

ENTRETIEN

AUTOUR DU SPECTACLE ARCHIVE

AVEC ALIX DE MORANT
PROPOS RECUEILLIS PAR
CAROLINE MASINI

ARCHIVE

CONCEPTION, CHORÉGRAPHIE ET
INTERPRÉTATION ARKADI ZAIDES
D'APRÈS DES IMAGES FILMÉES PAR LES
VOLONTAIRES DU B'TSELEM CAMERA
PROJECT
[BIÉLORUSSIE/ISRAËL/FRANCE]

À LA VIGNETTE

ME 27 NOV 20:00

JE 28 NOV 19:15



Archive © Ronen Guter

INTRODUCTION

Archive : document, trace, enregistrement, acte, témoignage, empreinte, vestige, preuve, les synonymes sont multiples et la définition du terme est vaste, elle renvoie d'abord, dans son premier sens antique, au « lieu où l'on conserve des documents officiels » (*arkheia*)¹.

Voilà plusieurs années maintenant que le traitement d'archives sur les scènes du spectacle vivant est apparu de façon significative. Si les hypothèses pour comprendre ce type de pratiques sont nombreuses et ici non exhaustives (symptôme du vertige du passage d'un siècle à un autre peut-être, influence de la toute-puissance du présent des sociétés contemporaines² engendrant un besoin d'offrir des preuves à l'histoire ou nécessité de débattre de la « vérité historique » en fouillant par exemple dans : « les archives (...) dissimulées ou détruites, interdites, détournées, "refoulées"³ », comme on l'a vu notamment avec le travail de Walid Raad et l'Atlas Group autour des archives de guerre au Liban), on peut se demander ce que l'art fait aux documents et à l'Histoire dont il s'empare.

Du « reenactment⁴ » (*La bataille d'Orgreave*, de Jeremy Deller, 2001)

à la fictionnalisation de l'histoire (*Ça ira, fin de Louis* de Joël Pommerat), de la présence de témoins sur scène (*Rwanda 94* du Groupov) à la fabrication de « faux » documents (*Spoutnik* de Joan Fontcuberta), ces pratiques de l'archive proposent chaque fois une approche singulière de l'art comme vecteur de la mémoire et des représentations collectives, révélant ce que Michel Foucault nomme comme une nouvelle manière de traiter les documents produits par l'Histoire : « *L'histoire a changé sa position à l'égard du document : elle se donne pour tâche première, non point de l'interpréter, non point de déterminer s'il dit vrai et quelle est sa valeur expressive, mais de le travailler de l'intérieur et de l'élaborer : elle l'organise, le découpe, le distribue, l'ordonne, le répartit en niveaux, établit des séries, distingue ce qui est pertinent de ce qui ne l'est pas, repère des éléments, définit des unités, décrit des relations.*⁵ ».

Tantôt historiques, documentaires, fictionnels, les processus à l'œuvre au sein des pratiques artistiques qui se fondent sur le traitement de l'archive comme document, trace ou source, passent par différents procédés - de la collecte à la fouille, du classement à la collection, de l'enregistrement (physique ou matériel) à une lecture « dans l'archive et non pas de l'archive⁶ ». Ainsi, si l'archive

demande à être décodée, traduite ou réécrite, ce mouvement de l'art (bien qu'il ne constitue pas une « école » à proprement parlé), en faisant apparaître la notion d' « archive vivante » permet de sonder ce qui se joue dans les corps même de ces « archivistes-performeurs », afin d'interroger la nature de l'inscription de l'Histoire *sur* et *dans* les corps.

C'est donc cet acte d' « enregistrement physique », ce mouvement d'incorporation et de transfert d'un affect à un autre, d'un média à un autre, que nous allons interroger en compagnie d'Alix de Morant, maîtresse de conférences en Études théâtrales et chorégraphiques à l'Université Paul-Valéry Montpellier 3 à travers la pièce *Archive* d'Arkadi Zaidis présentée cette saison au Théâtre la Vignette.

Présentation de la pièce :

Arkadi Zaidis est un chorégraphe indépendant. Né en 1979 en Biélorussie, il a immigré en Israël en 1990 et vit actuellement en Belgique. Formé entre autre à la Batsheva Dance Company d'Ohad Naharin, il fonde ensuite le collectif « L'Institut des croisements ». Son travail chorégraphique interroge la manière dont les contextes politiques et sociaux affectent le corps physique. Pour la pièce *Archive*, créée en 2014 au Festival

d'Avignon, Arkadi Zaides a considéré et sélectionné des séquences filmées par des bénévoles du « camera project » de l'ONG B'Tselem (Centre Israélien d'information pour les droits de l'homme dans les territoires occupés). Ces séquences, qui représentent des milliers d'heures d'archives, montrent de façon multiple les répercussions de ces violences quotidiennes, inscrites jusqu'au plus profond des corps.

ENTRETIEN

Élucider le titre *Archive*

Alix de Morant : Au-delà de sa réalité phénoménologique, le corps est modelé par toute une série de contingences extérieures à lui-même ; il faut toujours revenir à la notion foucauldienne de biopolitique et à ce que dit Michel Foucault ⁷ du corps comme un concept structuré par des appartenances culturelles, genrées et façonné dans sa relation au pouvoir par les mécanismes institutionnels et tous les discours qui l'agissent et le transforment. Parler d'archives du corps, dans le contexte de cette pièce, oblige à prendre en considération la trajectoire intime d'Arkadi Zaides. Artiste européen, Arkadi Zaides a émigré de Biélorussie, alors qu'il était enfant dans les années 90. Devenu Israélien, baignant dans l'idéologie d'un pays où le service militaire est une obligation et où le corps guerrier est esthétisé ⁸, il commence dans *Archive* par se positionner en tant qu'individu considérant des actes de violence perpétrés par certains de ses concitoyens. La nature même de la violence systémique qui est donnée à voir dans *Archive*, s'exprime au travers d'actions isolées mais qui toutes, participent d'une volonté de destruction. Certains des gestes que l'on retrouve ici enregistrés pouvaient, du temps de l'intifada, être interprétés comme l'expression de la résistance d'une population palestinienne, relativement démunie face à la supériorité des forces armées israéliennes. Or ces mêmes scènes d'intimidation déclenchées par les colons de Gaza ou d'Hébron à l'encontre des Palestiniens, ces mêmes gestes qu'ils se sont réappropriés nous font entrer dans

une phase différente du conflit qui est celle de l'annexion des territoires cisjordanien. En un sens, il y a déjà une forme de *reenactment*, par transfert de gestualité. Arkadi Zaides joue sur cette ambivalence. ⁹ Et par le seul fait de dévoiler sa propre identité, il accentue aussi un effet miroir avec les figures qu'il présente à l'écran. Mais en même temps, le déroulé des images qu'il organise selon une certaine progression dramatique, et qu'il déclenche la télécommande à la main, prennent un tout autre relief, de par cette nouvelle agentivité. Il y a donc d'abord plusieurs strates qui sont à élucider dans ce titre *Archive*. Qu'est-ce qui finalement fait archive ? Pour moi, il est d'abord question du matériau documentaire avec lequel Arkadi Zaides se propose de travailler et du processus initial d'archivage dont il rend ainsi compte. Dans un deuxième temps, nous sommes confrontés à une écriture chorégraphique qui, progressant par séquences et jouant du contraste entre elles, se distancie du réel pour interroger les représentations que nous nous faisons de la réalité, selon une méthode qui relève du théâtre d'*agit-prop*.

L'archive comme preuve

Les archives du B'Tselem ¹⁰, ce sont 6 500 heures de vidéo qui sont le point de départ de la pièce et dont la collecte a résulté de la nécessité de surprendre sur les territoires occupés des images ayant trait à la face cachée d'un conflit qui dure depuis plus de 70 années. Les toutes premières informations que donne le spectacle sont extrêmement importantes, parce qu'elles situent ces documents comme la démarche de cette ONG : donner des caméras à des volontaires, qui enregistrent les exactions dont ils se retrouvent les témoins, ce qui n'est d'ailleurs pas sans agir sur la nature des images, car le *cameraman* amateur peut être à son tour pris pour cible. Filmées clandestinement, ces images changent de statut dès lors qu'elles se retrouvent rassemblées et domiciliées à B'Tselem. « Faire archive » pour B'Tselem, c'est principalement indexer ces données pour qu'elles puissent ensuite faire office de preuve à charge dans un tribunal, mais c'est aussi faire prendre

conscience à un public élargi d'une dimension à la fois quotidienne, récurrente et invisible de cette guerre d'usure dont les médias rendent finalement très peu compte. C'est donc un processus qui tout à la fois engendre et restaure une mémoire. Enfin, et cette question est essentielle pour comprendre ce qui s'engage physiquement sur la scène, l'archive devient vivante dès lors que s'accumulent les traces de cette violence anonyme et qu'elle se révèle de nouveau potentialisée par un corps.

Habiter l'archive : lui prêter corps

Dans *Archive*, il n'y a pas de fable ou de visée moralisatrice mais seulement un processus de réflexion critique engagé sur le tragique quotidien d'un conflit qui apparaît sans issue, sans que l'on puisse entrevoir la moindre possibilité de dénouement (on peut d'ailleurs entendre ce terme au premier degré au sens d'une corporalité nouée). Il y a des forces qui habitent les corps et les instrumentent. C'est une des clés pour comprendre comment Arkadi Zaides construit sa partition en se forçant à adopter les attitudes des agresseurs. Je pense à une citation de Pierre Naville dans sa préface au traité de Clausewitz : « *Quand le conflit se déroule, le concept développe ses puissances, se manifeste comme une force qui n'est plus immédiatement livrée à elle-même mais existe et devient réelle médiatement par l'intermédiaire des antagonismes réels.* ¹¹ ». Cette pièce montre la façon dont un conflit se manifeste comme une puissance informe qui s'empare des corps et se traduisant en gestes, les imprègnent physiologiquement jusqu'au stigmate. Ces gestes sont empreints d'une telle négativité : marteler des poings contre une porte, lancer une pierre, effrayer un troupeau, casser des branches (dans une des vidéos on assiste au saccage, à mains nues, d'un champ d'oliviers). Ce sont des élans motivés à la fois par la peur et par une fureur intériorisée, des élans brisés. De tels actes impliquent une crispation des fibres nerveuses et musculaires, une surproduction d'acide lactique, ils ne participent certainement pas d'une corporalité équilibrée. Arkadi Zaides analyse cette brutalité comme du



Archive © Ronen Guter

mouvement à l'état pur. Il détache ces gestes, les excorpore pour les faire siens ; ces élans contradictoires, il leur prête corps. On n'est pas ici dans la production d'une écriture chorégraphique qui se développerait selon un phrasé harmonieux, or pourtant s'élabore une partition nourrie des affects contenus dans les images qu'Arkadi Zaides remédie en s'interposant entre le public et l'écran, mais tout en conservant une forme de neutralité qui lui permet de se distancier du document. En tant que spectateurs, nous sommes pris dans une configuration intermédiaire qui montre l'ivresse de la violence mais la transpose, faisant appel au *gestus* en tant que : « Le *gestus* met en travail la forme même du drame, il agit fondamentalement comme un principe de discontinuité, le personnage n'est plus abordé d'un point de vue psychologisant, ces expressions, gestes, paroles, ne sont plus interprétées comme la traduction d'une intériorité d'un flux continu de pensées et de sentiments, au contraire le comportement du personnage est décomposé en une série de *gestus*, des attitudes fondamentales qui correspondent chacune à une situation particulière et se succèdent parfois abruptement. ¹² ».

Regarder est aussi un mouvement

Si l'on évoque les *cameramen* à qui le B'Tselem a confié les caméras, ils sont pour la plupart inexpérimentés : ils découvrent l'appareil en même temps qu'ils filment et souvent dans des moments d'extrême tension. Ce n'est pas un hasard si les premières

prises de vues que montre Arkadi Zaides sont floues ; c'est que derrière le viseur, l'opérateur est lui-même affecté par l'événement dont il veut témoigner et les images saisies sont parfois tremblées. Frédéric Pouillaude ¹³ compare à raison ces images au protocole du « Dogme » ¹⁴ parce qu'effectivement, il s'en dégage une certaine esthétique mais le traitement que leur fait subir Arkadi Zaides met surtout l'accent sur une forme d'extériorité, celle du regard que l'on peut poser sur elles, à commencer par son propre regard qu'il met en scène, se plaçant face à l'écran pour les scruter dans le détail avant d'interagir avec elles comme s'il en était l'un des protagonistes. Ces scènes pénibles nous deviennent physiquement inconfortables, dès lors qu'elles se répètent inexorablement. Elles ont été choisies par Arkadi Zaides parmi des milliers d'heures de rushes pour dessiller notre regard. Provoquant un arrêt sur image, il leur donne en les redoublant dans la fixité d'une pose qu'il prend, la matérialité d'un tableau vivant, insistant sur ce temps de suspension pour que cette nouvelle incarnation provoque un trouble de la perception : l'objectif d'Arkadi Zaides est ainsi de créer une sensation de malaise face au spectacle de la violence. Qu'il laisse défiler les images ou qu'il les ralentisse, qu'il les réplique, qu'il les anticipe d'un geste annonciateur ou qu'il se tienne à leur bordure, de la scène à l'écran, il joue de la stratification esthétique des différents médias, interrogeant par là même les différents régimes de l'être qui se forgent entre la stase

et le mouvement. Il est tour à tour ce colon qui sème la panique parmi les brebis, ce soldat qui patrouille l'arme au poing mais il demeure cette figure sentinelle qui, s'interposant dans notre champ de vision, nous invite à ouvrir les yeux sur une réalité dérangement. C'est donc le récit d'un corps qui s'expose en tant que limite, pour s'ouvrir à l'expérience de l'altérité.

L'écriture chorégraphique

Il y a plusieurs écritures à l'œuvre dans le spectacle : 1) une écriture intermédiaire qui, par les procédés de fragmentation, de répétition ou de dissociation fait interagir l'archive filmée et l'archive vivante, dilatant en terme de rythme et d'espace l'écart temporel du virtuel au réel ; 2) une écriture kinesthésique qui est la ligne physique du performeur qui progresse séquence après séquence jusqu'à une forme de saturation ; 3) une écriture sonore qui passe au second plan en raison de la primauté des images, or, la bande son est également très prégnante, composée de cris, d'éruccations et d'halètements. Elle laisse transpirer toute une violence inarticulée - j'évoquais ces gestes arrêtés qui stressent le muscle et le contractent - mais si on se concentre sur la bande son du spectacle, il émane de cet ensemble du tragique, dans le sens où l'on a l'impression que c'est une famille qui s'exprime, quelque chose de la tribu qui renverrait aux conflits fratricides des *Atrides*, quelque chose de dramatique et de nucléaire.

Une mémoire du futur

Il faut considérer cette pièce comme le prolongement de l'installation vidéographique d'Arkadi Zaides *Capture practice* ¹⁵ qui a précédé *Archive* et comme une préfiguration de celle qui vient après, *Talos* ¹⁶, récit dystopique sur l'Europe des frontières. On peut donc situer *Archive* dans la mouvance actuelle du *reenactment*, mais dans le sens où l'œuvre, en superposant des temporalités hétérogènes et en matérialisant l'écart entre la présence du *performer* et le différé des images ouvre sur une dimension prospective. Je reprendrai volontiers la question d'André Lepecki : « L'archivage est-il un processus paranoïaque consistant

à se lier au passé ou bien est-ce comme le suggère si bien Foucault un système consistant à transformer simultanément le passé, le présent et l'avenir ? »¹⁷ Arkadi Zaides nous invite à considérer la notion de « *pre-enactment* », un concept forgé par Oliver Marchart¹⁸, pour expliciter la façon dont une manifestation artistique, peut, en s'appuyant sur le présent, participer d'une écriture du futur : par le recours à la fiction, l'artiste se dote d'un pouvoir d'anticipation. Chez Arkadi Zaides, cette perspective oraculaire est très présente, elle se manifeste par le choix des thèmes évoqués, ici la colonisation illégale de la Palestine, ailleurs l'hypocrisie de l'Europe dans le traitement de la crise migratoire. Mais elle s'articule autour d'une question politique et trans-historique qu'il aborde sur un plan strictement chorégraphique : celle de l'inégalité des individus face à la mobilité. *Archive* traite de la récurrence des forces qui aliènent les individus, qu'ils subissent la violence ou qu'ils la provoquent mais aussi de cette distribution inégalitaire des positions sur l'échiquier géopolitique qui nous éloigne, nous Européens, des scènes où cette violence se produit. Dans *Archive*, la position qu'Arkadi Zaides maintient en scène est ce *check-point* qui peut nous servir de repère vis-à-vis de notre propre situation.

¹ Le Robert, Dictionnaire historique de la langue française, Nouvelle édition, septembre 1995.

² « Nos sociétés imposent en effet un rapport au temps toujours davantage centré sur le présent et nourrissent un imaginaire de l'ici et du maintenant. La question du rapport aux archives se pose alors comme un enjeu contemporain majeur : archives comme traces matérielles du passé mais surtout preuves qu'un présent se fait jour à chaque instant ». Extrait de la présentation du séminaire « *De l'œuvre à l'archive : de l'archive à l'œuvre* », Laboratoire ALEF, Université de Rennes 2, mars-décembre 2012.

³ Jacques Derrida, *Mal d'archive*, Éditions Galilée, 1995, Réédition 2008.

⁴ « *Le reenactment se définissant littéralement par « reconstitution historique », est une méthode consistant à recréer certains aspects d'un événement passé, d'une période historique ou d'un mode de vie précis. La réanimation du passé par l'expérience physique et psychologique se fait à travers un discours basé sur le corps.* », Agnew Vanessa (2004) "Introduction: What Is Reenactment?," *Criticism*: Vol. 46 : Iss.3, Article 2. <https://>

digitalcommons.wayne.edu/criticism/vol46/iss3/2

⁵ Michel Foucault, *L'Archéologie du savoir*, Paris, Gallimard 1969, p.18. Cité par Muhle, Maria. « *Reenactments du pouvoir. Remarques sur une historiographie médiale* », *Rue Descartes*, vol. 77, no. 1, 2013, p.82-93.

⁶ Raymond Hosny, « *La création théâtrale contemporaine au Liban entre mémoire archivée et document fictif* », Thèse de doctorat, sous la direction de Jean-François Dusigne, Université Paris 8, 2016.

⁷ « Ce qu'il y a d'essentiel dans tout pouvoir, c'est que son point d'application est toujours, en dernière instance, le corps. Tout pouvoir est physique et il y a entre le corps et le pouvoir politique un branchement direct ». Michel Foucault, « *Leçon du 7 novembre 1973* », dans *Le Pouvoir psychiatrique*, Cours au Collège de France 1973-74, Paris, Gallimard-Le Seuil, 2003, p.15.

⁸ « *Le soldat est devenu quelque chose qui se fabrique ; d'une pâte informe, d'un corps inapte, on a fait la machine dont on a besoin ; on a redressé peu à peu les postures, lentement une contrainte calculée parcourt chaque partie du corps, s'en rend maître, plie l'ensemble, le rend perpétuellement disponible, et se prolonge, en silence, dans l'automatisme des habitudes* ». Michel Foucault, « *Surveiller et punir* », Paris, Gallimard, 1975, p.159-160.

⁹ Chercheuse en sciences politiques à SOAS University of London au Centre d'études palestiniennes, Hagar Kotef prend appui sur la situation dans les territoires occupés en Palestine, - situation bien connue d'Arkadi Zaides et qu'il exploite dans *Archive* -, pour démontrer que l'échec des efforts de paix a été sciemment instrumentalisé par les Israéliens faisant croire que les Palestiniens étaient définitivement des sujets ingérables parce que transgressifs, quand bien même ce sont les colons israéliens qui, cherchent en conquérants à repousser les limites de leur État et qui, dans une entreprise de laminage constant, se livrent des exactions répétées et sauvages.

¹⁰ Le B'Tselem est le Centre Israélien d'information pour les droits de l'homme dans les territoires occupés, dont une des actions est le « *Camera Project* » : confier des caméras à des volontaires palestiniens résidant dans les territoires occupés de Cisjordanie. Les séquences filmées représentent alors des heures d'archives, montrant de façon multiple les répercussions quotidiennes de l'occupation sur les occupés.

¹¹ Pierre Naville, introduction à Carl Clausewitz, *De la guerre*, trad. Denise Laville, Paris, Minuit 1955.

¹² Florence Baillet et Catherine Naugrette, « *Gestus* », dans *Lexique du drame moderne et contemporain*, J-P. Sarrazac, assisté de C. Naugrette, H. Kuntz, M. Losco et D. Lescot. Circé/Poche, 2010, p.95-98.

¹³ Frédéric Pouillaude: "Dance as documentary:

Conflictual Images in the Choreographic Mirror ", *Dance Research Journal*, 48:2, August 2016, p.80-94.

¹⁴ Le *Dogme* est un mouvement cinématographique lancé en 1995 par plusieurs réalisateurs danois sous l'impulsion de Lars von Trier et de Thomas Vinterberg.

¹⁵ *Capture practice* d'Arkadi Zaides, créée en 2014 au Museum of Art de Petach Tikva, met en jeu, sous la forme d'une installation vidéo, la relation entre le chorégraphe et les images recueillies par l'ONG B'tselem.

¹⁶ *Talos*, d'Arkadi Zaides est un projet chorégraphique sous forme de conférence performée qui prend pour point de départ le projet de recherche expérimental de surveillance T.A.L.O.S (Transportable Autonomous patrol for Land bOrder Surveillance), soutenu par l'Union européenne et mené officiellement entre 2008 et 2013 consistant à remplacer les garde-frontières humains par des robots pour assurer la surveillance des frontières de l'espace Schengen.

¹⁷ André Lepecki, citant l'*Archéologie du savoir* de Michel Foucault, dans « *Le corps comme archive. Volonté de réinterpréter et survivances de la danse* », *Recréer/scripter*, Anne Bénichou (dir.), Dijon, *Les Presses du réel*, 2015.

¹⁸ Oliver Marchart est professeur de théorie politique, Institut de Sciences Politiques à l'Université de Vienne. « En regardant du côté des théories et pratiques de pré-action (*pre-enactment*) et de préfiguration, je réclame que des « boucles temporelles » soient constituées dans lesquelles le futur de la démocratie puisse être pré-acté (*pre-enacted*) dans une reconstitution (*re-enactment*) de son passé révolutionnaire ». Olivier Marchart, « *Le futur présent de la démocratie. Se réapproprier la révolution démocratique* ». Programme « *Futurologies convergentes* », Conçu par Mélanie Bouteloup et Nora Sternfeld, Cité internationale des arts, Paris.