Festival Conversations

Haut-fond
Céline Cartillier

Météores

9 18 Mars 2023
Cndc – Angers

À voir pendant le festival Conversations

Poufs aux sentiments
Clédat & Petitpierre

sam. 18 mars
20h – T400

En jouant des anachronismes avec malice, Clédat & Petitpierre entament un voyage effronté à travers l'histoire de l'art. Le duo d'artistes convoque l'imaginaire amoureux de la «Carte du tendre», géographie contée par Madeleine de Scudéry où les personnages traversent des villages qui sont autant de sentiments pour cheminer de l'amitié à l'amour.

Installations vidéo au RU – Repaire Urbain

du 9 au 18 mars (sauf dim. et lun.)
13h–18h (entrée libre)

Découvrez un programme de trois installations vidéo qui invite le public à se mettre en mouvement pour profiter pleinement de son expérience :
Pièce détachée, Anna Massoni,
TERRESTRE, Sophie Laly,
Prélude à la mer, Thierry De Mey

Une soirée au Quai

Le bar du Quai
Tout au long du festival, le bar du Quai est ouvert au cœur du Forum.

La Réserve
Bar et restaurant sur le toit terrasse.
Réservations : 02 41 87 85 50

La librairie
En partenariat avec la librairie angevine Contact, une sélection de livres en lien avec la programmation vous est proposée.

Billetterie

Pour réserver vos places et adhésions, rendez-vous sur l'application du Quai, sur la billetterie en ligne lequai-angers.eu ou par téléphone au 02 41 22 20 20.

+ d'infos

contact@cndc.fr
02 44 01 22 66
Instagram & Twitter : @cndc_angers
Facebook : cndc.angers

Partenaires

Le Cndc – Angers (Centre national de danse contemporaine) est une association Loi 1901 subventionnée par le Ministère de la Culture – DRAC des Pays de la Loire, la Ville d'Angers, la Région des Pays de la Loire et le Département de Maine-et-Loire.

Haut-fond

Jeu. 16 mars
19h – Studio de création
Durée : 1h
Coproduction

Un vase découvert lors de fouilles dans un ancien village a retenu l'attention d'archéologues autant que d'acousticien·nes et de linguistes car il était porteur de sons. Cette poterie présentait des sillons qui, au passage sur un tour de potier, révélaient l'existence de fragments de syllabes prononcées par le potier il y a plus de cinq siècles.

Pour *Haut-fond*, Céline Cartillier prend au pied de la lettre cette fausse anecdote scientifique. Sans doute parce qu'elle aimerait qu'elle soit véridique. La pièce est un solo dansé, parlé et chanté, un récital de la terre, pour la terre. La danse s'écrit à l'échelle de la main, celle qui touche, forme et déforme la matière. C'est une chorégraphie de gestes hypersensibles qui s'accompagne de chants – au sens antique du terme situé entre poème, incantation, envoutement.
La chorégraphe est accompagnée d'objets étranges, des pots acoustiques amplificateurs qu'elle embouche en porte-voix, masques, becs ou trompes. Depuis la terre qui tourne sur le tour de potier et sous les mains de l'interprète, surgissent des voix et des mémoires.
Haut-fond joue sur la frontière entre le visible et l'invisible, à l'image de ces reliefs sous-marins qui affleurent à la surface de l'eau, comme sur le point d'émerger.

Céline Cartillier

Dramaturge, chorégraphe et danseuse, Céline Cartillier se forme en études théâtrales et à l'écriture chorégraphique (SoDA/HZT, Berlin).
Elle intervient en tant que collaboratrice artistique et dramaturge auprès de différents artistes de théâtre ou de danse, Antoine Cegarra, Coraline Cauchi, Paulo Duarte, Simon Gauchet, Céline Champinot/Groupe LA gALERIE, Bleuène Madeleine, Myriam Pruvot, Henrique Furtado, Aloun Marchal, Chiara Taviani, Sorour Darabi, Clément Aubert, Eve Magot, Bastien Mignot, Pauline Brun.
Céline Cartillier est également interprète pour Sergiu Matis, Lina Schlageter et Zoé Philibert, Pauline Simon, Mylène Benoît et Magda Kachouch, Antoine Cegarra. Elle joue dans les films expérimentaux de Mathieu Bouvier, *Oh ! Leviathan* et *Comment expliquer la crise à un lapin blanc*, et co-réalise avec lui *There is no desert island* et *There is still enough time before the end of the world to tell the end of the world*.

Dans son travail chorégraphique, Céline Cartillier s'intéresse aux relations entre représentation et idéalité, aux relations entre composition poétique, composition musicale et écriture chorégraphique. Elle a pris part à Prototype 2 « La présence vocale dans la partition chorégraphique » et Dialogues 2 « Des relations, dialogues et protocole de transmission entre le chorégraphe et le·la danseur·euse interprète », deux programmes proposés par la fondation Royaumont.
Début 2019, elle crée la pièce *Champ constant* au Vivat à Armentières. En 2023, elle crée *Haut-fond*, un récital au tour de potier.

Distribution

Conception et performance : Céline Cartillier

Transformation du tour de potier, collaboration sonore et musicale : Julien Desailly
Collaboration à l'écriture des textes, collaboration artistique : Johann Nöhles

Dramaturgie : Adina Secrétan

Scénographie, collaboration artistique et régie son : Bastien Mignot

Objets céramique : Didier Marty
Tabouret en céramique : Héloïse Bariol

Création lumière : Gildas Goujet

Mentions de production

Production déléguée : Météores, plateforme chorégraphique

Coproduction :
Cndc – Angers ; Le Pacifique CDCN Grenoble / Auvergne - Rhône-Alpes ; Le Phare, Centre chorégraphique national du Havre Normandie, direction Emmanuelle Vo-Dinh ; La Soufflerie - Scène conventionnée de Rezé ; Atelier de Paris / CDCN ; Le Quartz, Scène nationale de Brest

Acueil en résidence : Théâtre de Poche - Hédé Bazouges / direction le joli collectif,
Scène de territoire pour le théâtre Bretagne romantique & Val d'Ille-Aubigné ; Réservoir Danse / Le Garage – Rennes ; Boom'Structur – Pôle chorégraphique

Avec le soutien de la DRAC Pays de la Loire dans le cadre de l'aide au projet, et de la Région Pays de la Loire

Entretien
avec Céline Cartillier

***Haut-fond* est un récital au tour de potier. Pourriez-vous retracer la genèse de ce projet au long cours ? Quel a été le moteur, au départ, de votre recherche ?**

Il y a une étape préalable au développement des intentions de mes spectacles. Je pourrais les qualifier d'énigmes, d'intrigues ou de prétextes. Le déclencheur de *Haut-fond* est dans la miniature suivante : « Un vase découvert lors de fouilles d'un ancien village a retenu l'attention d'archéologues autant que d'acousticiens et de linguistes car il était porteur de sons. Cette poterie présentait des sillons qui, au passage sur un tour de potier, révélaient l'existence de fragments de syllabes prononcées par le potier il y a plus de cinq siècles. » Cette histoire m'a hantée pendant une dizaine d'années. Quand on me l'a racontée, j'ai voulu y croire, intensément. Les intentions de *Haut-fond* cherchent à prendre au pied de la lettre cette fausse anecdote scientifique. Imaginons en effet que la terre, comme matière meuble, matière qui bouge, qui se forme et se déforme, imaginons que la terre recèle une mémoire, le spectre vocal de celui ou celle qui l'a touchée et façonnée. Qu'aurait donc à nous révéler la terre lorsqu'elle est mise en mouvement sur un tour de potier ? Lorsque je m'assieds au tour et que je fais tourner la terre sous mes mains, ce n'est pas tant pour en former un objet, que pour lire la mémoire qui y est inscrite. Un lieu de mémoire. Dans le processus de création, tout comme lorsque la pièce joue, je jongle avec la réciprocité de ce lieu de mémoire : tantôt je touche la terre pour y découvrir une mémoire embarquée dans la matière, ce que je dis alors précède mes gestes, je suis en situation de lecture d'informations qui me viennent de la matière elle-même ; tantôt je touche la terre pour que ma propre mémoire du monde, d'un monde, s'engramme dans la matière, comme on pratiquait les arts de la mémoire, associer une parole à un site, à un lieu permettait de pouvoir s'en souvenir. Ce double sens agit fortement quand, à la fin de *Haut-fond*, j'improvise un discours en contact avec la terre qui tourne. L'état de présence que je tisse tout au long de la pièce, entre profonde intériorité et sensibilité extrême à ce qui se présente à moi (mes déplacements dans l'espace, le contact aux objets, l'écoute des sons, la relation aux autres corps, ceux des spectateur·ices), est fondamental pour la tournerie de la parole en fin de spectacle. C'est une pratique de la voyance au sens où ma voix traduit la vision que j'ai à cet instant précis. C'est sur ce postulat que le travail de création de *Haut-fond* s'adosse.

Votre recherche chorégraphique s'entremêle avec la voix, le chant. Pourriez-vous partager le processus de recherche vocale de *Haut-fond* ?

Les chants de *Haut-fond* sont envisagés au sens antique du terme. Ils sont des poèmes à chanter. Dans la préface de Frédéric Boyer au *Souci de la terre* (traduction des *Géorgiques* de Virgile), il formule à plusieurs reprises cette intimité entre poème et chant : « Faire une chanson. Retrouver l'expérience du poème comme performance d'une voix chantée, récitante, qui traverse plusieurs autres chants, plusieurs histoires, savoirs et poèmes compilés, détournés. (...) Il s'agit donc de faire chanter à nouveau le chant ancien. Carmen mundi. Le chant du monde. » Johann Nöhles, avec qui je travaille depuis plusieurs années, a écrit les paroles des chants. Deux d'entre eux prennent appui sur des mélodies de chansons traditionnelles. Avant d'accéder à l'écriture des paroles, Johann et moi avons travaillé longuement à partir d'un recueil de poèmes de Marcelle Delpastre, le premier tome de *Paroles pour cette terre (Paraulas per questa terra)*. Marcelle était poète et paysanne, elle vivait en Limousin et écrivait en occitan et en français. Nous improvisions des mélopées sur les phrases de Delpastre et gardions une trace enregistrées de ces expérimentations. Le chant détournait souvent le poème original, par différentes stratégies, la répétition, le silence, l'oblitération d'un mot ou d'un groupe de mots. Plusieurs poèmes sont devenus une matière que nous malaxions par le chant. Les paroles que Johann a composées sont hantées par le monde de Marcelle Delpastre. L'emprunt des mélodies traditionnelles nous relie aux chants d'usage, à ces chants qui accompagnaient des tâches, qui rythmaient le travail. Ce sont des ritournelles qui semblent inscrites depuis longtemps et pour longtemps dans la mémoire.

***Haut-fond* fait suite à *Champ constant*. Cette précédente pièce explorait les lois, les usages, les gestes et les croyances qui structurent le travail agricole. Retrouvez-vous des fils rouges entre ces deux pièces ? Pourriez-vous revenir sur les différentes réflexions qui traversent aujourd'hui votre recherche artistique ?**

Depuis qu'il existe, mon travail artistique s'est orienté vers les potentialités du langage, et particulièrement son efficacité et sa performativité. Cet intérêt s'est par exemple manifesté lorsque, dans le cadre du master SoDA-HZT Berlin, je me suis tournée vers l'étude d'une sélection de genèses et d'apocalypses, processus à partir duquel j'ai écrit ma pièce de fin d'études *Pathfinder's Rhapsody*. À travers ces récits, le langage ne fait pas moins que créer ou détruire le monde, ce qui n'est pas une mince affaire dans un cas comme dans l'autre... je repense aussi à la signification du verbe poiein en grec qui correspond littéralement à faire ou créer, et duquel découlent ce qu'on nomme la poétique, la poésie, le poème.
Pathfinder's Rhapsody, puis *Champ constant* et dernièrement *Haut-fond* portent une relation étroite à cette origine étymologique, au « faire poème ». *Champ constant* et *Haut-fond* fonctionnent pour moi comme deux volets d'une même démarche. Elles prennent toutes les deux pour point d'appui les travaux de la terre, et résultent de la lecture de poèmes antiques qui, précisément, s'adressent aux agriculteur·ices, notamment *Les Travaux et les jours* d'Hésiode et *Le Souci de la terre* (traduction Frédéric Boyer). Ces poèmes ont donc pour caractéristique commune d'adresser des conseils aux paysan·nes, répertoriant minutieusement les tâches qui constituent leur labeur, au sujet de la

fabrication des outils, du soin aux divers animaux et aux différentes plantes, de l'entretien des cultures. Ma lecture de ces œuvres s'enthousiasmait face à une stratégie poétique, analogique, qui consiste à assimiler un phénomène ou un événement à une action spécifique à accomplir. Quelques exemples pour illustrer ce phénomène : « Le huit du mois, que le cochon et le bouvillon qui meugle soient châtrés ; pour les mulets infatigables, mieux vaut le douze. » (*Les Travaux et les jours*, Hésiode) ou encore « Beaucoup de choses se feront mieux par une nuit glacée (...) les chaumes légers, c'est la nuit » (*Le Souci de la terre*, Virgile).
Ces formules sont souvent brèves, impératives, elles agissent comme des commandements, comme des lois. Les énoncés sont performatifs au sens où ils se donnent une fonction opérative, ils disent de sorte à susciter une action. Je rapproche volontiers ces énoncés de la tradition des dictons, formalisés en proverbes régionaux. D'autant plus concis, les proverbes sont d'une efficacité exemplaire, ils trottent dans la tête comme les paroles d'une chanson. Mais si les dictons se prêtent si bien à la mémorisation et à la transmission orale et si leur importance est rappelée par des documents tels que les almanachs, ont-ils encore actuellement une valeur d'outils d'interprétation des choses du monde ? Sont-ils encore l'expression d'un savoir empirique ou ne sont-ils devenus qu'une expression usuelle passéiste ? Et surtout au sein de pratiques aussi diverses que les agricultures intensives ou les agricultures raisonnées, quelles peuvent bien être les formes de survivance de ces représentations analogiques de la nature, quels rapports entretiennent les paysan·nes ou les agriculteur·ices à l'environnement qu'ils et elles cultivent ? C'est chargée de ces questions que j'ai commencé la création de *Champ constant*. Elles ont continué de vibrer dans le travail sur *Haut-fond*.

Avez-vous fait un travail documentaire pour *Haut-fond* ? Ou avez-vous réalisé un travail de terrain, pour apprendre une nouvelle pratique, comme le travail de la terre par exemple ?

Lorsque j'ai posé les premières intentions de *Haut-fond*, je me suis donné comme perspective d'apprendre le tournage. J'ai pris des cours réguliers pendant une année, j'ai appris comment préparer la terre, comment la pétrir en vue de la tourner. Et j'ai passé de longs temps à comprendre les postures, les gestes, les forces requises pour le tournage, en me rapportant presque constamment à mes préoccupations chorégraphiques. Une longue période du processus de création a été orientée vers la question du savoir-faire : que faire de cette technique dans la pièce ? Une fois cette année d'apprentissage écoulée, j'ai cherché des manières de spécifier mon propre toucher de la terre, passant par une phase d'amnésie des gestes techniques, à la recherche de manières plus accidentées d'être en contact avec elle, m'éloignant progressivement de la mise en forme d'objets. Alors que la pièce existe désormais, je peux affirmer que, de cet apprentissage, découle le postulat chorégraphique de *Haut-fond*, qui repose sur une sensibilité accrue des mains. L'écriture de la pièce est en partie guidée par ce contact sensible, par une vie haptique. Le séminaire tellement précis, colossal et enthousiasmant que Georges Didi-Huberman a dispensé au sein du Centre d'histoire et de théorie de l'art, sous le très beau titre *Faits d'affects*, et en particulier autour des « mains tendues vers l'impossible », a beaucoup irrigué cette dimension du travail.

Quels ont été les différents axes de recherches pour *Haut-fond* ? Comment se sont déroulées les étapes de travail ? Avez-vous développé des outils de composition, d'écriture, spécifiques ?

Nous avons consacré de larges séances d'improvisation à la simultanéité entre les gestes de tournage et l'articulation d'une parole. Au début, il était important pour moi d'ouvrir largement les possibles pour le contenu et les formes du discours que j'improvisais. Avec mes collaborateur·ices, nous observions les propriétés de cette parole coexistant avec le geste, nous en avons établi une forme de nomenclature : une parole de l'ici et maintenant, une parole-souvenir, des témoignages, des choses sues par cœur et restituées, une parole qui répète, des listes, des litanies, une parole qui imite, le chant ou la chanson, la pensée-fleuve, et la pensée non-parlée, le silence en somme... un ingrédient qui demeure essentiel dans la pièce, et que nous traitons comme une donnée musicale à proprement parler. Une autre phase du travail a été marquée par le fait que j'ai été enceinte de mon fils. À un stade assez avancé de ma grossesse, la position assise au tour de potier, la force et la posture requises sont devenues impossibles à tenir. Nous avons donc mis au point un nouveau protocole d'improvisation de la parole, en travaillant à côté du tour. Assise, je réunissais devant moi de la terre crue, des objets tournés, des outils, de l'eau, autant d'éléments prêts à être touchés. Les yeux fermés, situation qui favorise un état de déplacement sensoriel (le corps est autre, la concentration est autre, l'écoute est autre), j'ai travaillé avec minutie la relation haptique, le contact sensible de mes mains à ces éléments. Le toucher ouvrait un canal oraculaire. Le toucher faisait remonter une parole de la terre, depuis la terre. Ma voix devenue le vecteur d'une somme engrammée dans la matière, je rejoignais alors la figure de la voyante non-voyante.
Alors la recherche a continué de se déployer au-delà du tour de potier, dans l'espace autour. La scénographie conçue par Bastien Mignot fait coexister le tour de potier avec une draperie suspendue au-dessus du sol, en lévitation. Elle évoque les « cabines » que les femmes médium dressaient pour leurs séances de spiritisme dès la seconde moitié du XIXe siècle. La teinte du rideau, rose pâle, avoisine la couleur de ma peau et la couleur de la terre crue et des pièces en céramique. Le tour de potier et cette « cabine » agissent par aimantation pour mes déplacements, mes mouvements et pour l'existence des objets au plateau.

Propos recueillis par
Wilson Le Personnic
Maculture.fr