



Claudia Triozzi. Photographie : Olivier Charlot.

ENTRE -TIEN AVEC CLAUDIA TRIOZZI PAR YVANE CHAPUIS

YVANE CHAPUIS

J'aimerais parler de ton procédé de travail, de ce que tu sais d'une pièce avant de la commencer.

CLAUDIA TRIOZZI

J'en connais les volumes. Dans le cas d'*Opera's Shadows* je savais que j'allais me confronter à la lumière en tant qu'outil scénique, que cette lumière ne mettrait pas en valeur un spectacle ni même ne définirait une mise en scène, mais qu'elle serait elle seule scénographie. Je savais aussi que la pièce mettrait en actes des sonorités qui feraient signe d'une parole et rejoindrait le cinéma.

YVANE CHAPUIS

Ma question est plus générale, elle concerne l'ensemble de ton travail.

CLAUDIA TRIOZZI

Je procède toujours de cette manière-là, c'est-à-dire qu'il y a toujours deux matériaux, deux éléments qui priment entre lesquels je tisse des liens. Dans *Dolled up*¹ par exemple, il y avait l'apprentissage d'autres métiers que le mien, c'est-à-dire en fin de compte l'extériorité de mon propre travail qui s'est formalisé à travers des vidéos et des photographies, et il y avait mon activité que représente le dispositif scénique. Et schématiquement, ces deux propositions se rejoignaient à travers la répétition des gestes, les miens, ceux qu'effectue mon corps.

J'ai besoin de me construire un environnement. Le travail questionne la scène, les outils de scène, une scénographie, un volume qui fait que mon corps peut agir, qui me met en action. Ce cadre, qu'il s'agisse des machines de *Park* ou de *Dolled Up*, des rideaux de *Family tree* ou de l'écran d'*Opera's Shadows*, est une amplification

¹ Les photographies et vidéos projetées dans la pièce intitulée *Dolled up* documentent les expériences de l'artiste en situation d'apprentissage d'autres métiers que le sien, tels que fleuriste, couturière, vendeuse de chaussures, chocolatière, etc.

de mes questionnements, une structure qui en même temps me sépare et me rapproche du public.

YVANE CHAPUIS

Lors d'une précédente conversation, j'ai cru comprendre que la forme que tu cherches est celle qui permettrait au spectateur de faire l'expérience même du processus dans lequel tu te trouves au moment où précisément tu cherches une forme pour ce que tu as à dire, à faire, à mettre en forme. Pourrais-tu revenir sur ces idées ?

CLAUDIA TRIOZZI

Dans la construction, dans la mise ensemble de deux volumes parallèles tels que la lumière et le son, quelque chose naturellement m'échappe – parce que je ne suis pas spectatrice de la pièce, je l'interprète – et qui rejoint le public dans un certain inconfort. Qu'est-ce qui fait temps pour moi dans la recherche et qui fait temps pour le public dans la confrontation à cet objet ? Cette temporalité est inconfortable, elle demande une certaine détente, un effondrement également, et une compréhension. Une compréhension non pas de ce que je dis mais de l'ensemble de la pièce. C'est l'ensemble de la pièce qui fait parole. Quand je cherche, c'est la même chose, c'est l'ensemble des mes perceptions qui fait la pièce, c'est un travail inconfortable dans lequel je dois m'abandonner au sens où je dois en accepter la temporalité. Le public ne peut pas ne pas travailler. Quand je dis que le public travaille, il travaille pour comprendre peut-être la stratification d'une expérience à faire. Mes pièces ne contiennent pas de matériaux qui offriraient une compréhension logique où le spectateur peut s'abriter. C'est un ensemble de temporalités qui sont miennes, que j'ai vécues, et qui sont compressées.

YVANE CHAPUIS

Dans tes trois dernières pièces, *Family tree*, *Stand* et *Opera's Shadows*, la voix est devenue le principal médium. Qu'est-ce qui t'a conduit à lui faire une telle place ?

CLAUDIA TRIOZZI

J'ai eu envie de dire, de dire non plus avec mon corps et des objets comme c'était le cas dans mes premières pièces, mais de dire « vraiment ». Dire, assez simplement, correspond à la voix. Je ne suis pas particulièrement fan de ma voix parlée, j'ai cherché une autre voix pour pouvoir dire. J'ai travaillé ma voix trois ans à l'école de musique de Romainville. Je me suis confrontée à des chanteurs quasi professionnels. Je me suis à nouveau confrontée à une situation d'apprentissage et c'est devenu une pratique qui a enrichi ma voix. Avec *Family tree* j'ai été confrontée à un problème technique, je devenais très vite aphone, je n'arrivais pas à tenir l'heure de spectacle. Ce sont ces difficultés techniques qui m'ont conduite à me passionner davantage, à faire l'expérience de la voix comme technique, c'est-à-dire qui requièrent certaines postures de corps, certaines formes de respiration. Cette pratique est devenue quotidienne. J'ai été particulièrement attirée par l'oubli du temps, l'oubli de soi, qu'elle permet. S'entraîner à faire tourner certains volumes sonores, à tenir un son, offrent la possibilité d'une véritable déconnexion vis-à-vis de l'extérieur. Le travail de la voix c'est aussi un travail de puissance vocale, d'amplification, qui, lorsque le souffle est connecté, est très plaisant parce qu'il autorise un véritable détachement, un détachement du monde oserai-je dire, même si ça fait beaucoup.

La concentration qu'une pratique solitaire de la voix

requière renvoie au corps mais pas au miroir, comme c'est le cas de certains apprentissages de la danse, même si le miroir est utile pour certaines postures de la bouche. Quand on chante bien c'est quand on oublie sa propre voix. Avec la danse je me suis rarement oubliée. La voix m'a offert une possibilité de me poser à l'autre différente de la danse. Avec la voix, l'essentiel se situe au niveau du visage, de la tête, de l'espace du cerveau. En même temps, dans le chant, rien ne doit être trop intellectualisé, il y a une très grande spontanéité. Il y a également dans la voix une certaine obligation d'être joyeux qui me plaît.

YVANE CHAPUIS

De quelles façons s'est engagé le travail avec les musiciens pour *Opera's Shadows* ?

CLAUDIA TRIOZZI

J'avais déjà collaboré avec Michel Guillet pour la pièce précédente, *Stand*. Je savais que je voulais m'engager dans un travail qui questionne le son et la lumière, mais cette fois-ci je cherchais une forme sonore plus spatialisée, c'est-à-dire qui s'éloignerait de la forme du concert, où les volumes des matières sonores pourraient être modulés, contrastés, où le son en rapport avec les projections de lumière serait mouvant, balayerait l'espace. C'est une donne de départ assez vaste. Nous nous sommes lancés dans des improvisations où Michel travaillait à partir de sons électroniques enregistrés et moi à partir de la voix et de bruitages réalisés avec des objets. Pendant ces phases d'improvisation, certains textes se sont matérialisés, au sens où ils se sont figés à l'intérieur d'une thématique et d'une durée. Un moment particulièrement difficile du travail a commencé alors pour moi. Cette difficulté est liée à des différences de vitesse dans l'élaboration des matériaux. En effet, si les textes se sont écrits relativement vite, l'ensemble de la recherche a duré trois mois. C'est une phase que j'avais déjà éprouvée pendant le processus d'élaboration de *Family tree*, et qui consiste à trouver les moyens de continuer à élaborer un texte à partir d'une structure fixe, à essayer de le faire évoluer quand même, pour demeurer dans un processus dynamique tout au long de la recherche.

Les matériaux sonores se sont progressivement formés au cours de rencontres régulières et de plages de réflexion individuelle.

La collaboration avec Michel m'intéressait pour la qualité « terrienne » des sons qu'il produit, pour sa capacité également à élaborer un motif qui grandit et sature, à créer une ambiance hypnotique, une énergie de méditation, de détachement propice à la voix telle que je la pratique, mais jusqu'à une certaine étape. J'ai eu besoin de mélodie, de sonorités plus célestes pour complexifier, pour créer des contrastes permettant des ouvertures d'espaces et motivant, amplifiant ma voix sur des chemins différents.

L'intervention d'Haco était risquée parce qu'elle ne pouvait débuter que trois semaines avant la première. Nous avons performé ensemble à la Villa Kujuyama à Kyoto lors de mon séjour au Japon. Elle a apporté d'autres sonorités, m'a fait écouter des sons et m'a laissé choisir. Elle s'est absolument mise au service de l'œuvre. Cette collaboration était une intuition heureuse. Certaines parties ont été enregistrées car je les trouvais précisément parfaites pour moi, de plus je craignais de les rejouer en direct, et elles m'offraient des plages de repos pendant la performance. Le temps d'échange



9

Debout texte SUR LE 4° ACCORD PIANO

AU VISAGE EXPRESSIF

Au visage expressif,

Aux minuscules yeux d'email pivotants

Sur la figurine de tes Lèvres si douces et blanches, fine porcelaine « féléé »

Palle et jeune comme tes doigts de fumée

Le matin se lève déjà opaque

Compagnon insatiable de tes délires

Mosaïque aux milles subtilités éperdue dans l'espace d'une rancune

Qui te molesta à jamais.

En haut : Haco et Michel Guillet in *Opera's Shadows* (répétition, octobre 2005, vue derrière l'écran). En bas : *Opera's Shadows*, 2005, extrait de la partition.

artistique avec Haco a été court mais très riche. Il y a eu une sorte d'évidence sans doute liée à notre féminité, à notre capacité d'écoute mutuelle. Cette écoute est aussi liée je crois à un certain type de formation et de pratique collectives telles que celles de la danse et du chant.

La venue d'Haco faisait disparaître la dimension de performance du travail dans lequel Michel et moi étions engagés. Nous étions trois désormais, la partition devait se construire davantage pour distribuer et régler les interventions de chacun. Ce travail d'écriture me permet à présent d'affronter la scène de manière plus sereine, il m'offre en définitive une plus grande liberté.

Une collaboration ne consiste pas pour moi à prendre le savoir-faire de l'autre. Il s'agit d'individualiser une puissance, une puissance pas seulement artistique, une puissance quelconque, et c'est là où ma tâche devient difficile. De mon point de vue, entreprendre une collaboration c'est entrevoir chez l'autre un potentiel à traverser, ce qui ne signifie pas l'utiliser mais l'amener à soi. Cela demande une grande ouverture, une grande générosité, une envie de servir un travail. Je désire poursuivre ce travail de collaboration mais en trouvant des paramètres de commencement du travail. J'ai jusque-là procédé par intuition, il est nécessaire à présent que j'élabore non pas une machine mais une sorte de contrat de travail artistique, un manifeste qui préciserait ce qu'est pour moi l'acte artistique à l'intérieur d'une collaboration. Une collaboration permet je crois respectivement de se traverser, de filtrer des choses que l'on n'aurait pas filtrées en solitaire. La collaboration est un mot flou, trompeur et qui mériterait sans doute d'ouvrir un débat.

YVANE CHAPUIS

Quelle forme prend la partition d'*Opera's Shadows* aujourd'hui ?

CLAUDIA TRIOZZI

Elle est gravée sur un cd et chacun d'entre nous y a accès. Nous avons également nos partitions individuelles, pour Michel et Haco, il s'agit de sons enregistrés, pour moi, de textes, de mélodies et de bricolages.

YVANE CHAPUIS

De quelle manière le travail s'est-il ajusté entre vous ? De quelle nature étaient les indications que vous vous donniez pour élaborer la partition ?

CLAUDIA TRIOZZI

Les mots que j'ai employés n'appartiennent pas à un vocabulaire réellement musical. Je me suis beaucoup attachée à la durée. Dans les improvisations les durées sont dilatées. Par exemple, le morceau intitulé *J'aime le brouillon* durait en improvisation trois-quarts d'heure et s'est réduit au final à cinq ou six minutes. J'ai procédé à un travail de rétrécissement qui s'est élaboré à travers la composition d'éléments surgis en improvisation et qui a été guidé par l'oreille.

YVANE CHAPUIS

Par quels procédés les textes ont-ils été élaborés ?

CLAUDIA TRIOZZI

Certains textes sont nés pendant ce travail d'improvisation avec Michel. Certaines thématiques ont surgi dans ces moments-là, à partir d'une phrase par exemple telle que « moi j'aime le brouillon ». Ce sont des bribes de thématiques internes, personnelles, qui font écho à des questions qui me préoccupent et que je vais

choisir de développer sous forme de revendication ou d'ironisation. D'autres thématiques peuvent être liées à des lectures.

YVANE CHAPUIS

T'arrive-t-il de te mettre face à une page blanche à partir d'un thème choisi ?

CLAUDIA TRIOZZI

Pas systématiquement. *Au visage expressif* a été écrit seule, chez moi. C'est souvent le cas des textes plus intimes. Cette phrase par exemple a surgit sur une improvisation au piano que j'avais enregistrée. Certains textes peuvent résulter d'un face à face avec des images, c'est le cas de *Que ton regard est perdu*. Ce texte est lié à une exposition de photographies de femmes au travail, d'intérieur, que j'ai vue. Le texte sur la brique, « mégapole qui n'existe pas avec tout ce devenir inutile [...] » faisait écho à ma situation, « brique réfractaire, élément d'ardoise brune [...] », c'est un hommage à la brique. J'ai eu une fascination pour la brique, qui aujourd'hui s'est estompée d'ailleurs mais qui m'a étonnée. Je me suis demandé comment ce mot devenu si transparent à mes yeux nommait un matériau et une couleur que je n'aime pas. L'origine de ces textes est variée, complexe aussi. Pour moi faire une pièce c'est un calendrier de complexités.

YVANE CHAPUIS

Ces textes ne te donnent-ils pas aussi la liberté de prendre la parole, de faire usage du verbe, sous une forme qui n'appelle pas nécessairement de développement ni d'argumentation ?

CLAUDIA TRIOZZI

C'est une façon de philosopher. Ce sont des textes que j'aimerais faire entendre autrement aussi, à travers une lecture peut-être, parce qu'il faut juste les écouter. La succession des tableaux dans *Opera's Shadows*, hypnotique dans leur répétition, conduit à une écoute particulière. Les oreilles s'ouvrent parce que les yeux sont mobilisés d'une façon particulière. Comment peut-on écouter autrement que comme on le fait aujourd'hui, devant la télévision par exemple ? Il faudrait que je puisse voir la pièce. C'est une expérience que j'aimerais éprouver aussi pour pouvoir continuer à la questionner. Par exemple, la spatialisation du son ne va pas encore assez à la rencontre de la diversité sonore selon moi. Je pense que le son comme l'écran pourrait encore davantage se situer dans un trouble de la perception. Quand je dis que le spectateur travaille, ça n'est pas tant pour comprendre ce qui est dit que dans un mouvement de désir de pénétrer des univers, des réflexions.

Où pose-t-on le mot intelligence dans un travail ? Merleau Ponty, je le comprends entièrement ? Peut-être pas, mais ça me fait cogiter. Jankelevitch, c'est ma bible. L'ai-je compris ? Peut-être pas, mais je l'ouvre, le lis, le referme et ça va mieux. Tous les croisements... Je n'énonce aucune référence savante. Je résiste, je me bats même contre ça. Et peut-être est-ce là où je suis prise à la légère... par certains. Je n'en vois pas l'utilité, ce sont des outils pour me déplacer. Je retournerai à la fac pour approfondir ma compréhension de Merleau Ponty, mais c'est pour moi, pour mon travail. Les expériences radiophoniques de Luciano Berio ? Le théâtre de Carmelo Bene ? Je les connais mais j'ai besoin de m'en débarrasser. À partir de là c'est mon affaire. Les références culturelles comme l'histoire, je ne peux pas m'y fier. Je pense que l'art et l'œuvre

CLAUDIA SEULE :

NE FAUT IL pas être raisonnable,..... Vous m'ennuyez *
.....c'est lui qui tarde à l'exécuter. *
NUSO
NU le
montir + NU + ie
comme
NUIT
u femme comme = cul

SUITE

TEXTE N°3 MOI J'AIME LE BROUILLON

Claudia-Haco-Michel

Viable et accompli, annoncé au contraire. Le vrai sens de l'opposition.

Quand on cesse de penser, imparfait, mal élevé.

Jamais que l'avant et l'après ,

Chaque progrès est définitivement acquis.

Cette indifférence est suspecte.

Mais si par hasard .Etant dans un effort, l'existence nous deviendrait essentielle,

Le déplaisir à son tour actuel. Or, cette détresse de l'être et du mal endormie tout. Endormie tout.

ENVOI CD N°2 « PLAGE N°1 BROUILLON ECHO » JUSQU'A LA FIN DU TEXTE

SUITE DU TEXTE

Concurrence flagrante d'un trouble de l'innocence suggestive.

La spontanéité, le souffle, un caillou dans son caractère noircit.

Moi j'aime le brouillon, moi j'aime le brouillon, moi j'aime le brouillon. « dit pl. fois. »

Mouvement forcé du devoir obéissant à sa vrai nature.

Moi j'aime le brouillon moi j'aime le brouillon.... »dit pl. fois »

Mal nécessaire, le devoir pour quelque chose

Moi j'aime le brouillon....

Chose respectable qui instaure une concurrence

Moi j'aime le brouillon....

sont des expériences purement subjectives, peut-être impartageable. Pourtant je fais un spectacle, avec une économie derrière. C’est là toute l’ambiguïté. C’est ce qui fait la contradiction de mon travail et du monde professionnel dans lequel il s’inscrit.

YVANE CHAPUIS

Et je reviens avec une question référentielle : l’univers visuel d’*Opera’s Shadows* renvoie à des moments de la peinture abstraite occidentale du xx^e siècle. Je pense à la peinture russe des années 10 et 20, le suprématisme et le constructivisme, mais aussi à la peinture minimaliste américaine des années 60, en particulier celle de Rothko. Comment ton travail s’est-il articulé à cette histoire ?

CLAUDIA TRIOZZI

Avant de penser à la peinture abstraite, j’ai eu envie de questionner la dimension de la lumière et de la couleur dans la lumière. Dans ma collaboration avec Aurélien de Fursac, il s’agissait au départ de choisir des gammes de couleurs qui permettraient d’ouvrir certains espaces. Des verts, des marrons, des couleurs ternes. Progressivement, dans cette recherche de couleurs que nous projections sur un mur, nous avons vu que ces couleurs apparaissaient sous formes géométriques sur un fond lui-même géométrique, le mur. Nous nous sommes alors mis à jouer avec les formes dans des rapports de contrastes, et c’est à travers ce travail d’assemblage que s’est révélée une envie naturelle de jouer avec des formes géométriques.

Je cherchais des volumes de couleurs. Le soutien dont je disposais n’était pas assez fort pour aller vers la révélation de la lumière telle que la pratique James Turrell par exemple. Le fait de projeter sur du plat m’intéressait par ailleurs. La géométrie plane est apparue.

Bien entendu, j’ai certainement regardé de nombreux tableaux abstraits dans de nombreux musées et expositions qui m’ont sûrement fascinée, mais j’ai aussi feuilleté de nombreux livres de géométrie d’écolier comme j’ai scruté et me suis perdue dans de nombreux papiers peints. Le Japon où j’ai également séjourné est marqué par une architecture très géométrique. S’il y a une référence effective à la peinture abstraite à l’intérieur d’*Opera’s Shadows*, c’est en effet une référence à Mark Rothko. Son travail porte en lui la problématique du flou et de la netteté de l’image. Pour moi, ses tableaux sont la représentation d’une situation perceptive, d’une sorte de concentration visuelle, d’un phénomène similaire à celui qui s’exerce lorsque l’on scrute l’horizon par exemple et que l’on a l’impression de percevoir des formes qui disparaissent aussitôt. C’est Rotkho qui m’a amenée à me convaincre qu’une structure, un support de projection est nécessaire pour que le flou ne se perde pas, pour qu’il soit retenu par un bord très précis, le bord du cadre. En effet, Rotkho m’a catapultée au tableau, au tableau comme scénographie. Le cadre en bois d’*Opera’s Shadows* est une perspective, une profondeur.

En réécoutant l’enregistrement de la pièce, je me dis qu’il faudrait créer des moments de rupture à l’intérieur de l’enchaînement de ces tableaux lumineux que l’on pourrait penser dédiés à la peinture abstraite de ces périodes et qui en réalité sont plus dédiés, si je reviens à la pensée de mon travail, aux mécanismes de l’intériorité, aux mécanismes psychiques de projection.

Dans le travail de la lumière et donc des tableaux lumineux, j’ai cherché des ouvertures de scène, des scénographies théâtrales. Et si je veux être critique,

ce sont des scènes qui n’ont pas encore un caractère suffisamment propre. C’est sans doute la raison pour laquelle la référence à la peinture domine. C’est probablement à l’endroit de leur mouvement, c’est-à-dire dans leur façon d’apparaître et de s’éloigner qu’il y a encore quelque chose à trouver. Comment l’écran peut-il devenir simplement écran, en se détachant justement de ces références. Nous avons travaillé ceci quand l’écran redevient blanc au moment où une voix lyrique masculine dit « Pourquoi pas toi ? Pourquoi pas toi ? ». Certes, c’est une résolution formelle relativement primaire qu’il serait nécessaire de faire grandir, mais…

L’abstraction visuelle est aussi liée à la dimension sonore de la pièce. Ca n’est pas une découverte ! Il existe toute une histoire des relations entre musique et peinture abstraite. Bien entendu, la couleur fait signe, mais les espaces géométriques colorés d’*Opera’s Shadows* parce qu’ils n’ont pas de références concrètes directes donnent toute la place aux mots et à leur dramaturgie. C’est dans cette même recherche d’une dramaturgie des mots que j’ai toujours pensé qu’il n’était pas juste de me montrer, parce que mes mimiques auraient orienté la perception. C’est aussi la raison pour laquelle j’ai collaboré avec des musiciens électroniques et électroacoustiques, parce qu’ils proposent des sonorités où le corps, quel qu’il soit, n’excède pas.

YVANE CHAPUIS

Cette absence des corps sur scène, du tien, de celui des musiciens mais aussi d’objets quelconques, cet évitement de l’annexion potentielle des matériaux visuels et sonores à une réalité concrète (à l’exception de ta voix et de certains bruitages) sont-ils le fait d’une recherche d’une certaine forme de sublimation ?

CLAUDIA TRIOZZI

Je cherche de la distance. L’écran d’*Opera’s Shadows*, plus qu’à des tableaux abstraits, renvoie pour moi à des horizons. Ce que questionne la pièce, c’est d’une certaine manière les mécanismes, les processus de la contemplation et ces questions prennent forme à travers une temporalité. C’est ce qui explique en partie la forme spectaculaire de la pièce par opposition à une forme installée dans un espace d’exposition où l’on passe. L’expérience d’*Opera’s Shadows* se fait dans la durée.

Pour en revenir à ce que je sais d’une pièce avant de la commencer, c’est une forme d’instabilité, une sorte d’aller et retour de perceptions flottantes. Quand je suis spectatrice, j’aime particulièrement observer à quels moments je rentre, je bascule, pourquoi je sors de ce qui m’est proposé. Si je rentre une fois, c’est déjà un bon travail. J’aime qu’un temps soit déformé par rapport à ce qu’il est vraiment. Le temps est une donnée qui m’intéresse particulièrement. Comment mettre en scène le temps ? Quels outils utilise-t-on pour mettre en scène le temps ? La musique est temps, paraît-il.

YVANE CHAPUIS

Comment s’articule le passage d’une pièce à une autre ? Quittes-tu une pièce pour en réaliser une autre ? Qu’est-ce qui est engagé dans une pièce que tu souhaites poursuivre dans une autre ? C’est sans doute différent selon les cas.

CLAUDIA TRIOZZI

Malgré les apparences, il y a pour moi un lien évident entre *Stand* et *Opera’s Shadows* au niveau visuel. Dans *Stand*², on a l’impression que les photographies sont toujours les mêmes, pourtant lorsque la plupart d’entre

elles repartent, elles ne sont pas prêtes de revenir. Au fur et à mesure que j’observais le mouvement de ces photographies je me suis dit qu’un tableau abstrait devrait entrer et faire prendre une autre direction au spectacle. C’était la première fois qu’au cours de la réalisation d’une pièce une autre apparaissait derrière. Ce sont deux pièces d’ailleurs que j’aimerais beaucoup pouvoir retravailler. L’apparition et la disparition des éléments visuels dans *Stand* comme dans *Opera’s Shadows* fonctionnent comme des éléments perturbateurs que j’aimerais creuser davantage. Si je devais poursuivre la critique d’*Opera’s Shadows*, je pointerai le manque d’effondrement de la lumière. Il ne s’agit pas de noir, qui est pour moi une couleur, mais d’une forme de déstructuration, de panique de la lumière. C’est un vertige, que je n’ai pas envie de donner avec des moyens virtuels, je pense notamment au cinéma et à ses effets spéciaux. La scène résolument m’intéresse et c’est avec elle que je veux expérimenter mais cela nécessite des moyens et ils sont actuellement remis en cause.

YVANE CHAPUIS

Remis en cause ?

CLAUDIA TRIOZZI

Je n’ai pas encore eu l’occasion de me confronter aux grands plateaux. Il faudrait probablement écrire un projet pour un grand plateau, un projet qui questionne le vertige du tableau, où le tableau n’est pas qu’affaire picturale. Qu’est-ce qui fait tableau ? Qu’est-ce qui le délimite ?

Claudia Triozzi est danseuse et chorégraphe, elle vit et travaille à Paris. Artiste associée aux Laboratoires en 2005.

^[1] Dans Stand, la proposition visuelle de la pièce consiste en un ensemble de photographies non pas projetées sur un écran mais tirées sur papier et accrochées sur un dispositif mécanique qui leur permet d’avancer vers le spectateur, de reculer ou de se déplacer sur les côtés. Au sujet de cette pièce voir le texte de Jacinto Lageira in Le Journal de Laboratoires, n°4.