

OPERA'S SHADOWS

UNE PIÈCE DE CLAUDIA TRIOZZI

un texte de Cyril Seguin

Ce texte est le fruit d'un travail d'écoute quotidien avec Claudia Triozzi. Il s'est progressivement constitué au cours de conversations qui portaient sur sa démarche, sa vie, ses œuvres, son contexte professionnel. *Opera's Shadows* est arrivé à un moment où il fut possible d'en témoigner quelques éléments clés.

Il y a dans la personne de Claudia Triozzi un étrange mélange d'inquiétude-sereine et de gaîté-ludique qui oriente son tempérament de créer à la fois vers l'immense, ô merveilleux spectacle, et vers le silence méditatif d'une conscience contemplant en elle la part la plus obscure de l'expérience humaine. Il faut une telle contradiction sans doute pour expliquer l'extrême fidélité avec laquelle, de l'intuition qui la fonde à un perpétuel renouvellement des formes, s'exprime Claudia dans son œuvre. De ce caractère – mêlé aux êtres de son temps – qui interroge dans sa dimension psychologique et philosophique¹ notre rapport aux autres et notre position existentielle se concrétise la pensée de Claudia. On peut saluer aujourd'hui sa dernière pièce *Opera's Shadows* qui en est la profonde expression.

Le meuble-écran d'*Opera's Shadows* est le passage de notre introjection comme ces lieux qui ferment l'univers matériel et en ouvrent un autre dans lequel l'imaginaire se déploie, appelant un vide où le rêve organise son théâtre d'ombres et de lumières. Bientôt, cet objet par un effet de miroir devient le jeu d'un reflet entre nous et nous-mêmes.

¹ J'évoque plutôt ici une forme d'inspiration comme des mots ou des phrases qui feraient écho avec les œuvres de philosophes.

Les abstractions, les motifs, les ouvertures, les sons et les voix que nous percevons sont le ferment du parcours initiatique de notre conscience. Mais, il est avant tout le dispositif scénique dans lequel nous pouvons pénétrer tantôt pris par la musique, tantôt pris par l'image, parfois libres d'échapper à cet entre-deux. Puis, épuisés nous le sommes à mesure d'être balancés et de se confronter à cet «objet» difficile qui met en crise le sujet devenu cet être incapable de répondre à une question ou à court d'idées devant la page blanche. Finalement, en faillite, nous nous posons la question de notre propre existence face à cet inconnu qui nous échappe, voués à une éternelle confrontation de notre présence devant l'objet. Pour tenir, nous lâchons prise. Qu'est-ce que l'œuvre quand elle résiste? Que reste-t-il pour notre repos? La quête d'un confort, comme cet individu assis, peut-être allongé face à l'étendue d'un paysage et qui nous rappellerait les vertus de la contemplation². «Dans le suspens momentanément de l'activité réflexive du sujet, un travail de la pensée s'accomplit à même le spectacle du monde»³. Dans *Opera's Shadows*, l'être matériel et pensant, celui par qui

habituellement nous opérons notre projection, cet être par qui nous décidons de tous nos points de vues en réaction à sa présence n'existe plus. Il n'est plus non plus celui en qui nous accédons à nos propres rêveries. *Opera's Shadows* établit un nouveau rapport dans lequel cet autre, toujours là, nous échappe pour mieux nous renvoyer à nous-mêmes. Son injonction première veut renverser cette situation commune où le regard se confronte à lui-même par le biais

² Afin aussi que «l'homme parvienne à un apaisement que ne peut lui procurer le monde extérieur, en perpétuel devenir, toujours changeant, de le libérer de toute contingence, de l'élever au règne de la nécessité», en un mot de l'éterniser». In Georges Roque, *Qu'est-ce que l'art abstrait?* Folio essais inédit, Gallimard, Paris, 2003, p. 95.

³ Michel Collot, «La pensée paysage» in *Le paysage/État des lieux*, sous la Dir. F. Chemet, M. Collot, P. Saint-Gérons, édition Ousia, Bruxelles, 2001, pp. 498-511.

du corps interposé et non pas par un autre langage. Ici, le corps invisible mais bien vivant de Claudia Triozzi nous chante d'étranges oraisons pour qu'advienne notre conscience. Il installe le doute si bien qu'on ne sait plus si voir n'est pas plus une question de perception que de regard. Il nous demande si la présence du corps n'est pas moins un moment de figuration – celui-ci nous obligeant dans sa présence même à voir avant tout un corps puis autre chose – qu'un lieu pour envisager le pouvoir du corps bien au-delà de sa matérialité vue. Celle-ci peut développer une présence vocale et sonore qui nous libère enfin de la figuration pour des moments de perceptions. La perception est la clef de voûte d'*Opera's Shadows* qui nous montre bien qu'elle ne se réduit pas au simple regard mais qu'elle sollicite tout notre être jusque dans les moindres recoins de sa pensée. La danse*, s'il y a, serait avant tout une présence de l'être. Il s'agit, avec ce corps qui nous est invisible et pourtant si vrai dans son mouvement vocal, de se laisser prendre. *Opera's Shadows* est le dispositif du dispositif mental à la fois de l'artiste⁸ et de celui qui regarde dans une attitude commune exprimée comme « l'intention première de ma pensée n'est pas de m'attester mon existence, mais de me joindre à l'objet perçu, imaginé, voulu »*. Ces figures de lumières, ces dessins de motifs en s'abstenant de représenter le réel et le sujet dans une scène donnent un statut *universel*⁹ au sujet, celui que nous avons tous lorsque nous regardons le monde. La représentation ici n'a qu'un seul destinataire : nous-mêmes. Il n'y a pas d'extériorité entre nous et l'espace extérieur. Ainsi, la pensée se déploie comme paysage.

4 Claudia Triozzi est issue de la danse contemporaine.

5 Artiste qu'il n'est pas possible de voir.

6 Paul Ricoeur, *Philosophie de la volonté*, t.1, Aubier, Paris, 1988.

7 Par « l'abstraction » qui ouvre le passage du particulier au général, *Opera's Shadows* pourrait manifester l'expression actualisée de l'esprit humain, ni purement matérialiste, ni purement sentimental, ni même purement conscient de lui-même mais plutôt conscient du monde et de sa place dans celui-ci.

Cet élan est à la fois en nous et hors de nous. C'est ce moment intermédiaire si nécessaire pour un passage du domaine du physique à celui de la conscience puis viendra la transcendence. Cette forme réfléchie qu'instaure *Opera's Shadows* renvoie à une modalité du penser qui n'est pas celle de se concevoir mais de créer par l'esprit humain une conception naissant de la rencontre entre l'homme et le monde si bien qu'EN la pièce nous nous transcendons..... « Grand délice que celui de noyer son regard dans l'immensité du ciel et de la mer ! Solitude, silence, incomparable chasteté de l'azur ! une petite voile frissonnant à l'horizon, et qui par sa petitesse et son isolement imite mon irrémédiable existence, mélodie monotone de la houle, toutes ces choses pensent par moi, ou je pense par elles (car dans la grandeur de la rêverie, le moi se perd vite!) ; elles pensent, dis-je, mais musicalement et pittoresquement, sans arguties, sans syllogismes, sans déductions »* et de là, ce nouveau rapport souligne l'échange entre objet et sujet qui caractérise une pensée devenue dès lors non-réflexive et non-discursive et se constitue à même *l'expérience sensible*. Elle en est si engagée et si indissociable qu'elle ne peut se traduire que dans un langage rendu lui-même sensible, « musicalement et picturalement ». L'expérience devient acte de générosité puisqu'elle se destine au spectateur. Cette pensée repose donc « sur une mise en relation du monde et du moi »*, mais aussi de toutes les choses les unes avec les autres, dans ce que Valéry nomme une « sensation d'univers », par quoi tous les phénomènes « se trouvent musicalités, devenus commensurables, résonants

8 Charles Baudelaire, *Le Confesseur de l'artiste*, cité dans M. Collot, « La pensée paysage », op. cit., p. 504.

9 Paul Valéry, *Propos sur la poésie, Œuvres*, Bibliothèque de la Pléiade, tome I, p. 1363.

Cet écran de la conscience n'a pas la surface du miroir qui dans sa quête de fidélité restitue l'image qu'il réfléchit mais la durcit. C'est une véritable peinture vivante avec la profondeur de l'âme qui ressort à la fois de l'écran de cinéma et du tableau hors norme. C'est la « scène-objet de pensée » concentrant toutes les dimensions du spectacle. Elle est l'espace de notre confrontation. Sa surface de projection que nous avons sous les yeux est transparente, profondément incertaine dont le va-et-vient et les apparitions/disparitions sont des champs de possibles pour notre interprétation. Il y a comme une forme d'imprécision qui ménage le « vide » nécessaire à notre liberté. Le jeu de ce moment où la matière n'est pas si franche qu'on pourrait le croire est renforcé par la structure d'éclairage qui impressionne la toile à l'avant et à l'arrière. C'est la lumière du flou nécessaire aux bords. La lumière est épaisseur elle-même. Il ne s'agit pas du transfert de pixels colorés via l'image numérique projetée mais bien de la lumière en tant que consistance si bien que, lorsqu'elle se chevauche, elle donne un caractère vivant de l'ordre du « charnel » et c'est ce caractère-là qui nous approche de la dimension la plus réelle de notre posture, celle que nous avons en tant qu'humain face à l'objet : nous sommes. Il y a de nous dans elle qui passe cette fois-ci non par la pensée mais bien par apport physique. On imagine même notre corps dans l'écran sans pour autant aller derrière celui-ci pour répondre aux assauts incessants de notre curiosité. Les variations de lumières et de figures nous laissent l'interstice nécessaire pour une intrusion. Je me verrais bien entre ce bleu et ce rouge. Rien à voir avec une illusion d'optique que nous aurions pu subir inconsciemment. Non, dans ce cas précis, nous avons une profonde envie d'y aller.

l'un par l'autre »*. Dans un sens, Claudia Triozzi pratique la danse comme un peintre. Lorsqu'on peint, « il n'y a personne »¹¹, tout alors peut sembler possible. « Ce qui rend l'acte possible est l'effet d'une forme de passivité »¹² opérante au cœur de l'activité qui sous-tend le travail. La forme (la chose, l'objet, ici l'opéra en train de s'élaborer) « qui apparaît alors s'impose à mon regard non pas objectivant mais à mon regard participant au mouvement total du corps en action qu'une expérience nouvelle [faire appel par exemple à des savoir-faire autres si la création en a besoin] peut venir déchirer le tissu actuel et investir mon champ d'expérience »¹³. Cet « en cours » du travail se passe d'élaboration conceptuelle préalable. La forme de la « composition » EST la pratique ou l'expérience inventée par l'artiste. Le choix de projeter des images abstraites dans un processus continu nous intéresse en tant que monde multiple : les halos diffus, les entités colorées successives, les arêtes de volumétries, les géométries dispersées, toutes défilent non pas pour raconter une histoire de la peinture abstraite¹⁴ mais existent en tant que support visuel d'un monde physique absent qui se déroulerait comme celui que peut voir le promeneur. Il y a comme une réminiscence des formes naturelles, impressions fugitives ou peut-être travail de mémoire, voire inconscient dans ces images après le séjour de Claudia au Japon. Elles font appel à des représentations mentales. Claudia Triozzi fait signe et nous propose des jalons sans jamais tracer le parcours

11 Dans le sens où le peintre est seul face à sa « toile ». *Opera's Shadows* est le fruit d'un travail entre Claudia Triozzi, Michel Guillet, Haco, Aurélien de Fursac, Pierre Guiffret. « Il n'y a personne » dans le sens d'une manière d'être seul face à nos décisions pendant le processus d'élaboration, même si cette œuvre est un lieu de partage.

12 Stéphanie Mésanè, *Passivité et création, Merleau-Ponty et l'art moderne*, PUF, 2003, pp. 27-28.

13 Ibid., p. 27.

14 Malgré tout, on ne peut nier un héritage de « l'art abstrait » notamment à travers la forme (travail en tant que musique, poème, mémoire, langage...) que prend la pièce et aussi dans sa manière de se définir. Et pour reprendre autrement certains propos de Georges Roque, peut-on dire que Claudia Triozzi a proposé « une danse abstraite, une nouvelle réalité de la danse, celle de ses rapports purs et qu'à ce titre, elle est bien conacrée ? » in Georges Roque...ibid., p.167. Doit-on avoir peur alors que cette part « concrète » de la danse ne fut pas exprimée dans la présence tangible du corps en mouvement ?

à notre place. Le sens ne réside pas tant dans la nature de la forme présente que dans le prétexte de créer non seulement les conditions d'une confrontation

mais aussi de créer comme « des appels à ouverture »

de la conscience. S'il y avait eu une seule et unique image abstraite tout au long de la pièce ou un seul monochrome, nous n'aurions jamais fait l'effort de travailler. Or, ce que veut ici *Opera's Shadows*, c'est rendre l'esprit actif (et il le fait par l'image certes mais aussi par le son). Ces mondes de l'abstraction sont de « l'anti-perspective ». Ici, il n'y a pas soumission du réel à la vue ni consécration de la séparation sujet/objet par la représentation. Bien au contraire, il y a tentative par cet acte de ré-flexion que le sujet se repense dans un monde, qui ici n'est pas le monde. Et c'est en cela que la projection est bénéfique parce qu'il s'agit bien d'une projection qui ne circonscrit plus des éléments mais crée les circonstances d'une représentation en quelque sorte réflexive¹⁵ où le rapport sujet/objet se repense comme appartenant au *même* monde. À la source de cette genèse, il y aurait donc la présence au monde, l'engagement du corps et de l'esprit qui feraient du spectacle une incarnation.

Ce que remet en scène Claudia Triozzi dans *Opera's Shadows*, c'est le phonétisme de la langue où la confrontation du Français et de l'Italien nourrissent une mise en abîme, elle-même accentuée par les tonalités de la voix qui empruntent à diverses références : opéra, théâtre, cinéma etc. La voix nous initie à la matérialité de la langue qui tente de nous échapper lorsque quotidiennement nous sommes confrontés au bruit (la voix dans un sens disparaît)

¹⁵ Au sens de : « l'y réfléchit après coup ».

et à une culture dominée par les médias. Et ce qu'il y a d'étrange dans celle-ci, c'est son rôle. Roland Barthes nous dit que ce qui l'intéresse le plus dans la voix : « c'est que cet objet très culturel est, d'une certaine façon, un objet absent (beaucoup plus que le corps qui, lui, est représenté de mille manières par la culture de masse) : nous écoutons rarement une voix « en soi », nous écoutons ce qu'elle dit (...) »¹⁶. Et pourtant, avec *Opera's Shadows*, c'est bien la signification des textes qui est mise en scène mais aussi le débordement de la signification des mots, enfin la matérialité même de la voix. Cette voix qui n'est plus « un objet absent » mais devient le centre de la représentation, paroxysme de la présence du corps qui n'a plus besoin de se montrer pour s'exprimer.

Tout est épaisseur et profondeur dans *Opera's Shadows*, tout aussi, est léger car ouvert. Les constructions sonores, les bruitages, les voix, la musique et les réglages des sons participent de cette intrication nécessaire à l'existence d'un Monde (sonore). Celui-ci à son tour nous enveloppe intégralement non comme un vêtement ou comme dans une pièce où l'air serait vicié, mais plutôt comme dans une maison aux fenêtres ouvertes. Tout comme le travail de l'image, ils ne racontent pas le monde mais le suggèrent. Ils sont ouverts comme ces croquis qui dans leur part de blanc laissent libre cours à l'imagination. Cependant, nous ne sommes pas perdus face à l'inconnu. Nous ressentons et imaginons l'ambiance de ville, les conversations, nous croyons reconnaître des scènes

¹⁶ Roland Barthes, « Les fantômes de l'Opéra » in *Œuvres complètes* IV, 1972 - 1976, Seuil, Paris, 2002, pp. 488 - 491.

de cinéma et d'opéra sans réellement savoir et vouloir identifier ces moments à une histoire de la culture de l'art. Ces sons et musiques naissent tout simplement et jouent avec nous. Et la justesse de leur interaction dépend plus de leur mise en parallèle que de leur synchronisation. Il n'y a pas un « vouloir raconter » par l'image, l'histoire des sons ou inversement par les sons, l'histoire des images, ce qui renforce ce rapport dans lequel nous nous sommes engagés devant l'image, celui d'être face au monde.

Enfin, on peut dire que c'est une œuvre qui se veut une proposition d'aventure au sens vrai du mot, c'est-à-dire quelque chose d'inconnu, une nouvelle forme d'engagement. Et cet inconnu mérite probablement de prendre le risque qui lui est nécessaire pour exister.

Cyril Seguin est paysagiste.
Il poursuit une recherche sur l'enseignement du projet de paysage et la spécificité de la pensée paysagiste.
Opera's Shadows : 26/27/28 octobre 2005 aux Laboratoires.
Co-production Association Cespi, Festival Montpelliér Danse 2005, Les Laboratoires d'Aubervilliers, le Centre National de la Danse (compagnie en résidence).
Avec le soutien de la Villa Kujoyama et de Anis Gras
Le lieu de l'autre (Arcueil). Accueil en résidence à l'Espace Pasolini, Valenciennes et accueil studio à la Ménagerie de Verre.
L'association Cespi est soutenue par la Drac Ile-de-France, Ministère de la Culture et de la Communication