

TEXTE //
VIOLAINE LOCHU

BIOGRAPHIE GÉNÉRALE VIOLAINE LOCHU

Née en 1987, Violaine Lochu est diplômée de l'ENSAPC (Ecole nationale supérieure d'art de Paris Cergy) et titulaire d'un Master II de recherche en arts plastiques (université Rennes 2). Lauréate du *Prix Aware 2018* et du *Prix de la performance 2017 du Salon de la Jeune Création*, elle a performé entre autres au Centre Pompidou, au Palais de Tokyo, lors de *Parade for FIAC 2017*, au Jeu de Paume, aux festivals *Playground* à Leuven (Belgique), *Performative* au MAXXI de l'Aquila (Italie), *Ars Poetica* à Bratislava (Slovaquie), à la galerie Quadrum à Lisbonne (Portuga), au Kunstverein de Munich (Allemagne), au Centre d'Art Contemporain de Genève (Suisse), au Rickundgarden Museum (Suède), au Centre à Cotonou (Bénin) au théâtre le 4e art de Tunis... Son travail a été exposé lors de nombreuses expositions collectives notamment à la Philharmonie (*Musicanimale*, 2022), MAC Lyon (*Storytelling*, 2019), MAC VAL (Tous de Sangs Mêlés, 2017), au Ferenczi museumi centrum en Hongrie (*Reconstructing Eden*, 2018), à la Galerie GAMU à Prague en République Tchèque (*Desire of changes*, 2019), à la Justina M. Barnicke Gallery à Toronto au Canada (*Something more than a succesion of notes*, 2013). Le FRAC MECA Nouvelle Aquitaine à Bordeaux (*Hoxo*, 2023), La Villa Arson à Nice (*Moving Things*, 2020), le Musée National Pablo Picasso de Vallauris (*Battle*, 2021), Carpintarias de Sao Lazzao à Lisbonne au Portugal (*Twin islands*, 2022), l'Institut Français de Cotonou au Bénin (*Hoxo*, 2021), la galerie Analix Forever à Genève en Suisse (*MblaHa*, 2022), la Galerie Dohyang Lee à Paris (*Hinterland*, 2018) ainsi que les Centres d'Art Contemporain La Traverse à Alfortville (*Modular K*, 2020) et Albert Chanot à Clamart (*Hypnorama*, 2018) ont accueilli ses solo ou duo shows.

TRAVAIL GENERAL VIOLAINE LOCHU

Le travail de Violaine Lochu est une exploration de la voix et du langage, et des notions de transformation et de transposition. Sa pratique artistique, qui se déploie entre les champs de l'art contemporain, de la musique expérimentale et de la poésie sonore, crée des passerelles entre les époques, les milieux, les cultures dites savantes et populaires. Ses projets commencent par une phase d'immersion dans un milieu spécifique, au sein duquel elle recueille différents éléments sonores, narratifs et visuels (enregistrements, notes). À partir de ce matériau, elle crée, par collage, recomposition, réinvention, des performances et des installations ou interagissent sons, vidéos et dessins.

Les mondes fictionnels qu'elle invente se déploient selon leur propre logique, et font dans le même temps écho à notre monde contemporain et aux questions qui le (nous) travaillent. À partir de ces questions, Violaine Lochu interroge et subvertit les oppositions classiques – rêve / réalité, vrai / faux, féminin / masculin, science / magie... –, cherche à créer de nouveaux récits.

Les notions de mise en relation, de collectif et de soin sont au centre de ce travail, nourri de rencontres humaines (babil des bébés dans *Babel Babel*, parole divinatoire d'une voyante dans *Madame V.*, mémoire collective des habitants d'une ville dans *Mémoire Palace*) ou non-humaines (chant des oiseaux de Laponie dans *Hybird*, intelligence artificielle dans *E.V.E*, monde minéral dans *Vestiges de Roncevaux...*), de lectures (anthropologie, sociologie, psychanalyse, science-fiction, contes, mythologie...), et de collaborations multiples (musiciens, chorégraphes, circassiens, artistes visuels, chercheurs en sciences humaines...).

galerie dohyanglee

1987

une exposition personnelle de Violaine Lochu

11 Mars – 15 Avril 2023

O Child

Performance de Violaine Lochu

11.03.2023 / 18 h 30

Galerie Dohyang Lee, Paris, France

Il n'y a pas d'histoire d'amour qui ne soit politique, ni de lutte qui ne touche à l'intime. Cinq ans après *Hinterland* à la Galerie Dohyang Lee, Violaine Lochu partage à nouveau son histoire personnelle pour penser les métamorphoses qu'initient les traumas et les formes du soin qui leur répondent. Hasard du calendrier, cette nouvelle exposition, qui prend pour titre son année de naissance, débute le jour de son anniversaire, comme un écho à la régénération qu'elle pose en horizon. Mais là où son premier solo show mettait en œuvre un regard introspectif, porté sur son corps et le cancer qui l'habitait, **1987** met plutôt en scène la relation à l'autre, éprouvée à l'aune de son absence et de son souvenir douloureux. Les trois projets présentés (*O Child*, *Battle* et *Xóvíví*) ont ainsi en commun d'articuler des éléments autobiographiques à une esthétique du care ou de la catharsis posée en réponse à cette présence en négatif, qu'il s'agisse d'un amant dont on est séparé par la distance, de l'enfant qu'on n'aura pas ou des fantômes d'un passé colonial. Pour déjouer la violence du manque, pour combler ces creux qui hantent l'être jusqu'à l'os, Violaine Lochu donne la parole à des voix minorées et fait résonner leurs récits de vie sous forme de paroles recueillies puis traduites en poésie sonore, de lettres d'amour mises en dessin ou d'un rituel décolonial post-mémoriel. Celles et ceux que l'on ne veut pas entendre trouvent alors ici, avec l'art, les moyens d'une échappée qui vaut pour réinvention de soi, comme une voie pour dépasser leur ressenti traumatique.

L'exposition s'ouvre avec l'installation sonore *O Child* qui met en commun la parole de personnes n'ayant pas d'enfant, qu'il s'agisse pour elles d'un choix ou d'une privation. Composée en articulant des fragments de vingt-cinq entretiens menés par l'artiste, elle rend compte de l'étendue des causes qui expliquent la non-parentalité et qui excèdent de loin la seule volonté individuelle. Discrimination à l'âge, à l'origine ethnique ou à l'orientation sexuelle, problème de santé, stérilité, handicaps et traumas, précarité économique et sociale, interdit juridique ou encore isolement géographique : l'absence de filiation s'explique souvent par une position minoritaire. Ancrés dans l'intime, ici livrés avec une certaine pudeur, ces parcours de vie n'en exhibent pas moins une violence politique criante, bien qu'ordinairement silencieuse. Personnellement concernée suite à un cancer, Violaine Lochu fait ici le choix d'une mise en récit collective qui prend un sens cathartique, voire dans une certaine mesure thérapeutique. L'articulation d'un discours partagé sur les difficultés et les interrogations inhérentes à la question d'une parentalité empêchée concourent en effet à rationaliser l'injustice ressentie, à dénoncer des oppressions systémiques comme à lever les refoulés et les tabous qui entravent la possibilité d'une acceptation. Spatialisée et diffusée en octophonie, la bande sonore rassemble ainsi des voix modifiées, inassignables à des identités précises, fondues dans une polyphonie étrange et anonyme. Leur superposition comme le traitement spectral et temporel que Violaine Lochu opère sur elles participent à créer un effet de glossolalie, de vocalise de transe ou à évoquer un chœur spirituel qu'aucune hiérarchie ne vient diviser. Les cagoules qui recouvrent les haut-parleurs ouvrent encore davantage l'interprétation de la pièce, pouvant renvoyer à un signe religieux, à une parure rituelle, à un masque de protection, à un accessoire terroriste ou militant. Activée lors d'une performance, réalisée lors du vernissage, l'une de ces coiffes fait la synthèse de ces significations, en devenant l'étendard de toutes les personnes privées de ce droit fondamental à construire une famille. Par la mise en chant des émotions contrastées éprouvées à l'écoute de ces récits, Violaine Lochu canalise ici leur révolte pour tenter d'en conjurer, au moins un peu, la douleur.

La relation à un autre qui manque est également l'objet de la série *Xóvíví* (« mot doux » ou « parole d'intérêt » en fonbè, langue du sud du Bénin), réalisée d'après la correspondance quotidienne que l'artiste entretient avec son compagnon béninois, qu'elle ne peut rejoindre qu'une partie de l'année. Dans ce travail, qui confond les deux sens

galerie dohyanglee

de « graphie », Violaine Lochu utilise les *écritures* comme des *dessins*, traçant grâce à elles des chemins ou délimitant des figures. De la lettre papier à la messagerie instantanée, elle prend acte d'une métamorphose des adresses amoureuses, désormais brèves et sans doute plus spontanées, indexées sur les rythmes emballés de l'ultra-contemporain. Ici néanmoins cette furtivité trouve un moyen de se fixer, de s'inscrire dans la durée et de creuser son propre sillon. Les réseaux scripturaux retracent symboliquement le cheminement rhizomatique d'une histoire sentimentale qui sedessine malgré la distance, les épreuves et l'adversité. Car leur parcours, tout empreint d'amour qu'il soit, n'en est pas moins jalonné d'obstacles. Là encore, l'exposition de l'intime ménage un accès à une conscience politique. En écho à celles des personnes frustrées dans leur désir de parentalité, la difficulté pour le couple franco-béninois d'obtenir un visa, de se réunir ou de vivre librement leur union est vécue comme l'expression d'une iniquité et d'une brutalité institutionnelles. Celle-ci redouble le sentiment que les rapports de domination et les clichés racistes attenants résistent et persistent malgré les processus de décolonisation, visiblement non encore achevés.

Cette violence historique et politique est également traitée dans la vidéo-performance *Battle*, réalisée au Musée Picasso de Vallauris, qui répond par la fiction à la question du combat, en laissant une large part au trauma colonial algérien. Réalisée en regard des deux panneaux de *La Guerre et La Paix* produits par le peintre espagnol puis installés dans l'ancienne chapelle du musée l'année où éclate la guerre d'Indépendance, *Battle* renvoie dos-à-dos différentes définitions du combat, à la fois bataille et révolte, conflit à soi et opposition à une puissance externe, lutte *avec* ou *contre* l'autre. Là encore, Violaine Lochu recueille en amont des paroles minorées ou invisibilisées, ici celles des habitant.e.s de Vallauris, tous âges confondus, qui confient à l'artiste leur propre définition du combat, qu'elle en appelle à des souvenirs de guerre, à une blessure symbolique ou à un dilemme psychique. Retranscrites sur des rouleaux-parchemins puis ingérées, elles se retrouvent ici au cœur d'un rituel activé par quatre étranges créatures guerrières à la peau bleue, gardien.ne.s et guérisseur.se.s, qui mettent en scène l'importance du travail de mémoire. Par son aspect hiératique, non sans évoquer une cérémonie de l'Égypte ancienne, la performance donne corps à ce geste de conservation qui appuie la préciosité de ces paroles, elles-mêmes consignées dans une Arche qui indique peut-être les conditions d'une nouvelle alliance, affranchie des rapports coloniaux, entre la France et l'Algérie. L'incorporation littérale des écritures, nourritures spirituelles, ne congédiera certes pas la mort, la torture, le déracinement ou l'humiliation, pas plus qu'elle ne soldera la dette, mais elle montrera avec force qu'il est grand temps d'ingérer l'histoire, ravalier sa salive quitte à s'étouffer avec, d'enfin faire l'épreuve de ce corps-à-corps par lequel l'histoire pénètre nos chairs et nourrit nos consciences. Juste un premier pas vers une remédiation possible.

Florian Gaité

Violaine Lochu tient à remercier tou.te.s les participant.e.s des projets *O Child* et *Battle*

Ses collaboratrices.teurs ;

Christophe Hamery — graphisme, titre, aide à la rédaction, photo flyer

Baptiste Joxe — ingénierie sonore

Rachael Woodson — photos exposition

Spero Djivo — accompagnement technique

Atelier Hervé/ Cotonou — assistance couture

Makoto C. Friedmann — vidéo

Céline Régnard — maquillage

Jean Fürst, Cathy Gringelli, Nicolas Iarossi — performeurs

L'équipe du Musée National Pablo Picasso de Vallauris, Gaïdig Lemarié, Anne Dopffer, Carine Bouey, Florian Gaité, Julie Crenn, Jean Fürst, Francesco Pastacaldi, Valérie Vivancos, Mélanie Gourarier, Gheorghe Ciumasu, Claire Luna, Chloé Breillot, Aurélie Denis, Pascal Lièvre, Valérie Sonnier, Marie M, Myriam Jacquey, Inès Yabo Felihó, Sénami Donoumassou et Caroline Renson

MODULAR K, VIOLAINE LOCHU, CAC LA TRAVERSE, ALFORTVILLE
ARTICLE DE VANESSA MORISSET

in Esse, 17 décembre 2020

Comment la performance peut-elle être exposée ? Un bon nombre d'artistes performer.euse.s se sont confronté.e.s à la question. La solution la plus simple (historique) consiste à exposer la documentation collectée avant, pendant et après l'action (voir notamment la manière dont Gina Pane pensait en amont la conservation de traces, croquis, photos, reliques, à cet effet). Une autre solution, plus contraignante, est d'exécuter les performances au moment même de l'exposition, sans forcément les signaler comme telles, l'exemple le plus connu étant celui des pièces de Tino Sehgal qui prennent au dépourvu les visiteur.euse.s. Entre ces deux possibilités désormais classiques, en complicité avec Bettie Nin, directrice de La Traverse, Violaine Lochu tente, via *Modular K* une expérience autre, qui passe par la fiction.

L'exposition est en effet pensée et construite de sorte qu'une fois passé le seuil de la porte, les visiteur.euse.s se trouvent plongé.e.s dans un lieu et un temps troublants. Un abri secret, le QG d'un groupuscule, un mirage ? Pendant le premier confinement, le deuxième, le cinquantième, après une catastrophe climatique ou nucléaire ?

Éveillant notre curiosité, les espaces de l'exposition sont occupés par des installations aux ambiances marquées par des activités potentielles, une salle de réunion, une zone de contrôle, une chambre de relaxation, une garde-robe, la fiction élaborée par l'artiste consistant à faire croire que ces espaces ont réellement été fréquentés par des personnes. Non pas que des traces ou indices soient faussement laissés en évidence, il ne s'agit tout de même pas d'un escape game. Tout est impeccable, voire drôlement aseptisé, comme dans un film de science-fiction.

La clé du mystère provient d'une vidéo centrale qui nous permet de découvrir le quotidien d'un groupe de quatre drôles d'individus, rétrofuturistes, rappelant les répliquants du *Blade Runner* de Ridley Scott, dans une adaptation plus androgynes et queers, dans les espaces que l'on visite. La fiction est là, la performance aussi. Ce qui a réellement été joué – lever des personnages qui sortent de leur sac de couchage en aluminium, séances collectives de travail et de gymnastique, festin et dégustation d'une mixture marron violette et bleue qui est le clou de l'épreuve (une crème dessert pralinée à la betterave, telle en est la recette en réalité) – a été filmé et nous est donné à voir dans la salle de projection de l'exposition. Mais au-delà commence une autre performance, imaginaire celle-ci, puisqu'en regardant la vidéo, on ne peut s'empêcher de revoir toutes les salles et installations activées par les personnages. En somme, une performance a eu lieu, elle a été filmée, mais elle en suggère une autre, virtuelle et suspendue dans une représentation fantasmatique, celle de la vie des personnages fictifs dans des lieux à leur image.

D'expérience esthétique plaisante, la visite de l'exposition se transforme ainsi en une rêverie métaphysique qui dépasse la question de la mise en espace de la performance. On en vient à considérer l'espace de l'exposition comme un univers à la fois utopique, inquiétant, mais non dénué d'humour. Les matériaux sont high-tech, les couleurs vives, voir fluo, des murs, des lumières et des vêtements évoquant un mode de vie urbain, sans oublier que le titre, *Modular K*, reprend en une version futuriste acidulée l'idée de la cellule aux dimensions du modulator du Corbusier combiné à un monde kafkaïen. L'ensemble amène à se demander non plus seulement où on se situe au sein de l'utopie que suggère la fiction de l'exposition, mais plus globalement, dans quel temps, par rapport aux projections du futur tel que le pensait la modernité. Quelles sont aujourd'hui nos représentations du futur ? La question est essentielle car, comme le fait remarquer Violaine Lochu, il faut se représenter un futur pour pouvoir se penser dans un maintenant (1).

Vanessa Morisset

<https://esse.ca/fr/modular-k-cac-la-traverse-alfortville?fbclid=IwAR095KvR0yq73v9q3UmOMoTbnX81cJuqZcwUptQEXDINVqsL6DTjw2pkvU>

NOTE

(1) Conversation avec l'auteure en visitant l'exposition, le 19 novembre. Cette note est l'occasion de remercier chaleureusement Bettie Nin et Violaine Lochu pour leur accueil durant le confinement. En espérant que ce compte rendu permettra à ceux qui n'ont malheureusement pas pu voir l'exposition de se faire une idée de l'expérience qu'elle offrait.

L'OPÉRA SYNESTHÉSIQUE DE VIOLAINE LOCHU ARTICLE DE SYLVIE FONTAINE

in Artais Contemporain, 30 octobre 2020

Diplômée de l'Université de Rennes et des Beaux-Arts de Cergy, Violaine Lochu a une pratique transdisciplinaire à la croisée des arts plastiques, du chant et de la poésie sonore. Cette artiste à l'identité plurielle, a fait de sa voix son instrument de prédilection et s'exprime au travers de performances, installations sonores, vidéos et objets éditoriaux.

Le point de départ de son œuvre résulte souvent d'une rencontre forte avec des entités (humains proches ou inconnus ou non-humains), ou avec une actualité dans une zone géographique donnée ou un contexte particulier, ce qui lui donne l'opportunité de tisser des liens et collaborer avec d'autres. Les notions d'hybridation et de métamorphose sont très importantes pour elle : après immersion dans des milieux divers, mixant les langages et certaines sonorités, elle crée « une tierce-voix », brouillant les identités.

Au Centre d'art contemporain La Traverse, cette merveilleuse conteuse nous invite à un parcours sensoriel rythmé par des événements narratifs, dans une mise en scène où l'architecture – le son – la lumière- les images vidéo interagissent, nous renvoyant au principe de la synesthésie chère à l'artiste. La Traverse devient, le temps de l'exposition, un espace modulaire à vivre et à habiter où chaque pièce, éclairée par une lumière spécifique afin de désacraliser le white cube, a une fonction et une temporalité donnée.

Le projet a pris forme pendant le confinement où, comme chacun d'entre nous, Violaine éprouvait la nécessité de parler avec ses proches et ses amis. Elle invite alors une quinzaine de personnes à raconter ce moment historique, selon un protocole bien précis, en le transposant dans le passé. Le document-fiction prend alors la forme d'une poésie sonore qui accueille le visiteur dès la première salle de l'exposition accompagnée par un long rouleau de papier déployé au sol, tel un journal intime où s'enchevêtrent écriture automatique et images de la sphère privée ou publique.

Pour la « salle de projection » Violaine Lochu a conçu la vidéo-performance *Modular K* réalisée avec un collectif aux allures futuristes et à l'esthétique d'un groupe de rock déjanté, se rassemblant en un lieu étrange afin d'y mener certains rituels. Si l'on analyse le titre d'un point de vue étymologique, il fait d'une part référence aux « modules » et au rapport du corps à l'habitat, et d'autre part la racine « ar-K » en grec qui signifie enfermement, maintien à l'intérieur. Avant de subir un interrogatoire dans l'ultime « salle du confinement » donnant lieu à la création d'un ID song (chant conçu à partir des réponses obtenues), le spectateur est convié à s'allonger afin de se laisser bercer par la sonorité des mots dans une « salle de repos » nimbée de lumière rose.

Sylvie Fontaine

<https://artais-artcontemporain.org/lopera-synesthesique-de-violaine-lochu/>



COMMUNIQUÉ DE PRESSE

**LA
TRAVERSE**
Centre d'art
contemporain
d'Alfortville

VIOLAINE LOCHU

Commissaire d'exposition : Bettie Nin

Co-production : CAC La Traverse, CNCM La Muse en Circuit

DU 01.10

AU 21.11.20

Cet entretien entre l'artiste et la commissaire d'exposition a eu lieu en août 2020.

Au croisement de l'installation et du décor, de la performance et de la danse, *Modular K* est une exposition et un dispositif conçu pour accueillir plusieurs performeurs. *Modular K* associe des esthétiques de genres et de pratiques variées dont la chorégraphie, le chant et l'acting. Une performance collective a été filmée in situ...

Bettie Nin : En merveilleuse conteuse, tu nous invites ici à découvrir un lieu où a a priori vécu et s'est rassemblé un groupe d'individus pour réaliser là quelques rituels. Des indices nous incitent à mener l'enquête au cœur des vestiges d'un événement passé dont on ne sait rien. Y a-t-il eu, ici, une fête païenne ? Un regroupement d'hacktivistes* ? Est-ce une scène de crime ? On ne sait pas. L'ambiance est étrange voire inquiétante. Tu poses visiblement le cadre d'une histoire. Peux-tu nous parler de cet intérêt manifeste pour les récits ?

Violaine Lochu : L'intérêt pour le récit et le conte est en effet présent dans mon travail, dès mes premières performances : *Vestiges de Roncevaux* s'appuyait sur *La Chanson de Roland*, *Aoïde* évoquait le chant des sirènes dans *l'Odyssée*, *T(h)race* le mythe des Amazones, *Fabula* le Petit Chaperon rouge... Dans *Modular K*, j'ai cherché à recréer une "mythologie" à partir d'événements et d'interrogations collectives, en construisant un récit dans l'instant, à partir d'une situation actuelle. Le récit est souvent, toujours peut-être, ce qui rend le réel supportable. *Modular K* joue sur les codes de la fiction et du documentaire, en croisant une pièce sonore et une vidéo-performance ; celle-ci montre la vie d'une communauté occupant l'installation présentée à La Traverse durant le temps de l'exposition. La pièce sonore, qui constitue la matière première de l'exposition, a été réalisée lors du confinement à partir d'entretiens réalisés avec mes proches, selon un protocole poétique particulier. Les conversations étaient régies par des règles spécifiques : amorces de phrases imposées, répétitions de certains termes... Ces jeux de langage permettaient de mettre en avant l'idée d'une unité d'expérience, mais selon des modes très divers. Il était également demandé aux participants de transposer le récit du présent au passé, comme pour l'"historiciser*". Ces différents procédés, ainsi que l'effacement de certains termes trop connotés ("pandémie", "confinement", "covid") dans le montage, permettent de brouiller la narration. Nous entendons

COMMUNIQUÉ DE PRESSE

**LA
TRAVERSE**
Centre d'art
contemporain
d'Alfortville

une parole vraie, émotionnellement habitée, et pourtant cela "sonne" en partie comme de la science-fiction, ou comme une parabole. "Il y a eu" une catastrophe, un enfermement forcé, mais nous ignorons de quoi il s'agit....

BN : Le décor de ton histoire est une installation-habitat qui ressemble à un abri, un refuge à la fois esthétique et fonctionnel...

VL : Comme toujours dans ma pratique, je pars des spécificités du lieu qui m'accueille, pour créer une installation in situ "sur mesure". La Traverse est composée d'une série de pièces, qui peut rapprocher le centre d'art d'un lieu de vie modulaire. C'est pourquoi j'ai pensé l'installation sous forme de capsules, de cellules ; chaque pièce a une fonction donnée. Le premier espace est une "salle de réunion" où se déroule la vie collective ; dans la "salle d'accueil", les gens sont reçus par les médiateurs selon un protocole particulier, la "salle de projection" montre la vidéo-performance, les câbles de l'installation vidéo et audio convergent dans la "salle de contrôle", dans la "salle de repos", le spectateur est invité à s'allonger pour écouter une pièce sonore au casque ; enfin, en bout de parcours, dans la "salle de confinement", le visiteur peut s'asseoir et répondre à des questions absurdes posées "par les murs" durant le temps de l'exposition, ou par moi-même lors du vernissage.

BN : On te présente souvent plus comme performeuse que comme artiste-plasticienne. Ton travail est d'ailleurs baigné de l'influence du corps, du mouvement et de la chorégraphie. Peux-tu nous parler de cette esthétique des attitudes et des gestes ?

VL : Pendant longtemps j'ai considéré séparément la pratique de la performance et celle de l'installation sonore. Le fait d'avoir été identifiée dans le milieu de l'art contemporain en premier lieu comme performeuse a participé de cette dualité, il n'a d'ailleurs pas été simple ces dernières années de trouver un contexte pour faire autre chose que ce à quoi j'étais identifiée.

Actuellement, à travers ton invitation, et celle du commissaire d'exposition Eric Mangion pour une exposition à la Villa Arson*, je cherche à expérimenter une relation plus organique entre ces deux médiums. Alors que j'ai toujours eu une relative facilité à investir l'espace scénique, ce n'a pas toujours été le cas avec l'espace d'exposition. Penser l'espace en termes performatif et sonore me permet de désacraliser le white cube, notamment à travers un usage de la lumière qui emprunte à l'esthétique du spectacle ou du cinéma. Il s'agit aussi de créer une tension entre les enjeux spatiaux et temporels spécifiques à chaque médium. Ici, l'installation prend son sens lorsqu'on écoute les pièces sonores, mais surtout lorsqu'on regarde la vidéo. C'est de cette circulation entre les médiums qu'émerge la dimension narrative du projet : à la fois installation visuelle et sculpturale, *Modular K* est aussi un décor. La vidéo-performance met en exergue le statut incertain, transformable, des éléments qui la constituent : un tissu peut devenir abri, vêtement, support de mobilier, accessoire...

BN : Dans le titre de l'exposition on retrouve le verbe « moduler » qui est, selon moi, intéressant pour sa double référence, d'une part à la dimension fonctionnelle de l'architecture (clin d'œil au Modulor* de Le Corbusier*), d'autre part à la particularité des décors de théâtre. Tu plonges le visiteur dans une expérience sensorielle et perceptive. Comment conçois-tu tes mises en scène ?

**LA
TRAVERSE**
Centre d'art.
contemporain
d'Alfortville

VL : Ton usage du terme "mise en scène" est intéressant car il renvoie à la fois à la mise en scène de la performance et à celle de l'exposition. C'est ce qui les relie : la performance est pensée depuis l'installation et vice versa. La performance est élaborée comme activation d'un espace. Les attitudes, les déplacements, les manipulations sont induites par les possibilités matérielles et spatiales de l'installation. L'exposition est conçue comme un espace à vivre et à habiter. Le sens du parcours joue un rôle important dans sa dramaturgie. Comme dans un scénario, le parcours est rythmé par des événements narratifs et formels : ruptures, contrastes, surprises, moments contemplatifs... Les différentes pièces de l'exposition induisent aussi des positions corporelles particulières (debout, assis sur les genoux, en tailleur, sur un banc, allongé...), qui conditionnent elles-mêmes le mode d'écoute (flottante, profonde, périphérique, concentrée...).

BN : *Modular K* parle de l'état du monde. L'exposition porte un regard attentif sur le monde d'aujourd'hui, sur ce qui fait lien social, sur ce qu'est un mode de vie alternatif, sur ce qui fait groupe, etc. Est-ce important pour toi de « dire » le monde ?

VL : Le désir de faire cette exposition est né lors de l'expérience du confinement. Ces longs entretiens avec mes proches représentaient des espaces de parole et de réflexion. C'était aussi une manière intuitive de mettre le réel brut à distance, de le nommer, d'y introduire des questionnements et des nuances. L'actualité, est dramatique sur plusieurs plans, mais il y a aussi beaucoup d'espoirs, de remises en question, d'instantanés inattendus. *Modular K* est, pour moi, une sorte de double du réel, qui active plus de questions que de réponses. Mon travail n'est pas militant, au sens d'un message à faire passer. Il agit plutôt au niveau inter-individuel, dans son mode de fabrication comme dans son mode de monstration*. *Modular K* cherche à « dire » le monde, ou des possibilités du monde, de rendre compte de sa complexité, sans rien dicter. C'est assez proche du langage du rêve.

Violaine Lochu est une artiste née en 1987 qui vit et travaille à Montreuil.

* hacktiviste : pirate informatique qui fait de l'activisme par le moyen d'actions ou d'attaques informatiques.

* historiciser : donner un caractère historique

* L'exposition *Moving Things* aura lieu du 17.10-28.12 à la Villa Arson.

* modular : notion architecturale inventée par Le Corbusier en 1945. C'est une silhouette humaine standardisée servant à concevoir la structure et la taille des unités d'habitation pensées par l'architecte.

* Le Corbusier : Charles-Édouard Jeanneret Gris, plus connu sous le pseudonyme Le Corbusier.

Architecte, urbaniste, décorateur, peintre, sculpteur et auteur suisse naturalisé français en 1930. Né en 1887 et mort en 1965.

* monstration : acte d'exposer, de montrer à la vue du public, étalage, présentation

UNE CONVERSATION AVEC ERIC MANGION

in Revue IF, la revue des arts et des écritures contemporaines, n°49, 2020

Éric Mangion : Vous vous définissez comme une artiste sonore, mais aussi comme une artiste de la voix ? Y a-t-il une différence entre les deux ? Ou pas ? Le lien est-il la musique, votre formation initiale ? Le langage ? Ou une synthèse de plusieurs choses ?

Violaine Lochu : Je ne fais pas de différence fondamentale entre les termes « artiste sonore » et « artiste de la voix » à propos de mon travail – il s'agirait plutôt de catégories formelles. On désignerait par le terme « art sonore » dans le champ de l'art contemporain, des pratiques qui engagent une réflexion sur le son (sa nature, sa fabrication, sa spatialisation, sa diffusion, etc.). L'une des « familles » de ce vaste ensemble s'intéresse particulièrement à la voix : Dominique Petitgand, Camille Norment, Janet Cardiff... « Artiste de la voix » renvoie à mon sens, plus spécifiquement, à des pratiques dans lesquelles la voix de l'artiste est le médium principal : Meredith Monk, Diamanda Gallas, Phil Minton... On pourrait considérer que j'entre plutôt dans la catégorie « artiste sonore » lorsque je conçois des installations, « artiste vocale » lorsque je performe. Pour autant, il me semble assez artificiel de séparer ces approches qui dialoguent en permanence, se nourrissent mutuellement, entretiennent des relations multiples.

Par exemple, la performance *Animal Mimesis* a consisté à « mettre en voix » des pièces sonores, elles-mêmes construites à partir d'enregistrements d'étudiants en art et d'artistes interrogés à propos de leurs pratiques. L'installation sonore *Signal Mouvement* cherche à rendre compte des effets physiques de ma propre voix au cours des performances. C'est bien ce rapport à la voix qui fait lien dans mon travail, entre les pratiques et entre les catégories.

Mon intérêt pour les multiples aspects de la voix (son émission, sa réception, sa transcription, etc.) provient de ma double formation en arts plastiques et en musique. Durant ce parcours, je me suis heurtée parfois à des difficultés qui m'ont amenée à inventer, pas à pas, mon propre langage. Ainsi, le rejet de l'apprentissage classique de la musique a fait naître mon intérêt pour d'autres répertoires et modes de transmissions ; de la même façon, le malaise ressenti aux Beaux-Arts, dont une partie de l'équipe enseignante remettait en cause la nature artistique de mon travail, m'a amenée à créer un certain type de performance. On pourrait étendre cette lecture (l'inventivité comme réponse à une sorte d'inadéquation) à mon parcours personnel ; sans doute les troubles du langage traversés dans l'enfance nourrissent-ils aujourd'hui mon intérêt pour la voix et les jeux linguistiques.

É.M. : Votre travail se fonde sur des immersions dans des contextes fort différents : en Laponie pour rencontrer la culture Sami, dans une crèche pour explorer le babillage, vous apprenez le yiddish, les chants dérivés de la Tarentelle dans les Pouilles (sud de l'Italie), les chants d'oiseaux... Comment se passe cette coexistence entre toutes ces cultures et apprentissages ? Vous parlez de « jonctions » entre tous ces éléments ? Si tel est le cas, comment opèrent ces jonctions ?

V.L. : Considérées séparément, ces expériences peuvent donner l'impression d'une sorte de dispersion. Chacune d'entre elles nourrit pourtant, je crois, un projet cohérent. C'est sans doute en premier lieu, comme je l'évoquais plus haut, le rapport à la voix qui fait lien. Plus généralement, chaque expérience, par les recherches, les rencontres, les découvertes qu'elles suscite, m'a amenée, de proche en proche, vers un autre territoire d'exploration, comme dans la figure littéraire de l'anadiplose qui consiste à commencer une phrase ou une proposition par le mot qui terminait la précédente. En quelque sorte, chaque projet contient le début du suivant, que ce lien soit formel ou thématique.

Pendant une dizaine d'années, alors que j'étais encore étudiante, je me suis intéressée à des idiomes musicaux spécifiques, en particulier à la musique du Salento (Sud des Pouilles en Italie) et au chant yiddish. Au cours de différents voyages, j'ai cherché à mieux connaître les langues et certains codes culturels propres aux répertoires musicaux que j'explorais, pour être aussi « juste » que possible dans leur interprétation.

A partir de 2014, j'ai déplacé et étendu cette méthode d'immersion et de collectage à mon travail artistique. Il s'agissait de se plonger dans des milieux et contextes donnés, lors de périodes de résidence en France (par exemple des crèches de Seine-Saint-Denis pour *Babel Babel*) ou à l'étranger (Laponie suédoise pour *Hybird*, *Johtolat* ou *Saddat*), pour élaborer, à partir du matériau recueilli, des formes spécifiques à chaque projet. Toutes ces expériences, vécues selon un protocole similaire, et les formes qui en ont résulté, me constituent comme sujet et comme artiste. Elles composent une sorte de réseau, qui s'étend à chaque nouveau projet.

É.M. : À propos des partitions de vos performances vous dites : « J'ai besoin d'éprouver l'idée pour en dessiner la forme. » Qu'est-ce que cela signifie concrètement ?

V.L. : Ces propos évoquent la manière dont j'écris ou note mes performances, c'est-à-dire le plus souvent dans un après-coup ; l'expérimentation vocale, sonore ou gestuelle, est première.

Traditionnellement, en musique, un compositeur écrit une partition, que des instrumentistes interprètent ensuite. Dans ma pratique, le travail de notation intervient le plus souvent a posteriori. Concrètement, cela signifie qu'une idée (vocale par exemple, ou gestuelle) me vient d'abord, une intuition formelle à partir de laquelle j'expérimente et improvise tout en m'enregistrant et / ou me filmant. Puis je laisse ce matériau « reposer ». Je commence toujours mes séances en écoutant et en regardant ce que j'ai fait la veille. Je prends alors des notes – sous une forme à la lisière du dessin et de l'écriture – afin d'assimiler mais aussi d'analyser ces expériences ; cela me permet par exemple de décomposer un geste spontané, dont il serait difficile de retrouver la justesse sans cette méthode. Ces annotations forment un vocabulaire spécifique à chaque projet. Lorsque la performance atteint sa forme finale, je me sers de ces notes afin de créer une partition qui peut aussi être appréhendée comme forme graphique autonome.

Ce processus d'écriture de l'après, qui passe d'abord par le corps, concerne aussi les performances collectives ; à la différence d'un metteur en scène qui appréhende le jeu des comédiens depuis l'extérieur du plateau, j'ai besoin de m'y trouver moi-même pour éprouver ce qui s'y joue, avant d'en faire la transcription.

É.M. : Vous êtes surtout reconnue pour vos performances, mais vous réalisez aussi des installations pérennes pour des expositions. Comment se passe le lien entre les deux ? Comme s'opère cette différence de formes et de temporalités ?

V.L. : Cette question me permet d'approfondir ce que j'évoquais au début de l'entretien, c'est-à-dire la continuité entre des formes apparemment distinctes.

La performance est en effet la forme qui est le mieux identifiée dans mes projets. Pour autant, dès ma première résidence au 116 à Montreuil, en 2014-15, la performance Mémoire Palace s'appuyait, déjà, sur des pièces sonores, composées à partir des enregistrements de fragments vocaux recueillis auprès de 200 Montreuillois. Ces pièces sonores étaient diffusées en tant que telles sur la radio R22.

Plus tard, l'expérience du Salon de Montrouge m'a fait comprendre, à propos des pièces sonores, qu'il me fallait réfléchir à des dispositifs d'écoute spécifiques ; en l'absence de ces dispositifs, les visiteurs ne prenaient pas le temps de s'installer dans l'écoute des pièces que je présentais.

Afin d'élaborer ces questions de spatialisation et de « monstration » du son – plutôt à l'aise avec l'espace scénique, j'étais en revanche intimidée par l'espace d'exposition – j'ai invité, lors de ma résidence au CAC la Synagogue de Delme en 2016, l'artiste et curateur Guillaume Constantin, à mettre en espace certaines pièces sonores de l'Abécédaire Vocal. Cette collaboration s'est poursuivie en 2018, lors de ma première exposition personnelle au CAC Albert Chanut à Clamart, pour laquelle Guillaume a conçu le display de l'installation sonore et lumineuse Hypnorama.

OrganOpera est la première installation immersive que j'ai entièrement conçue pour le solo show Hinterland à la Galerie Dohyang Lee à l'automne 2018. Comme pour chacune de mes installations depuis, OrganOpera a été conçue in situ, à partir des spécificités de l'espace. L'exposition, au sein de laquelle cette pièce était présentée, portait sur le thème de l'intériorité ; pour autant, les pièces exposées étaient séparées les unes des autres : l'installation OrganOpera à la cave, le triptyque vidéo C'est la peau et la série de dessins BioGraphie(s) à l'étage, la performance Magnetic Song uniquement au moment du vernissage... Cette expérience m'a été nécessaire pour comprendre l'importance d'un lien formel fort (fut-il disruptif) entre les différentes pièces d'une exposition, susceptible de rendre chaque pièce de cet ensemble plus forte en soi.

Signal Mouvement, exposition personnelle conçue aux Ateliers Vortex à l'été 2019, prolonge cette réflexion. Pensée comme l'extension de mon propre corps de performeuse vocale, les différentes pièces présentées y forment un tout. Modular K, présentée au CAC La Traverse à Alfortville, marque une étape supplémentaire de cette recherche sur les différentes temporalités et relations entre installation et performance. Une vidéo donne à voir l'activation du display par un groupe de performeurs, jouant de sa dimension narrative et de son statut incertain, entre sculpture, décor, ou série d'accessoires.

moving things, duo show avec le chorégraphe João Fiadeiro à la Villa Arson à Nice, prend la forme d'une installation activée en continu et pendant toute la durée de l'exposition par plusieurs performeurs.

Penser l'installation comme prolongation, extension, détournement de la forme performative m'ouvre un vaste espace de liberté et d'expérimentation. La pratique de l'installation performée se rapproche d'une forme d'opéra synesthésique qui met en jeu l'ouïe, la vue et le toucher, sans doute le goût et l'odorat dans de futurs projets...

É.M. : Dans un entretien avec Nastassja Martin et Bruno Latour en 2018, vous évoquez « l'écueil de l'imitation ». Vous vous voyez plutôt comme « une caisse de résonance, une chambre d'écho qui aurait toutefois son propre timbre ». Qu'est-ce que cela signifie exactement ? Je vous pose cette question car quand on vous écoute (et vous voit bien sûr) lors de vos performances on a l'impression que votre désir est de « ruiner » et de « déchiqeter » les choses (pour reprendre les expressions de deux critiques d'art à votre égard).

V.L. : « Écueil de l'imitation », « chambre d'écho », « déchiqueter », « ruiner »... J'entends dans cette question, celle de mon rapport aux matériaux (sonores, vocaux, langagiers...) à partir desquels je crée mes pièces. Il me semble que ces notions – qui renvoient à mon sens à des procédés poétiques – coexistent dans mon travail de manière générale. D'une performance à l'autre, certaines d'entre elles sont plus ou moins présentes ou mises en avant.

La performance Hybrid – dont il est question dans l'entretien avec Bruno Latour et Nasstasja Martin – reprend et détourne des chants d'oiseaux collectés lors de marches en Laponie (au cours d'une résidence au Ricklundgarden Museum à Saxnas, en Suède, en 2017). L'écriture de la performance m'a permis d'instaurer une certaine distance vis-à-vis de mon sujet, pour échapper en effet à la tentation de l'imitation, ou à des phénomènes de fascination qui peuvent parfois se révéler inhibants ; la recherche formelle permet de s'affranchir du matériau initial, de s'en ressaisir autrement. La notion d'hybridation est très importante : c'est la relation (avec un matériau donné, un contexte...) qui permet de faire émerger ce que j'appelle une tierce voix.

Toujours nées de la relation avec un sujet ou un contexte spécifique, d'autres performances partent plutôt du malaise ressenti face à une situation (souvent de l'ordre de la violence symbolique). En ce sens peut-être, leur dimension subversive est plus immédiatement perceptible. La performance collective Wunder K réalisée en septembre 2019 aux Fonds Leclerc à Landerneau, appartient à cette catégorie. Elle est composée de plusieurs micro-performances incarnées par les médiateurs de l'exposition. L'une d'entre elles résonne particulièrement avec les termes « ruiner » ou « déchiqueter ». Un performeur-médiateur présente l'exposition Cabinets de curiosités aux visiteurs ; son discours se « tord », des grimaces de plus en plus intrusives l'empêchent de parler de façon intelligible. Les noms des collectionneurs qui avaient prêté leurs pièces, des curateurs, de la directrice du lieu, étaient particulièrement écorchés par ce procédé. Cette pièce, dans une certaine irrévérence, met en exergue l'aliénation vis-à-vis de l'institution à l'œuvre dans le discours du médiateur, et la complexité des relations hiérarchiques.

É.M. : Dans ce même entretien (avec B. Latour et N. Martin), vous vous appuyez sur le terme « micropolitique » pour définir les relations que vous souhaitez établir dans les relations et les rencontres qui se tissent dans et autour de votre œuvre.

V.L. : J'emploie le terme « micropolitique » (emprunté à Gilles Deleuze et Felix Guattari) pour qualifier un réseau de relations interindividuelles, inscrites dans le quotidien et l'écosystème d'un projet – à la fois dans la recherche formelle (par exemple dans le travail avec des personnes rencontrées que j'enregistre ou fais performer) et autour d'elle (par exemple dans les relations avec les équipes des institutions).

Toute pratique artistique est pensable socialement, politiquement, économiquement, écologiquement... Dans mon cas, les formes interagissent avec l'environnement qui les englobe et dont elles participent. Lorsque ce dernier est particulièrement difficile, il arrive même que cela devienne le sujet d'une pièce, comme Sweet Idol. Travaillant avec des équipes de différents lieux, il est pour moi essentiel que ma pratique reste un espace de respect et de dialogue – sans nécessairement exclure le conflit, qui peut être parfois fécond. Autour de moi, j'ai la chance d'avoir pu construire des relations de collaboration inscrites dans la durée (Christophe Hamery, graphisme, Céline Régnard, maquillage, Cécile Friedmann, vidéo, Baptiste Joxe, son...). Il s'agit de créer un écrin de confiance réciproque dans lequel chacun d'entre nous trouve son propre espace de liberté. Il est très important que cette reconnaissance symbolique soit aussi économique (ce qui ne va pas toujours de soi dans un milieu où certains habits associent parfois la pratique artistique à la gratuité).

Sans doute ces propos peuvent paraître d'une certaine banalité, malheureusement cette posture n'a rien d'évident. Nous connaissons tous, plus ou moins directement, des situations dans lesquelles des artistes ou des curateurs, pour certains reconnus, défendent un propos « irréprochable » dans la sphère publique, tout en maltraitant leurs équipes. Les notions de convivialité, de partage, etc., relèvent dans certains cas d'un discours de marketing « cosmétique » pour mieux « vendre » un travail ou une exposition. À mon sens, pour reprendre un slogan féministe, « le privé est politique ». Il est important qu'une pratique artistique soit pensée concrètement, dans sa relation au monde et aux autres, et fasse l'objet d'une réflexion sur la manière dont elle est susceptible de reproduire à tous moments une certaine violence symbolique. Il ne s'agit nullement ici d'être moraliste, mais bien de répondre à votre question du « micropolitique » qui se joue, à mon sens, tout autant dans les formes elles-mêmes que dans leur mode de fabrication, de diffusion, et leurs à-côtés.

Cette dimension micropolitique est d'autant plus présente dans les projets collectifs, qui mettent au jour nécessairement nos places respectives, nos relations, nos aliénations...

Wunder K, dont je parlais précédemment, est un exemple de forme artistique qui à son échelle, a des conséquences sociales et (micro)politiques. Proche de la dynamique du carnaval – qui consiste à renverser le jeu social et intervertir les fonctions des uns et des autres –, cette pièce révèle la place de chacun au sein de la hiérarchie institutionnelle. Dans ce jeu, l'artiste est souvent dans une situation inconfortable et instable : à la fois médiateur entre les différents membres de l'équipe, psychologue parfois, il doit toujours garder en tête la forme qu'il souhaite déployer.

Les perturbations de la mécanique institutionnelle ne sont permises, admises, encouragées que parce qu'elles sont sous-tendues par la création d'une pièce.

É.M. : Vous avez travaillé avec des voyantes, demandé à des enfants de raconter la manière dont ils voyaient l'avenir... Pourquoi cette attirance pour un futur souhaité ou fantasmé ?

V.L. : Ma pratique est en tension entre deux pôles : un pôle « documentaire » si l'on veut, un autre fictionnel ; en 2017 par exemple, j'ai créé simultanément Superformer(s) (un projet collaboratif avec la Maison des Solidarités et la Galerie de Noisy-le-Sec) et HypnoQueen (une performance onirique, liée à une recherche sur l'hypnose, en duo avec le guitariste Julien Desprez).

Le « récit du futur » se situe sur cette ligne de crête entre documentaire et fiction. Imaginer l'avenir convoque à la fois la science et l'imaginaire (ce que condense d'ailleurs le mot science-fiction) ; se projeter vers l'avant est nécessaire pour l'équilibre psychique individuel et collectif (cette notion n'est pas sans écho avec l'actualité de notre monde occidental en crise). Pour autant, même si elle s'appuie sur des données concrètes ou chiffrées, la projection reste fantasmée. Orpheus Collective, installation réalisée pendant le confinement à partir d'entretiens avec une cinquantaine d'enfants, à qui il était demandé comment ils imaginaient l'avenir, témoigne de cette tension entre véracité et fiction. La manière dont les enfants de 2020 envisagent le futur est différente de la façon dont je l'imaginai au même âge (par exemple, la conscience écologique était moins forte qu'aujourd'hui), ou de la manière dont G. Orwell, juste après la Seconde Guerre mondiale, le décrit dans 1984, ou bien encore de la façon dont les textes religieux dessinent l'avenir de l'Homme (Apocalypse, Paradis/Enfer), etc... Le futur est une zone de projection de nos peurs et de nos aspirations. Certaines thématiques sont toutefois récurrentes : conquête de l'espace, avènement de la technologie, retour à l'Âge d'Or, Fin du monde... En cela le futur est un mythe. La mythologie, le conte, les grands récits collectifs, sont au cœur de bon nombre de mes projets (Léthé, Aoïde, Vestiges de Roncevaux, Fabula...) : ce qui m'intéresse dans le rapport au futur, c'est en fait le lien au récit et au langage.

Les performances Madame V. et L'Office des Présages s'intéressaient aux prédictions. La première a été créée à partir d'une rencontre avec une voyante à qui j'avais demandé de me prédire le futur de mon travail, alors que je traversais une période de doute. À partir de cette rencontre, j'ai composé une performance qui s'intéresse non pas aux réponses proposées mais aux aspects performatifs et narratifs de la parole divinatoire. Dans la seconde, j'ai interrogé une centaine d'habitants d'Arcueil et de Gentilly sur la manière dont ils envisageaient leur avenir (inquiétudes, vœux, rêves prémonitoires, visions apocalyptiques ou futuristes...). Dans les deux performances, il s'agissait de réinterpréter ces paroles. Madame V., mon « double voyant » réalisait des actions inspirées d'un ou plusieurs types de mancies, sonores (l'ornithomancie par exemple, dans laquelle la divination s'appuie sur le chant des oiseaux, repris ici par une flûte traversière), ou visuelles — manipulations d'objet filmées et projetées en direct (l'acutomancie, mode de divination à partir de la chute de clous sur une surface métallique, l'hydromancie, de volutes d'encre dans l'eau...).

É.M. : Depuis que vous avez 16 ans vous filmez de très courts fragments (15 secondes) de votre quotidien. Il s'agit d'un véritable journal intime visuel et sonore. Julie Crenn parle d'un « récit sans chronologie, 'des strates de vie' en coexistence les unes avec les autres ». Comment vous est venue cette idée et comment le projet évolue-t-il au fil du temps ? Et surtout comme s'inscrit-il dans votre œuvre ?

V.L. : Pendant des années, ma pratique était essentiellement tournée vers l'extérieur. Comme je l'évoquais précédemment, il s'agissait d'élaborer des formes à partir de rencontres, de plongées dans des environnements spécifiques (littéraires, géographiques, sociaux...).

En 2018, j'ai été atteinte d'un cancer. La vidéo Hinterland a été créée lors de ma période de convalescence. Elle correspondait à un désir de « faire le point » sur ce que j'avais vécu jusqu'ici. Par le montage de ces fragments filmés de mon quotidien entre 15 et 25 ans, j'ai cherché à restituer une sensation de mort imminente ressentie au cours d'un des examens médicaux que j'ai subis à cette période. Pendant quelques minutes, comme dans un rêve, des souvenirs se succèdent de manière à la fois précise et chaotique. Plus qu'une pièce strictement autobiographique, Hinterland est une exploration du travail de la mémoire, où temps et espace se dilatent, où les souvenirs des lieux, des personnes, des événements, se déplacent et se recomposent. Il est probable que ce projet se poursuive et se déploie, je n'ai exploité pour le moment qu'une toute petite partie des rushes existants.

La vidéo Hinterland, tout comme l'ensemble des pièces présentées lors du solo show du même nom à la Galerie Dohyang Lee en 2018, marque à la fois une rupture dans ma pratique, et une prolongation. Rupture par un retour sur soi peu habituel dans mon travail à l'époque – que j'ai continué d'explorer depuis dans différents projets en lien avec mon propre corps (Signal Mouvement) et ma vie personnelle (Lighthouse, Modular K). Prolongation par un intérêt fort porté aux récits de vie, à la mémoire, à l'inconscient... et plus concrètement par la pratique du médium vidéo et du montage.

galerie dohyanglee

La vidéo est depuis toujours présente dans ma pratique. Hinterland s'inscrit dans une série de pièces (Saddat, C'est la peau...) dont j'ai réalisé moi-même les images. Cette approche est différente des vidéos qui documentent une performance, généralement filmées par quelqu'un d'autre (depuis 3 ans, la vidéaste et réalisatrice Cécile Friedmann) ; cependant, dans les deux cas, je réalise toujours le montage, qui est une pratique centrale dans mon travail – Hinterland en est un bon exemple, qui joue des possibilités visuelles et sonores du médium : répétitions, superpositions, ralentis, accélérés... La manière dont je monte une pièce vidéo est proche de la construction d'une performance : l'une et l'autre se composent à la fois assez intuitivement et avec une certaine minutie, à partir des matériaux qui les constituent (images/sons d'un côté, gestes/voix de l'autre).

É.M. : Vous travaillez depuis des années en étroite collaboration avec le graphiste Christophe Hamery. Au-delà d'une complicité de vie et d'art, que vous apporte cette collaboration ? On a l'impression que vous cherchez une tierce forme, ou du moins un langage visuel qui soit la traduction ou peut-être l'interprétation de votre œuvre sonore.

V.L. : Christophe Hamery est mon compagnon de vie et de travail. Nos discussions nourrissent, soutiennent, accompagnent nos réflexions et préoccupations respectives depuis huit ans. Sans cette rencontre, je ne suis pas certaine que j'aurais poursuivi dans le champ de l'art contemporain, ou du moins, ma pratique aurait pris un chemin bien différent.

Au contact permanent de mon travail, mais depuis une position qui lui permet un certain recul, Christophe saisit souvent de façon plus synthétique que moi-même ce que je cherche à dire. C'est la raison pour laquelle c'est lui qui trouve la plupart des titres de mes pièces et à qui je confie la relecture de mes textes (cet entretien par exemple). Il est aussi le regard extérieur/intérieur auquel je me fie le plus : entier, bienveillant mais sans complaisance.

Nos premières collaborations ont consisté en des discussions sur la réalisation de mes premiers livrets de partitions / documents (Vestiges de Roncevaux, Aoïde, Fabula). Par la suite, je lui ai confié directement les matériaux graphiques liés à mes projets : partitions, photos, notes, croquis... En s'appuyant sur mes indications de départ et sur nos échanges tout au long du processus, il compose les éditions selon sa propre sensibilité. Il s'agit d'une réelle collaboration artistique.

Nous partageons un intérêt commun pour les relations entre écriture et dessin : cet intérêt se manifeste de mon côté dans les partitions, du sien dans la création typographique et dans sa propre pratique écrite et dessinée. La plupart du temps, les titres des projets sont des créations sémantiques et typographiques, qui peuvent en effet être perçues, pour reprendre votre mot, comme des « traductions », ou peut-être comme des « précipités » de sens.

Pour autant nous ne cherchons pas strictement à interpréter visuellement mes œuvres sonores. Comme je l'expliquais précédemment, mes pièces naissent de jeux de correspondances entre les pratiques vocales, corporelles, graphiques, écrites.

Une édition ne vient pas « s'ajouter » à la performance ou la documenter, mais fait partie du processus de création. Les éditions que nous réalisons expriment ce jeu entre écriture et composition, cette tension entre les différentes dimensions d'un travail. Ce ne sont pas des archives, mais des pièces en tant que telles. Selon leur propre mode et leur spécificité, elles dialoguent avec les autres composantes du projet (performance, vidéo, installation sonore...).

É.M. : On vous sent « sur scène » capable de tout, de toute métamorphose, expression ou expérimentation. Vous parlez beaucoup dans vos entretiens ou textes, d'improvisation. Mais pour avoir travaillé avec vous sur ce sujet, je sais pourtant que ce dernier vous gêne, qu'il vous semble dépassé, lié à une autre époque, celles des années 1950 et 60, à d'autres générations.

V.L. : Dans la mesure où nous nous sommes rencontrés autour de ces réflexions, la réponse appelle quelques développements.

L'improvisation existe depuis toujours dans la musique, bien qu'elle ne soit pas toujours nommée ou identifiée en tant que telle. Dans la musique traditionnelle rom par exemple, les improvisations arrivent à l'intérieur d'une trame, et selon des codes bien précis ; beaucoup de pièces de Chopin sont la retranscription d'improvisations, les musiciens improvisaient parfois dans la musique baroque, etc...

Cette notion a été fortement mise en avant dans les années 1950-60 par le free jazz. Improviser était un geste alors intimement lié à sa dimension politique et révolutionnaire ; il impliquait un renversement hiérarchique entre compositeur et interprète : l'improvisateur devient auteur. Lorsqu'on parle avec des musiciens issus d'une formation classique, Joëlle Léandre par exemple, on sent à quel point cela a été important et émancipateur dans leurs parcours ; l'improvisation dite « libre » a profondément modifié leur conception de la musique et de leur propre statut de créateur, et leur a ouvert d'immenses possibilités.

Ce qui me gêne, c'est l'appropriation institutionnelle pas toujours exempte de clichés, qui est parfois faite du terme d'improvisation. Par exemple, certains programmeurs pensent qu'il suffit de mettre ensemble deux musiciens ne se

connaissant pas sur une scène pour qu'il en sorte quelque chose d'intéressant. Ce geste peut être lié à une forme de prise de pouvoir (par ces rapprochements plus ou moins heureux, le programmeur se sent lui aussi en quelque sorte, créateur), et à une décision économique consistant de façon assez commode, à s'affranchir du coût des répétitions, des résidences, etc. Or, pour qu'une improvisation entre deux ou plusieurs artistes advienne (j'entends, avec une vraie prise de risque), cela demande beaucoup de travail, à la fois pour chacun des artistes dans sa propre pratique, et dans la rencontre. Il faut d'abord passer du temps ensemble. Le cliché de l'improvisateur génial qui invente tout ex nihilo m'agace tout autant. Même dans le free jazz ou dans la musique expérimentale improvisée, il existe des codes : déjouer les structures rythmiques, la tonalité, produire des sons inhabituels pour tel instrument, etc... L'improvisateur vient en réalité avec son vocabulaire, aussi déconstruit soit-il en apparence.

En dépit de ces réserves, la pratique de l'improvisation tient une place importante dans mon parcours personnel.

A 18 ans, j'ai arrêté ma formation classique en piano : je ne voulais plus jouer d'après partition, isolée du monde dans un salon ou un studio. J'ai acheté un accordéon et ai commencé à voyager en Europe pour m'intéresser à des idiomes musicaux autres que ceux de la musique savante occidentale, à des modes de transmission oraux (jouer à l'oreille était pour moi à l'époque, quelque chose d'entièrement nouveau) et surtout collectifs. Des rencontres fortes, notamment avec la polyphonie bulgare, m'ont progressivement amenée au chant.

Parallèlement à cet apprentissage musical, j'ai suivi une formation à l'université d'arts plastiques de Rennes, puis aux Beaux-Arts de Cergy. Dans ces institutions, on ne transmettait pas une technique, mais plutôt des outils de réflexion sur des pratiques (sculpture, peinture, photo, vidéo, etc.).

Ces deux parcours parallèles ont créé chez moi une sorte de schizophrénie : d'un côté une adhésion forte était nécessaire pour l'apprentissage de la musique dite traditionnelle, de l'autre une certaine distance pour aborder la création contemporaine, prise dans les jeux de langage. Cette tension a été, notamment lors de mon passage aux Beaux-Arts de Cergy, parfois assez problématique.

Après l'obtention de mon diplôme, je me suis plongée dans la musique traditionnelle d'Europe centrale. Cependant je me sentais à l'étroit dans ce milieu. Ma formation artistique contemporaine venait d'une certaine façon « contaminer » (sinon « ruiner », pour reprendre ce mot) ma façon d'aborder la musique – certains personnes défendant une certaine orthodoxie du répertoire, me l'ont d'ailleurs parfois reproché.

Après l'un de mes concerts, un ami compositeur et guitariste, Pierrick Hardy, m'a conseillé de rencontrer la chanteuse et pédagogue Valérie Philippin et de participer à un stage d'improvisation avec elle. Dès les premières heures de stage, je me suis sentie « chez moi » : ce que l'on y faisait était très proche de ce que je pratiquais seule. Cette expérience m'a permis de me situer, de donner une légitimité et un sens à ce que j'expérimentais, et m'a encouragée à développer mon propre univers artistique à partir de l'improvisation.

Ma première performance, Vestiges de Roncevaux est née à cette période. J'ai orienté pendant des heures mes improvisations autour de l'idée de ruine, en faisant subir à la Chanson de Roland, « monument » de la langue française, une série d'altérations linguistiques.

L'improvisation a donc permis cette transition entre les pratiques musicale et performative. Improviser, ce n'est pas se soumettre à « l'inspiration », c'est analyser, déconstruire, jouer avec ce que l'on sait pour trouver autre chose.

Il m'a fallu quelques années pour comprendre la spécificité de l'improvisation dans ma pratique. Souvent invitée à improviser avec d'autres musiciens, je ne me sentais pas toujours très « juste ». Ma force ne réside pas dans l'improvisation musicale devant un public, sans doute parce que mon bagage technique n'est pas suffisant par rapport aux musiciens avec qui j'ai eu la chance de jouer (Joëlle Léandre, Julien Desprez, Jean-Luc Guionnet, Alexandra Grimal, Bruno Chevillon...). Il me semble que mon travail est plus intéressant lorsque je pose un cadre poétique, une sorte de « règle du jeu » – construite après des heures de pratique – pour y inviter d'autres créateurs, ou pour moi-même. Mes dernières performances solo (Meat Me et Babel Babel) sont d'ailleurs composées de cette manière : certaines parties sont écrites, mais la plupart sont improvisées, sur des trames pré-établies.

Il était sans doute nécessaire de passer par ce long cheminement, pour pouvoir penser et élaborer le projet moving things – portant sur les notions d'improvisation et d'indétermination – avec le chorégraphe João Fiadeiro, sur votre invitation à la Villa Arson. À partir du thème et du contexte (temporalités, moyens, attentes pédagogiques...), j'ai cherché à créer un dispositif qui pourrait accueillir l'improvisation. Ce dispositif est une sorte d'extension de mes partitions : il prend la forme d'un vaste display composé de matériaux choisis pour leur « transformabilité » (tissu, aluminium, gélatine, colle...), à activer selon un protocole précis. Comme je l'expliquais, dans ma pratique, plus le cadre est contraint, plus la liberté d'improvisation est grande. Cet équilibre est délicat et mouvant, j'ignore si on peut à proprement parler d'improvisation ou d'indétermination « pures ». De ce point de vue, moving things est un terrain d'exploration très stimulant.

É.M. : Enfin, et c'est très personnel, je vous vois avant tout comme poète sonore. On vous définit rarement comme telle. Ce terme vous semble-t-il restrictif ? Si tel est le cas je pense que la poésie ouvre au contraire mille champs de vision, que l'art et ses carcans liés à la représentation académique des choses enferme. C'est en tout cas à mes yeux un des grands enseignements des avant-gardes du siècle passé. Cette liberté de la poésie est pour moi toujours d'actualité.

galerie dohyanglee

V.L. : Mon travail est une exploration de la voix qui est tout à la fois instrument sensible et porteuse de langage, de signifié. À partir du moment où l'on travaille comme artiste avec ce médium, un rapport plus ou moins direct avec la poésie s'instaure nécessairement, singulièrement avec la poésie sonore.

Bien que ma formation soit avant tout musicale et visuelle, la poésie m'a toujours intéressée ; on peut sans doute trouver des liens (bien que je ne me compare à aucun de ces poètes, que j'admire, chacun pour des raisons différentes) entre mon travail et ceux de Tarkos, Gherasim Luca, Charles Pennequin, Nathalie Quintane...

Vous êtes en effet le premier à m'avoir désignée comme poète sonore à l'occasion de l'exposition Poésie sonore, Voix libérée au Palais de Tokyo en avril 2019. Cet événement m'a permis de rencontrer d'autres artistes autour de préoccupations communes (un duo avec le poète japonais Tomomi Adachi notamment, est né de ces rencontres) et de me faire (re)connaître dans ce milieu auquel n'avais pas encore eu accès.

Pour autant je préfère le terme de performeuse qui me semble être extrêmement ouvert. Le terme de poésie sonore donne plus d'indices et crée sans doute plus d'attendus esthétiques, liés comme vous le disiez aux avant-gardes du siècle dernier. J'aime pour ma part la dimension indéterminée de la performance, qui ne cesse de voyager entre différents champs ; c'est cette mobilité qui fait, je crois, sa spécificité et sa force.

Eric Mangion

UNE CONVERSATION AVEC VINCIANE DESPRET

Extrait de l'édition *Orpheus Collective*, graphisme et relecture Christophe Hamery, production La Pop, 2020

Dans le prolongement d'*Orpheus Collective*, Violaine Lochu invite Vinciane Despret à un échange ouvert autour de thèmes communs : l'oralité et l'écrit, l'enfance et le langage, la divination, la fabrique des récits...

Philosophe, professeure de philosophie à l'université de Liège, Vinciane Despret développe une pensée en dialogue constant avec d'autres champs, en particulier celui de l'éthologie. Elle a publié de nombreux ouvrages, dont, récemment, *Au bonheur des morts* (Les Empêcheurs de penser en rond / La Découverte, 2015), *Le Chez-soi des animaux* (Actes sud, 2017), *Habiter en oiseau* (Actes Sud, 2019).

Entretien par visio-conférence (Liège / Montreuil), 30.04.2020.

Propos recueillis et retranscrits par Violaine Lochu. Réécriture / Editing Christophe Hamery

Vinciane Despret : Une question me semble être un point de jonction entre nous, celle du rapport entre l'oralité et l'écrit. En quoi cette question vous intéresse-t-elle et comment l'abordez-vous ? Dans votre travail, qui peut sembler très spontané, très corporel, on sent qu'il y a une élaboration... C'est un peu comme les différentes couches des laques chinoises : l'oralité serait la dernière couche, mais que s'est-il passé avant ?

Violaine Lochu : J'approche la voix et le langage de différentes manières, orale, écrite, corporelle, visuelle... Performances, pièces sonores, installations, dessins, éditions, sont les principaux media à travers lesquels je tente de rendre compte de ce questionnement. La voix, l'écriture, le geste, peuvent intervenir à différents moments du travail. *Orpheus Collective* s'inscrit dans cette démarche, et se décline sous différentes formes : installation sonore immersive, vidéo-performance, objet éditorial. Toutes ces formes s'articulent autour de paroles d'enfants âgés de 6 à 18 ans, à qui j'ai demandé de me raconter la manière dont ils voyaient l'avenir, puis de produire des sons selon un protocole précis. À partir de ce matériau, j'ai ensuite composé deux pièces sonores : l'une prend la forme d'un long récit polyphonique ; l'autre, plus musicale, donne à entendre un chœur vocal dans l'espace d'exposition. Ces deux pièces constituent un diptyque, elles sont un peu comme l'endroit et l'envers d'une voix commune. La première pièce qui prend la forme d'un chant désarticulé, explore la partie formelle de la voix (les enfants étaient invités à émettre des mélodies à partir de certaines consignes : chanter la douceur, la rapidité, la tristesse, la musique du futur, celle du paradis...). L'autre, plus narrative et plus proche du poème sonore, raconte des histoires en français et dans d'autres langues (italien, allemand, espagnol, hébreu, flamand, chinois...). Ces pièces sonores ont la particularité de rassembler dans une forme unique des voix enregistrées individuellement et séparément (lors d'entretiens à distance pendant la période de confinement). Ce principe, commun à de nombreux projets (*Mémoire Palace*, *Animal Mimesis*, *Urban Omen*, *Unchorus*...) interroge la notion de collectif, esthétiquement et politiquement.

L'oralité intervient à trois moments distincts du processus de création et selon des modalités différentes : la collecte (enregistrement), le travail sur le matériau (apprentissage et/ou composition vocale), la restitution (diffusion ou performance). L'écriture intervient entre ces différents moments. Lors de la phase qui suit l'enregistrement, je transcris les sons et les paroles. Cela me permet de les entendre autrement ; lors de l'enregistrement, les propos recueillis forment une sorte de « bloc » indistinct. Beaucoup d'éléments m'échappent lors de l'échange : je suis concentrée sur d'autres aspects, le « confort » de mon interlocuteur, la technique (placement du micro, contrôle de l'enregistrement, etc.)... Le fait de passer par une écriture manuelle joue aussi un rôle important dans la mémorisation, gestuelle cette fois et non auditive. Enfin, l'écriture permet de trier, organiser, analyser : à partir des notes, je crée des catégories, établis des relations entre les paroles individuelles. C'est en quelque sorte la première étape de la composition. Ces catégories peuvent être thématiques ou formelles (tournures de phrase particulières, hésitations vocales, sons parasites...). Lors de la phase de composition, il ne s'agit plus de transcription, ou d'écriture graphique : j'assemble « à l'oreille » les pièces triées auparavant en étant attentive au sens (termes proches, ou au contraire opposés), à la dimension poétique ou musicale (assonances, ruptures, rimes, rythme, intensité, timbre, nuance...) ou spatiale (en jouant par exemple sur la stéréophonie du casque, les points de diffusion de l'installation à venir, le déplacement du son...).

Cette forme de composition se rapproche du puzzle ou du patchwork. Elle est à la fois instinctive et minutieuse. Elle est aussi liée à l'usage de l'outil que j'utilise, un logiciel de montage audio très basique qui permet de découper, coller, dupliquer, disposer, superposer... autant de termes que pourrait reprendre un artiste visuel. De la même façon, penser le son dans l'espace (distance, matière, déplacement, masse...) est proche de la démarche du sculpteur. Pour cette raison je me sens plus proche du terme « artiste sonore » (qui relie musique, poésie, travail de l'espace...) que de celui de « compositrice » au sens classique du terme.

Vinciane Despret : Quel type de questions posez-vous aux personnes que vous interviewez ?

Violaine Lochu : Certaines questions viennent au fil de la conversation, mais la plupart sont élaborées en amont. Ce sont d'abord des questions qui permettent d'établir une relation avec l'interlocuteur, d'engager un dialogue.

Pour Orpheus Collective, les premières questions posées aux enfants étaient par exemple : « Dans le futur, à quoi ressembleront les transports, les vêtements, les habitations, les aliments ? ». Les réponses étaient ici un peu stéréotypées, faisaient vraisemblablement écho à ce que les enfants entendaient chez eux, à l'école...

Puis venaient des questions plus ouvertes sur la fiction. Je racontais une histoire qui prenait pied dans le réel et emmenait les participant.e.s vers un récit : « À cause du réchauffement climatique, la majeure partie de la planète sera inondée, les enfants devront embarquer sur un bateau. À quoi ressemblera ce bateau ? Où ira-t-il ? Que ferez-vous à bord ? ». Ce dispositif permet de créer une ambiguïté, une brèche dans la réalité ; le récit est à la fois faux et plausible, audible au présent, au futur et au conditionnel. Cette incertitude amenait souvent les enfants à répondre de manière surprenante. L'entretien questionnait la notion de « futur », comme projection mais aussi comme reflet d'une conception du monde et d'un imaginaire communs. Les réponses étaient de plusieurs types : un futur « technologique » fait de voitures volantes, de robots, de combinaisons d'astronautes, de connexions avec l'espace, de voyages vers d'autres planètes (Mars particulièrement) ; un retour à un monde « naturel », où nous vivrions en harmonie avec l'environnement, dans une sorte d'utopie rousseauiste ; un futur déterminé par des représentations liées au conte (*Hansel et Gretel*), au roman (*Sa majesté des mouches*, *Peter Pan*), aux récits bibliques (Apocalypse, Arche de Noé, Jardin d'Eden), au cinéma (films futuristes et apo-calyptiques — bien qu'aucun exemple en particulier n'ait été cité lors des entretiens, la référence était explicite).

Violaine Lochu : Cette manière de mener des entretiens sur un même sujet avec de nombreux individus n'est pas sans rappeler le travail de terrain du chercheur. La question de l'oralité semble également centrale dans votre pratique ; vous avez écrit *Au bonheur des morts* en écoutant ce que les gens racontent de leurs relations aux morts, telles qu'elles s'inscrivent dans leur vie matérielle, quotidienne.

Pourquoi ce qui semble relever du singulier, de l'apparente anecdote (un objet, une pratique, un goût qui concerne spécifiquement le lien avec la personne disparue), vous intéresse-t-il ? Ces récits représentent-ils une zone de résistance aux représentations et aux pratiques normées et institutionnalisées de la mort et du deuil ?

Vinciane Despret : Le privilège de l'oralité, j'aurais préféré l'éviter — ce que j'ai partiellement fait. La remarque d'une de mes amies, Benedikte Zitouni, chercheuse à Bruxelles, m'avait un jour mise en difficulté : elle m'avait dit préférer de plus en plus s'adresser aux archives, parce que le fait d'interroger les gens lui procurait un sentiment de profond malaise. Elle disait : lorsqu'on interroge les gens, on les place de fait dans l'oralité — qui est plutôt notre domaine d'expertise (nous avons l'habitude de la prise de parole, nous sommes professeurs, etc.). C'est quelque chose que nous maîtrisons. Bien sûr, nous leur demandons de parler de choses qu'ils connaissent bien, mais quand même... Au moment de la retranscription des entretiens, il y a un tel décalage entre la parole savante, qui est une écriture soignée, qu'on a pu réfléchir, repasser, remouturer, et une parole qui vient spontanément, qui n'a pas été travaillée. Ce décalage en quelque sorte déforme ce qu'on a pu recueillir, dans le contraste entre une parole écrite, savante, et un discours plus spontané. Ça m'avait fait beaucoup réfléchir, car j'adore les entretiens, la situation qu'un entretien peut créer, les très belles surprises qui viennent quand on s'en remet à l'expertise des gens, en partant du principe qu'on les interroge parce qu'ils connaissent mieux que vous ce dont vous leur demandez de parler.

Je me suis donc sentie en difficulté : comment passer par un autre moyen ? Je ne pouvais pas demander aux gens d'écrire, ce dont ils n'avaient pas nécessairement l'envie, la maîtrise ou la pratique. Au cours du travail sur *Au bonheur des morts*, j'ai très rapidement compris qu'il était mieux de ne pas poser de questions mais plutôt de laisser venir les choses. Les questions auraient instauré des cadres contraignants et des postures asymétriques. J'ai remarqué qu'en ne posant pas de questions, j'avais affaire à des gens qui essayaient de m'aider, qui considéraient que j'avais besoin d'aide, ce qui est, comme chercheur, une position géniale ! Et évidemment c'était vrai.

Mais l'oralité m'embêtait un peu, parce que justement j'allais moi-même écrire. Au bonheur des morts est un vrai exercice de style, j'ai dû vraiment soigner mon écriture, pour être dans la voix moyenne dont parle Bruno Latour : être dans le faire faire, ne jamais trop donner d'inventivité aux morts, ni trop peu. Je savais que je me dirigeais vers une écriture serrée. Donc l'oralité... J'aurais préféré que les gens m'écrivent, d'ailleurs certaines personnes l'ont fait et c'était souvent très beau. Et puis j'ai compris ce qu'il fallait faire ; lorsque quelque chose m'intéressait au cours d'une conversation (dans un dîner par exemple, ou tout autre contexte), j'arrêtais la personne en lui disant « Les mots que vous utilisez me semblent tellement bien choisis, tellement importants, que si je dois les redire de mémoire je ne serai sans doute pas aussi soigneuse ; donc nous allons nous revoir, ou bien nous asseoir à une table à l'écart, et je noterai mot à mot ce que vous dites plutôt que de l'enregistrer ». À ce moment-là, le dispositif devient très intéressant : on reste dans l'oralité, mais le fait que je sois obligée de les ralentir pour pouvoir tout noter, laisse aux gens le temps de penser, de fabriquer une pensée de l'écrit, sauf que ce n'est pas eux qui écrivent, c'est moi.

On est donc dans une oralité transformée en écriture, comme si j'étais leur scribe : ils savaient que chaque mot importait, que je ne voulais rater aucune formule. Ils pensaient comme si ils écrivaient tout en gardant la liberté de l'oralité, de s'entendre parler, de m'entendre et de me voir les écouter, de voir ma plume qui raclait le papier. Une oralité délibérément écrite par quelqu'un d'autre devient une «oralité littéraire». C'est assez proche du chant, non plus une parole «spontanée», mais avec une contrainte rythmique, le rythme de l'histoire à raconter, le rythme du suspens pour garder l'attention : c'est ça, raconter des histoires. Ça passait de leur bouche à mes oreilles, à mes émotions, qui se traduisaient par mon écriture : ralentissements, accélérations, panique... (...) Un régime de sensibilité et d'attention qui n'est ni celui de l'oralité ni celui de l'écriture, mais qui peut faire coexister les deux.

Pour revenir à ce que vous disiez précédemment sur la manière d'interroger les enfants, ce que vous avez fait, c'est de chercher quelle serait la bonne contrainte, pour maximaliser la liberté. Une liberté dans la langue, dans la pensée, plutôt qu'une liberté «d'expression». Je ne crois pas à la parole libre et n'en vois pas l'intérêt, j'aime bien les paroles sous contrainte — bien sûr tout dépend de la contrainte !

Je ne crois pas du tout à la parole libre des enfants. Je crois que les enfants sont hyper-conformistes ; ce dont je me souviens de ma propre enfance, c'est que je cherchais le plus possible à ressembler à ce que les adultes attendaient de moi. Et c'est souvent ce qu'on essaye de faire, enfant, lorsqu'on est en rapport avec des adultes, et surtout avec des adultes qui s'intéressent à vous.

Je suis persuadée que si vous demandiez aux adultes de «fictionner» sur l'avenir, vous auriez probablement des réponses tout aussi intéressantes, à condition qu'ils acceptent de jouer le jeu : c'est peut-être le plus difficile car en effet les adultes sont moins jouettes, comme on dit en belge. Ils sont moins enclins à jouer parce qu'ils voient des pièges, parce qu'ils ont peur d'être ridicules, parce qu'ils n'ont pas confiance dans leur capacité imaginative, qu'ils l'ont un peu perdue, alors que les enfants savent encore très bien qu'ils peuvent compter sur elle. Les enfants sont visiblement plus vite mis au travail et en curiosité lorsqu'on leur propose de jouer avec la pensée. La pensée est, et est restée pour eux plus facilement, une matière à jouer. C'est peut-être ça l'imagination du point de vue de l'enfant : une matière à jouer.

Chez un enfant, la limite entre la fiction et la réalité est beaucoup plus souple que lorsqu'on est un adulte (éveillé et sobre !). Ce serait peut-être une caractéristique de l'enfance : il y a un acquiescement au jeu qui permet de sauter les frontières entre fiction et réalité. Quand j'étais enfant, je voyais des personnages qui sortaient des livres, ce qui stupéfait parfois mes parents, mais ça les a heureusement peu inquiétés — j'aurais eu sans doute un destin plus difficile !

Vinciane Despret : Pourquoi avez-vous choisi de travailler avec des enfants ?

Violaine Lochu : Des projets précédents comme *Mémoire Palace* ou *L'office des présages* ont été construits à partir d'entretiens réalisés avec des enfants et des adultes. Il me faut revenir à la genèse d'*Orpheus Collective* pour vous dire pourquoi, cette fois, j'ai choisi délibérément de travailler uniquement avec des enfants.

Lorsque je crée une installation sonore, je pars toujours de la spécificité du lieu qui va l'accueillir. Le fait que la Pop soit une péniche (amarrée sur le bassin de la Villette à Paris) impliquait bien sûr les notions de navigation, de traversée... Cela a fait écho en moi, m'a renvoyé à la fois à la mythologie grecque (notamment le mythe du Styx, fleuve de l'enfer qui sépare le monde des vivants de celui des morts, sur lequel j'avais déjà travaillé dans *La performance Léthé*), mais aussi à l'époque actuelle. Nous traversons une période de crise. Beaucoup d'entre nous redoutent le futur, l'urgence climatique soulève les questions de notre devenir commun avec une acuité sans précédent.

Cette inquiétude est notamment portée, incarnée, par une adolescente, nommément Greta Thunberg. On pourrait rapprocher cette jeune militante de certaines figures mythiques ou religieuses — Antigone, Jeanne d'Arc, les figures de la prophétesse, de la sainte — ce qui donne lieu dans les commentaires la concernant à tous les excès, dans la dithyrambe comme dans la malveillance (comme si le sujet était sa personnalité individuelle et non le propos qu'elle porte). Elle se fait aujourd'hui l'ambassadrice de toute une génération que le futur de la planète inquiète et angoisse. Certains journalistes ont d'ailleurs rapproché ce mouvement de celui de la croisade des enfants de 1212¹. Bien que les contextes soient très différents, c'est quand même à chaque fois l'inaction et la défaillance des dirigeants qui poussent les enfants à se mobiliser. *Orpheus Collective* est né de ce rapprochement entre notre actualité et les récits mythologiques, voire mystiques (Apocalypse, prophéties...) : où allons-nous ? Qui survivra ? Quelle parole écouter ? Le philosophe Baptiste Morizot et l'anthropologue Nastassja Martin opèrent aussi ce type de rapprochement, en regardant notre époque sous la perspective d'un «retour au temps du mythe»².

Ces rapprochements m'ont donné envie de travailler avec des enfants, à la fois en référence au mouvement des Vendredis pour le futur, mais aussi pour la spécificité de leur voix. Qu'est-ce que la parole d'un enfant ? Quels attendus et stéréotypes gravitent autour d'elle, et comment les déjouer ?

La première pièce sonore, qui s'écoute dans l'intimité du casque, donne à entendre une parole collective et polymorphe, qui peut être tour à tour attendrissante, naïve, sensée, juste, clairvoyante, mais aussi empreinte de cruauté, d'égoïsme, de peur, d'excitation devant le malheur, de pulsions de dévoration... Les différentes voix s'articulent sans hiérarchisation apparente ; elles se répètent, se superposent, s'entrechoquent, s'interrompent, se contredisent... Un sens émerge pourtant, ou plusieurs couches de sens, et à travers elles différents récits.

Durant les premières minutes, la faible qualité sonore due aux problèmes de connexion, dont j'ai utilisé la texture, donne l'impression que la voix vient de très loin. La parole saute, s'interrompt, reprend, oscille entre parole médiumnique énigmatique et comptine étrange : « Comme ça comme ça et comme ça / Ce qui est maintenant restera / Et il n'y en aura pas, puisqu'il n'y sera pas ». Les paroles s'avancent avec difficulté, sans certitude, déjouent les attentes de l'auditeur, détournent et stimulent son écoute.

L'autre pièce sonore, diffusée dans l'espace, donne à entendre des voix chantées, murmurées, criées... Elle interroge la spécificité vocale de l'enfant, son caractère androgyne (avant la puberté), son timbre, sa tessiture. Ces caractéristiques peuvent renvoyer par exemple aux chœurs d'enfants dans la musique religieuse occidentale. S'y mêlent des improvisations bruitistes, chantées dans plusieurs langues, explorant avec une grande liberté et spontanéité tout le spectre vocal. *Orpheus Collective* donne à entendre l'infans (étymologiquement, celui qui ne parle pas).

Violaine Lochu : Les réponses apportées par les enfants sont parfois déconcertantes, par leur justesse et leur liberté d'as-sociation. Pensez-vous qu'un enfant aurait accès à quelque chose comme une autre version du monde ?

Vinciane Despret : Pour vous répondre, j'utiliserais la métaphore du tamis, qui filtre les choses d'une certaine façon. La philosophe et scientifique Isabelle Stengers, lorsque nous évoquions les signes, m'a proposé de les penser comme le fait qu'un système de tri est levé, et qu'un autre système se met alors en place.

Par exemple, que se passe-t-il lorsque vous connectez trois événements simultanés : trois oiseaux blancs apparaissent, une musique que votre père aimait passer, il commence à neiger de façon complètement imprévue.

Notre perception est capable à certains moments de lever des filtres et de mettre en place d'autres systèmes de pensée. En temps normal, vous percevez ces événements - oiseaux, musique, neige - chacun dans sa catégorie et vous ne faites pas de lien entre eux. Si vous levez le système de filtre qui crée des catégories étanches pour chacun de ces événements, et que vous commencez à les considérer ensemble, il se fabrique un récit, qui témoigne d'un nouvel agencement. Je pense que les enfants ont des systèmes de connexion entre les éléments, à certains égards préétablis et à certains égards très libres, qui ne sont en tous cas pas du tout établis comme ils le seront ultérieurement. Ils sont nos exotiques de ce point de vue. Ce n'est pas un pas encore, c'est plutôt une autre manière d'établir des filtres. Je suis sûre que certains filtres les empêchent aussi de connecter entre eux des éléments que nous, adultes, connectons tout à fait naturellement.

Ce qui m'ennuie dans le pas encore, c'est qu'il induit un progrès entre ces systèmes de filtres successifs, alors qu'ils s'agit de modes de connexion différents. C'est le langage qui va modifier le rapport de ces filtres au monde, notamment avec l'introduction du pourquoi.

Le pourquoi apparaît très tôt dans le langage. Mais qu'est-ce que c'est qu'un pourquoi ? Mon petit-fils par exemple, quoiqu'on lui dise, a longtemps répondu par un pourquoi. Quelle était la signification de ce pourquoi ?

La première signification, c'est « continue ton histoire », c'est une façon de relancer la parole de l'adulte.

La deuxième hypothèse est celle de mon mari, qui est psychiatre : il considère que les enfants arrivent à l'âge du pour-quoi quand les parents sont à celui du parce que. Le pourquoi n'est pas premier, c'est plutôt le parce que qui induit des pourquoi. Bien qu'il le dise avec humour, il a certainement raison, cela fait partie de l'apprentissage d'établir des relations de causalité : c'est un nouveau système de filtres. Pourtant les connexions entre les signes par exemple, échappent aux relations de causalité. Une fois que la causalité est en place, le filtre qui permettrait de relier une musique, des flocons de neige et des oiseaux blancs n'opère plus, ces événements vont obéir à des régimes séparés plutôt que de converger, un système de mise en relation se substitue à un autre.

Peut être que le pourquoi des enfants signifie simplement qu'ils sont en train d'apprendre que dans ce monde, les pour-quoi permettent d'obtenir des parce que.

L'événement du langage fabrique des modes de mise en connexion - le et, le ou, le mais, les verbes d'action, le je... C'est tout un bouleversement du monde : avec le je par exemple, on devient une entité différente.

Je me souviens de l'un de mes amis qui s'inquiétait, parce que sa fille ne faisait pas la distinction entre les humains et les autres êtres vivants. En parlant d'une fleur par exemple, elle lui demandait « C'est qui ? » ; alors il essayait de lui apprendre qu'il faut dire « C'est quoi ? », et moi j'essayais de lui dire, c'est dommage de ne pas lui laisser plus de temps pour explorer cette possibilité, par exemple en conseillant à sa petite fille, à la question de « c'est qui ? » adressée à une fleur : « demande-lui »

L'imposition du langage est une chose merveilleuse parce qu'elle permet d'inventer des mondes, de dire des mondes, de partager des mondes, elle est en même temps une obligation à créer certaines connexions et à amputer le monde d'autres formes de connexions possibles. Cette amputation n'est pas mauvaise en soi, elle nous permet de vivre collectivement, de partager la même langue, mais elle comporte sa part de violence.

1. *Greta Thunberg et la croisade des enfants de 1212*, Yann Lagarde, France Culture, 22.10.2019.

2. *Retour au temps du mythe, sur un destin commun des animistes et des naturalistes face au changement climatique de l'anthropocène*, Issue, journal of art and design HEAD, Genève, décembre 2018.

Violaine Lochu : Il me semble que l'une des connexions possibles entre nous, est l'intérêt commun que nous nourrissons pour le signe. Cette préoccupation est au centre du projet L'office des présages, dont le préambule est *Madame V, la voyante et son double*. En 2015, l'espace Khasma (qui n'existe malheureusement plus aujourd'hui) m'avait invitée, à l'occasion du festival de littérature *Relectures*, à créer une performance autour de la notion de futur. Un peu bloquée dans ma recherche à un certain moment, j'ai décidé de consulter une voyante afin qu'elle me prédise l'avenir de ce travail. À partir de cette rencontre, j'ai composé une performance qui s'intéresse, non pas aux réponses proposées par la parole divinatoire, mais à ses aspects performatifs et narratifs.

Incarnant Madame V., mon « double voyant », j'invitais le public à tirer des cartes. Chacune d'entre elles déclenchait une action inspirée d'un ou plusieurs types de mancie, sonores (l'ornithomancie par exemple, où la divination s'appuie sur le chant des oiseaux), ou visuelles — manipulations d'objets filmées et projetées en direct (l'acutomancie, à partir de la chute de clous sur une surface métallique, l'hydromancie, de volutes d'encre dans l'eau, etc.).

J'ai poursuivi cette recherche sur la divination lors d'une résidence au Générateur et à Anis Gras quelques mois plus tard. Je suis allée à la rencontre d'une centaine d'habitants.e.s d'Arcueil et de Gentilly pour recueillir de leur part un fragment qui témoigne de la manière dont ils.elles questionnent leur avenir (interrogations, vœux, rêves prémonitoires, visions...). Lors d'une performance, je reprenais - toujours sous les traits de Madame V. - la parole de ces habitants.

J'ai également réalisé des promenades divinatoires afin de répertorier, cartographier, photographier et filmer des signes, comme des modes de divination antiques (vol d'un oiseau, passage d'une femme, mouvement des nuages...).

Ces explorations ont donné lieu à des cartographies mêlant un code graphique précis et de petites images. Pour réaliser ces expérimentations, je me suis glissée dans la peau d'un égyptien ou d'un grec ancien, pour qui les événements sont des signes ouvrant sur le futur ou la divinité. Ce pouvait être par exemple : voir passer un chat, ramasser une petite étoile en plastique au sol, rencontrer trois femmes - le même type de rapprochement dont vous donniez l'exemple précédemment, qui fait voir le monde sous un autre rapport.

Violaine Lochu : Le prophète, le devin, la voyante, tout comme le médium des séances spirites dont vous parlez dans *Au bonheur des morts*, délivrent une parole complexe, que notre civilisation analyse généralement sous le seul prisme de la croyance et de la superstition, y croire ou ne pas y croire. Qu'en pensez-vous ?

Vinciane Despret : Y croire ou ne pas y croire... Ce qui caractérise les sciences humaines aujourd'hui, et je pense que nous sommes marqués par cette habitude critique, c'est la hantise d'être dupés ; il faut toujours bien montrer qu'on ne s'est pas fait avoir. « Tu y crois ? » veut dire « Est-ce que tu t'es fait avoir ? » ou « Est-ce que tu t'es fait manger par ton sujet ? » plutôt que « Dis-moi comment tu t'orientes dans cette affaire-là ? ». C'est une question qui n'est jamais posée de manière bienveillante ou sympathique ; c'est une question de suspicion sur ma propre posture à l'égard de mes objets.

Et c'est intéressant, parce que ça veut dire que la question de la croyance à ce moment-là est polémique et politique : polémique, parce qu'elle renvoie l'autre dans la superstition, l'illusion et l'erreur, presque une position d'épistémologique traditionaliste. Et c'est une question politique parce qu'évidemment : si tu y crois, tu n'es pas fiable, donc tu ne protèges pas tes objets. C'est pourquoi il est impératif de ne jamais répondre à cette question mais plutôt de la renvoyer - surtout pas de manière symétrique, mais en demandant aux gens pourquoi il est si important pour eux de poser cette question. (...) J'ai réussi à ne jamais me la poser, pour ne pas être prise dans le piège de la pensée critique, qui conduit revendiquer une posture « innocente » par rapport aux objets que l'on traite. Mais il n'y a pas d'innocence : bien sûr qu'on est engagé par les objets traités, bien sûr qu'on peut être dupé par eux. Je n'ai jamais eu peur d'être dupée par ceux qui m'auraient raconté des histoires qui n'existent pas, puisque c'est la qualité de leur fabrication qui m'intéressait. Qu'est-ce que cette fabrication m'apprenait, me disait, me faisait faire et faisait faire aux gens ?

Pour reprendre sur la croyance : je ne pense pas qu'on croit à la parole du voyant, à la parole du prophète et à celle du devin - mais c'est à entendre dans trois sens différents.

Quel est le rôle des prophéties ? Je me suis intéressée à la prophétie d'Esaië parce que j'ai écrit à propos d'un créationniste du 19^e siècle, Thompson, qui avait pris très au sérieux la prophétie « Le loup habitera avec l'agneau et un petit enfant les conduira par la main » ; il disait que cette prophétie devait être installée dans le monde. Je pense qu'il avait une position assez pragmatique : les prophéties ont été faites pour qu'on travaille à leur réalisation (...). C'est à nous de veiller à leur réalisation.³

Je vois les prophéties comme des projets, c'est à dire comme des futurs à réaliser. Le monde pourra devenir comme ça, mais, même si c'est Dieu qui l'annonce, ne lui faites pas confiance sur ces questions, rien ne dit que Dieu ne sera pas distrait dans la réalisation. Et Thompson disait qu'il fallait commencer à travailler tout de suite à la réalisation d'une prophétie, parce que le monde sera meilleur - dès lors, pourquoi attendre l'apocalypse ? Les prophéties sont des appâts pour les actions, des activateurs. Ce sont des scripts, qui disent ce que le monde pourrait devenir, ce qu'il pourrait être, mais qui ne disent pas comment faire ; le comment faire, c'est le problème de ceux qui ont à activer la prophétie.

Contrairement aux prophètes, qui sont «mandatés», habités par une parole qu'ils portent, les devins sont interrogés sur tel ou tel sujet. Ça demande tout un travail de possession. Je me rappelle avoir relu le très beau texte de Plutarque *Sur la disparition des oracles* ⁴. Il est très concret, tout n'est pas mis sur le compte de la subjectivité des gens ; selon lui, les oracles ont disparu parce qu'il n'y a plus les conditions matérielles, parce qu'on ne sait plus faire les rituels, et donc ça ne fonctionne plus. Il parle aussi du souffre qui émane de la terre, de toutes les conditions qui permettaient à l'oracle d'entrer en état de conscience altérée.

Si vous demandez quelque chose à l'oracle, il doit en premier lieu interroger s'il peut le faire, ou pas. Par exemple, il devra jeter de l'eau sur le dos d'une chèvre : selon que la chèvre frissonne ou pas, l'oracle pourra être, ou non, rendu. Il y a toute une dramaturgie ritualisée de l'oracle. Ce rituel crée les conditions de sa délivrance et de sa réception.

Les oracles sont toujours assez énigmatiques, les prophéties souvent bien plus descriptives. Les prédictions oraculaires demandent beaucoup d'interprétation. Ce sont en quelque sorte des énigmes, des épreuves. Il n'est plus tellement question de croyance ou de non-croyance, mais d'une épreuve à passer. Toutes les conditions de l'épreuve sont-elles réunies ? Que feras-tu de cette énigme ? C'est assez similaire aux rêves, qui sont aussi des énigmes. Vous pouvez les interpréter, ou demander à ce qu'on les interprète. Je regrette que les interprétations de la psychologie soient si pauvres. Les rêves y sont vus comme une sorte de pâle cuisine interne entre pulsions, inconscient, ça, etc... Alors que les rêves sont dans un rapport évident avec le futur et avec l'extériorité. C'est là que la question de la croyance se pose à nouveau : on ne croit pas en un rêve, on en fait quelque chose.

Une journaliste m'a raconté son rêve ce matin : son père est mort depuis quelques temps, elle raconte qu'elle a vu son père et qu'il n'était pas très content parce que l'herbe avait poussé dans son jardin, le jardin était en mauvais état. La seule question que j'ai eu envie de lui poser c'est «Qu'allez-vous faire de ce rêve ?» ; elle m'a répondu qu'elle devait retourner au cimetière, qu'elle n'y était pas allée depuis deux mois. Un rêve demande une réponse. Comme dans l'énigme de l'oracle, ce n'est pas tant son contenu qui importe, que ce qu'on en fait, la manière dont ça vous met au travail.

La voyance est encore un troisième cas de figure. Ce sont aussi des énoncés très énigmatiques, des métaphores, des métamorphoses, qui font sans cesse bifurquer les significations. Il y a quelques mois, alors que j'étais en train de préparer une conférence sur *Au bonheur des morts*, j'ai invité des médiums à venir discuter chez moi, pour leur demander «Com-ment percevez-vous les choses ? Avec quel(s) sens ? Est-ce que ça passe par le corps, par des images ?». Nous avons eu une discussion passionnante toute la soirée ; à un moment, l'un d'entre eux dit : «Pour moi, une prédiction n'est jamais aussi convaincante que lorsque je ne la comprends pas, parce que ça veut dire que ce n'est plus mon esprit qui la guide, que ça vient d'ailleurs. » Il dit que la prédiction passe parfois par des chemins très étranges pour se réaliser, et raconte cette histoire : un jour, il était en séance avec un couple. Il donne des nouvelles de la «famille céleste». Il raconte ce que dit le mort : «prenez soin de vous, on vous aime, on pense fort à vous, etc. », messages banals dans ce genre de séance. À un moment donné, il ne sait pas pourquoi, il a le sentiment qu'il doit leur dire quelque chose à propos de leur voiture. Il leur demande si ils ont un problème avec leur voiture, ce à quoi le couple répond par la négative. Le couple repart. Quinze jours plus tard, le mari revient et dit : «Écoutez, vous avez sauvé la vie de ma femme. Comme vous nous avez un peu inquiétés l'autre jour, nous avons porté la voiture à l'entretien. Comme la voiture était indisponible, ma femme a conduit le camion de la société. Et un accident a eu lieu. (...). Si ma femme s'était trouvée dans la voiture, elle serait morte à cause du choc. Comme elle était surélevée dans le camion, elle est toujours en vie.»

Que font les gens à partir d'un énoncé donné ? Une fois délivré, l'énoncé part dans le réel, cherche une prise pour se réaliser. La rationalisation est alors inutile. Évidemment, on peut se dire «Si elle avait gardé sa voiture elle ne serait sans doute pas passée par là à ce moment-là, l'accident n'aurait pas eu lieu». On n'en sait rien, mais ce n'est pas l'important. Un énoncé lancé dans le réel gagne son autonomie, il devient un être. Un énoncé cherche à devenir vrai dans le réel, cherche les occasions de sa réalisation, et c'est ce qui s'est passé.

Je pense que les voyants nous aident, en nous donnant des énoncés qu'ils envoient dans le réel, en nous disant : «Qu'allez-vous faire avec cet énoncé ? Gardez-le bien, protégez-le parce que cet énoncé va chercher sa réalisation.» Les bons voyants savent que vous êtes responsable de ce que vous allez permettre à votre énoncé de faire. Votre énoncé a son existence propre, mais vous en êtes le gardien. Si vous faites faire n'importe quoi à cet énoncé, ou si vous le laissez courir n'importe comment, il pourrait vraiment mal tourner et chercher une réalisation qui n'est peut être pas la plus souhaitable.

3. *Quand le loup habitera avec l'agneau*, Vinciane Despret, seconde édition augmentée, La Découverte, 2020.

4. *Sur la disparition des oracles*, Plutarque. Texte et traduction avec introduction et notes par R. Flacelière (Annales de l'Université de Lyon, troisième série, Lettres, fascicule 14), 1947.

Vinciane Despret : J'aimerais vous renvoyer la question des voyantes ; qu'est-ce que vous avez appris de votre expérience avec la voyante et de votre propre devenir de voyante ?

Violaine Lochu : Comme vous le disiez, je suis allée chez une voyante sans me poser la question de la croyance. J'y cherchais sans doute cet énoncé dont vous parlez, qui viendrait activer mon travail, lui donner une sorte d'impulsion. Comme je le disais précédemment, c'est moins le contenu de la parole de la voyante qui m'a intéressée, que sa dimension performative, et surtout le personnage qu'elle incarnait, la figure qu'elle représentait. J'avais l'impression d'être en face d'une femme-miroir, un double dans lequel j'avais le sentiment de me reconnaître comme artiste, sur plusieurs plans. Performer me demande d'entrer un état proche de celui du médium, que vous décriviez précédemment. Il ne s'agit pas de volonté, mais de créer un espace d'ouverture et d'accueil, paradoxalement nu et peuplé. C'est une expérience proche des états modifiés de conscience, convoquant simultanément concentration, méditation, rêverie, énergie physique, visions et sensations, souvenirs, connaissances, spasmes, relâchement... Dans la performance, je me vis comme un «vecteur», traversé par une parole (fût-elle chantée, bruitiste, parfois à peine articulée...), comme peut l'être un médium.

Le second niveau, c'est celui des entretiens. Lorsque j'interviewe les gens, ma propre écoute et l'appareil enregistreur sont comme les «écrans» d'une parole, qui lui permettent d'advenir et lui donnent une valeur particulière. Les personnes interrogées me disent régulièrement, après coup, n'avoir jamais pensé, réfléchi ou dit quelque chose de cette manière auparavant. L'entretien serait alors une maïeutique, qui «accoucherait» les participants de leur propre parole (L'une des pièces de *L'office des présages* s'appelle *Tous Devins*). L'artiste serait une sorte de catalyseur. Comme une voyante, son rôle serait de renvoyer la personne interrogée à ses propres questionnements, sans chercher l'univocité d'une réponse. Voyante et artiste sont comme des miroirs, dans lesquels on peut se projeter, se «deviner». La première action dans la performance *Madame V, la voyante et son double*, est de me pencher vers le visage des spectateurs pour qu'ils puissent voir leur reflet dans une petite boule de cristal placée dans ma bouche.

Vinciane Despret : «Catalyseur», ça voudrait dire que le processus serait presque prévisible, comme un processus chimique, alors qu'«activateur», ça l'est beaucoup moins. Ce que vous décrivez de l'état propre à la performance, c'est vraiment, comme vous l'avez dit vous-même, «être habitée», «être activée». C'est un processus qui est semblable à l'écriture : lorsqu'on écrit, on a une vague idée, on sait plus ou moins ce qu'on va écrire, mais ça nous conduit souvent bien ailleurs, et on découvre qu'on est capable de penser autre chose que ce que l'on imaginait au départ. Très simplement, l'écriture nous fait penser. C'est vraiment : se faire «activer» par l'écriture, par les gestes, par les rituels. Moi, je n'ai jamais eu de problème de page blanche, mais j'ai eu de gros problèmes avec les premières pages, parce que je sais que c'est assez déterminant. Dans les premières pages, j'ai la maîtrise, ensuite je vais la perdre. Ce qui va suivre peut être complètement empoisonné par un mauvais départ, et parfois on s'en rend compte cinquante pages plus tard. (...) Quand les choses sont lancées, il s'agit juste de surveiller le rythme, la forme, on doit par moment ralentir, se retenir de trop intervenir - ce qui est parfois un peu difficile - mais ce dont on est vraiment responsable, ce sont les premières pages.

Vincianne Despret

STORYTELLING, RETOUR SUR EXPÉRIENCE DE MATTHIEU LELIÈVRE

Catalogue de l'exposition *Storytelling*, MacLyon, p. 180 - 181, 2019

Le cadavre exquis est un jeu collectif, une juxtaposition de personnalités, de talents, de névroses, d'obsessions et d'imaginations. Il ne peut former un tout que dans la continuité et la rupture, induisant une confrontation surréaliste de différents univers. Nous nous sommes inspirés de ce principe pour concevoir l'exposition *Storytelling* à laquelle ont participé successivement Chourouk Hriech, Antoine Bellini et Lou Masduraud, Sara Bichão, Celsian Langlois, Hannelore Van Dijck, et Violaine Lochu.

Storytelling est un terme apparu dans le contexte du marketing et de la publicité. Il évoque une histoire qui viendrait a posteriori conforter ou se substituer aux arguments de vente d'un produit. Détourné de son utilisation d'origine, il traduit ici en temps réel la véritable histoire de cette exposition qui se construit au fur et à mesure, sous les yeux du public.

Les visiteurs, dans leur capacité d'interprétation, d'invention et de dialogue, observent l'exposition se construire petit à petit, et le propos curatorial prendre son sens ou au contraire se diffracter au risque d'entrer dans une cacophonie absurde et insensée. Le risque est grand, mais c'est précisément cette dimension aléatoire qui nourrit l'expérience.

Le protocole fixé est relativement simple. La première artiste, Chourouk Hriech, est invitée dans le cadre de la programmation artistique du macLYON, au cours du semestre dédié au son, à réfléchir à la notion d'« onde ». Elle propose, pour ce chapitre d'ouverture, plusieurs oeuvres à l'unisson dans la première salle de l'exposition, construite selon ses plans. Les dés sont jetés et l'expérience est lancée.

Matthieu Lelièvre

STORYTELLING, MODE D'EMPLOI

Catalogue de l'exposition *Storytelling*, MacLyon, p. 6 - 7, 2019

Storytelling est une exposition évolutive qui propose aux visiteurs d'assister au processus de réalisation. Sept artistes (Chourouk Hriech, Lou Masduraud & Antoine Bellini, Sara Bichão, Celsian Langlois, Hannelore Van Dijck et Violaine Lochu) sont invités pour une résidence de deux à trois semaines dans un espace d'exposition en construction. Ils prennent successivement possession des lieux et réalisent leurs oeuvres sur place. Ce laboratoire artistique d'un genre nouveau déconstruit les codes de l'exposition classique, renverse sa chronologie et interroge les modes de médiation et de relation aux visiteurs.

Les règles de cette exposition sont similaires à celles du cadavre exquis, défini par les Surréalistes comme un « jeu de papier plié qui consiste à faire composer une phrase ou un dessin par plusieurs personnes sans qu'aucune puisse ne tenir compte de la collaboration ou des collaborations précédentes ». Dans la version imagée des Surréalistes, une partie de l'image pliée sur elle-même est laissée visible, suffisamment pour que le prochain dessinateur puisse en poursuivre le tracé. Chaque artiste est invité à adresser deux ou trois questions à l'artiste précédent, qui le guideront dans son processus de création. La première artiste initie sa résidence à partir d'une réflexion sur la vibration, l'onde et la composition. L'exposition se compose au fur et à mesure des différentes réalisations : performance, sculpture, peinture murale, installation...

Storytelling, véritable challenge pour le public, les équipes du musée et les artistes eux-mêmes, met la résidence, la performance, l'échange et la surprise au coeur du propos curatorial. Ainsi, le vernissage n'intervient qu'à la fin du processus, une fois toutes les oeuvres installées et l'espace défini.

QUESTIONS DE CHOUROUK HREICH À VIOLAINE LOCHU

Catalogue de l'exposition *Storytelling*, MacLyon, p. 168 - 175, 2019

Chourouk Hreich : Comment t'est venue l'envie de lier la surdité et la diffusion sonore ? Y a-t-il une quelconque relation avec l'anecdote de Beethoven qui était sourd ? Ta démarche, que j'admire, me renvoie aux *Mémoires d'aveugle, l'autoportrait et autres ruines* de Derrida, qui m'a beaucoup accompagnée sur des questions de dessin...

Violaine Lochu : La question de la surdité est au coeur de l'installation sonore et de la performance *Unchorus*. Toutes deux traitent d'un chœur révolutionnaire dont les interprètes ne s'entendent plus, n'arrivent plus à s'accorder sur une tonalité, un tempo, une langue, voire le chant lui-même. Cette difficulté à faire voix commune, à unir les voix et les forces autour d'un même message politique fait écho à notre actualité, renvoie à une certaine (ab)surdité de l'époque, comme le dit Bruno Latour « Pour la première fois, on a un gouvernement incapable d'écouter et un peuple incapable de s'exprimer. » Pour réaliser ces deux pièces, j'ai demandé aux participant.e.s (les performeuses et les personnes enregistrées pour la réalisation de la pièce sonore) de me transmettre un chant révolutionnaire de leur choix. Ces chants liés à des zones géographiques, des périodes historiques et des contextes politiques divers, pour certains presque effacés de la mémoire collective, sont « réactivés » dans la performance et l'installation sonore. À partir de ces différents matériaux, j'ai ensuite cherché des protocoles pour créer ce phénomène d'*Unchorus* qui interroge les notions de pluralité et de singularité inhérentes au chœur vocal. À différents moments de la performance et de l'installation, l'une ou l'autre des voix est prise dans sa propre temporalité et tonalité, elle échappe au collectif. À d'autres moments, les voix se rejoignent dans une sorte de chorale balbutiante.

Placer les participant.e.s dans une situation de surdité relative est l'une des stratégies que j'ai utilisée dans la réalisation de la pièce sonore de l'installation. Chaque participante était invitée à répéter les chants des autres, qu'il.elle découvrait au moyen d'un casque audio. Cette situation (tenter de reproduire un chant simultanément à son écoute avec un casque sur les oreilles) empêche de s'entendre soi-même, crée un trouble dans la boucle dite « audiophonatoire ». Cette contrainte a permis d'obtenir des qualités de voix particulières fausse, arythmique, fragile, forcée, bégayante, « yodelisante » (un peu comme chez les adolescents en mue). Passer par ce phénomène de surdité relative permet de mettre en exergue le fonctionnement classique d'un chœur, l'importance de l'écoute, de l'intégration au collectif... Par le défaut et le manque, quelque chose qui est de l'ordre de l'impensé resurgit, dont l'évidence même fait qu'on l'oublie d'ordinaire. Cela m'amène à la suite de ta question. Tes références à Beethoven et à cet ouvrage de Derrida, renvoient à l'expérience de la perte ; la perte et le manque sont au centre d'une pratique artistique et la déterminent ; l'artiste doit abandonner quelque chose pour atteindre une forme de perception « autre ». En ce qui me concerne, l'intérêt pour le langage et la voix est nourri par ce type d'expérience. Enfant, j'étais atteinte de troubles de langage ; pendant des années, j'ai dû me rendre chez un orthophoniste pour apprendre à parler, rentrer dans l'ordre commun de la langue. Plus tard, entre 20 et 25 ans, à l'époque même où la voix devenait l'objet de ma recherche et mon outil de travail, j'ai souffert de crises chroniques d'aphonie je perdais régulièrement ma voix. Ces expériences déterminantes ont façonné un rapport particulier au matériau vocal et au langage ; c'est par la difficulté, le défaut, le manque, que j'ai accédé à la parole, en « retrait » par rapport à l'évidence commune. Ma pratique actuelle rejoue ces expériences, tout en les transformant.

À chaque nouvelle création, je traverse de nouveau ces questions et ces états ; chaque pièce est fondée sur un manque initial, l'objet n'existe pas encore, il est pressenti mais reste à inventer. Pour ce faire, comme le dit Derrida, il faut se mettre à distance de la vision commune, mais aussi de son propre savoir. Il s'agit de réfuter l'expérience acquise et de se confronter de nouveau à la perte.

Chourouk Hreich : Les notions de vibration sonore, d'onde, doivent être importantes dans ton travail, comment penses-tu les appréhender pour *Storytelling* ?

Violaine Lochu : Ces notions de vibration et d'onde sont bien sûr inhérentes au travail du son et de la voix, qui est au coeur de ma pratique. D'un certain point de vue, elles traversent aussi l'exposition dans son ensemble ; comme tu le sais, *Storytelling* est construite sur le principe de la propagation, de l'écho - chaque artiste propose une oeuvre en fonction des indices laissés par les précédentes. C'est, je crois, l'indication de départ que t'a donnée Matthieu Lelièvre, commissaire de l'exposition, à toi Chourouk, pour construire ta pièce en tant que première artiste invitée. Ce principe interroge notamment la façon dont le signal initial est repris et transformé tout au long du processus. L'installation *Unchorus* suit ce même principe et donne à entendre des messages initialement lisibles - en l'occurrence des chants révolutionnaires - déformés, voire inaccessibles, superposés, disjoints, traduits partiellement, à peine audibles... Ce traitement produit de l'indifférenciation, de la porosité, de l'hybridation, et je l'espère, de la réinvention : de l'apparent

désordre sonore émerge malgré tout une voix commune, certes dissonante, et pourtant chorale. Pourquoi ne pas y entendre l'écho d'un chant pré-révolutionnaire ? On entend dans l'installation sonore les voix de deux autres artistes invitées précédemment Sara Bichão et Hannelore Van Dijck. C'était une manière de jouer avec les notions d'écho et de transmission dans l'exposition à la manière d'ondes radiophoniques. Le fait qu'elles soient non-francophones m'intéressait particulièrement. Elles m'ont toutes deux transmis un chant révolutionnaire dans leur langue maternelle, en portugais pour l'une (*Grandola Via Morena*), en néerlandais pour l'autre (*Een, twee, drie, vier, Hoedje van Papier*). Leurs voix rejoignent celles des dix autres personnes que j'ai enregistrées pour la réalisation de la pièce sonore, elles aussi issues de différents pays européens et chantant dans différentes langues : italien, espagnol, lituanien, roumain, polonais, tchèque, hongrois, anglais, allemand, suédois, etc. Chacune de ces voix, en raison de son timbre, de son débit, de sa hauteur, de son intensité spécifique, vibre d'une certaine façon. La composition joue de cette palette vibratoire, crée des effets de dissonances, de frottements, de dialogues et d'harmonisations.

La spatialisation accentue ces effets : par exemple deux voix masculines vont dialoguer au centre, tandis qu'un chœur de murmures féminin est diffusé en périphérie. De ces croisements, rapprochements, éloignements, émerge une matière sonore englobant et agissant sur le corps du spectateur qui évoque dans l'espace de l'installation. La notion de vibration sonore est à cet égard centrale dans la réalisation d'*Unchorus*, et l'est en général dans ma pratique, quand il s'agit par exemple de faire «sonner» un collectif, mais aussi dans la manière de penser la voix. La voix résulte bien sûr de la mise en vibration des cordes vocales, mais elle engage le corps tout entier ; os et cavités sont des espaces de circulation et de vibration. Le geste vocal implique une multitude d'organes (poumons, diaphragme, larynx, lèvres, palais, langue...) sans qu'aucun d'eux n'y soit d'ailleurs spécifiquement dédié. Dans la performance collective *Faire signe*, (réalisée lors d'un atelier à l'École supérieure d'art et de design de Marseille avec les étudiant.e.s malentendant.e.s de la section PILAB et présentée au MAC VAL en 2018), l'une des performeuses mêle langue des signes et chorégraphie personnelle pour traduire ce qu'elle ressent lorsqu'elle me touche, sans m'entendre, alors que je suis en train de chanter. C'est une autre façon (silencieuse) de mettre en évidence la vibration vocale dans sa dimension physique. Ce qui m'intéresse plus globalement dans ces notions d'onde et de vibration, c'est leur présence invisible mais permanente. Les phénomènes de circulation et de connexion dont elles sont le vecteur étendent le champ de la communication entre les êtres bien au-delà du langage.

Chourouk Hreich : L'objet sonore étant souvent perçu différemment en fonction de qui l'émet et de qui le reçoit, est-il pertinent d'y associer une idée de palette chromatique dans ton approche ?

Violaine Lochu : Il est vrai qu'on parle de palette chromatique aussi bien en musique qu'en peinture. Plus largement, j'entends dans ta question une interrogation sur la synesthésie, les passerelles et les équivalences entre différents sens perceptifs.

Ces notions de synesthésie et de transdisciplinarité sont centrales dans *Unchorus* ; le projet convoque des médias différents (performance et installation), et articule différents modes de perception, principalement sonore et visuelle. Au centre de l'installation, une ampoule nue diffuse une lumière qui varie de la quasi-obscurité à des effets stroboscopiques aveuglants, reflétant la violence soudaine d'une révolte qui se heurte à la dureté du réel et ne cesse d'avorter. La lumière n'est ni une simple redite, ni une répétition visuelle du son, elle interagit avec ce dernier selon ses propres spécificités. La spatialisation de la pièce sonore et les variations lumineuses provoquent une situation d'inconfort ; le spectateur peine à s'orienter dans l'espace, ignore s'il est invité ou non à s'asseoir sur les bancs situés autour de cette ampoule, dont les variations soudaines menacent à tout moment de l'aveugler. Dans l'installation comme dans la performance, il s'agit d'engager physiquement le regardeur-auditeur, de convoquer ses différents sens, de susciter chez lui une expérience perceptive.

Dans la performance, c'est tout le corps qui est convoqué : la peau tout autant que les yeux ou les oreilles nous permettent de créer un son commun. Nous avons beaucoup travaillé sur la notion d'écoute globale. Lorsque l'on chante dans une chorale, et d'autant plus lorsqu'il s'agit de polyphonies féminines car les voix sont proches les unes des autres (hauteur et timbre), on est traversé par un sentiment de communauté inouï.

Le dessin est également présent dans le processus de travail. Des croquis m'ont permis de transmettre mes idées et une partition de la forme performative a également été réalisée. Mes partitions sont avant tout graphiques, la notion de palette chromatique dont tu parles y est rarement développée pour le moment, mais j'associe toujours sons et signes. Dans *Unchorus*, et dans ma pratique en général, le son est toujours pris dans son rapport avec d'autres sens (vue, toucher...), d'autres médias (dessin, lumière, chorégraphie...), d'autres champs (politique, anthropologie, psychologie...). Cette approche transdisciplinaire du champ sonore est reliée à mon parcours de plasticienne et de musicienne. Avant mon parcours universitaire en arts plastiques puis à l'École nationale supérieure d'arts de Cergy, j'ai suivi une formation en musique classique ; plus tard je me suis intéressée plus particulièrement à la musique traditionnelle.

galerie dohyanglee

Ce double apprentissage fait que les passerelles entre sons et images sont permanentes dans mon esprit. Plusieurs projets jouent de ces passages ; dans la pièce sonore *Follow the Line*, créée à l'occasion de l'exposition du *Prix Aware* en 2018, j'ai traduit vocalement les mouvements de la ligne de *Solo pour un trait noir* de Vera Molnàr. Plus récemment, puisque tu parles de palette chromatique, j'ai « interprété » vocalement certaines oeuvres picturales du mouvement Supports/Surfaces de la collection du Centre Pompidou. Chaque couleur m'orientait vers une texture de son particulière. Dans le prolongement de ces expériences entre musique, voix, peinture et dessin, il serait passionnant d'inviter un.e artiste visuelle à venir réinterpréter plastiquement l'une de mes performances vocales.

Chourouk Hreich

PARALABOR DE JÉRÔME MAUCHE dans la revue Point Contemporain, 2019

En quelques années soudain Violaine Lochu a mis en place une formidable pratique artistique intense qui du micro au macrocosme redélimite à chacune de ses interventions un champ très spécifique qui partant des marges et schyze de l'art contemporain en interroge ses devenirs avec acuité.

Sa démarche, avec ambition, associe pièces sonores, performances, vidéos, installations, dessins, partitions et improvisations, perceptions et collections, effets de savoir comme de désynchronisation, autant d'éléments (au très pluriel) qui pourraient paraître chaotiques ensemble, tant leurs logiques visuelles, poétiques, sculpturales, heuristiques sont pour le moins antinomiques. Et pourtant que se passe-t-il ? Au centre de son travail, à chaque fois, comme un pari, elle lance et disperse le matériau de sa propre voix diffractée merveilleusement mobile labiale pharyngée et ultra-maîtrisée, dont l'expertise la plus classique lui fait effacer la trace. Il y a d'abord l'instant de l'enquête, de la collecte, car sa méthode a toujours aussi quelque chose en mouvement d'empirico/technico/anthropo/socio/musico/inventivo/analytique. Ce qui en résulte, ce qu'elle donne à entendre et qui fusionne est proprement explosif talentueux stupéfiant.

Ce que recommence Violaine Lochu a certainement à voir avec ce « sommet du babil » dont parle le linguiste Jacobsen, propre au « nourrisson capable de tout », lequel se voit contraint d'abandonner l'omnipotence vocale polymorphe sans pareil dont il est détenteur à la naissance pour acquérir une langue, entrer dans une communauté, incapable par la suite sera-t-il enfant adulte de réitérer ses prouesses initiales. Violaine Lochu en serait l'exemple revenu. Constatant la limite des langages comme des savoirs vernaculaires normés, elle laisse vacant dans un premier temps du moins le nominalisme. En échange, elle explore les liens intriqués du son des langues, des idiomes du corps, de l'agencement coïncidence des usages, des discours, de leur entrelacement et de leur inscription, du collectif comme du singulier. Et si la voix est sienne – quoi que le plus souvent ce que nous représentons sans parvenir à le connaître est que nous connaissons sans pouvoir le dire aussi –, les modulations, les phonèmes, les expériences, les temps et les chants sont ceux des autres. L'air qu'elle pulse, les items qu'elle sonorise, les lignes qu'elle poursuit, brise ou discontinue à leur tour composent, installent, enregistrent, imagent.

Proprement expérimental, se relie le vieux rêve des avant-gardes avec et inversement celui des sciences aussi. Elle en dégage progressivement comme une phénoménologie linguistique dans laquelle la/les langue.s parlée.s, inouïe.s, inédite.s, concaténée.s, qu'elle déchiquète autant qu'elle suture, émane tout autant d'une sphère musicale (son point de départ) que poétique concrète multiverse, dont elle déplie les prémisses. Les rationalités striées à l'ordre comme au désordre, la compréhension alors se vocalise. L'horizon performantiel devient une nature qui lui permet d'enclencher le langage quand il est finalisé par l'action et tend à l'action lui-même.

Dégoncée de ses illusions mimétiques et substitutives par la présence intrinsèque et l'usage-maître d'un corps vibrant, émissaire, elle parvient très finement à désystématiser sans la ruiner la signification explorée. Il faudrait précisément regarder ses sons et savoir/pouvoir analyser l'impact et leur réverbérations sur nos corps.

Par quels instruments physiques et mentaux le son se réinjecte-t-il à quel endroit de la sensation ? À quelle pulsion ? À quel moment recoïncide-t-il dans les ambiances, les circuits de cet humus audio scriptural et tracé, dessiné, filmé qui absorbé ou disparu impacte ou affleure ? Et d'où surgit un aleph vocal ? Où y perlent les langues les langages leurs troncations élongués leurs manquements aussi, comme on le prononce en psychanalyse qui fait défailir le symptôme névrotique, promeut le possible processus de symbolisation. D'où la nécessité d'ailleurs de l'exposition et à quel point elle s'impose à Violaine Lochu, car il ne faudrait surtout pas cantonner cet art du côté de la scène, du spectacle vivant, de la captation de l'instant ou de son émotion, ni l'englober non plus dans un régime démonstratif d'effets de court-circuitage, de norme ou de codification à venir, ni vers le didactisme, de l'auto-éducation aux savoirs alternatifs aussi. Quoiqu'il y ait de tout cela ensemble. Car si l'enjeu de l'exposition est de centrer, non pour des raisons purement réductrices d'écologie de la monstration, comment axer alors ce centre intime et impersonnalisé, feuilleté et ramifié déjà, franchement irregardable ?

Plus encore qu'à son habitude, happée peut-être par l'injonction d'ailleurs, l'onomastique du lieu, Les Ateliers Vortex, l'exposition lui permet ce resserrement tourbillonnaire, son écoulement fluide qui éprouve et l'arrêt aussi de l'axe instantané qu'est sa voix, cette partie confiée qu'elle arme spécifiquement. Signal Mouvement, à partir, propose ouverte une forme de théorisation par la pratique circulatoire, une démonstration mélopée haptique entre la performance, le son, le dessein et dessin, la thérapie aussi, le parcours et sa perception pour autrui vibrée. Par les unités de lieu, de temps, de contexte, entre la pièce sonore conduite/construite, la performance qui en émet, diffusée et continue, qu'autrui soi-même visiteuse/visiteur relaie, négocie en écho, ajoute, évalue, ainsi comme la reprise par Générale d'Expérimentation (Why Note) qui achèvera le temps d'exposition, ou l'échange pragmatique avec Marie Lisel, hypnothérapeute, s'articule et hésite son imprégnation, le souvenir, ou sa présence et laisse agir.

Autour, dessus, à côté, en dessous, cette interlocution est celle du corps en son intégralité précaire de représentation, au regard de ces mêmes médias visuels, cognitifs, sonores, ambiants qui la traversent, duquel il faut de leurs propres cavités cacher nos corps biologiques. Quelque chose d'aussi médusant Lochu qu'un cypher collectif, un commun singulier calapable scientifique écouté par la scorie, la parcelle omnivore qui traduirait, aussi peu scalable et pourtant oui Violaine, du parcours sensible au vibrato engagé maintenu vu de la tenure. Et ce qu'elle propose affolant –ars memoria généralisé et écriture sonore – n'est autre qu'un système démesuré tendu vers une traductibilité immersive, une synesthésie compréhensive à même, une interchangeabilité du dicible/indicible au visible. On disait Son et Lumière, depuis on catégorisera pour elle Sons et Langages.

Jérôme Mauche

ENTRETIEN AVEC JACQUES DEMARCO,

publié dans *PO&SIE*, n° 167 - 168 « Hybrid » un entretien avec Violaine Lochu, 2019

Née en 1987, Violaine Lochu vit et travaille à Montreuil. Son travail est une exploration du langage et de la voix. Dans ses performances, vidéo, pièces radiophoniques, elle croise ses propres recherches vocales avec une relecture libre de différentes traditions écrites ou orales (mythes, contes, chansons populaires...), des réflexions théoriques (nourries de psychanalyse, de linguistique, de sociologie...), et un matériau sonore recueilli lors des nombreuses rencontres auxquelles sa pratique donne lieu. La performance créée pour le projet *Mémoire Palace* par exemple est une ré-interprétation des paroles de 200 personnes de tous horizons rencontrées durant les 3 mois de sa résidence au Centre d'art Le 116 (Montreuil). À chacune de ses interventions, Violaine Lochu explore tout le spectre et toutes les possibilités esthétiques de sa voix, y compris les plus inattendues, pour tenter de l'emmener vers un au-delà du dicible. En 2017 elle crée *Hybrid*, performance pour voix et accordéon : chouette effraie, jaseur boréal, grand tétras, butor étoilé, pigeon ramier, mélangeai imitateur, pinson des arbres, lagopède des saules... Prolongeant une recherche sur le chant des oiseaux en France et en Laponie Violaine Lochu, dans un exercice d'hybridation (bien plus que d'imitation) qui engage non seulement sa voix mais tout son corps, se réinventait en femme-oiseau (en écho peut-être aux sirènes de la mythologie, figures également importantes de son travail). L'accordéon joué, raclé, gratté, frappé, accompagne cette métamorphose.

Jacques Demarcq : Quand, combien de temps, où précisément avez-vous séjourné en Laponie ? Aviez-vous un projet, vague ou précis, en partant ? Comment les oiseaux (chouette effraie, jaseur boréal, grand tétras, butor étoilé, pigeon ramier, mélangeai imitateur, pinson des arbres, lagopède des saules...) sont-ils apparus ? Les avez-vous enregistrés ? Photographiés ? Pouvez-vous préciser les conditions de cette écoute / observation ? Vous êtes-vous aidée d'enregistrements disponibles sur internet (Xeno-canto, entre autres) ?

Violaine Lochu : Grâce à une bourse de recherche de la part du CNAP (Centre National de Arts Plastiques) j'ai pu partir en résidence en Laponie, sur plusieurs périodes entre juin 2017 et février 2018, notamment au Ricklundgarden Museum à Saxnas en Suède. J'avais pour projet initial de faire entrer en résonance l'expérience de la marche et celle du chant en parcourant à pied certains chemins de transhumance des rennes. Ces chemins étaient empruntés par les Samis, peuple autochtone de cette région, autrefois nomade, aujourd'hui largement sédentarisé. Le projet s'est nourri des différentes rencontres qui ont jalonné ce parcours. Sara Ajnnak, éleveuse de rennes et chanteuse de joik (chant traditionnel sami) m'a initiée à cette pratique vocale singulière. Le joik est une mélodie courte, composée à partir de quelques mots ou de vocalises, chantée à plusieurs reprises. Plus qu'une chanson, c'est un moyen d'accéder à d'autres modes d'existence. La mélodie, le rythme, le timbre, cherchent à capter une vibration on ne chante pas à propos, d'un individu, d'un animal, d'une plante, d'un phénomène, on le que gestuel. Lorsque la performance évoque le grand tétras, je déploie non seulement le soufflet de l'accordéon pour frapper dessus, afin de retranscrire la parade amoureuse de cet oiseau ; mais je joue également de mon corps entier port de buste, regard direct sur chaque spectateur, assise profonde... Cette mobilisation de tout mon corps se rapproche de la pratique d'un comédien ou d'un danseur.

L'usage de l'accordéon est donc à certains moments presque chorégraphique ; je cherche à déjouer les clichés liés à cet instrument, à m'en servir comme prolongation, prothèse, extension de mon propre corps (c'est une autre forme d'hybridation). Dans l'une de mes premières performances, *AOÏDE*, sur le thème des sirènes, je modifie la manière même de porter l'instrument — sur le dos comme des ailes, à la verticale comme une queue de poisson — évoquant déjà la notion d'hybridité et d'animalité.

À travers des modes de jeu inhabituels — gratter, frotter, frapper, caresser — l'instrument se métamorphose encore ; le soufflet devient gosier, le son de touche à vide pas de moineau, le boîtier gratté syrinx...

Ce jeu sur l'instrument fait en effet en partie référence à John Cage, notamment à ses pianos préparés, mais surtout à sa façon de penser chaque son et même — et surtout — le silence comme élément musical potentiel. La musique répétitive américaine (Steve Reich, Terry Riley, Philip Glass...), et les pionnières « de la musique électronique (Pauline Oliveros, Eliane Radigue, Suzanne Ciani, Anne Gillis...) sont également des influences fortes. La manière dont la musique révèle le temps, voire nous fait pénétrer dans un état proche de la méditation, ce qu'Oliveros appelait le « deep listening », m'intéresse énormément. Dans des installations sonores immersives telles *Hypnorama* ou *OrganOpera*, je cherche à faire en sorte que l'auditeur accède à des états de conscience particuliers, à des images spécifiques, peut-être à des représentations collectives de l'ordre de l'archétype...

Hybrid est découpé en plusieurs parties, des passages très expressifs et des zones contemplatives. Les 7 premières minutes de la performance sont basées sur un son unique, une sorte de basse continue à laquelle ma voix vient se mêler. Jouant d'harmoniques diverse, je cherche une « pâte sonore » dans laquelle il devient difficile de les dissocier l'une de l'autre. Une autre partie est composée uniquement de sons très aigu, du registre piccolo de l'accordéon, étirés très longuement, une sorte de « all over » sur lequel la voix vient se déposer par touches pointillistes.

Hybird et beaucoup de mes performances peuvent provoquer chez le spectateur surprise, rêverie, peur, tristesse, gêne... mais aussi parfois le rire, que vous évoquez ; l'humour n'est pas plus recherché qu'un autre registre. Je ne prémédite pas nécessairement les effets que je produis, mais la relation émotionnelle au public est quelque chose d'important pour moi. A cela, je sens une filiation forte avec des figures historiques de la performance comme Marina Abramovic, Esther Ferrer, Michel Journiac... pour qui la relation à l'autre est/était centrale. La proximité physique avec le public est primordiale dans mes performances. Récemment invitée à jouer Hybrid sur une grande scène en plein air dans le cadre d'un festival de musique, la performance perdait beaucoup de son efficacité et de son sens à cause de la distance avec le public, et de l'auditoire trop nombreux.

La plupart de mes performances ne « fonctionnant » pas si l'on évacue leur dimension physique, Hybrid est pour l'instant la seule dont il existe un enregistrement sonore. Il apparaît à mon sens comme un objet autonome à écouter en tant que tel plutôt qu'une trace de la performance. Gravé sur un CD, il est accompagné d'un livret de partitions, titré et mis en page par le graphiste et typographe Christophe Hamery avec qui j'ai réalisé une douzaine d'objets éditoriaux à ce jour.

Mes « partitions » sont des transcriptions graphiques des performances. Elles ne sont pas construites selon le processus classique de la composition musicale. Je travaille à tâtons, par expérimentation, sans idée préalable ; j'improvise, enregistre, réécoute, agence, fixe oralement et graphiquement. J'ai besoin d'éprouver l'idée pour en dessiner la forme. Même dans performances collectives écrites pour plusieurs voix — La Confusion du Choeur, Show ou Magnetik Song — j'ai besoin de faire partie des interprètes pour créer la pièce. Lorsque j'écris des performances pour d'autres personnes, comme dans Superformer(s), je dois passer du temps avec elle, comprendre qui elles sont, entendre leur parole et leurs voix pour proposer quelque chose. Par ce mode d'écriture, je m'éloigne de la plupart des compositeurs, metteurs en scène, chorégraphe ou encore de quelqu'un comme Tino Sehgal dans sa récente exposition au Palais de Tokyo, qui font jouer aux interprètes une forme qu'ils ont préalablement pensée et dont ils ne font pas partie physiquement.

Bien que la partition n'apparaisse entièrement qu'à la fin, l'écriture dessinée est très importante lors du processus de création. Pour noter, annoter, communiquer avec d'autres performers et préciser ma pensée, le recours au stylo est permanent ; la pensée est tout autant visuelle que sonore, dimensions graphiques et musical, s'entre-nourrissent, sont intrinsèquement liés. J'ai commencé à mettre en place une sorte d'abécédaire visuel lorsque je collectais des chants traditionnels ; il n'existait souvent pas de partitions des chants, et si cela était le cas, n'apparaissaient que les paroles et la ligne mélodique principale ; y manquait tout ce qui fait la particularité du chant ; ses miellismes, son timbre, ses apartés... autant de données que le mode de notation classique ne permet pas, d'où la nécessité d'en inventer un.

La partition finale peut être regardée en tant que telle, comme un dessin lors d'une exposition (les partitions d'Hybird ont été par exemple montrées lors de mon exposition personnelle au Centre d'Art Contemporain Chanot à Clamart en 2018, ou celle de la performance Archivox lors de l'exposition collective Voices, à laquelle ont participé entre autres 1. poètes Jérôme Game, Anne-James Chaton, Jen-Michel Espitallier, organisée par la commissaire d'exposition Anne-Laure Chamboissier à la Maison Max Ernst l'été passé), mais peuvent être également activées par d'autres artistes. J'ai par exemple invité le guitariste Pierrick Hardy à venir interpréter Hybrid. Bien que son interprétation ait été totalement différente de la performance initiale, je savais exactement où il en était dans sa lecture. La partition est donc ouverte ; tout artiste qui me le demande peut l'interpréter.

Jacques Demarcq : Vous avez aussi conçu des performances à partir de textes anciens (La Chanson de Roland, Le Petit Chaperon rouge...) et de langues étrangères (dialectes italiens, yiddish...) ou mythiques (les Amazones...). Votre travail sur les chants d'oiseaux s'inscrit-il dans le même cadre de recherches ou représente-t-il un écart, quelque chose de nouveau

Dans les performances dont vous parlez, Vestiges k Roncevaux, Fabula, T(h)race... ce qui m'intéresse est ce qui se joue au-delà de la langue. Les différents procédés poétiques mis en oeuvre cherchent à faire entendre les dessous du texte. Par exemple, dans Vestiges de Roncevaux, je cherche à « ruiner » littéralement le monument de la langue française qu'est la Chanson de Roland. Par des modes vocaux spécifiques je tente d'y appliquer des phénomènes d'érosion, de fragmentation, sédimentation, comme s'il s'agissait d'une ruine archéologique. Il ne s'agit donc pas d'être fidèle au texte, bien que mes performances soient toujours documentées, mais plutôt de révéler un imaginaire presque romantique de ce qu'est le vestige, de réinventer la chanson de geste, imaginer ce qu'elle pourrait être aujourd'hui.

Violaine Lochu : De même Hybird ne cherche pas à imiter littéralement les oiseaux, à rendre compte de manière synthétique de leurs « dialectes », mais plutôt à faire entendre la langue des oiseaux, selon un certain mode, une langue secrète et polymorphe, à fois attirant, effrayant, séductrice, archaïque.

Hybird fait aussi écho à d'autres recherches que j'ai pu faire, notamment dans l'Abécédaire Vocal, sur certains aspects particuliers de la voix R du langage, par exemple la pièce sonore H / Hurlement — créée à partir de cris d'enfants faisant entendre l'étrange animalité de la voix humaine — ou encore la pièce sonore B / Babil— réalisée avec des enregistrements d'enfants âgés de 8 à 10 mois dont j'ai baissé la fréquence. Les sonorités ainsi produites oscillent entre paroles préhistoriques, chants ancestraux ou encore langage extraterrestre... On sent que quelque chose se dit, bien qu'il s'agisse d'un pré-langage. Comme auditeur, on se trouve plongé dans le pur plaisir physique du dire, dans une sorte de proto-poème.

Invitée il y a quelques temps par le cinéaste Erik Bullot à performer au Musée National d'Histoire Naturelle de Paris lors de la présentation de son film Nouveaux Manuels de l'oiseleur, j'ai écouté avec grand intérêt son deuxième invité, Michel Kreutzer, professeur émérite d'éthologie à l'université Paris Nanterre ; il fait l'hypothèse que certains oiseaux chantent pour le plaisir... Rejoignant en cela, peut être, le babil ou encore la parole poétique.

Si j'essaie de situer Hybird par rapport à mes pièces précédentes et à tout ce que nous avons évoqué, je dirais qu'il s'agit d'une prolongation, d'un développement plutôt que d'un écart ce dont témoignent, je crois, les liens et les rapprochements mis en lumière grâce à vos questions, au cours de cet entretien.

Jacques Demarcq

HINTERLAND exposition personnelle de Violaine Lochu

06 Octobre - 17 Novembre 2018

Performance de Violaine Lochu, *Magnetic Song*, avec Chloé Breillot, le 06 Octobre 2018 à 19 h

Performance de Violaine Lochu, *Fabula*, avec Joëlle Lèandre le 09 Novembre 2018 à 19 h

Le titre de l'exposition, *Hinterland*, renvoie à l'arrière-pays, un territoire à l'abri des vents et de la mer. Un territoire au sein duquel il est possible de prendre le temps, de se reconstruire. D'un point de vue métaphorique, *Hinterland* renvoie à ce qui n'est pas immédiatement visible. Il est le paysage arrière, les coulisses, l'intérieur du corps, ses fondations, ses organes et sa mémoire. Car il est ici question du corps. L'artiste en fait un outil, un instrument : le capteur, le récepteur et l'émetteur de langages intuitifs hérités de vies antérieures et/ou de traditions ancestrales. **Violaine Lochu** est à l'écoute de son corps, de ses expériences, de ses langages et de ses écritures. Les œuvres donnent un accès physique et sensoriel à cette écoute.

Un mouvement s'opère de l'aliénation vers l'autodétermination. « L'intrus m'expose excessivement. Il m'extrude, il m'exporte, il m'exproprie. »¹ Son corps est à l'épreuve de violences plurielles : la chimie, le corps médical, les attentes et les injonctions d'une société qui ne ménage pas notamment les femmes. Une expérience que **Violaine Lochu** a souhaité mettre en espace, en sons et en images. Alors, l'espace même de la galerie est envisagé comme un corps sensible. Un corps puissant en phase de reconstruction. Le travail de réappropriation passe par un refus, celui d'être considérée comme une patiente, une entité passive en attente d'informations, de résultats, de précisions. En lutte contre une dépossession et une objectivisation, **Violaine Lochu** révèle, non sans humour, l'imaginaire subjectif de son corps. Dans cet état de rêve éveillé, elle décide de visualiser l'ensemble de ses organes et de leur attribuer un chant spécifique. Son corps se transforme alors en un orchestre polyphonique nous renvoyant une vie intérieure agissante, une symphonie singulière à travers laquelle le soin et la reconquête sont pensés par le chant.

Parce qu'elle ne se reconnaît pas dans l'imagerie médicale d'un corps objectivé, **Violaine Lochu** génère une représentation intime et subjective. Petit à petit, elle procède à un apprivoisement de son corps en s'autofilmant à la go-pro. Telle une archéologue scannant une statuette dont on ne sait plus rien, l'artiste travaille à une reconnaissance, une reconstruction, une reprise de soi. Hannah Wilke écrit : « Pour diffuser les préjugés de soi, les femmes doivent prendre le contrôle, être fières de la sensualité de leurs propres corps et créer ce qu'est la sensualité dans leurs propres termes, sans se référer aux concepts dégénérés par la culture. »² Le triptyque vidéo participe d'une affirmation, celle d'une maîtrise nouvelle de son corps et de l'image de ce dernier. L'autofilmage est inhérent à sa pratique artistique. Depuis qu'elle a 16 ans, **Violaine Lochu** filme des fragments de son quotidien. 15 secondes, puis 15 secondes, puis 15 secondes... Montées ensemble, les secondes forment un film (*Hinterland* – 2018) qui réunit douze années de vie, un journal visuel, sensoriel, sonore. Un récit sans chronologie, « des strates de vie » en coexistence les unes avec les autres. La question du temps est centrale dans sa pratique. L'artiste accorde autant d'importance à ce qui est visible à ce qui ne l'est pas. Elle explore ainsi différentes temporalités mêlant le passé, le présent et le futur pour déplacer les représentations passives du corps féminin. « Je suis préoccupée par la création d'une image formelle qui soit spécifiquement féminine, un nouveau langage qui fusionne l'esprit le corps en des objets érotiques qui à la fois suffisamment abstraits et nommables. Sa teneur a toujours été liée à mon corps et mes sentiments, reflétant le plaisir autant que la douleur, l'ambiguïté et la complexité des émotions. Des gestes humains, des symboles métaphysiques faits d'histoires superposées traduits dans un arwt proche du rire, faisant l'amour, de mains vibrantes. »³

Violaine Lochu est attentive aux signes, conscients et inconscients, qui bouleversent une mémoire élargie, composée de plusieurs vies réunies en un seul corps. La mémoire corporelle constitue un *arrière-pays* impossible à cartographier, dont il faut décrypter soigneusement les empreintes, les sensations, les réminiscences, les indices. Dans une pratique régie par l'intuition et l'analogie, l'artiste propose des gestes, des images, des partitions, des éléments d'écritures et de langages inscrits dans une mémoire étendue. Ce travail d'écoute et d'extraction de la mémoire du corps est devenu un moteur d'empathie, de résistance et d'*empowerment* vis-à-vis d'un système (patriarcal et médical) autoritaire et violent. Un moteur critique qui engage l'artiste au déplacement, à la désobéissance, au cri et à la résilience.

Julie Crenn à Valognes, le 4 août 2018.

ANNE-LOU VICENTE, VIOLAINE LOCHU

revue *Trois couleurs*, numéro 158, page 96, 2018

Violaine Lochu a plus d'un tour dans son coffre. Au croisement du champ musical et de l'art contemporain, elle utilise sa voix comme médium privilégié pour donner à entendre l'autre. Les résidences sont pour elle l'occasion de rechercher et de collecter cet inépuisable matériau pour ensuite, à l'issue d'un travail de montage et de mise en scène, en assurer l'interprétation et la diffusion par l'intermédiaire de son propre corps. Aussi n'hésite-t-elle pas, pour incarner toute cette galerie de personnages - mais aussi d'animaux, de robots et d'objets a priori inanimés -, à jouer les transformistes et à porter barbe, perruque et autres postiches, multipliant accessoires et instruments qui font, partie du jeu. Au Centre d'art contemporain Chanot à Clamart, elle a créé une installation sonore immersive qui donne son titre à l'exposition, Hypnorama, sorte de versron installée de sa performance Hypnoqueen. De confortables zones d'écoute vous invitent, lors d'une séance hypnotique d'une quinzaine de minutes à vous laisser transporter par les vagues de mots et de sons inspirées des visions qui surviennent dans cet état de conscience entre veille et sommeil que l'on appelle hypnagogique, lieu de tous les vacillements - d'état, d'identité de genre, d'espèce... En véritable passeuse, Violaine Lochu parvient, avec une puissance aussi onirique et poétique que politique, à traduire et transmettre une certaine irrésolution des êtres et des choses, et avec, leur beauté et leur force.

Anne-Lou Vicente

VIOLAINE LOCHU POLYPHONIQUE PAR ROXANA AZIMI

publié dans M, Le Monde Magazine, 2018

Est-elle femme oiseau ou femme à barbe, chanteuse klezmer ou artiste féministe? Violaine Lochu est tout cela à la fois. Une identité plurielle qui contribue à la petite renommée de cette performeuse de 30 ans, qui a fait de la voix son instrument. Lauréate du dernier *Prix Aware*, qui récompense les artistes femmes, elle expose actuellement au Centre d'art contemporain Chanot, à Clamart.

Petite, elle jouait du piano, sans prétention. A 18 ans, elle veut sortir du carcan classique. Etudiante aux beaux arts de Cergy, elle passe ses étés à sillonner l'Europe, accordéon en bandoulière, en quête d'autres sonorités. A Lecce dans les Pouilles, elle succombe à la pizzica pizzica, une danse dérivée de la tarentelle. En Bulgarie, là voilà sous le charme des polyphonies. A 24 ans, elle embrasse la musique klezmer, apprend le yiddish, avant de s'immerger... chez les Sami de Laponie.

Aujourd'hui, elle se nourrit tout autant aux sons de Nina Hagen, Cathy Berberian et Meredith Monk. Sa force ? Une curiosité tous azimuts, doublée d'une grande empathie. « Je me plonge à 500% dans les choses, je me laisse peupler par les sons et j'en ressors avec des formes, résume t-elle. Je ne cherche pas une synthèse, mais un point de jonction, quand ma voix et celle de l'autre finissent par former une troisième voix.» Dans ses performances proches de la poésie sonore, sa voix se fait élastique, culmine dans les aigus, crisse en larsen ou chuinte en murmure. Tout aussi agile, son corps devient tour à tour minéral, animal ou végétal, brouille les identités. Les questions de genre la taraudent. Dans la performance *T(h)race*, elle réinvente la langue des Amazones à partir d'*Histoires* d'Hérodote et de l'essai *Ce sexe qui n'en est pas un*, de la linguiste féministe Luce Irigaray ou de Donna Haraway, explique la jeune femme. Je refuse la domination dans son ensemble, d'un sexe sur un autre, mais aussi de l'homme sur la nature, les animaux.»

Selon elle, l'art se conjugue au pluriel, avec des complices tels que le musicien Julien Desprez ou l'artiste Guillaume Constantin, qui a mis en espace son exposition à Clamart. L'esprit collectif infuse d'ailleurs sa performance *Le Cri du Choeur*, qui aura lieu le 16 mars à l'espace d'art contemporain La Terrasse, à Nanterre, dans le cadre des commémorations de Mai 68. Ou comment, résume-t-elle, «un cri peut faire voix commune, corps commun».

Roxana Azimi

ENTRETIEN AVEC LE PHILOSOPHE BRUNO LATOUR ET L'ANTHROPOLOGUE NASTASSJA MARTIN

Edition Johtolat, 2018

Bruno Latour

Nastassja, faire parler ceux dont on n'entend pas les voix, c'est, me semble-t-il, une belle définition de la politique, en tous cas de la politique telle que nous l'espérons. Mais c'est aussi une définition de l'anthropologie telle que tu la conçois et que tu l'as mise en pratique dans les Âmes sauvages. Et c'est enfin le meilleur moyen de définir la poésie, au sens large, celle que Violaine cherche à communiquer avec sa voix. Peux-tu me dire, d'après ton expérience, comment on peut grouper ces trois définitions de la bonne manière ?

Nastassja Martin

Il me semble que nous devons être attentifs au point de rencontre avec ces autres dont nous tentons de traduire les voix/voies. Le common ground de ces trois définitions, c'est que cet autre dont on s'approche en étant à l'écoute de ses expressions vitales n'est jamais celui auquel on s'attend, ni même celui qu'on espère. Son existence nous déborde souvent, nous envahit parfois, nous saisit, toujours. Toute la question réside alors dans notre capacité à faire émerger quelque chose, qui ressemble à une traduction mais qui ne l'est jamais complètement, de cette zone périlleuse située entre ce qui est nous, et ce qui ne l'est plus. C'est justement parce que ces autres retiennent toujours une part d'opacité, qui entrave notre capacité de compréhension (et donc de traduction), que la créativité existe. C'est dans leur résistance à eux, et dans notre persistance à nous, que s'ouvrent d'autres possibles, encore inconnus, nécessairement hybrides, prenant forme dans la zone limite située entre leurs existences et les nôtres. Je crois que c'est précisément là, au coeur de l'instabilité que la rencontre des mondes provoque, et des re-configurations qu'elle oblige, que réside la promesse d'un à-venir capable de répondre aux métamorphoses terrestres qui nous affectent tous.

Violaine, les plus anciens mythes animistes du Grand Nord racontent eux aussi des histoires de rencontre entre des êtres issus de mondes différents. Le protagoniste descend dans le monde de l'autre, pour aller chercher dans ses bras les éléments nécessaires à sa propre transformation. Il remonte chargé de potentialités qui ne sont pas les siennes ; il peut alors créer un autre devenir. Quant à toi, tu restitues avec ta voix des présences, tu rends audible d'autres existences que la tienne en les faisant transiter par ton corps ; ce faisant, tu exemplifies le principe animiste de la métamorphose. Peux-tu nous dire ce qui te pousse à incarner ces autres êtres, à t'imprégner de leurs manières et expressions, à les laisser te déformer et te reformer à leur guise, justement dans ce monde-ci, urbanisé et moderne, bien loin des forêts et des steppes ?

Violaine Lochu

L'impulsion première est venue du chant. J'ai été très tôt intéressée et attirée par des répertoires non-franco-phones (italien, roumain, yiddish...). Il m'est apparu que pour bien faire résonner le timbre particulier à chacun de ces chants il me fallait en apprendre la langue, et me plonger dans les cultures auxquelles ils appartiennent (j'ai par exemple, vécu un an dans le Salento, en Italie du sud, pour y apprendre la pizzica). Au-delà de la dimension technique, chanter devient alors un mode de rencontre. Ma pratique actuelle prolonge et déplace ce questionnement. Mes performances naissent d'un travail d'imprégnation, d'une immersion dans des milieux spécifiques ; je tente ensuite de restituer vocalement les interactions qui ont eu lieu, en cherchant une « tierce voix », qui serait, un point de rencontre possible entre ma voix propre et celle de l'autre. En ce sens mon travail relève d'un exercice de transformation et de mutation, bien plus que d'imitation. La voix est un merveilleux médium de métamorphose ; que l'on pense aux chasseurs qui attirent leurs proies grâce à la voix, à cette communauté de youtubeurs qui reproduisent le son des moteurs de voitures de course, ou encore aux joiks (chants) samis qui restituent la présence du vent, de la montagne, de tel animal... En un geste, sans masque, la voix permet de devenir symboliquement un autre, ou plutôt des autres : c'est un accès au multiple. Dans mon travail récent, j'étends cette recherche vocale à la métamorphose physique. Dans la performance HypnoQueen par exemple, j'expérimente au moyen de différents artefacts (maquillage, postiches, déguisements...) des devenirs minéraux, animaux, végétaux, machiniques, hermaphrodites... Il s'agit toujours d'introduire un hiatus, un tremblement, une vacillation, dans le principe d'identité unique.

Bruno, dans les Âmes Sauvages, Nastassja décrit la manière dont les Gwich'in, chasseurs-cueilleurs d'Alaska, se situent dans leur milieu et interagissent avec lui dans un processus de transformation permanente, très différent de la façon dont la majorité des occidentaux considèrent la «Nature» comme une entité extérieure, à protéger ou au contraire à exploiter. De mon côté, j'ai cherché à montrer dans les photographies de Johtolat, des zones de relation possible, de porosité entre les humains et leur environnement. Il me semble que ces approches, anthropologique ou poétique, relèvent d'un même questionnement : de ton point de vue, dans la mutation écologique actuelle et les grandes incertitudes qui lui sont liées, comment penser différemment notre rapport à l'environnement ? Les notions d'hybridation et de métamorphose peuvent-elles nous y aider ?

Bruno Latour

Je regrette de n'avoir pas le répertoire du chant ni celui du camouflage pour aborder ta question. Les deux termes d'hybride et de métamorphose sont précisément ceux que l'on a expulsés avec violence de la notion de nature lorsqu'on est devenu, ou que l'on a essayé de devenir modernes. Donc il y a clairement un défi dans ton usage de ces deux termes. Les Autres, par exemple les Gwich'in qui ont accueilli Nasstaja et dont elle a restitué les pratiques comme toi tu restitues les joiks - en les trahissant forcément, c'est-à-dire en les interprétant -conservaient des pouvoirs de métamorphoses que les Modernes ont associé avec l'archaïsme. Or aujourd'hui, on s'aperçoit que ce qui était dans le passé révolu se retrouve contemporain de nos angoisses : nous aussi nous aimerions bien pouvoir nous métamorphoser et nous hybrider. Mais nous avons perdu les savoir-faire. Et vous deux, chacune avec vos métiers - qui se superposent mais ne se mélangent pas - vous nous les réapprenez. C'est cela que j'appelle le middle ground au sens du livre de White : au 16^e siècle, au Canada, les envoyés des rois de France ou d'Angleterre étaient faibles et peu nombreux mais pleins d'ambition. Ils rencontraient des nations indiennes autrefois puissantes mais que les maladies importées avaient largement démantelées. Du coup, les deux côtés se trouvaient dans une situation de relative impuissance, cherchant à tâtons comment s'entendre et se dominer, d'où la fragile diplomatie du middle ground. Ensuite, bien sûr, la France et l'Angleterre se sont mis à dominer au point qu'il n'y avait plus de middle ground à explorer : les nations indiennes ont été laminées. Mais aujourd'hui on retrouve une situation où les représentants des États-nations se sentent si désorientés qu'ils se mettent à vouloir s'inspirer d'autres nations, jusque-là considérées comme archaïques qui, elles, à leur tour, cherchent comment survivre dans les ruines d'un monde dévasté, un nouveau nouveau monde en quelque sorte. Et c'est en ce point d'extrême fragilité où toutes les pratiques de l'ethnographie, des arts, de la politique se remettent à trouver beaucoup de vertus à la notion de métamorphose, de traduction, d'hybridité etc. Et là, le mot de postmoderne prend un sens tout à fait littéral. On est vraiment «après» la modernité.

La question que je voudrais te poser Violaine est, comment vas-tu éviter l'exotisme et le patchwork en interprétant tellement de situations et en faisant peser sur ta seule personne, les représentations vocales et figuratives de collectifs entiers ? Je ne veux pas parler de l'authenticité de tes usages de l'ethnologie, nous sommes bien d'accord que c'est toujours une interprétation, un artifice, un malentendu productif, mais de leur qualité. Quel est le collectif que tu cherches à constituer et pour lequel ces voix capturées et retravaillées aurait un sens tel qu'il établirait un horizon commun avec ceux dont tu as appris à t'inspirer ?

Violaine Lochu

Ce que j'entends ici, est une question sur ce qui fait lien - ou non - dans et à partir de mon travail, et ce sur deux plans, esthétique et politique. Pour «dire d'où je parle», il me faut rappeler le fait que je suis artiste - et non scientifique. Je ne cherche jamais à opérer une quelconque synthèse (projet voué par avance à l'échec) ni une recension complète des représentations du ou des collectifs avec qui j'entre en contact ; c'est avant tout un travail subjectif et sensible ; il peut donner parfois l'impression d'un certain éclatement. Traduire et réinterpréter des voix et des sons puisés à des sources très diverses, pour reprendre cet exemple, est un exercice délicat ; l'écueil de « l'imitation» ou d'une appropriation folkloriste existe, c'est vrai (je peux d'ailleurs parfois in fine en jouer, ce qui subvertit l'idée d'une supposée «authenticité» de la restitution). Au début du travail, pour tenter de me prémunir de cet écueil, il me faut d'abord écouter longtemps et attentivement, pour ensuite « ruminer » le matériau recueilli afin de le débarrasser de ses évidences apparentes, de ses clichés, de l'exotisme que j'y aurais éventuellement investi malgré moi. Collecter, transcrire, prélever des extraits, recomposer, apprendre, sont autant de moyens d'analyser des formes. Ce processus permet une certaine mise à distance face à une parole qui peut être fascinante, voire inhibante. Cela m'oblige dans le même temps à analyser mon propre regard, à me questionner sur la manière dont il fonctionne. Une rencontre, pour peu qu'elle soit réellement investie, amène toujours un déplacement de perspective. Mon voyage en Laponie est l'expérience d'une remise en question de mes présupposés. Suite aux rencontres avec des artistes samis et face à leurs problématiques complexes, j'ai abandonné l'idée d'apprendre des folks (chants). S'en est suivi une période d'introspection pendant laquelle j'ai beaucoup marché. Les formes qui en résultent interrogent mon point de vue, par un retour à une perception très physique de l'environnement.

Je cherche à jouer avec les formes recueillies (sonores ou non) de manière à être « agie » par elles plutôt qu'à les « maîtriser », ce qui serait d'ailleurs assez vain dans la plupart des cas ; ce faisant je cherche à m'approcher de cette « tierce voix » dont il était question plus haut, et qui pourrait être entendue comme une des composantes possibles d'un horizon commun. Dans cette démarche, je me considère un peu comme une caisse de résonance, une chambre d'écho, qui aurait toutefois son propre timbre. La forme (qu'elle soit sonore ou visuelle) émerge toujours du processus, elle n'est jamais donnée à l'avance ; mon souci est, je crois, de rendre compte, toujours par le prisme de ma subjectivité, de la plurivocité des personnes, des groupes, des paysages aussi bien, avec qui j'entre en interaction. La visée politique de mon travail (évidemment médiatisée par sa forme), en passe d'abord, selon moi, par le choix de la bonne focale ; je reprendrais à mon compte le terme de micropolitique ; cela ne se joue pas à un niveau général, mais dans la somme des relations et des rencontres interindividuelles qui nourrissent le travail : avec chaque personne participant à la collecte initiale, chaque intervenant.e, chacun.e des regardeurs ou des auditeurs... Cette élaboration se fait pas à pas, s'additionne à de nombreuses autres démarches, qu'elles soient artistiques, scientifiques, ou politiques, et entre en résonance avec elles ; elle participe, je l'espère, à sa mesure, à une intention collective qui la dépasse et l'englobe.

Nastassja, dans les Âmes Sauvages tu racontes que les Gwich'in t'avaient donné comme surnom Nasa-naa'in, terme qui renvoie aux naa'iin, des êtres situés entre l'animal, l'humain et l'esprit, habitant dans des lieux reculés, et dont les motivations restent mystérieuses. Es-tu vouée à rester en marge des collectifs que tu interrogues ? Quelle distance est-il nécessaire de maintenir, quels rapprochements est-il nécessaire d'opérer ? Et selon toi, est-il pertinent d'établir des liens entre les positions de l'anthropologue et celle de l'artiste par rapport au groupe ?

Nastassja Martin

Je crois qu'il est préférable, oui, d'être bon gré mal gré relégué à la marge des collectifs auxquels on s'intéresse. En un sens, ce n'est pas nouveau, voire très classique : le chercheur doit garder cette fameuse « distance critique » s'il souhaite sortir « intègre », si j'ose dire, de son « ingouvernable expérience de terrain », pour reprendre les mots de Claude Lévi-Strauss. D'un autre côté pourtant, je crois que cette idée, d'un l'ethnologue qui sur le terrain parviendrait, grâce à la formation scientifique de son esprit, à tenir une position raisonnablement distante, est un mythe propre l'anthropologie, qui remonte à ses origines, à sa formation en tant que discipline dans le domaine des sciences. Il n'en reste pas moins que la position de l'ethnologue est malaisée : il doit coûte que coûte échapper à l'absorption définitive, celle après quoi il n'y a plus rien de dicible et de partageable ; il doit néanmoins s'imprégner des manières des êtres qui forment le collectif qu'il a choisi, aller jusqu'à les incorporer parfois, pour pouvoir les restituer le plus fidèlement possible. On comprend le risque qu'il encourt, vital la plupart du temps, de dissolution de soi. L'exemple du naa'in, homme des bois mi-esprit m-animal, auquel j'ai été associé, peut nous aider à sortir de ces paradoxes. Il constitue une zone périlleuse, mais aussi salvatrice, à la lisière du collectif, dans laquelle j'ai été projetée par ceux-là mêmes que je tentais d'approcher. La position de naa'in est étrangement pratique, en ce sens que l'ethnologue est propulsé dans un « entre-deux monde » certes inconfortable, mais qui le garde d'emblée de « faire partie » du collectif dans lequel il souhaitait pourtant tellement s'intégrer. Ce type de position permet, d'une part, de conserver sa liberté de mouvement, et d'autre part, de se défaire de l'idée selon laquelle nous les chercheurs choisissons toujours nous-mêmes nos positionnements face à nos sujets d'étude, notre « juste distance », etc. Ce sont bien plutôt eux qui nous choisissent, qui nous agissent, qui nous gouvernent ; pas seulement les humains, mais tous les êtres qui forment le collectif dans lequel nous avons atterri. Le fait de se retrouver dans cette zone liminaire, ni de ce monde ni de l'autre, est paradoxalement ce qui sauve l'ethnologue, ce qui lui permet de protéger son immunité, au sens large du terme. Et puisque de toutes manières il est destiné à voyager d'un monde à l'autre pour effectuer ses opérations de traduction, il est bon d'être d'emblée placé là d'où il va pouvoir, le moment venu, sortir. J'accorde un grand intérêt - et en un sens une grande confiance - aux voyages qu'initient les protagonistes, humains ou non, des mythes animistes ; pour ma part j'imite un peu le rat musqué Gwich'in. Je descends tout au fond d'un monde qui n'est pas le mien et dont je connais sans pouvoir la formuler scientifiquement l'antériorité, je rassemble dans mes griffes les fragments de praxis auxquels on me laisse accéder, et je remonte à la surface pour tenter d'en faire quelque chose de partageable. Je pense qu'il est pertinent de laisser à chacun - l'anthropologue et l'artiste - son propre mode d'accès aux formes des mondes dans lesquels ils s'immergent, ses propres manières de restituer ce qui transite par leurs corps respectifs. Tenter d'assimiler leurs méthodes reviendrait à empêcher le dialogue d'advenir. Les faire résonner, par contre, leur permet de rendre en écho toute la puissance dont elles sont dépositaires.

Bruno, moi aussi une question me turlupine. Faire parler ceux dont on n'entend pas les voix, dans le cadre de la politique (et de l'anthropologie) telle que nous l'espérons, doit pouvoir servir, dans un deuxième temps, à mettre en dialogue cette polyphonie de voix, c'est à dire ces collectifs divergents, et à faire ce que tu appelles de tes vœux, de la bonne diplomatie. Pourtant, nous savons bien que les porte-parole des dits collectifs, lorsqu'ils parlent sur la place publique, mentent. Pire, ils prélèvent des axiomes de relation au monde, qu'ils instituent en système, et réduisent ainsi considérablement tout ce / tous ceux qui constituai(en)t le dit collectif avant de se voir ainsi folklorisé(s). Peux-tu nous dire comment faire de la bonne diplomatie en échappant à cet écueil ?

Bruno Latour

Je ne suis pas sûr de te suivre : un porte-parole représente, et donc inévitablement il « ment » si l'on imagine une représentation fidèle au sens le plus plat du terme « fidèle ». Mais représenter, c'est reprendre, interpréter, modifier, bref transformer et oui, bien sûr, trahir en fait partie. Donc « mentir » ne définit pas plus l'ensemble de la politique que l'anthropologie ou l'art. Ce serait bizarre qu'après avoir multiplié jusqu'ici dans cet échange les décalages, hybridations, interprétations, on demande brusquement aux porte-paroles politiques d'être simplement « authentiques » ! De toutes façons, un porte-parole a besoin d'être interrompu, repris, critiqué, visité, poussé, tiré par ceux qu'il prétend représenter pour commencer à être « fidèle ». C'est le B-A BA de la vie publique. C'est le cas pour tout diplomate : il court le risque de se faire accuser de trahison. De ce point de vue, la politique est dans le même bain que l'art ou l'anthropologie. Cela dit, « folkloriser » est un danger permanent de toute politique qui prétend définir les représentés par l'identité au lieu de la transformation. Et il me semble que c'est là où vous intervenez, avec vos moyens distincts, le plus efficacement. C'est à vous, avec vos manières propres de « faire parler les sans-voix » d'éduquer les politiques pour qu'ils admettent que l'identité est une forme de paresse. Vous devez leur donner de bonnes habitudes ! Leur ôter la tentation de se croire fidèle sans travail de reprise, de création, de mise en forme, travail au moins aussi grand que celui des arts ou des sciences de terrain.

Nastassja Martin et Bruno Latour

**ME, MYSELF AND I + E.V.E.,
ENTRETIEN AVEC STEPHANIE AIRAUD ET NINON DUHAMEL**

publié dans le cadre de la résidence de Violaine Lochu au MAC VAL, 2018

Durant l'été 2017 au MAC VAL, Violaine Lochu a ouvert un espace de création et de réflexion autour de la notion de mise en scène et de représentation de soi. Cela s'est passé au cours d'un atelier de trois jours mené en écho à l'exposition collective « Tous, des sang-mêlés » (22 avril — 3 septembre 2017), intitulé Me, myself and I. Les participants, des adolescents de 12 à 15 ans, ont réfléchi aux rôles réels et imaginaires qu'ils traversent et expérimentent quotidiennement dans leurs vies amicales, familiales, scolaires, mais aussi à travers les réseaux sociaux, leurs activités sportives, de loisirs ou culturelles. Ces réflexions ont donné lieu à un dispositif de jeu proche du cadavre exquis combinant des personnages, des actions et des lieux, prenant la forme de dessins, de collages, de performances.

La présente édition rassemble une partie des réalisations graphiques produites par les adolescents pendant l'été. Elle fait le lien entre l'atelier et la performance créée à l'issue de cette expérience intitulée E.V.E. Conçue avec le graphiste Christophe Hamery, la maquette respecte le plus possible les documents originaux tout en procédant, à l'instar des adolescents avec les données constitutives de leur identité réelle ou fantasmée, à divers jeux de collages, de compositions et de torsions. Plus qu'un récit d'expériences, elle restitue pour le lecteur extérieur à cette aventure un temps passé ensemble. Elle le cartographie pour offrir une approche globale non linéaire, une partition faite de réécritures et d'assemblages, non sans rappeler les arrangements oraux, verbaux et sémantiques, matrices des oeuvres de Violaine Lochu.

Des expérimentations menées en atelier, la performance E.V.E. (Empathic Virtual Entity) reprend l'idée du moi virtuel explorée par les adolescents sur les réseaux sociaux tels FaceBook, Snapchat, Instagram, Twitter. Pourtant façonnées par des algorithmes plus ou moins visibles, l'espace virtuel et les technologies numériques donnent aux individus l'illusion de pouvoir inventer, créer, contrôler leur image. Ils leur permettent de reconstituer une identité choisie, à mi-chemin entre le réel et la fiction.

Partant de cette idée, Violaine Lochu invente E.V.E., humanoïde dont la voix désincarnée ressemble à celle des logiciels de commande vocale comme SIRI ou Google Home. Elle va même jusqu'à s'inspirer de la voix non-humaine d'Hatsune Miku, célèbre chanteuse pop japonaise, qui n'est pourtant rien d'autre qu'un hologramme. E.V.E. raconte sa vie fictive et engage des conversations, dont le contenu s'appuie sur les paroles et des données personnelles des adolescents ayant participé au workshop, mais aussi sur les informations accessibles sur les profils et réseaux sociaux des personnes présentes dans le public.

La collaboration, la discussion, l'échange sont des étapes essentielles dans la démarche artistique de Violaine Lochu, des moments durant lesquels elle récolte des paroles, des images, des bribes de mémoire dont elle se fait le dépositaire. Au delà d'un simple travail de collecte, il s'agit pour elle d'aller à la rencontre de communautés, de populations, de groupes sociaux, des voix chaque fois singulières qu'elle distille dans ses oeuvres. Une manière d'impliquer l'autre, d'introduire de l'altérité directement dans la trame de son travail, tout en s'interrogeant sur le rôle et la posture de l'artiste : qui est-elle, Violaine Lochu, dans ce contexte où des personnes lui livrent une part de leur vie et de leur intimité ? Comment rendre compte de la parole reçue ?

En se projetant dans un registre fictionnel grâce à l'invention de cet avatar, Violaine Lochu creuse l'idée de «profil» et explore ce que l'apparence, la voix, le geste, le corps, l'accessoire révèlent (ou non) de nos identités. Maquillée et coiffée d'une perruque, elle joue au déguisement et se met dans la peau et «dans la voix» d'un personnage imaginaire dont E.V.E. n'est pas le seul exemple.

Sirène, femme-oiseau, voyante ou encore hermaphrodite... Au fil de ses oeuvres, l'artiste se transforme par une série d'imitations, de métamorphoses vocales et d'assemblages sonores. Les êtres hybrides que Violaine Lochu incarne sont autant de questions adressées à l'humain. Quelles sont nos manières de nous percevoir, individuellement et en collectif ?

Stéphanie Airaud et Ninon Duhamel

ARTICLE DE NINON DUHAMEL publié sur la plateforme de critique d'art *Portaits*, 2017

Violaine Lochu utilise sa propre voix comme une matière, qu'elle sculpte et contorsionne pour revêtir une multitude d'identités : tantôt humaine, tantôt animale, femme ou homme, française, roumaine, italienne, chinoise... elle est une sorte de « transformiste vocale ». Vidéos, pièces sonores, émissions radiophoniques, éditions, performances, son travail s'exprime sous plusieurs formes, souvent complémentaires, où se croisent fables et comptines populaires, chants traditionnels, musiques expérimentales, bruitages et paroles de diverses provenances.

Artiste plasticienne, mais aussi chanteuse et musicienne, Violaine Lochu est diplômée de l'université de Rennes et de l'école nationale supérieure d'arts Paris-Cergy. Ses œuvres ont été présentées dans plusieurs expositions collectives notamment au Centre d'art et de recherche Bétonsalon (2013), au Salon de Montrouge (2016) et au Musée d'art contemporain du Val de Marne (2017). Elle a récemment réalisées ses performances au Palais de Tokyo, au Salon Jeune Création ou encore au Palais de la Découverte, dans le cadre de la FIAC 2017. Lauréate du Prix Aware 2018, Violaine Lochu présente actuellement ses œuvres récentes dans l'exposition « Hypnorama » au Centre d'art contemporain Chanot (du 27 janvier au 25 mars 2018).

Pour chacun de ses projets, Violaine Lochu mène un travail d'investigation et se nourrit de recherches, de rencontres, de collaborations, à partir desquels elle récolte des matériaux sonores (récits, chants, cris d'animaux...). Au cours de ses voyages, elle fait l'apprentissage de techniques vocales, de traditions musicales, de langues étrangères, et se constitue une sorte de bibliothèque orale, dans laquelle elle plonge pour donner matière à ses œuvres. Ses pièces sonores et ses performances naissent d'un travail protocolaire et méthodique durant lequel elle note, décompose, retranscrit et apprend par cœur chaque fragment récolté. Passer par les langues et les paroles des autres est une manière pour elle de se questionner sur sa posture d'artiste, et d'aller chercher sa propre voix : « Quand je chante, je suis beaucoup plus proche de ce que je veux dire, que lorsque j'utilise la langue. »

Comme elle aime à le dire, Violaine Lochu s'intéresse au langage « au sens large ». Au delà des mots et de leurs significations, son attention se porte d'avantage sur les accents et les musicalités. Par des jeux d'assemblages, de glissements phonétiques et d'arrangements vocaux, elle réalise des compositions dont la forme se situe entre le téléphone arabe, le cadavre exquis et l'anadiplose (figure de style qui consiste en la reprise de la fin d'une proposition pour débiter la suivante : trois petits chats, chapeau de paille...)

Une « pensée sonore » que l'on retrouve à l'œuvre dans son *Abécédaire Vocal* (2016), sorte de répertoire dont chaque lettre est reliée à l'univers de la voix et du langage : A pour aphonie, B pour babil, J pour jargon, S pour souffle, T pour tonalité... Chaque thématique donne lieu à une piste sonore composée de paroles et de sons recueillis par l'artiste, et qu'elle réinterprète en déployant tout un panel de « gestes vocaux ». Comme pour chercher d'où vient la voix à l'intérieur du corps, elle souffle, crie, chante, tape sa poitrine, bégaie, chuchote, ulule...

À la fois organique et musical, la voix est un instrument dont Violaine Lochu se saisit pour en révéler toute la plasticité, comme le ferait un sculpteur avec de l'argile. A capella, accompagnée de son accordéon ou d'une guitare électrique, Violaine Lochu explore le potentiel transformable de sa voix pour réaliser des pièces sonores sans compromis, où les sonorités tantôt brutes, tantôt lyriques, sont déstabilisantes.

Pour *Hybird* (2017) elle s'inspire d'un corpus de chants d'oiseaux sauvages, dont elle a enregistré et appris les cris : pinson du nord, mésengeai imitateur, choucas, chouette lapone... elle imite ces « langues d'oiseaux » en les mêlant à diverses techniques vocales à travers lesquelles toutes ses influences musicales ressortent.

Grâce à un panel d'accessoires (plumes, barbe, perruque, costume...), elle se livre à une série de métamorphoses vocales, d'imitations, de travestissements. Dans *Aoïde* (2014) elle tente de recréer le chant des sirènes, ces créatures mythologiques mi-femme mi-poisson dont le chant est à la fois séducteur et dangereux, voire inaudible. S'inspirant de techniques de chants traditionnels grecs, du langage sifflé des habitants de l'île de Gomera, et du chant des baleines, elle amène sa voix vers des tonalités hybrides, inhabituelles, à la limite de l'humain et de l'animal. Sirène, voyante, robot humanoïde, animal, créature étrange... aucun carcan ne s'applique à Violaine Lochu : « Avec la voix, tu peux tout devenir » résume-t-elle.

Liée au corps, au geste, à la langue, « l'empreinte vocale » est à la fois le reflet d'une expression individuelle et le marqueur de l'appartenance à une société. Le timbre, l'accent, le vocabulaire, l'intonation... « La musique de la voix fait signe avant le langage » nous indique Claire Gillie, psychanalyste et anthropologue, spécialiste de la voix (*Cahiers d'ethnomusicologie* n°14, 2001). En filigrane de ses œuvres, Violaine Lochu aborde des questions d'identité culturelle, de langues et langage, de transmission et de mémoire.

Son œuvre vidéo intitulée *Chinese Whispers* (littéralement « les murmures chinois », que l'on peut traduire par l'expression française « téléphone arabe ») est une exploration des processus de transmission, de traduction et d'altération du langage oral à travers le bouche à oreille : après avoir demandé à des personnes non-francophones de réciter une comptine populaire française (« Un, deux, trois, nous irons au bois... »), l'artiste répète à son tour l'ensemble des versions entendues, de manière neutre et face caméra. En condensé, elle donne alors à entendre les transformations des mots, l'altération des phrases, les translations phonétiques non-justes qui s'opèrent, jusqu'à ce que seule la mélodie subsiste de la comptine de départ.

Un sujet qu'elle aborde également avec *Lingua Madre* (2012), dyptique vidéo dans lequel Violaine Lochu réalise une métamorphose orale de ses propres nom et prénom, qu'elle récite une vingtaine de fois, variant l'accentuation et la prononciation. L'artiste « exotise » son nom, brouillant ainsi les pistes de l'identité : « Violaine Lochu » se démultiplie et prend tour à tour une consonance slave, méditerranéenne, germanique... En parallèle, elle écrit à la main le mot « mère » dans une dizaine de langues différentes ; le gommage et la réécriture de quelques lettres suffisant à opérer le passage d'une langue à l'autre. Violaine Lochu nous donne à voir et à entendre la porosité des langues, leurs frottements et leurs influences les unes sur les autres.

La voix de Violaine Lochu bouscule les genres, les catégories, les définitions. Elle introduit de l'altérité et de l'ailleurs dans nos habitudes culturelles d'écoute et nous parle de l'identité, de la langue et de la culture comme des choses vivantes, transformables, en perpétuelle mutation : « L'important, c'est de chanter vrai. »

Ninon Duhamel

YOU CAN BE HEROES JUST FOR ONE DAY,
ENTRETIEN AVEC GÉRALDINE GOURBE, PHILOSOPHE

Editions Superperformer(s), 2017

Pendant l'enregistrement du single *Heroes*, David Bowie chantait devant trois microphones plus ou moins éloignés de lui. Lors du mixage, Bowie et Brian Eno avaient tout d'abord privilégié la voix douce, émanant du micro au plus près du chanteur, pour ensuite y associer le micro le plus éloigné lorsque la voix montait en puissance. Le lyrisme du refrain, associé à la production, a ainsi donné la sensation d'être entouré.e.s par un vortex sonore, une armure pop, un charme synthétique qui nous protégeraient contre tout trébuchement maladroit, réveil chiffonné, endormissement chagrin, contre tout penchant looser... le temps d'une chanson. Un hymne à tous les ultra-sensibles, les perdant.e.s par intermittence que nous sommes lorsque la vie nous empoigne. Ce morceau, véritable ornement, fétiche sonore pour les faunes des éphémères nuits berlinoises¹, est devenu, les années passant, une musique à la gloire de quelques marques. Ces dernières affichent une certaine coolitude du rebond et d'un dépassement de soi, sans effort. Le refrain «You can be heroes» est devenu la trame d'un slogan : «do it yourself» de la différence labellisée. La *super forme*, ici mise en scène, chante une injonction sociale à aller bien en toutes circonstances. Les *superformeur.e(s)* de Violaine Lochu déambulent sur la cime d'une crête qui partagerait ces deux côtés, deux faces du 45 tours «You can be heroes... Just for one day» et, renvoient dos à dos, la flamboyance des marges à la capitalisation de la singularité. Un.e *superformeur.e* accomplit une minute de zumba chaque jour dans des lieux différents. Un parking souterrain devient homérique au regard de la zumba interprétée tout en s'inscrivant dans le parcours des actions rythmées du planning de la semaine. Un.e autre relève et cartographie, chaque semaine, les pommiers en Ile-de-France. Le bitume des cités urbaines devient un décor sur lequel s'implante un pommier en fleur. Violaine Lochu propose à un.e autre de ralentir un peu plus chaque jour certains gestes du quotidien. Une plastique digne de la chronophotographie s'immisce. Tels des actes magiques, ces «statements», selon Violaine Lochu, métamorphosent les récits récoltés ensemble en actions poétiques distinctes. Un lien temporel s'établit d'une séance à une autre et unit en dehors du rendez-vous hebdomadaire les un.es aux autres. Les superpouvoirs sont certes singuliers et s'épanouissent dans des environnements distincts, il n'en demeure pas moins que leur rémanence ne s'active que depuis la résultante de tous les gestes des *superformeur.e(s)*. A leur tour, les *superperformances* incarnent, donnent chair en quelque sorte à la (méga)oralité de cette aventure par des photos que l'on pourrait qualifier de one shot. À l'image de ce que Violaine Lochu et le graphiste Christophe Hamery avaient édité dans les livrets *Urban Omen* et *L'abécédaire vocaP*, les objets (des coquillages peints

Géraldine Gourbe

1. « A cette époque, avec le Mur toujours là, il y avait une tension terrible à travers la ville. Ça vacillait entre l'absurde - les night-clubs des drag queens ou travestis par exemple -, et les idées marxistes très radicales. Pour la première fois, la tension était hors de moi plutôt qu'en moi. » confie David Bowie à Ruether cité par Anastasia Lévy, « Ses meilleures années retour sur la trilogie berlinoise de David Bowie » in Slate.fr, 2013 : <http://www.slate.fr/story/69035/bowie-trilogie-berlinoise-the-next-day>

2. Violaine Lochu et Christophe Hamery ont réalisé ces ouvrages respectivement dans le cadre de résidence au Générateur (Gentilly) et l'atelier de Lindre-Basse (Moselle) en 2016.

VIOLAINE LOCHU CHAMAN ANDROÏDE, ARTICLE DE PEDRO MORAIS

publié dans *Le Quotidien de l'Art*, n° 1137, page 11 - 12, 2016

Qu'est-ce qui nous appartient dans le langage ? Violaine Lochu, qui a participé au Salon de Montrouge en 2016, est une transformiste de la voix, entre les espèces et les genres - humain et animal, masculin et féminin - pour devenir amazone, voiture, sirène ou cartomancienne. Lors de ses performances, vidéos et pièces radio, elle fusionne différentes langues, chants et cultures minoritaires. Après une résidence à la Synagogue de Delme, elle est invitée ce soir, vendredi, par Vanessa Desclaux et Émilie Renard au centre d'art La Galerie de Noisy-Le-Sec.

Comment expliquer que, dans le champ de l'art, les animaux soient de plus en plus désignés simplement comme des non-humains ? Dans le tout juste paru *Animals*, une excellente anthologie de textes réunis par Filipa Ramos (responsable du portail art-agenda), il se dégage une nécessité d'envisager des nouveaux rapports inter-espèces, dans le sillage des débats autour d'un monde anthropocentré. À rebours de l'idéologie de la communication globale, les humains ne peuvent pas accéder à l'altérité des non-humains sans changer les fondements mémo d'une différenciation humain-animal et ses présupposés hiérarchiques. Dans l'ouvrage s'y croisent Jacques Derrida, surpris nu en train d'être regardé par son chat, Donna Haraway réfléchissant à une nouvelle biopoétique des relations à partir des chiens, le perspectivisme amérindien de l'anthropologue Viveiros de Castro ou le chimpanzé élevé en laboratoire de Tristan Garcia (dans *Mémoires de la Jungle*, 2010) essayant de simuler une mémoire du monde sauvage.

Cette remise en question de l'opposition nature/culture a été intégrée de façon organique par Violaine Lochu à ses performances vocales la voix est chez elle une arme transformiste de l'animalité du corps, assimilant une multitude d'identités, d'idiomes et de fonctions du langage. Dans *Aoïde*, elle cherche à réinventer le chant des sirènes, ces femmes-poisson dont l'appel deviendra avec l'artiste une évocation polymorphe de pleureuses grecques, du chant des baleines et du langage sifflé de Gomera. « Je cherche un dehors, un devenir oiseau du langage, rajoute-elle. Les animaux mimétiques m'intéressent, que ce soit leur capacité à reproduire un son (les mainate, véritables caméléons de la voix) ou un mouvement (des nuées d'étourneaux, des meutes de loups, des bancs de poissons que je traduis par la voix. D'ailleurs, dans *Animal Mimesis*, j'explorais cette dimension collective du langage, car son apprentissage se fait par mimétisme tout en nous donnant l'impression d'acquiescer une subjectivité ».

Violaine Lochu se tournera alors vers des cultures orales et des chants populaires, en dialogue avec des anthropologues, pour composer des partitions à plusieurs langues, hors de toute dimension identitaire. « Si nous continuons à parler le même langage, nous allons reproduire la même histoire », exprimait en 1976 la linguiste féministe Luce Irigaray, appelant à imaginer une langue en dehors du modèle patriarcal. « J'ai habité quelques mois dans les Pouilles pour m'initier aux chants des femmes du sud de Malle, associés au tarentisme (une maladie contractée soi-disant par morsure d'araignée, induisant un état de transe qui autorisait à s'exprimer dans un environnement répressif), évoque l'artiste. Pour réinventer la langue du peuple des amazones, je me suis intéressée à la structure grammaticale japonaise (sans genre) et des chants ukrainiens et Inuits, en appliquant des trajectoires tactiles, circulaires ». Parfois elle ruine littéralement un texte (celui de la Chanson de Roland) par un effet d'érosion vocale emprunté à la géologie et appris en collaboration avec une archéologue. Pour une autre performance, évoquant la transformation déformée de la culture orale, à l'origine des mythes, Violaine Lochu déploie une comptine comme une ritournelle ayant subi le jeu du téléphone arabe, traversant la diversité d'accents qui fait de la langue un tissu vivant. « Je suis habitée par toutes ces voix. La langue ne nous appartient pas, l'auteur disparaît, nous sommes le conduit d'une communauté », affirme-t-elle.

Cherchant à établir une mémoire orale de Montreuil, elle a demandé aux habitants de lui raconter quelque chose qu'ils connaissent par coeur, jouant toutes ces voix mémorisées à son tour (faisant appel à l'ars memoriae, un moyen mnémotechnique ancien qui relie le discours à des lieux). Violaine Lochu semble pourtant moins proche d'une démarche documentaire que d'une passion renouvelée de sa génération pour la poésie contemporaine, en quête d'un futur hybride, entre les espèces et les genres, composée de langues minoritaires. Il n'est donc pas étonnant de la voir travestie en voyante pour une performance divinatoire où elle devient un capteur, sorte de chaman robotique, rappelant que dans son travail (et chez les médiums) la dimension performative du langage est plus signifiante que le message. « Je sais qu'en imitant d'autres voix je risque de perdre la mienne, voilà, mais je n'ai pas envie de m'encombrer, je n'aurais gardé que mon corps et des voix », conclut-elle.

Pedro Morais

ENTRETIEN AVEC CLAIRE GILLIE,

publié dans *Voix/psychanalyse 2016, à bas bruit, la voix, Sollipsy, 2016*

T(H)RACE OU LE DEVENIR FEMME DU LANGAGE

Nous donnons dans les pages qui suivent la retranscription du dialogue final qui a animé la fin du colloque à l'issue de la performance T(h)race donnée par Violaine Lochu.

Claire Gillie : Violaine Lochu, que pourriez-vous nous dire de votre version de ce à bas bruit la langue, à bas bruit la trace qui fait mémoire, mais aussi à haute voix le souffle et la voix qui donnent corps à l'appel.

Violaine Lochu : Ma parole est dans mon travail qui est le lieu où je m'exprime en tant qu'artiste. Je dirais que mon travail s'intéresse aux dessous de la langue, dans ce qui se joue « à bas bruit ». Par exemple, au moment même où nous parlons, nous échangeons seulement 30% d'information « pure ». Les 70 % restants sont ce que Jakobson appelle d'ordre métalinguistique, expressif, phatique... Ces multiples dimensions s'expriment dans les propos mais également dans la forme même de la parole : la voix.

Dans mes performances je m'intéresse à l'ensemble des dimensions linguistiques, j'essaie d'explorer le spectre vocal dans sa globalité, donnant ainsi à entendre ce que nous n'entendons pas, ou plutôt, comme vous le dites ce qui se joue « à bas bruit ».

Les sciences humaines – sociologie, linguistique, ethnomusicologie, psychologie – sont pour moi des sources d'inspiration importantes car elles s'intéressent, chacune à leur façon, à ce qui se joue en dessous de la langue. En ce qui concerne la performance que vous venez de voir c'est la lecture de l'ouvrage *Ce sexe qui n'en est pas un* de la linguiste et psychanalyste féministe Luce Irigaray qui m'a donné envie de réaliser cette performance.

Luce Irigaray décèle dans la langue quotidienne les marques d'une domination masculine. Se basant sur ce qu'elle détecte comme spécificités physiques et psychologiques de la femme, elle propose l'invention d'une langue non phallogratique. J'ai relevé dans ses différents articles ce que j'ai ressenti comme des protocoles à activer : un langage tactile, agendré, cyclique, simultané, multiple, infini... Je me suis alors demandé qui aurait pu parler une telle langue ? J'ai rapidement pensé aux Amazones ; un peuple matriarche ayant réellement existé – femmes guerrières Sarmates ayant vécu au III^{ème} siècle avant JC – mais aussi un peuple mythologique décrit par les grecs. Hérodote est le premier à rapporter leur parole par écrits dans *Histoires* (Ve siècle avant JC). J'ai alors appliqué ce que j'avais relevé comme protocoles linguistiques chez Luce Irigaray sur la parole des Amazones rapportée par l'historien grec.

CG : Vous nous donnez à entendre des fragments que vous recousez, d'une langue à l'autre, d'un peuple à l'autre... Les fragments, les motifs, Freud y tenait beaucoup... Sans doute les analystes sont-ils des grands couturiers devant Freud, ou devant l'Eternel, préoccupés par les coupures, les déchirures, les pièces manquantes... Comment allez-vous les piocher ces fragments ? Y a-t-il une recherche volontaire à aller les déterrer ? Ou bien ce sont eux qui s'imposent à vous ?

VL : En effet ma pratique s'articule autour de l'agencement et d'association de multiples fragments qui sont soigneusement choisis en fonction de ma recherche. Dans cette performance par exemple, Luce Irigaray et Hérodote n'ont pas été mes seules sources d'inspiration. Je suis également allée voir du côté d'autres langues – comme le japonais où la question du genre, de l'appartenance, de la linéarité d'une phrase se joue autrement. Les Amazones ayant vécu en Thrace, correspondant actuellement à une région de la péninsule balkanique (partagée entre la Bulgarie, la Grèce et la Turquie), je me suis également inspirée des sonorités des chants bulgares pour mettre en musique, mettre en bouche, les quelques mots qui nous restent de la langue supposée des amazones – le thrace – retrouvés gravés en caractère grecs sur une bague. Le chant inuit, le katajjaq, entonné exclusivement par des femmes, m'a aussi beaucoup intéressée, mais également vos articles portant sur la question du genre dans la voix : *La voix unisexe* ; un fantasme social d'une inquiétante étrangeté et *Les voix blanches du continent noir* ; un diabolus in voce chez la femme.

CG : Seriez-vous une artiste plasticienne de votre voix, dans ce sens que vous sculptez votre corps, votre geste vocal, à la fois en vous effaçant à bas bruit, mais aussi en donnant corps à une voix sans doute « insue » chez chacun de nous, que nous ignorons... et qui s'ignore...

VL : Pour répondre à votre question peut être devrais-je rappeler brièvement mon parcours. J'ai suivi un master 2 d'arts plastiques à Rennes, puis je suis entrée directement en quatrième année à l'École Nationale Supérieure d'Art de Paris-Cergy. D'un autre côté, j'ai suivi une formation classique au conservatoire (piano, flûte traversière) jusqu'à 18 ans. Par la suite je me suis intéressée à la musique populaire, j'ai effectué de nombreux voyages à travers la Roumanie, la Bulgarie, la Pologne, la Lituanie et l'Italie du sud, pour collecter des musiques, et pour me laisser enseigner par elles. L'art contemporain et la musique, ont été deux choses séparées pendant longtemps, et depuis quelques années mon travail se situe à la lisière des deux domaines.

Par conséquent j'ai un rapport plastique à ma voix, comme un peintre j'en recherche la couleur, la matière, la structure. Par ailleurs j'ai une pensée visuelle du son, je réalise des partitions qui ont une dimension plastique importante.

Je ne sais pas si je m'efface lorsque je performe, mais en tous cas je me mets totalement au service d'un propos et me laisse traverser par un flux. Mes performances déclenchent souvent des émotions fortes (rire, pleur, dégoût, peur...). Cela est le signe d'une connexion avec le public, sans doute d'une projection de sa part dans ce que je présente ; peut être peut-il y entendre l'écho de sa propre voix.

CG : Je voudrais lire votre argument que vous m'avez envoyé au moment de la conception de ce colloque.

« Dans Ce sexe qui n'en est pas un, la linguiste féministe Luce Irigaray décèle dans la langue quotidienne les marques d'une domination masculine qui se joue en de nombreuses occurrences à bas bruit. Elle y revendique la possibilité d'une langue et d'une pensée « autres », ce qui peut apparaître comme une langue inventée. Partant de cette proposition, la performeuse Violaine Lochu réinvente la parole de la communauté semi-mythique des Amazones décrite par Hérodote dans Histoires (Ve siècle avant J.C). Pour cela, l'artiste applique des protocoles spécifiques à des fragments linguistiques a priori disparates (chants traditionnels ukrainiens et inuits, structure grammaticale japonaise, inscriptions thraces...). La voix, cherchant des trajectoires au sens propre inouïes – tactiles, plurielles, circulaires... – y explore, à la suite de Luce Irigaray, la possibilité d'un « devenir-femme » du langage »

Alors ce « devenir-femme » du langage, que vous suivez à la trace ... que vous précédez peut-être à la trace ... au cas où nous n'ayons pas su l'entendre, que pourriez-vous nous en dire ...

VL : Je pense que la performance que je vous ai présentée en parle beaucoup mieux que ce que ma parole peut s'aventurer ici à en donner trace.

Claire Gillie

ENTRETIEN AVEC ALIX RAMPAZZO

à l'occasion du Salon de Montrouge publié dans la revue *Inferno*, 2016

Violaine Lochu vit et travaille à Montreuil. Jeune artiste protéiforme, elle est à la fois plasticienne, performeuse et musicienne. A l'issue d'une formation qui l'a conduite d'un cursus théorique à la faculté de Rennes aux Beaux-Arts de Cergy (dont elle est sortie diplômée en 2012), elle s'affirme depuis quelques années dans le champ de l'art contemporain, aux côtés de structures attentives aux artistes émergents, par exemple l'Espace Khiasma (Les Lilas), la Galerie (Noisy-Le-Sec), le 116 (Montreuil), le Générateur (Gentilly)... En 2016, elle fait partie des jeunes artistes sélectionnés au Salon de Montrouge.

Alix Rampazzo : Ma première question porte sur votre double pratique : la musique et les arts plastiques. Ces deux voies de recherche étaient-elles en lien à vos débuts ?

Violaine Lochu : Pas vraiment. J'ai suivi un master 2 d'arts plastiques à Rennes, puis je suis entrée directement en quatrième année à l'Ecole Nationale Supérieure d'Art de Paris-Cergy. D'un autre côté, j'ai suivi une formation classique au conservatoire (piano, flûte traversière) jusqu'à 18 ans. Par la suite je me suis intéressée à la musique populaire, j'ai effectué de nombreux voyages à travers la Roumanie, la Bulgarie, la Pologne, la Lituanie et l'Italie du sud, pour collecter des musiques, et pour en apprendre. L'art contemporain et la musique, ont été deux choses séparées pendant longtemps, depuis quelques années mon travail se situe à la lisière des deux domaines.

AR : D'après ce que j'ai compris, dans la plupart de vos projets il y a d'abord une phase d'investigation, de collectage, où vous partez à la recherche de voix, de paroles, puis vous recomposez une pièce à partir de ce matériau « brut », pour en faire une performance... Est-ce que vous pourriez revenir sur votre processus de création ?

VL : Je pars souvent d'une rencontre, qui peut avoir lieu aussi bien avec un anonyme croisé dans la rue, qu'avec une tradition musicale spécifique, un conte, un mythe ... J'opère ensuite un croisement entre ce matériau, des éléments théoriques puisés chez divers auteurs (sociologie, linguistique, psychanalyse...), et mes propres recherches vocales.

Pour la performance *Vestiges de Roncevaux* par exemple, je suis partie de *La Chanson de Roland*, « monument » de la langue française. J'ai cherché à appliquer au texte des phénomènes liés habituellement à la géologie : sédimentation, érosion, etc., en m'inspirant de documents détaillant la formation d'une ruine transmis par mon amie archéologue Claudia Sciuto. J'ai traduit ces phénomènes dans une performance vocale, sous forme de chuchotements, chants interrompus, bruits... Je voulais donner à ré-entendre cette chanson de geste en lui donnant un nouveau relief, en réactiver la splendeur passée, dans un geste à la fois romantique et iconoclaste.

Dans *Mémoire Palace* —projet de résidence au centre contemporain de Montreuil le 116, à l'époque sous la direction de Marlène Rigler—je suis partie d'entretiens réalisés avec plus de 200 personnes dans divers lieux montreuillois : marchés, bibliothèques, centres sociaux, établissements scolaires, maisons de retraite, lieux culturels.. Lors de ces rencontres, je demandais aux personnes de me transmettre quelque chose qu'elles connaissaient par cœur (chant, poésie, prière, recette de cuisine, etc.). J'ai ensuite tout appris par cœur à mon tour en m'inspirant de l'ars memoriae, un moyen mnémotechnique pratiqué depuis l'antiquité, qui consiste à apprendre un discours en prenant appui sur des lieux connus, dans lesquels on vient spatialiser son souvenir. Cela a donné lieu à des pièces sonores et une performance qui font entendre un pan de la mémoire orale, collective et protéiforme d'une ville comme Montreuil aujourd'hui.

AR : Vos performances me donnent souvent l'impression de quelque chose d'un peu barbare, au sens premier du terme, d'un babil, à certains moments presque inintelligible... Est-ce une façon de trahir le matériau de départ ? Et n'est-ce pas paradoxal pour quelqu'un qui travaille à partir de matériaux documentaires, d'entretiens...

VL : Peut être devrais-je commencer par dire que je suis au départ dyslexique, ce qui implique une relation particulière au langage. Dans mon enfance, j'ai dû apprendre à parler lors de séances d'orthophonie. En somme, la langue, au départ, n'est pas « ma maison ». D'ailleurs je ne crois pas que l'entretien que nous sommes en train de réaliser soit la forme la plus juste pour comprendre mon travail... Puisque ce dernier naît de la difficulté à dire quelque chose, affirmer un propos, trouver ses mots.

galerie dohyanglee

C'est peut-être cette difficulté originelle qui m'a amené à développer Animal Mimesis. Animal Mimesis aborde la question de la parole d'artiste. Ce projet —qui comporte des pièces sonores, une vidéo, deux performances, des dessins-partitions— a été réalisé lors d'une résidence à la Box à Bourges (galerie de l'École Nationale Supérieure d'Art de Bourges). Me trouvant de nouveau dans une école d'art, dans une position intéressante en tant qu'artiste en résidence et non plus étudiante (donc à la fois dedans et dehors) je me suis questionnée sur ce qui s'y transmettait. On y apprend certes à développer une pensée, certains savoir-faire spécifiques, mais je crois qu'on y acquiert aussi (et peut-être surtout) un certain habitus qui nous permettra de circuler légitimement dans le monde de l'art. C'est un moment de formation où l'on se constitue plus ou moins consciemment un certain pactole symbolique qui nous permettra peut-être « d'en être » : références, jargon, manière de parler... Le monde de l'art a ses propres codes, comme n'importe quel milieu socio-professionnel. Lorsqu'on écoute de jeunes artistes parler de leur travail – et je n'y échappe pas- on ne peut qu'être frappé par la récurrence de certains termes, tournures de phrases, noms... Je crois que ce qu'on appelle la « parole d'artiste » associée par convention à une forme de singularité, est prise dans un régime de langage éminemment construit et collectif — qui peut être aussi une forme d'aliénation.

Cette approche est elle-même très marquée par la lecture d'ouvrages tels que Ce que parler veut dire, Questions de sociologie de Pierre Bourdieu, Le triple jeu de l'art contemporain de Nathalie Heinich mais aussi Retour à Reims de Didier Eribon ou La honte, La place, Les années, Retour à Yvetot d'Annie Ernaux...

AR : Dario Fo a inventé un langage théâtral à part entière : le grommelot, à peine intelligible, qui reprend l'accent, le signifiant plutôt que le signifié... Son travail met en avant la corporéité de la voix, plutôt que le message, dans l'idée que la parole est l'arme des forts, des dominants, et le corps et l'accent l'arme des petits. Vous sentez-vous proche de ce type de démarche ?

VL : Oui, complètement, même si son approche est celle d'un comédien... Le sujet est très proche, mais nous utilisons des registres très différents dans la manière de l'interpréter.

Dario Fo cherche à rétablir la communication, son jeu rend lisible l'inintelligibilité de la voix... Que proposeriez-vous, pour rétablir la communication ?

Au moment même où nous parlons, nous échangeons seulement 30% d'information « pure ». Les 70 % restants sont d'ordre métalinguistique, expressif, phatique...

Je crois que mon travail s'intéresse à tout ce qui se joue en creux. Lorsque j'écoute quelqu'un, au delà de son propos j'entends sa voix ; son timbre, son débit, sa hauteur... Chacun de ces éléments formels est déjà signifiant. Nous n'avons pas besoin de comprendre pour être atteint. Je chante depuis des années dans plusieurs langues étrangères (italien, roumain, bulgare, yiddish, hébreu...). Je parle certaines d'entre elles, n'en comprends pas un mot pour d'autres ; c'est leur musicalité qui m'attire. C'est ce dont Roland Barthes parle dans l'Empire des signes lorsqu'il relate la manière dont il aime se laisser bercer par la sonorité du japonais.

AR : Vous semblez avoir un attachement particulier aux cultures orales, populaires et minoritaires, notamment dans votre pratique musicale. Vous avez par exemple joué dans un groupe de musique klezmer.

VL : J'ai beaucoup voyagé pour mieux comprendre certaines cultures et certains répertoires musicaux. J'ai habité quelques mois à Lecce dans les Pouilles pour m'initier aux chants du sud de l'Italie auprès de Cinzia Minotti et étudier de plus près le tarentisme (une maladie contractée souvent par des femmes suite à la morsure d'une araignée, qu'on soignait grâce à la musique et à la danse). J'ai également beaucoup voyagé dans l'est de la Pologne. Je voulais voir de mes propres yeux les shtetl décrits par Isaac Bashevis Singer dans ses romans et nouvelles. J'ai développé des liens forts avec des structures comme le Théâtre Brama Grodzka de Lublin.

Je n'ai plus de groupe de musique klezmer depuis des années, mais je poursuis cette recherche autour de la musique traditionnelle avec le trio Animal K. constitué de Serge Teysot-Gay (guitare), Marie-Suzanne de Loye (viole de gambe) et moi-même (voix, accordéon, objets). Nous tentons de décloisonner un répertoire de chants yiddish et judéo-espagnols par le biais de l'improvisation. Nous cherchons une forme musicale qui parviendrait à exprimer autrement leur contemporanéité.

AR : Je voulais revenir sur le projet Chinese whispers, basé entre autres sur « l'écorchement » de la langue... Est-ce que vous pensez qu'il y a un potentiel créatif de l'erreur ?

L'improvisation est un endroit où il n'y pas d'erreur, comme dit Valérie Philippin – chanteuse et improvisatrice qui a été quelqu'un de très important dans ma formation -, on ne peut pas se tromper en improvisant. Ça peut être plus ou moins bien mais l'idée d'erreur n'existe pas. On n'est parfois jamais aussi « juste » qu'en improvisant! Beaucoup de mes pièces (Aoïde, Léthé, Fabula) ont été créées à partir d'heures d'improvisation que j'ai ensuite réécoutes et re-composées. Donc d'une certaine manière l' « accident » est l'un de mes moteurs de création.

C'est vrai que Chinese Whispers est un travail basé sur des « erreurs » de prononciation faites par des personnes non francophones à qui j'ai transmis oralement la comptine Un, deux, trois, nous irons aux bois. Reprenant le principe du jeu du téléphone arabe, chaque participant entendait et répétait, comme il pouvait, la version ultérieure, déjà déformée. Au fur et à mesure, la mélodie et les paroles se métamorphosaient. J'ai ensuite appris par cœur toutes ces versions.

AR : Cette question du langage légitime ou non-légitime, m'amène à parler d'Animal Mimesis... Pourquoi avez-vous choisi de le montrer au Salon de Montrouge ?

VL : J'ai choisi de présenter Animal Mimesis à Montrouge, d'une part parce que ce projet se prête au contexte de l'exposition (il comporte des vidéos, des dessins-partitions, des pièces sonores). D'autre part je trouvais que c'était un travail qui pouvait interroger plus ou moins directement le contexte institutionnel du Salon.

AR : Dans votre dernière performance, L'office des présages, vous incarniez un personnage, celui de Madame V, qui était déjà présent dans votre performance précédente (intitulée justement Madame V.). Vous portiez un costume, un maquillage particuliers. Pourquoi avoir créé ce personnage et ne pas être venue « en Violaine Lochu », comme dans vos autres performances ?

VL : Le personnage de Madame V. est né d'un contexte particulier. L'Espace Khiasma m'a invitée à créer une performance pour le festival Relectures qui portait sur les récits du futur. Confrontée à « l'angoisse de la page blanche », j'ai décidé de consulter une voyante afin qu'elle me prédise l'avenir de mon travail. Lors de cette rencontre j'ai eu l'impression que cette femme-médium était une sorte de miroir qui me renvoyait une image légèrement décalée de moi-même. C'est de ce ressenti qu'est né mon double voyant, Madame V.

Le phénomène de la métamorphose m'intéresse profondément. Même lorsque je performe, comme vous dites « en Violaine Lochu », j'incarne plusieurs personnages. Par exemple dans Aoïde, j'ai cherché à exprimer vocalement la polymorphie des sirènes, à la fois séductrices, monstrueuses, maternelles, funèbres... J'aime beaucoup le mythe de Protée dans les Métamorphoses d'Ovide ; Protée ne cesse de changer de forme, devient tour à tour lion, phoque, serpent... Et c'est ce que je ressens souvent : j'ai l'impression d'incarner différents états. Madame V. pourrait être une sorte d'antenne, un personnage androïde qui réceptionnerait les ondes et les pensées des autres.

AR : A propos de la performance L'office des présages, vous dites vouloir représenter la mancie. Cherchez-vous à mettre en exergue le simulacre qui y est à l'œuvre? Vous ne faites pas vraiment de présages, vous accédez plutôt à une forme plastique en représentant la voyance, autant par un personnage que par des actes.

VL : Ce désir de connaître l'avenir accompagne l'être humain depuis toujours. J'ai eu envie de questionner le rapport que nous entretenons aujourd'hui avec notre futur. Lors de ma résidence au Générateur et à Anis Gras j'ai interrogé une centaine de personnes à Arcueil et Gentilly, cherchant à collecter leurs vœux, leurs souhaits, leurs prévisions, leurs rêves prémonitoires... A partir de ces entretiens, j'ai réalisé des pièces sonores que j'ai restituées ou diffusées lors de la performance L'office des présages. J'y interrogeais également la dimension narrative et performative que comporte l'acte divinatoire. J'ai inventé des mancies fictives en m'inspirant de mancies anciennes. Je réalisais des actions sur table filmées et rediffusées en direct sous la forme de projection.

AR : Je voulais revenir sur les témoignages que vous avez repris. Cela parle beaucoup d'écologie, d'attentats, de maladie... Votre performance agit comme un thermomètre de l'état actuel de nos peurs, de l'état d'urgence notamment. Est-ce que vous avez eu cette intention ?

VL : En menant cette recherche, je me suis rendue compte à quel point nombre de personnes sont très préoccupées par l'avenir, certaines croient même à une fin du monde imminente. Finalement la relation que nous entretenons au futur parle de notre rapport au présent. Le fantasme de l'apocalypse a toujours existé — c'est même devenu un genre littéraire. Selon les époques on imagine la fin du monde en fonction de ses croyances. Aujourd'hui, par exemple, on est persuadé que la fin du monde sera déclenchée par une catastrophe écologique ; ce qui est peut être vrai au demeurant. Mais ce qui m'intéresse c'est la manière que l'on a d'investir ce sujet pour y exprimer des angoisses existentielles profondément humaines.

AR : À propos du rire que vous pouvez susciter, est-ce que c'est une prise de distance ? Est-ce une volonté de votre part de le déclencher à des moments précis ?

VL : Mon travail suscite le rire à des endroits que je n'ai pas toujours pensés en ce sens. Je trouve toujours surprenante la manière dont une pièce peut être perçue et reçue différemment en fonction des contextes (lieux, publics...). Mes performances déclenchent souvent des émotions fortes (rire, pleur, dégoût, peur...). En cela je me distingue de tout un pan plus conceptuel de la performance (d'ailleurs ce mot, « performance », est un peu daté aujourd'hui, désignant tout et son contraire). Bien que je ne la travaille pas directement et exclusivement – à la manière de la génération de Gina Pane, Marina Abramovic, Michel Journiac... – la relation émotionnelle du public est quelque chose d'important pour moi.

AR : Pourquoi le choix de Gentilly pour l'Office des présages? Est-ce la circonstance d'une résidence ou est-ce que vous avez un attachement particulier aux banlieues parisiennes ?

VL : Le Générateur se trouvant à Gentilly, les financements nous venant en majeure partie de la commune et du quartier du Chaperon Vert (partagé avec Arcueil), la résidence a eu lieu à Gentilly. Le Générateur est un lieu important dans mon parcours. Anne Dreyfus et Amandine Banal ont été les premières à me soutenir à la sortie de l'école en me programmant en 2013 sur le festival Performances de mars aux côtés de figures reconnues, comme Charles Pennequin ou Catherine Froment... C'est un lieu qui permet l'émergence de jeunes artistes et de pratiques marginales, qui prend des risques. Leur plus grande qualité, au delà d'un rapport chaleureux et généreux au public, est une forme d'éthique de la création, qui permet aux artistes une totale liberté de recherche.

Je trouve que la banlieue, ou plutôt les banlieues (Vincennes n'a pas grand chose à voir avec Saint-Denis par exemple) sont des lieux intéressants et complexes, riches de multiples strates historiques, politiques, sociales, culturelles, linguistiques, architecturales... D'un autre côté j'ai toujours un peu peur de l'instrumentalisation de la « banlieue » à l'œuvre dans certains discours institutionnels...

AR : Je voudrais parler un peu de ce que vous postez sur la web-radio R22. Quelle est votre relation à la littérature, et à toute cette la génération de poètes-performers à laquelle appartient Charles Pennequin par exemple ?

VL : La R22 Tout-Monde est une webradio initiée par l'Espace Khiasma, constituée d'une douzaine d'antennes différentes (Bétonsalon, le 116, le Centre d'art de Beyruth, Le Générateur... Montrouge depuis quelques jours !) sur laquelle on peut écouter des créations sonores, des conférences, des restitutions de performances, des débats politiques et sociaux... La plupart de mes pièces sonores sont écoutables sur cette radio.

C'est vrai que mon approche de la langue fait que l'on peut assimiler mon travail à de la poésie sonore. Charles Pennequin, Serge Pey, Nathalie Quintane, Christophe Tarkos sont des poètes que j'ai beaucoup écoutés et lus, mais aussi Bernard Heideck, Henri Chopin, Kurt Schwitters, Isidore Isou...

AR : Envisageriez-vous de publier un recueil de poèmes ?

VL : Il existe déjà des objets éditoriaux qui rendent compte de mon travail, mais pas sous la forme traditionnelle du recueil. Chaque performance est écrite sous forme de dessin-partition, chaque projet se nourrit de documents visuels et de photos. Les éditions qui accompagnent – ou plutôt sous-tendent – mes performances donnent à voir cette recherche. Ces objets (livrets, journaux, affiches) ont été pensés et réalisés avec le graphiste Christophe Hamery, avec qui je travaille depuis plusieurs années.

Alix Rampazzo