd'hui. Son côté helvétique viendrait-il du fait qu'elle exige un lâcher-prise parfois plus aisé dans un relatif confort, que la Suisse aurait su préserver dans son milieu culturel ? Elle crée en tous cas un rapport des artistes au public qui concorde avec le fonctionnement fédéraliste du pays – et qui revient à parler *parmi* les gens plutôt qu'à leur dire quelque chose, ou qu'à parler en leur nom. Une « échelle 1:1 »<sup>26</sup> qui fait véritablement du théâtre un rapport, bien plus qu'un produit.

#### *Cultures numériques/alter-cultures scéniques*

L'aspect alternatif, singulier ou « alter-culturel » de l'Arseenic pourrait-il, grâce ou malgré son nom de poison<sup>27</sup>, être de salubrité publique pour les spectatrices ?

À l'heure où nous vivons sous l'assistance permanente de nos smartphones, le risque de repli ou d'enfermement est grand. Algorithmes de recommandations, classement personnalisé de l'information, orientation des déplacements, mesures corporelles... Éloignées les déceptions, les faux pas, les erreurs ; les découvertes, la surprise, les confrontations. Les géants du net proposent des recommandations customisées issues de dizaines de milliers de *personalized genres* – un suivi minutieux qui permet de prédire les goûts du public et d'écrire les scénarios en fonction de ces résultats. Ailleurs, sur d'autres onglets, les tweets qui font le buzz se substituent à la continuité<sup>28</sup>. Sur ces terrains de jeu aseptisés, qui procurent leur dose quotidienne de satisfactions et d'indignations, l'expérience que nous avons du temps, de l'espace et de l'altérité est altérée.



Cela ne fait-il pas de l'acte de se rendre à une heure précise dans un lieu concret pour retrouver des êtres humains qui jouent, racontent, dialoguent, exposent, ironisent ou se mettent à nu, une aventure importante? De ma présence physique parmi d'autres corps qui regardent en même temps la même chose que moi, avec des réactions différentes (qu'elles soient étonnantes, proches, agaçantes, incompréhensibles), une expérience particulière de ma subjectivité au sein d'un groupe? Et du risque que ça me déplace, m'ennuie, me dérouté, ou même que ça ne me parle ou ne me plaise pas<sup>29</sup>, un risque précieux?

Enfin, à l'heure d'un confinement mondial où j'écris ces lignes, « crash-test de nos capacités à vivre par techno-procuration »<sup>30</sup>, l'aventure sociale vécue en tant que spectatrices d'art vivant apparaît, avec acuité, comme une bouffée d'air à préserver.

- 1 Andreas Kotte, « Les spectateurs dans le système théâtral suisse », in T. Hunkeler, C. Fournier Kiss et A. Lüthi (dir.), *Place au public. Les spectateurs du théâtre contemporain*, MétisPresses, coll. « Voltiges », 2008, p.86.
- 2 Je cite éhontément mon mémoire de Master de 2012, intitulé « Le rapport au spectateur dans le théâtre contemporain : vers une implication inédite? ». Son corpus était constitué de spectacles issus d'une même saison de l'Arsenic – que je voyais et vois encore comme une structure toute désignée pour offrir des expériences perceptives nouvelles.
- 3 Thierry Spicher, directeur entre 1995-2003, a voulu renforcer l'idée d'un théâtre laboratoire après la création de l'Arsenic sous Jacques Gardel. Il a privilégié les formes hybrides, accueillant notamment la scène underground du *live art* anglo-saxon, et favorisant les interfaces entre arts performatifs et arts plastiques
- 4 Voir respectivement *The Wind in the Woods* (Massimo Furlan, 2016); la trilogie *FIRE OF EMOTIONS* (Pamina de Coulon, 2014, 2017 et 2019); et *invisible* (Yan Duyvendak, 2019).
- 5 Je pense par exemple à la « comédie musicale minimaliste » *Les Potiers* du collectif Gremaud/Gurtner/Bovay (2015, 35 min.), ou à la pièce chorégraphique en réalité virtuelle *VR\_1* de Gilles Jobin et Artanim (2019, 25 min.)
- 6 Au sein d'un espace en forme de bunker – autour du thème de la suissitude, l'artiste anglais Mayhew proposait au public de lui rendre visite à toute heure. Il aurait alors piétiné savamment les valeurs locales, mettant le chaos, faisant du bruit et des saletés, ne respectant pas son contrat professionnel consistant à être là tout le temps... [Source : Patrick de Rham, ancien spectateur.]
- 7 Pour des raisons de lisibilité, la forme féminine est utilisée et inclut le neutre et le masculin par analogie.
- 8 C'est le cas de *Pièce sans acteur(s)* de François Gremaud et Victor Lenoble (programmée en 2020, mais reportée), des pièces de Yan Duyvendak *invisible* (2019) et *Virus* (2020), ou encore de la promenade sonore de Nicole Seiler *Palimpsest* (2018). En 1998, Spicher avait aussi programmé *Eden Projekt* de Felix Ruckert, où le public était livré à lui-même durant 45 min. devant une scène vide – même si au même moment, mais dans une autre salle, huit interprètes jouaient pour eux.
- 9 L'Arsenic, installés dans d'anciennes halles mécaniques dont le côté brut a pu permettre selon Thierry Spicher les inventions les plus novatrices et pointues, a été rénové entre 2011 et 2013 sous Sandrine Kuster. Si le bâtiment n'a pas perdu de sa radicalité, sa mise aux normes a rendu certains usages plus surveillés.
- 10 Dans *Welcome dans mon abri d'artiste*, Furlan proposait une installation où passait un disque de variété qu'il avait composé, et où trônaient un costume et une boule à facettes. Comme l'installation ne durait que deux jours, il aurait été encouragé pour le second et dernier jour à s'y rendre, à enfiler le costume et à chanter en live – ce qu'il aurait fait, débutant ainsi sa carrière de performeur. [Source : Thierry Spicher – qui précise qu'il s'agit peut-être d'une interprétation fantasmée de programmeur].
- 11 *Numero23*, Les Urbaines, 2002. Furlan a rejoué seul et sans ballon la finale de la coupe du monde de football 1982 à la Pontaise : un match avec 450 spectatrices secondé par le commentateur Jean-Jacques Tillmann, et retransmis en direct par TVRL.
- 12 ... que je remercie pour notre entretien du 11 mars, d'où proviennent les citations faites ici de lui.
- 13 Je pense à la promotion « Le prix du risque » mise en place à l'arrivée de Sandrine Kuster en 2003 pour réduire la barrière financière, soit un tarif unique à 13 francs. Sous Spicher, il était auparavant possible d'avoir un prix de billet en fonction de son revenu imposable; et les tarifs d'aujourd'hui varient entre 10 et 15 francs – un coût jusqu'à deux fois moins élevé qu'une place de cinéma.
- 14 Dans l'étude d'Olivier Moeschler « Les publics de la culture à Lausanne », menée en 2018, l'Arsenic apparaît comme étant la deuxième institution culturelle de la Ville de Lausanne ayant le public le plus jeune, soit un âge médian de moins de 30 ans.

- 15 Parmi beaucoup d'exemples, je pense au choix récent du trio Duval/Mermet/Patouillard de jouer, sans actualisation marquée, la pièce *Avant la retraite* (programmée en 2020, mais reportée) de l'auteur Thomas Bernhard (mort en 1989) dans ce centre contemporain qu'est l'Arsenic. La précédente pièce de Marion Duval et Aurélien Patouillard *Hulul* (2018), spectacle tout public ne se laissant boucler dans aucune case, me semble aussi créer ce type de rafraîchissement au-delà des modes.
- 16 À ce propos, voir Ivan Illich, *Une société sans école*, Points essais, 2015 [1971] et *La Convivialité*, Points essais, 2014 [1973]; Jacques Rancière, *Le Maître ignorant*, Paris, Fayard, 1987; ou encore Isabelle Stengers, « Le droit d'apprendre », dans *Silence*, décembre 2005.
- 17 Sandrine Kuster, entretien avec Gérard Cordonier, « La Suisse devient vraiment un pays du théâtre », dans *24heures*, 17 septembre 2016.
- 18 Thierry Spicher a tenu à internationaliser la programmation en invitant des performeuses de l'étranger aux pratiques assez radicales. Confronter les artistes locaux à des artistes comme Franko B, s'extrayant des litres de sang dans son spectacle *Oh Lover Boy* (2001), a permis de donner un coup de pied dans la fourmilière et de donner confiance à certains outsiders locaux. Sandrine Kuster a poursuivi cette mission de porter la création locale au niveau d'exigence de la création internationale, avec des accueils pointus.
- 19 Pour ne donner qu'un exemple, je pense au bien nommé spectacle *Le Monde des Old Masters* (2019), qui comme les précédentes œuvres du collectif genevois (*Constructionisme*, *Fresque*, *L'impression*) recréait une cosmogonie à la fois close et complète.
- 20 « Nous ne faisons pas de politique spectacle », déclarait en mars 2020 le ministre suisse de la Santé Alain Berset en référence implicite à la politique française.
- 21 « Pour conclure, il est évident/Qu'elle est vaudoise cent pour cent!/Tranquille et pas bien décidée./Elle tient le juste milieu./Elle dit: "Qui ne peut ne peut!" Mais elle fait à son idée. » écrit Jean Villard-Gilles dans son poème *La Venoge* (1954).
- 22 François Gremaud, qui l'évoque sans tarir depuis plus de dix ans, est sans doute le premier artiste local à avoir revendiqué et publicisé cette philosophie pour les arts de la scène.
- 23 Clément Rosset, *Le Réel. Traité de l'idiotie*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1977, p.50.
- 24 Dans son livre *L'Idiotie*, Paris, Beaux Arts SSA, 2003, Jean-Yves Jouannais voit d'ailleurs un rapport à l'idiotie dans le mouvement dada - créé en 1916 à Zurich en Suisse.
- 25 Je reprends ici les mots de Patrick de Rham lors de notre entretien (« Après un moment de post-modernisme où les artistes voulaient montrer leur puissance critique par rapport au monde, on revient je crois à une recherche de sincérité. »). Ajoutons que l'ère postdramatique et l'écriture de plateau, où nulle fable ne préexiste plus à l'interprète, ont sans doute mené les artistes à redéfinir à la fois leur jeu et leur je, et amené des œuvres plus personnelles (lire mon article « Réel ou fictionnel au théâtre : une distinction dépassée? », in *Arsenic/album 08*, 2017.)
- 26 Olivier Bosson, *L'échelle 1:1. Pour les performances conférences et autres live*, Van Dieren, coll. « Par Ailleurs - Riponne », Paris, 2011. Cet ouvrage, publié dans une collection lausannoise, a d'ailleurs été verni au festival Les Urbaines 2012.
- 27 « La dose définit la réaction de l'organisme au poison : il faut une dose minimale pour qu'un effet soit observé sur l'organisme et, passé une certaine dose de poison, le produit devient toxique. Cependant, de petites doses du même produit peuvent avoir des effets positifs : ainsi, l'exposition à des doses minimales d'arsenic aurait un effet favorable sur la santé, d'où son utilisation dans l'alimentation du bétail. » (<https://www.futura-sciences.com/sante/dossiers/biologie-poisons-histoire-1676/page/2/>)
- 28 Voir Christian Salmon, *L'Ère du clash*, Fayard, 2019. En 2007, le même auteur publiait *Storytelling : la machine à fabriquer des histoires et à formater les esprits* (La Découverte). Selon lui, la communication politique et le marketing sont désormais passés de la story au clash, de l'intrigue à la transgression sérieuse, du suspense à la panique, de la séquence à une suite intemporelle de chocs.
- 29 « Je sais pas trop, mais vas voir, je me réjouis qu'on en discute! » : l'Arsenic est un des rares lieux que je connaisse où l'on peut se conseiller d'aller voir quelque chose qu'on n'a pas forcément aimé...
- 30 Alain Damasio, entretien avec Nicolas Celnik, dans *Libération*, 31 mars 2020.

Un  
soir j'entre  
dans le bar : trois  
personnes nues portant  
barbes, seins et verges,  
assises dans un canapé,  
nous fixent... À l'époque,  
ce que je connais de la  
performance c'est plutôt *Les  
Inconnus*. Pour moi ce lieu va devenir le  
signe d'une altération de la conscience,  
d'hallucinations hautement bénéfiques, autant  
comme spectatrice que comme créatrice.  
J'ai pu y laisser parler mon goût du  
risque...

Ce  
 lieu, doué de  
 polymorphisme,  
 m'a tant apporté  
 sur le plan rencontres,  
 curiosité artistique,  
 culture en Arts Vivants.  
 Merci à nos « entraîneurs en  
 théâtre », Sandrine Kuster,  
 Thierry Spicher. Merci à ce  
 lieu, écrin « noir » qui épouse si  
 bien nos fictions. Ma sauvagerie  
 avait des murs que j'ai pu  
 accepter. J'ai trouvé une petite  
 place sur Terre. Dans le  
 noir souvent. Être soi,  
 pour moi ça veut dire être  
 libre. En filigrane, ça  
 compte, dans mon  
 histoire, quand je pense  
 que mes grands-parents  
 étaient  
 encore des  
 esclaves en  
 Guadeloupe  
 dans les  
 années 1930.

MARIELLE PINSARD

L'Arsenic  
 est une institution  
 pour qui le sort des arts  
 scéniques d'aujourd'hui  
 et de demain importe sincèrement.  
 Visionnaire dans son approche,  
 c'est une maison pour beaucoup  
 d'artistes, qui leur permet  
 d'oublier les structures  
 institutionnelles en ayant  
 confiance en elleux et  
 en soutenant leurs  
 idées de manière  
 inestimable.  
 Sincèrement,

PRICE (MATHIAS RINGENBERG)

L'art  
 senic, art  
 se nic, art s'y  
 nique. Où donc l'art  
 est consommé avec  
 la chair. Et la bonne :  
 l'Arsen hic, sans hic,  
 c'est à dire sans malfaçon,  
 lard sans hic. C'est aussi  
 le lieu où se renversent les  
 évidences assourdissantes  
 (larsen iiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiii) :  
 larsen ic, larson nic, Larson  
 Nicky, ou l'inversion du douteux  
 personnage. Et c'est ainsi que  
 l'Arsenic nous apparaît comme  
 le lieu prophétique d'une  
 prophétie de Jean-Pierre  
 Brisset.

ANNE ROCHAT

*Le dessous de l'iceberg – Appel pour une remise en valeur  
 des pratiques et des institutions d'art*

« Ooooh, théâtres aux Pays-Bas, allez vous rhabiller! » Le 14 février 2020 un post de l'artiste hollandaise Renée van Trier passe dans le fil de mon Facebook. « Merci l'Arsenic pour la coproduction, la confiance et le respect pour mon art. Très heureuse d'avoir travaillé avec vous et votre équipe géniale. Les Pays-Bas peuvent en tirer des leçons. » Cette citation enthousiaste démontre le principe « follow the artist » (suivre l'artiste), qui a été la mission cohérente de l'Arsenic depuis les années 90 et sous les différentes directions, notamment de Thierry Spicher, Sandrine Kuster et – actuellement – Patrick de Rham : les conditions d'accueil étaient et sont à chaque fois modifiées en fonction des besoins des artistes. Cette attitude ouverte et curieuse a fait qu'au fil des années les frontières entre différentes disciplines sont devenues plus perméables. L'Arsenic, Centre d'arts scéniques contemporains – qui a été défini comme tel dès sa fondation en 1989 – s'inscrit ainsi dans l'évolution qu'ont connue les arts de la scène en Europe dès les années 90 : rompre avec l'idée canonisée du théâtre pour créer des formes interdisciplinaires. Les artistes de la scène ne font plus uniquement des spectacles de théâtre ou de danse, iels créent également des performances, des installations, des visites guidées, des concerts de rock, des matchs de foot, des bibliothèques vivantes, ou encore des applications pour des smartphones. Depuis le milieu des années 90, différentes générations d'artistes suisses coproduites par l'Arsenic et qui ont chacun·e·x une écriture particulière, parfois décalée, tel·le·x·s que Velma, Massimo Furlan, Gilles Jobin, Marielle Pinsard, Yan Duyvendak, Nicole Seiler, François Gremaud, Lætitia Dosch... ont rayonné à l'étranger. La porosité entre les disciplines est devenue courante, à tel point que les commissions des fonds pour la création théâtrale et pour la création chorégraphique de la Ville de Lausanne et

SALLY DE KUNST

du Canton de Vaud ont fusionné le 1<sup>er</sup> mai 2015 pour devenir «la Commission des arts de la scène».

88

Cette hybridité a également mené à une autre façon de travailler dans les arts de la scène : un système modulaire s'est développé, dans lequel des équipes temporaires sont montées pour chaque production. La plupart des artistes travaillent ensemble dans différentes constellations et sont engagé-e-x-s sur la base de contrats d'une certaine durée avec diverses organisations. Ainsi il y a moins de frais et une liberté artistique plus grande. Cependant, cette indépendance, gage de créativité, a un inconvénient. L'artiste peut bien être devenu-e-x lae travailleur-se-x néolibéral-e-x par excellence – flexible, autonome, et avec une capacité d'anticiper, de s'adapter et d'être durablement productif-ve-x –, cette émancipation mène souvent à une précarité et pas assez de sécurité sociale. Dans sa réponse à la consultation du *Message Culturel 2021-2024* de la Confédération suisse, la Corodis – Commission romande de diffusion des spectacles – écrit : « La précarité des travailleur-se-x du domaine des arts vivants s'est accrue ces dix dernières années et leurs perspectives de prévoyance professionnelle s'en trouvent gravement affectées. »<sup>1</sup> Même si la plupart des artistes et professionnel-le-x-s des arts du spectacle en Suisse romande témoignent qu'ils bénéficient de beaucoup de moyens comparé à d'autres pays, on peut néanmoins parler d'une « précarité bien encadrée », comme le dit Michaël Monney, administrateur de la 2b company et chargé de diffusion pour la cie Nicole Seiler.<sup>2</sup> Ceux qui veulent développer une carrière artistique aujourd'hui ont les possibilités de réaliser leurs projets, mais ont besoin d'un large éventail de compétences et de connaissances, tels que le réseautage, la recherche de fonds, le marketing, les droits sociaux... La créativité est souvent assimilée à la résolution de problèmes. Et la compétition est devenue plus grande : il y a de plus en plus d'artistes et de compagnies en Suisse romande, le gâteau des subsides et des coproductions est

LE DESSOUS DE L'ICEBERG

89 donc divisé en plus de tranches, chaque artiste ou compagnie reçoit moins de soutien.

Les artistes d'aujourd'hui rivalisent tous-te-x-s sur le marché avec leur accumulation de projets, souligne la philosophe et théoricienne de la performance Bojana Kunst : « Le projet se dénomme toujours, non seulement comme terme spécifique, mais aussi comme attitude temporelle ou mode temporel où l'achèvement est déjà impliqué dans l'avenir projeté. »<sup>3</sup> Les artistes et les travailleur-euse-x-s culturel-le-x-s se trouvent donc dans un éternel état de projection ; les projets ne peuvent être terminés que s'il y a une mise en œuvre financière réussie, pendant que les suivants sont déjà en train d'être montés. Pour l'acquisition de ressources, les artistes des arts de la scène en Suisse romande dépendent fortement des subventions publiques et privées, et des coproductions d'organisations subventionnées. À Lausanne, par exemple, des compagnies peuvent avoir une convention pour trois ans de la Ville et/ou du Canton de Vaud, soit un soutien par projet. Les budgets nécessitent d'être complétés avec des fonds de la Loterie Romande, de Pro Helvetia et de différentes fondations privées en Suisse. En plus, des compagnies ou des artistes peuvent obtenir des coproductions avec des théâtres et/ou des lieux de résidence. Dans cette multitude de partenariats, il n'est pas facile de garder le contrôle sur les circonstances et la manière dont on crée, en tant qu'artiste. La discussion sur la position vulnérable de l'artiste aujourd'hui ne porte donc pas seulement sur la réalité socio-économique ou les relations de pouvoir sur le terrain, mais aussi sur les conséquences artistiques du fonctionnement de ce système, estime la sociologue Delphine Hesters.<sup>4</sup> En résumé, le couvert de l'indépendance de l'artiste rend le monde de l'art particulièrement sensible au régime de valeurs néolibérales.

SALLY DE KUNST

Sarah Thelwall, consultante dans le secteur non-profit, distingue quatre types de valeurs dans les arts visuels : la valeur

artistique, intrinsèque des objets et des idées commandés ; la valeur sociale, le processus par lequel l'art est évalué au sein de l'écosystème de l'art ; la valeur sociétale, la valeur sociale plus large, rendue tangible par le public, l'éducation et la participation ; et finalement la valeur fiscale, qui va des coûts initiaux de la production de l'œuvre d'art jusqu'à sa valeur de vente sur le marché primaire, suivie de sa valeur de revente sur le marché secondaire.<sup>5</sup> Dans le contexte des arts de la scène, on pourrait attribuer à cette dernière valeur l'emploi et le salaire de l'artiste, sa représentation commerciale et son chiffre d'affaire. Surtout, la valeur fiscale est un paramètre pour le « succès » d'un-e-x artiste dans notre société occidentale et néolibérale : il est encore toujours attendu du trajet d'une carrière artistique qu'il soit linéaire et en constante croissance. En plus, l'investissement et le rendement, les chiffres de fréquentation ou encore le nombre de critiques publiées sont plus faciles à exprimer en unités mesurables que par exemple la justice, la beauté, l'innovation ou l'intelligence d'une œuvre artistique, comme nous l'explique le sociologue Pascal Gielen.<sup>6</sup> Il est donc temps de remettre en question ce régime de valeurs, comme le propose Sarah Thelwall, dans son étude *Size Matters*. Elle y décrit comment un certain nombre de petites institutions d'arts visuels à Londres produisent beaucoup de valeur, mais cela ne devient palpable que dix à quinze ans après les « investissements ».<sup>7</sup> Ces institutions travaillent avec des artistes qui ne sont pas encore reconnu-e-x-s et elles développent de nouvelles méthodes d'organisation – elles prennent donc beaucoup de risques. Cependant, ce ne sont pas ces petites institutions qui bénéficient de cette valeur au-delà de la mesurabilité que leur travail crée, mais plutôt les grandes institutions, qui choisissent en aval des artistes et s'approprient des méthodes soutenues et créées par d'autres plus tard. C'est un constat que nous pouvons étendre aux autres champs artistiques et à d'autres géographies en Europe – y compris en Suisse. Cette valeur reportée mérite d'être prise en compte et l'interdépendance de l'écosystème

artistique – entre les artistes, les institutions et la politique culturelle – gagnerait à être beaucoup plus clairement définie.

C'est ce « dessous de l'iceberg » auquel Patrick de Rham, directeur de l'Arsenic, fait référence : « Ces activités non répertoriées, invisibles et pourtant vitales à l'épanouissement de beaucoup de projets culturels et sociaux. »<sup>8</sup> Sarah Thelwall les appelle les « actifs intangibles » (intangible assets)<sup>9</sup> : on peut par exemple y répertorier l'expertise et l'expérience individuelles et organisationnelles, les compétences de recherche, le réseau, l'hospitalité... À part un financement – des montants de coproductions qui varient entre 10'000 et 25'000 francs (représentations incluses)<sup>10</sup> – l'Arsenic offre aux artistes surtout des actifs moins visibles pour un large public des salles de répétition pendant six à neuf semaines, avec un suivi de l'équipe technique, et un accès au plateau deux à quatre semaines avant une première. La liberté pendant ces périodes de répétition est très grande, explique Patrick de Rham : il souligne ne pas avoir une volonté d'accompagner les pièces. Il voit sa fonction plutôt comme celle d'un hôte, quelqu'un qui encourage les artistes à faire ce qu'ils veulent, qui pose des questions, mais qui minimise les attentes. Une valeur clé est la confiance : l'Arsenic prend des risques, même si le travail est émergent et si parfois « il manque sur le moment le vocabulaire pour décrire ces nouvelles pratiques ».<sup>11</sup> Pour cela, l'Arsenic a su créer un pacte avec le public, qui fait confiance à l'institution pour découvrir des projets artistiques, selon Patrick de Rham.

Autre preuve de cette confiance, la relation avec la plupart des artistes s'étale sur « une durée de moyen à long terme ». Chose importante, parce que des connexions significatives ne sont possibles que s'il y a suffisamment de temps et d'espace pour les explorer, ce qui n'est pas toujours le cas dans notre champ artistique où les constellations de travail changent tout le temps et les projets se succèdent à haute vitesse. Pourtant, plusieurs artistes adoptent aujourd'hui d'autres façons de

créer et de présenter. L'Arsenic a donc également intégré dans sa programmation des moments de partage plus informels : des présentations d'étapes de travail ou des fins de résidences, des installations performatives, des projets in situ... Ceux-là correspondent à un changement d'orientation dont de nombreux-euse-x-s artistes témoignent, selon Delphine Hesters : au lieu d'enchaîner la livraison d'œuvres individuelles finalisées, iels développent plutôt des « pratiques » artistiques durables.<sup>12</sup> Cette durabilité se traduit également dans la relation avec les artistes en résidence pour trois ans (en 2020 : Claire Dessimoz, Pamina de Coulon, Maud Blandel, Audrey Cavélius et Gregory Stauffer), qui ont leur bureau à l'Arsenic, à côté de celui de la direction. Iels peuvent à tous moments frapper à la porte pour poser des questions, dit Patrick de Rham.<sup>13</sup> Cette porosité non-structurée s'étend aussi aux autres artistes associé-e-x-s : l'équipe de l'Arsenic leur donne des conseils administratifs, les aide à monter des dossiers et des budgets, leur trouve des théâtres pour la diffusion... En plus, l'Arsenic accueille entre autres Les Urbaines et La Fête du Slip, mais aussi Fleur de Pavé – l'Association de l'aide aux prostituées du quartier, l'EPFL ou l'EVAM utilisent des locaux. L'hospitalité, le principe de base de la collaboration qui égalise le rapport de force entre les organisateur-ric-e-x-s et invité-e-x-s, semble donc une valeur très importante à l'Arsenic. Ici, l'activité se concentre autour du foyer, comme en témoignent de nombreux-euse-x-s artistes : chaque midi on peut y partager le repas avec d'autres. C'est « un échange autour de la différence », dit Patrick de Rham, « la différence entre des familles artistiques diverses, locales et internationales, entre des personnes de divers contextes socioculturels ».<sup>14</sup>

Ces quelques exemples montrent que nous devrions développer des moyens de mesurer une plus grande variété de valeurs délivrées par les institutions artistiques et par les artistes. Dans l'histoire de la critique institutionnelle – dans une multitude de textes et de conférences –, l'écosystème de l'institution

d'art a été analysé, tout en proposant des hypothèses théoriques très variées pour le futur, mais rarement des scénarios concrets. Que pourrait-on faire alors ? La chercheuse en art Rachel Mader fait un appel intéressant, elle propose de reconnaître une « politique moléculaire » : des changements dans les structures hégémoniques sont un processus prolongé, par petites étapes méticuleuses.<sup>15</sup> Nos analyses futures de l'écosystème artistique – dans lequel les artistes, les travailleur-euse-x-s culturel-le-x-s, les institutions et les autres partenaires sont interdépendant-e-x-s –, feraient donc bien de nous rendre tous-te-x-s conscient-e-x-s de ces étapes moléculaires et de tracer l'impact des valeurs qui y sont liées. Comme le dit Pascal Gielen : « Être artiste ne devrait pas être un destin individuel, tel que proclamé par l'entrepreneuriat, mais les artistes devraient pouvoir se rabattre sur des structures collectives et solidaires. »<sup>16</sup>

- 1 <https://corodis.ch/wp-content/uploads/2019/12/f21-2019-09-17-ofc-consultation-message-culturel-reponse-corodis.pdf>
- 2 Interview avec Michaël Monney, le 24 avril 2020.
- 3 Kunst, Bojana (2013), 'The Project Horizon: On the Temporality of Making', in Petrešin-Bachelez, Nataša (Ed.), *Manifesta Journal #16: On Regrets and Other Back Pages*, Amsterdam: Manifesta Foundation, p. 112.
- 4 Hesters, Delphine (2019), *D.I.T (Do It Together): De positie van de kunstenaar in het hedendaagse kunstenveld*, Brussel: Kunstenpunt, p. 72. (Dans son étude, Hesters fait une analyse de la position de l'artiste en Flandre et à Bruxelles.)
- 5 Thelwall, Sarah (2011), *Size Matters: Notes towards a Better Understanding of the Value, Operation and Potential of Small Visual Arts Organisations*, London: commonpractice.org.uk, p. 24.
- 6 Gielen, Pascal (2013), 'Institutional Imagination: Instituting Contemporary Art Minus the Contemporary', in Gielen, Pascal (Ed.), *Institutional Attitudes: Instituting Art in a Flat World*, Amsterdam: Valiz, p. 27.
- 7 Thelwall, Sarah (2011), p. 28.
- 8 Interview avec Patrick de Rham, le 24 avril 2020.
- 9 Thelwall, Sarah (2011), p. 6.
- 10 C'est une des discussions actuelles dans le milieu des arts de la scène : les théâtres coproduisent des pièces mais, en réalité, il s'agit de préachats. La Corodis a réalisé un lexique à ce propos: <https://corodis.ch/corodis/lexique/>
- 11 Interview avec Patrick de Rham, le 24 avril 2020.
- 12 Hesters, Delphine (2019), p. 59.
- 13 Interview avec Patrick de Rham, le 24 avril 2020.
- 14 Interview avec Patrick de Rham, le 24 avril 2020.
- 15 Mader, Rachel (2013), 'How to move in/ an institution', in *Oncuring.org – Issue 21: (New) Institution(alism)*, Zurich: ZHdK, p. 40. (Mader se réfère dans son texte à Oliver Marchart.)
- 16 Gielen, Pascal (2013), p. 30.

D'abord  
 j'y suis allé en  
 spectateur pour  
 voir jouer ma mère  
 Et aussi...  
 Sous Gardel pour  
 poser des lumières  
 Sous Spicher pour les  
 premières recherches avec Collectif  
 Demain on change de nom  
 Et avec Sandrine Kuster  
 pour un chaleureux  
 compagnonnage complice  
 Audace, écoute, soutien  
 Un bonheur partagé avec tant de  
 Compagnies  
 Tout y semble possible  
 Simple, direct et joyeux  
 Le genre de lieu qui fait du  
 bien.

DORIAN ROSSEL

*In girum imus nocte et consumimur igni*

1. En 1989, Suely Rolnik publie sa thèse de doctorat, dans laquelle apparaît pour la première fois son concept de *subjectivité anthropophagique*. Elle a commencé à travailler sur ce concept deux ans plus tôt, inspirée par le *Manifesto Antropófago* d'Oswald de Andrade, publié en 1928, et l'idée selon laquelle le cannibalisme est au cœur de la pratique anthropophagique du peuple Tupinambá – l'un des divers groupes ethniques Tupi qui peuplaient le Brésil bien avant sa colonisation – en tant que pratique de subjectivation. Quelques années plus tard, dans un texte intitulé *The Politics of Hybridization*, elle écrit : « Les Tupinambá n'étaient pas attachés aux éléments de leur culture et étaient capables de s'en défaire facilement et d'absorber des aspects d'autres cultures avant de les rejeter à leur tour<sup>1</sup> ». La culture est ancrée dans une histoire d'absorptions et de rejets, une forme d'hybridation. Prenons le langage, par exemple le terme « arsenic », qui vient du grec *arsenikon*, lui-même dérivé du mot arabe *خيزنرزل* (*al-Zarnikh*) issu du farsi *زرز* (*zarad*), qui signifie « jaune ». Le terme a préservé une histoire faite d'absorptions. Rolnik souligne que, par l'anthropophagie et la pratique qui consiste à « dévorer l'ennemi », l'autre est gravé-e-x dans notre chair et transporté-e-x métaphoriquement à l'intérieur de notre corps, sous une forme de subjectivité qui contraste avec les notions occidentales de territoire et d'identité, que l'on conçoit figées.

DANIEL BLANGA GUBBAY

2. Dans ses écrits de 1989, Rolnik voit déjà le danger que pose le concept d'hybridation. Cette date est cruciale ; la chercheuse l'évoque dans son texte comme celle de la première élection démocratique au Brésil après la dictature militaire, mais aussi celle de la chute du mur de Berlin. L'année 1989



est souvent considérée comme un portail vers un monde post-idéologique et un moment charnière dans l'accélération du processus de mondialisation. Bien que, dans l'Histoire, les concepts de mondialisation et d'occidentalisation ne coïncident pas, la dernière décennie du xx<sup>e</sup> siècle est souvent interprétée comme le moment d'une superposition des deux phénomènes, la mondialisation devenant synonyme d'exportation des modèles culturels et politiques occidentaux. En parallèle, elle concorde également avec une accélération de l'importation d'expressions culturelles non occidentales, réduites à des produits qui sont destinés à être consommés sur le marché occidental. Pour de nombreux·euse·x·s chercheurs·euse·x·s, les années 1990 sont la décennie de la vulgarisation du feng shui, du yoga ou des sushis en Occident, et celle de l'invention de la catégorie « musique du monde ». Une compréhension potentielle de l'hybridation – et de sa notion originale de contamination croisée – s'est vu réduite par l'Occident à la simple consommation de l'autre. C'est pourquoi lorsque Suely Rolnik reprend ce concept à la fin de la décennie, dans le catalogue de la Biennale de São Paulo qui s'est tenue en 1998, elle indique comment l'hybridation « a commencé à être instrumentalisée par le capitalisme financier transnational<sup>2</sup> ».

3. 1989 est l'année de la fondation de l'Arsenic à Lausanne. Le nom du poison et son homophone français (les arts scéniques) s'hybrident pour former le nom d'un théâtre dévolu aux pratiques contemporaines, né à la manière d'un foyer pour la communauté locale et fortement axé sur deux phénomènes émergents : la contamination croisée des disciplines et une programmation internationale. La chute du mur de Berlin a correspondu à une accélération de la mondialisation jusque dans le monde des arts du spectacle, avec une circulation accrue d'artistes internationaux·le·x·s sur la scène européenne. En citant de nouveau Rolnik, on pourrait dire que la scène artistique de l'art contemporain est devenue « une arène

privilegiée pour la lutte des forces qui esquissent les cartographies du présent transnational<sup>3</sup> ». Ici, les forces à l'œuvre sont, d'une part, la circulation et l'affirmation d'identités non occidentales à travers la performance et, d'autre part, le regard projeté sur elles, la manière de regarder ces performances. Ainsi, dans cette dynamique entre corps, espaces et regards, le théâtre est une arène privilégiée non seulement pour voir des spectacles, mais pour analyser la manière dont nous les regardons. Ce court texte constitue une histoire récente du regard dans l'espace des arts du spectacle et, en se référant à des perspectives non occidentales – contemporaines de la naissance de l'Arsenic –, il devient une manière de regarder la manière occidentale de regarder.

4. L'histoire de la performance au siècle dernier s'est en grande partie déroulée à l'intérieur d'une boîte noire. On lit souvent qu'en 1921, le designer suisse Adolphe Appia a eu l'idée de créer un espace dépouillé et adaptable qui, par son vide, mettrait le corps en valeur. De ce contraste, il s'ensuit que la boîte noire était initialement conçue au service du corps blanc, dont l'apparence serait saisie par le regard dans ses mouvements, dans ses sentiments construits ou dans son identité. Or, au cours des trente dernières années, les arts du spectacle européens ont souvent été témoins d'une volonté de se soustraire à cette identification du corps comme sujet. D'une part, la discipline du théâtre a vu se multiplier les pièces post-dramatiques dans lesquelles, à l'intérieur de la boîte noire, les corps ne transportent plus un rapport figé aux identités. D'autre part, on peut voir dans la danse de la dernière décennie une volonté de s'émanciper davantage de l'idée selon laquelle elle est une expression du·de la danseur·euse·x. En opposition au terme « performance » (dont la tradition est liée à l'affirmation d'une identité), certain·e·x·s artistes, tel Mårten Spångberg, se réapproprient la notion de *danse* en tant qu'elle est une libération du sujet et une affirmation de l'identité du mouvement même. Il est crucial de

mentionner cette histoire récente pour comprendre ce qui se trame lorsque des projets non européens sont invités dans des boîtes noires européennes : cette libération du sujet, ou du rôle d'ambassadeur d'une identité, est-elle encore autorisée ?

5. Le regard occidental sur les corps non-blancs s'inscrit dans une histoire qui n'est pas neutre. Il charrie le désir colonial d'exotiser, la pratique de l'orientalisme<sup>4</sup>, la tentative de réduire l'altérité à une catégorie. L'acte de regarder est filtré à travers le prisme de la connaissance occidentale et le corps regardé est sommé de correspondre à l'image que le regard en a. La circulation d'artistes non occidentaux-ale-x-s dans les boîtes noires occidentales ne peut être analysée sans la violence potentielle – implicite ou explicite – qu'implique la réduction de l'artiste, dans sa singularité et dans sa complexité, à un rôle ambassadeur-riche-x-s d'une culture spécifique, comme si être libéré-e-x du port d'une identité était un privilège réservé aux artistes blanc-he-x-s.

En 1990, déjà, le poète et théoricien martiniquais Édouard Glissant analysait ce risque, définissant la forme occidentale de *compréhension* comme une volonté de transparence dont le but est de réduire la complexité de l'autre afin qu'elle se moule dans une catégorie préexistante. C'est une forme de domestication qui, pour Glissant, ouvre la porte à la consommation de cette complexité. Le regard ronge la complexité de l'autre, ainsi réduite pour être appropriée et digérée ; une description qui fait écho à la distorsion occidentale de l'anthropophagie prophétisée par Rolnik. En réponse, Glissant revendique le droit de n'être pas compris. Ce qu'il appelle le « droit à l'opacité » est le droit d'affirmer sa singularité au-delà de la capacité du regard à percevoir les nuances, le droit de n'être pas pleinement lu-e-x ni pleinement consommé-e-x. Dans ce paysage théorique, la question centrale pour les théâtres occidentaux pourrait donc ne pas être de savoir comment garantir le droit à la visibilité, mais comment garantir le droit à l'opacité ou comment autonomiser une forme de

circulation internationale, hors des schémas d'exotisation et de consommation de l'altérité. C'est à cet endroit que l'histoire lointaine et plus récente de l'Arsenic pourrait devenir, à l'appui des artistes revendiquant une autre manière d'être regardé-e-x-s, un outil propre à creuser la question.

6. Dans sa performance *Oriental Demo*, présentée aux Urbaines à Lausanne en 2018<sup>5</sup>, l'artiste Ceylan Öztrük fait référence à ses origines turques et aux projections habituelles qui y sont associées en mettant en scène son incapacité à exécuter une danse du ventre. Devant le public, une danseuse du ventre professionnelle suisse la lui enseigne, dans une inversion des rôles qui répond avec opacité à la violence des attentes identitaires. Son corps refuse affirmativement de confirmer les idées préconçues que le public pourrait nourrir à son égard. L'élément de *confirmation* est ici d'une importance capitale. Dans son essai *Ephemera as Evidence: Introductory Notes to Queer Acts*, publié au début des années 1990, le théoricien cubano-américain José Esteban Muñoz écrivait : « Souvent, la performance fonctionne à la manière d'une *alternative* à la présentation de preuves<sup>6</sup> ». L'image du corps sur scène doit compter comme témoignage, comme preuve pour confirmer des idées préexistantes. Contre la notion de *preuve* et la violence implicite qui procède de son appartenance au jargon juridique, Muñoz propose celle d'éphémère. Si la preuve est certaine et monolithique, l'éphémère suggère que le corps échappe sans cesse à l'enfermement dans une identité pré-asignée par le regard. Tandis que la preuve, en tant que composante de la performativité du droit, implique d'être jugée de l'extérieur, Muñoz propose une contre-performativité par laquelle le corps se définit de l'intérieur. Pour cette raison, il décrit la performativité comme des « stratégies d'auto-promulgation pour le sujet minoritaire<sup>7</sup> ». On peut penser ici à l'œuvre de Ligia Lewis, *minor matter*, présentée à l'Arsenic en 2018. En mêlant références actuelles et historiques, en créant une poétique de la dissonance entre la complexité

de l'identité noire et l'espace dans lequel elle est représentée – entre identité noire et boîte noire –, Lewis affirme de l'intérieur une identité qui refuse d'adhérer à son image projetée ou, pour le dire en ses termes, un « antagonisme envers les logiques suprémacistes blanches – la logique de l'empire – et leur emprise sur le corps<sup>8</sup> ». Le corps refuse d'être digéré par le regard. C'est l'affirmation d'une identité indigeste qui agit à la manière d'un poison, pénétrant le regard, corrompant ses certitudes et ses projections.

7. Il devient clair désormais que cet acte de représentation est intrinsèquement politique. Il résulte d'une histoire de la représentation d'individus depuis l'extérieur et de l'acte subséquent qui consiste, pour ces individus, à reconquérir leur autonomie. En ce sens, le corps qui performe sur scène ne se livre pas seulement à une *représentation* ; il est un *représentant* politique de son histoire. La chercheuse indienne Gayatri Chakravorty Spivak a démontré l'importance de cette distinction entre les deux composantes du terme anglais (et français) « *representation* ». Dans un ouvrage publié en 1988, *Can the Subaltern Speak?*<sup>9</sup>, elle critique la pratique occidentale qui consiste à parler au nom de l'autre ou à s'approprier sa position. Pour clarifier la différence entre les deux formes de représentation, elle se tourne vers la langue allemande qui dispose de deux termes pour l'exprimer : *darstellen* (représenter quelque chose ou quelqu'un, comme au théâtre) par opposition à *vertreten* (représenter quelqu'un politiquement). Spivak réaffirme le lien qui unit ces deux expressions : il faut être capable de se sentir représentatif d'une identité (*vertreten*) pour pouvoir la représenter (*darstellen*) – un geste d'auto-représentation luttant contre une histoire de la représentation depuis l'extérieur. Ce faisant, Spivak souligne également comment toutes les formes d'appropriation culturelle sont extrêmement problématiques, car elles rompent le lien entre les deux sens du terme « représentation » et rendent invisibles les personnes représentées. Être représenté de l'extérieur,

ajoute-t-elle, réduit toujours l'altérité à une catégorie, ce qui nuit à la fois à la complexité et à la singularité de l'autre, car « le sujet subalterne colonisé est irrémédiablement hétérogène<sup>10</sup> ». Débutée un an après la publication du texte de Spivak, l'histoire de l'Arsenic a nécessairement accompagné ces questionnements. Si la fin des années 1980 a marqué une augmentation de la circulation internationale en général, avec une reproduction concomitante du regard exotisant dans les arts du spectacle, l'Arsenic n'a cessé de remettre en question le paradigme existant au cours des trente dernières années, en soutenant des artistes qui interrogent la relation entre le corps et le regard de manière de plus en plus marquée, et de l'intérieur. Son histoire montre comment une institution peut offrir un espace qui permet, non seulement de regarder une performance, mais de regarder comment nous regardons une performance.

8. En exergue de ce texte figure le palindrome *In girum imus nocte et consumimur igni*, une locution latine que l'on peut donc lire dans les deux sens sans qu'elle ne change. Sa signification – Nous tournons en rond dans la nuit et nous sommes dévoré·e·x·s par le feu – faisait probablement référence aux lucioles à l'origine. Plus récemment, la phrase est devenue célèbre lorsque Guy Debord l'a donnée pour titre à un film sorti en 1981, dans lequel un homme se voit dévoré par la modernité capitaliste et par une société du spectacle qui réduit tout à son image. L'image de la consommation évoquée par la locution pourrait être appliquée à la pratique qui consiste à regarder performer des identités non-blanches, dans la nuit de la scène et sous le feu du regard, dans le risque d'un acte cannibale qui réduit la singularité du corps à une image destinée à être consommée. Ligia Lewis ou Ceylan Öztrük luttent contre ce paradigme de la consommation, mais elles vont aussi plus loin. Elles interrogent le regard et sa manière de les regarder, et, ce faisant, elles renversent le paradigme. Nous entrevoyons soudain la possibilité de le lire dans l'autre

sens, de droite à gauche. La phrase ne change pas – *In girum imus nocte et consumimur igni* (nous tournons en rond dans la nuit et nous sommes dévorés par le feu) –, mais nous pouvons imaginer que les positions s’inversent, créant une nouvelle force et forme d’agentivité. Ce ne sont pas les corps, mais les regards à tourner en rond dans l’obscurité d’une boîte noire. Et le feu qui dévore, n’est pas celui du regard, mais celui de la performance. La performance n’est plus l’histoire d’un corps non-blanc consommé par le regard occidental, mais celle du regard occidental et de ses manières de regarder, consommées par le corps qui accomplit la performance. En ce sens, Muñoz écrivait : « Dans l’esprit des spectacles queer, cela m’intéresse moins d’explicitier aux lecteurs ce que *disent* les écrits performativement polyvalents qui suivent, que de montrer le travail qu’ils *font*<sup>11</sup>. » Il ne s’agit pas de ce que *disent* ces performances, mais de ce qu’elles *font*. En ce sens, Ligia Lewis ou Ceylan Öztrük ne performant pas seulement dans l’espace d’une boîte noire ; elles performant dans le regard du public, le travaillant de l’intérieur. Elles performant à l’intérieur du regard, l’empoisonnent et démantèlent ses constructions. Quelques lignes plus loin, Muñoz attire l’attention sur « toutes ces choses qui restent après une performance<sup>12</sup> » et je pourrais maintenant imaginer – ou souhaiter – que ce qui reste après une performance est de nouveau un poison ; un poison dont les effets agiront sur le regard dans les années à venir.

- 1 Suely Rolnik, *The Politics of Hybridization. Avoiding False Problems*, in *The Time We Share*, Bruxelles, Fonds Mercator, 2015.  
 2 *Ibid.*  
 3 *Ibid.*  
 4 Voir Edward W. Saïd, *Orientalism*, New York, Pantheon Books, 1978.  
 5 Dans le cadre des Urbaines 2018.  
 6 José Esteban Muñoz, *Ephemera as Evidence: Introductory Notes to Queer Acts, Women & Performance: a journal of feminist theory*, online [www.tandfonline.com], 1996, p. 7.  
 7 *Ibid.*, p. 8.  
 8 Catherine Damman, entretien avec Ligia Lewis, *BOMB 147*, printemps 2019.  
 9 Gayatri Chakravorty Spivak, *Can the Subaltern Speak?*, Basingstoke, Macmillan, 1988, p. 66.  
 10 *Ibid.*, p. 69.  
 11 José Esteban Muñoz, *op. cit.*, p. 7.  
 12 *Idem.*

**L’Arsenic,  
 c’est l’espace  
 dans lequel on m’a  
 toujours donné le droit  
 d’être totalement moi-  
 même. Une liberté motrice,  
 socle de nombreuses de  
 mes créations, d’amitiés  
 fondamentales, mais aussi  
 de mes expériences de  
 spectatrice. C’est une terre  
 nourricière et bienveillante,  
 source de toutes les  
 expérimentations.**

Nulle  
 autre  
 direction  
 que celle de  
 l'Arsenic ne disposait  
 des compétences  
 intellectuelles permettant  
 de comprendre qu'il fallait  
 considérer et labelliser  
 des propositions musicales  
 comme les nôtres à la même  
 hauteur que la création  
 contemporaine la plus  
 affûtée. C'est cette prise en  
 compte qui nous a permis  
 de tourner sur les scènes  
 théâtrales européennes les  
 plus prestigieuses. Et c'est  
 cette même politique que  
 l'Arsenic poursuit aujourd'hui  
 avec d'autres artistes.

VELMA - CHRISTOPHE JAQUET ET STÉPHANE VECCHIONE

C'est  
 bien la  
 grande force  
 de la direction artistique  
 de l'Arsenic qui en fait l'une de ses  
 spécificités. Ses directions artistiques,  
 tout comme les œuvres présentées,  
 à travers sa programmation  
 même, écrivent  
 une histoire.  
 Elles participent  
 de l'espoir que  
 l'expérience  
 artistique, la création  
 de nouvelles formes, puissent  
 nous permettre d'interroger  
 et faire vaciller la pseudo-  
 réalité qui est le fruit de la  
 création partagée de la  
 représentation de la  
 réalité et qui crée la  
 norme sociale.

GISELE VIENNE

*Delphine Abrecht*

Chercheuse et collaboratrice artistique, Delphine Abrecht collabore depuis une quinzaine d'années sur diverses créations théâtrales en Suisse romande. Elle mène parallèlement des projets de recherche à la Manufacture - Haute école des arts de la scène : *Action* (2017-2018); *Spectator ludens* (2019-2020); *S'entretenir* (à venir). De 2012 à 2017, elle a travaillé en tant qu'assistante diplômée à l'Université de Lausanne, où elle a entamé sous la direction de Danielle Chaperon un travail de thèse sur le rapport aux spectateur·rice·x·s dans le théâtre contemporain.

*Daniel Blanga Gubbay*

Daniel Blanga Gubbay est un curateur et chercheur basé à Bruxelles. Il est actuellement le co-directeur artistique du Kunstenfestivaldesarts. Il a travaillé en tant que médiateur et curateur indépendant pour des programmes publics, parmi lesquels *Can Nature Revolt?* pour Manifesta, Palerme 2018; *Black Market*, Bruxelles 2016; *The School of Exceptions*, Santarcangelo, 2016. Il a travaillé comme co-curateur pour LiveWorks, et a été directeur de l'Institut Supérieur des Arts et des Chorégraphies (ISAC) à l'Académie royale des Beaux-Arts de Bruxelles. Récemment, ses articles sont parus dans *South as a State of Mind* (Athènes), *Mada Masr* رصم يدم (Le Caire) et *Performance Journal* (New York). Au nombre de ses récentes présentations figurent : *Politics of Co-Imagination* (2019, Tanger); *Dance Under Cover of a Fictional Rhythm* (2018, Sharjah, EAU); *The Movement as Living Non-Body* (2018, New York); *Knowing the Unknown* (2017, Museum of Impossible Forms, Helsinki) et *Prophecies Without Content* (American University of Beirut).

Sally De Kunst aime rassembler les gens et créer des communautés de pratique autour de questions de société. Elle s'intéresse à réinventer les institutions d'art par l'introduction d'une gouvernance collaborative et inclusive, adaptée aux pratiques artistiques actuelles et aux changements de paradigme. Après ses études de graphisme et d'histoire de l'art, elle a travaillé comme journaliste, comme curatrice et comme directrice, entre autres du Festival Belluard Bollwerk à Fribourg et de l'Arc artist residency à Romainmôtier. Actuellement, elle est la directrice du Museumsquartier à Berne. ([www.sallydekunst.com](http://www.sallydekunst.com))

#### *Patrick de Rham*

Patrick de Rham est le directeur de l'Arsenic depuis 2017. Avant cela, il a dirigé pendant dix ans le festival interdisciplinaire Les Urbaines, dédié aux créations émergentes. Il a également créé et dirigé durant trois ans, sous mandat de l'Office fédéral de la culture, le symposium professionnel Post Digital Cultures, dédié aux rapports entre les arts contemporains et les médias numériques. Il est ou a été régulièrement expert pour des jurys et commissions en arts comme le Prix suisse de la performance, La Becque, Swiss Dance Days, Corodis, PREMIO, la Fondation Irène Raymond ou Pro Helvetia. Auparavant, il a travaillé comme réalisateur sonore à la Radio Suisse Romande (RTS) entre 1995 et 2007.

NOTICES BIOGRAPHIQUES DES AUTEUR-RICE-X-S

Enseignant (ATER) en Esthétique et philosophie de l'art à l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, Florian Gaité est chercheur associé à l'Institut ACTE - Esthétique et théories critiques de la culture. Membre de l'Association internationale des critiques d'art, lauréat du Prix AICA - France 2019, Florian Gaité a travaillé pour la presse écrite (*Artpress*, *The Art Newspaper*, *paris-art.com...*) et la radio (« La Dispute » sur France Culture), particulièrement dans le champ des arts plastiques, de la performance et de la danse. Il publie en 2021 le recueil *Tout à danser s'épuise* aux éditions Sombres torrents.

#### *Jacques Gardel*

Formé à l'École romande d'art dramatique (ERAD), Jacques Gardel participe à la création de l'Atelier de recherche scénique (ARS) en 1961-1964. Il crée de nombreuses structures : en 1969, le Théâtre Onze à Lausanne avec Jacqueline Morlet et Michel Eggel ; en 1981, l'Atelier de travail théâtral (Att1) avec Miguel Québatte ; en 1984, le Festival international de théâtre contemporain ; en 1989, l'Arsenic - Centre d'art scénique contemporain dont il assure la programmation jusqu'en 1996. En 1989, il lance le Concours des jeunes compagnies qui deviendra Le Prix romand des compagnies indépendantes de Théâtre et de Danse. En 1997, il ouvre L'Att2 - La Filature à La Sarraz et met sur pied deux éditions du festival Les chemins de la création, dont la *Théâtretrade* inaugure une nouvelle forme de spectacles, « voyage au cœur de la forêt ». En 2016, il ouvre une galerie d'art, l'Impasse du Phoenix. Il a mis en scène près de 40 spectacles et a développé une riche activité pédagogique.

NOTICES BIOGRAPHIQUES DES AUTEUR-RICE-X-S

Olivier Kaeser est historien de l'art, commissaire d'exposition indépendant, directeur d'Arta Sperto, structure artistique sans lieu fixe qui développe des projets pluri et transdisciplinaires, comme l'exposition-festival *Dance First Think Later – Rencontre entre danse et arts visuels* présentée à Genève en 2020, dont la publication et une deuxième édition sont en préparation pour 2022, ou le cycle *Un contexte, une œuvre*, initié avec la performance subaquatique *SpO2* d'Anne et Jean Rochat en 2021. Il a été commissaire de l'exposition *A escala humana* de La Ribot à la Sala Alcalá 31 à Madrid en 2022, cofondateur et rédacteur en chef du Grand Théâtre Magazine à Genève de 2019 à 2021, il a codirigé le Centre culturel suisse à Paris de fin 2008 à fin 2018, et Attitudes – espace d'art indépendant, de 1994 à 2012. Il a coédité de nombreuses publications artistiques.

### *Sandrine Kuster*

Formée à l'École de théâtre Serge Martin à Genève, Sandrine Kuster ouvre en 1989 et cogère jusqu'en 1993 le Théâtre de l'Usine à Genève, dévolu à la jeune création pluridisciplinaire. En parallèle, elle collabore sur une dizaine de spectacles de la Cie des Basors, dirigée par Eveline Murenbeeld. Entre 1999 et 2003, elle est programmatrice théâtre et performances de la Bâtie – Festival de Genève. De 2003 à 2017, elle dirige l'Arsenic à Lausanne. Depuis 2017, elle est à la tête du Théâtre Saint-Gervais Genève, maison dévolue principalement aux arts de la scène. Elle est présidente de l'Association de la Rencontre du Théâtre Suisse et de Reso – réseau danse suisse.

Thierry Spicher suit des études de philosophie politique et de sociologie à l'Université de Fribourg. De 1988 à 1996, il est administrateur de la Compagnie Pasquier-Rossier, membre du comité exécutif du club Fri-Son. De 1996 à 2003, il est directeur de l'Arsenic. Il fonde, avec Elena Tatti, Box Productions en 2004. Il a été président de la sous-commission fiction de l'OFC de 2006 à 2010, membre de la Commission fédérale du cinéma (CFC) de 2010 à 2016. Depuis 2012, il est expert auprès d'Eurimages (Fonds culturel du Conseil de l'Europe). En 2011, il fonde avec le producteur Pierre-Alain Meier la société de distribution Outside the Box.

### *Laurence Wagner*

Laurence Wagner est curatrice, critique d'art et directrice du Belluard Bollwerk, festival d'arts vivants contemporains à Fribourg. Elle enseigne la colère, les alternatives et les littératures féministes à La Manufacture, Haute École des arts de la scène à Lausanne, produit des pièces pour la radio \*DUUU et écrit pour la revue Mouvement. Ces dix dernières années, elle a travaillé dans de nombreuses institutions culturelles en Suisse et à l'étranger. En 2018-2019, elle a été résidente à l'Institut suisse de Rome.