

FESTIVAL D'AUTOMNE À PARIS

4 septembre – 31 décembre | 43^e édition



DOSSIER DE PRESSE ESZTER SALAMON

Service de presse : Christine Delterme, Carole Willemot
Assistant : Maxime Cheung

Tél : 01 53 45 17 13 | Fax : 01 53 45 17 01
c.delterme@festival-automne.com
c.willemot@festival-automne.com
assistant.presse@festival-automne.com

Festival d'Automne à Paris | 156, rue de Rivoli – 75001 Paris
Renseignements et réservations : 01 53 45 17 17 | www.festival-automne.com

JEU
DE
PAUME



ESZTER SALAMON

Eszter Salamon 1949

JEU DE PAUME / FOYER NIVEAU -1

Mardi 14 octobre au dimanche 9 novembre,

mercredi au dimanche de 12h à 18h30, mardi de 14h à 20h30

Entrée libre

Commissariat Nataša Petrešin-Bachelez dans le cadre de la programmation Satellite 7 « Histoires d'empathie » (2014). Cette série d'expositions rend compte de la recherche réflexive de quatre artistes (Nika Autor, Natascha Sadr Haghghian, Kapwani Kiwanga et Eszter Salamon) autour des relations de pouvoir entre leur propre position, l'institution et les visiteurs.

Coproduction Jeu de Paume ; Festival d'Automne à Paris

Avec le soutien de la Fondation Nationale des Arts Graphiques et Plastiques (FNAGP) et la participation de la Cité Internationale des Arts, du Centre national de la danse et du Goethe Institut-Paris

Mêlant performance, travail documentaire et auto-fiction, Eszter Salamon multiplie les perspectives sur la construction fragile et perméable de l'identité. Les versions d'elle-même et de ses doubles qu'elle élabore repensent ensemble le medium et le matériau, le corps singulier et la parole qui sert à le circonscrire. Un corps, *mon corps* – territoire en friche, inconnue singularisée par un nom, fouillis de souvenirs, de faits, de sensations : comment rendre compte de ces multiples strates, et dresser une carte qui permette son appropriation ?

Pour le solo *Mélodrame*, elle avait ainsi mené une série d'entretiens avec une de ses homonymes rencontrée en Hongrie. Avec *Eszter Salamon 1949*, elle en propose une déclinaison élargie, investissant cette fois l'espace et le temps spécifique du lieu d'exposition. Pendant quatre semaines, six heures par jour, le Jeu de Paume résonnera de voix et d'échos de cette vie diffractée, amplifiée, mise en abyme. Rejouant les mots échangés entre une Eszter Salamon et une autre, des actrices incarneront ces bribes subjectives – où le hasard d'un nom rencontre des événements historiques et des anecdotes. Comment un matériau biographique peut-il remplir et subvertir un lieu de conservation ? Quel miroir nous tendent ces figures au statut indéfini ? Enregistrant l'écart entre un corps et une parole, décalant les rapports d'identification, *Eszter Salamon 1949* introduit un trouble sur la nature même du "moi" et de l'empathie que génère son exposition. Une opération de transformation, partant du plus infime de l'expérience individuelle, pour en faire "un fragment anonyme infini, un devenir toujours contemporain". (Gilles Deleuze)

Contacts presse :

Festival d'Automne à Paris

Christine Delterme, Carole Willemot

01 53 45 17 13

Jeu de Paume

Annabelle Floriant

01 47 03 13 22

ENTRETIEN

ESZTER SALAMON

Le point de départ de ce projet est le récit de la vie d'une femme, portant le nom d'Eszter Salamon. Le traitement scénique du matériau biographique est récurrent dans votre travail. Qu'est-ce qui a déclenché chez vous ce processus ?

Eszter Salamon : L'une de mes premières pièces, *Magyar Tancok (Les danses hongroises)*, était déjà reliée à l'auto-biographie. Dans cette pièce, j'essayais de partager avec le public les questions liées à ma pratique de la danse traditionnelle hongroise – une danse sociale, de tradition populaire que j'ai pratiquée toute ma jeunesse entre 5 et 20 ans, en parallèle de ma pratique de la danse classique. Cette pièce était une sorte de conférence dansée, portant sur mon parcours : pourquoi j'ai pratiqué cette danse, pourquoi j'ai arrêté de la pratiquer, et qu'est-ce que ces danses, principalement pratiquées en Europe de l'Est et en Hongrie m'ont enseigné ? Au fond, cela relate l'histoire de mon corps : qu'est-ce qui l'a formé, pourquoi et comment est-il devenu ce qu'il est devenu ? De manière générale, mon travail de chorégraphe – après avoir été interprète pendant une dizaine d'années – est lié à la constitution d'un espace symbolique. Le matériau biographique, auto-biographique ou la fiction m'aident à ouvrir d'autres espaces symboliques – mobilisant différemment l'imaginaire du public. Et l'imaginaire, c'est quelque chose qui est provoqué, c'est ce qu'on projette sur un corps. A partir d'un certain moment, je n'ai plus voulu travailler avec des corps muets, facilement essentialisés par leur silence et les regards qui leur sont portés. J'ai toujours voulu briser cette surface de projection, et problématiser un corps performatif qui parle, qui ne fasse pas *que danser*. La parole a été une des stratégies que j'ai suivies.

En poursuivant cette stratégie, j'ai réalisé *And Then*, pièce à laquelle participaient plusieurs "Eszter Salamon", sans aucun lien avec la scène artistique. Pour cette pièce, j'ai commencé utilisé le matériau documentaire sous forme d'entretiens ; à partir de là j'ai essayé de créer une/des fictions. Je suis parti de ce "fait" assez commun qui est l'homonymie, pour questionner le concept d'identité : qu'est-ce qu'un nom, que porte-t-il ? Du coup cette question de l'auto-biographie, de la biographie féminine est devenu un "cheval de bataille" en quelque sorte. Cela m'a paru primordiale de relier l'art, ma pratique artistique à l'Histoire – et pas seulement à l'histoire de la danse. Lier ces paroles, cette réflexion sur l'expérience des vies des femmes à l'Histoire. L'auto-biographie s'ouvre à l'Histoire, à dépasser l'histoire de la danse définie par le canon occidental et nord américain. Il s'agit au fond de relier *une* histoire à l'Histoire, aux changements d'époque, de régime, aux changements économiques, sociaux... Et bien entendu, le résultat n'est pas une version "officielle" de l'Histoire, c'est une histoire singulière, incarnée, mais également fictionnelle...

Après And Then, vous avez poursuivi le travail sur l'homonymie avec Mélodrame, pièce dans laquelle vous incarniez le récit d'une Eszter Salamon. Comment s'est opéré le passage de Mélodrame à Eszter Salamon 1949 ?

Eszter Salamon : *Mélodrame* est encore plus spécifique dans le sens où j'ai réduit l'investigation à une seule personne : c'est un portrait. Le récit d'une vie, à partir de 13h d'entretiens, réduits à environ 2h30. L'idée de la pièce était d'expérimenter cette durée, et cette transformation – et de permettre un effet en miroir, une réflexion sur sa propre vie. Au Jeu de Paume, ce sera la même histoire, mais le résultat sera probablement très différent : les visiteurs d'un musée composent leur temps, ils le fabriquent, ils le chorégraphient... C'est la différence fondamentale je crois : la fabrique du temps. En même temps, il y a l'idée d'exposer ce récit "comme une œuvre", de faire de la réflexion sur soi une "œuvre de vie". Et d'exposer ce récit comme celui d'une femme "sans qualité" ; ce n'est pas une vie héroïque, ni une vie exemplaire, ni révolutionnaire – il n'y a rien de très exemplaire dans cette vie. Cela pose aussi la question de savoir si le récit de la vie d'une femme peut devenir "universel" ? La plupart du temps non, les qualités d'exemplarité sont plutôt attribuées aux figures masculines, les figures féminines n'arrivent pas à mobiliser l'imaginaire ou l'identification de la même manière. Mon pari, c'est d'exposer ce récit comme œuvre, et cela passe par ces actrices qui actualisent ce récit. Cela va donner lieu à de l'incarnation, à de l'appropriation, à un travail de restitution.

Vous dites que l'espace du musée implique une fabrique du temps différente. Comment allez-vous gérer le rapport au temps dans cet espace spécifique ?

Eszter Salamon : En imposant une durée inhabituelle au musée, je force une tension. Le musée est devenu un prototype de la consommation d'expérience. Tout cela est sous-tendu par un discours libérateur : "on fabrique notre temps, on compile des expériences, on en fait un montage...". Et en même temps, cela se réduit souvent à une déambulation assez fragmentaire d'éléments. Ce que je propose ne va pas du tout dans ce sens.

Le corps vivant dans l'espace du musée produit un effet de "capture" que n'a pas la vidéo par exemple. Comment allez-vous utiliser cette présence ?

Eszter Salamon : Effectivement, je vais essayer de travailler avec cette dimension de capture, qui est aussi une forme d'empathie. Une empathie qui est un art de la présence, de l'adresse... Je le conçois comme un pari, une expérimentation. Dans *Mélodrame*, c'est moi qui incarne ce récit ; je ne suis pas actrice, je n'ai pas du tout le même âge que l'autre Eszter Salamon. Seul le nom nous relie. Là, les actrices sont plus âgées, elles ont plus ou moins le même âge que la protagoniste. L'empathie se joue à un niveau, plus direct; moins brechtien, jouant moins sur la distanciation. Mon idée n'est pas d'opposer frontalement le musée et le théâtre, mais de jouer sur le fait

que le récit a une durée. Une durée "nécessaire". Cette histoire ne peut pas être racontée en 5 minutes ni en 10 minutes. Une durée plus courte serait sans doute davantage "formatée" pour le musée – mais je veux faire le pari de la vraie durée du récit, qui comprend des moments statiques, des moments où l'histoire avance, des moments où on doit rentrer dans des détails pour comprendre le contexte... D'autres affects que des données purement "informatives"... Et cette durée permet d'ouvrir des "poches de réalité". Il s'agit de donner le temps à l'expérience de se déposer... Après c'est peut-être un peu utopique... Est-ce que le musée peut être cet endroit... cette hétérotopie ? Pas tant parce que c'est un espace blanc, ou abstrait, ou décontextualisé, mais peut-être parce qu'il peut permettre un autre "montage de temps", qui ne fonctionne pas uniquement sur l'efficacité muséale ou spectaculaire...

Par rapport à la question de l'expérience, le musée est davantage un espace de l'éparpillement, là où la scène produit un effet de concentration. Voulez-vous utiliser cet espace "décentré" afin de produire une sorte de contamination par le récit ?

Eszter Salamon : Oui, on a parlé de "capture" tout à l'heure... La question au fond, c'est qu'est-ce que les visiteurs font de cette capture ? Comment ils se responsabilisent par rapport au fait d'écouter une histoire, de repartir avec un petit morceau d'histoire ? Quel type de "contrat social" vont-ils établir avec ces présences qui s'adressent à eux dans un espace public ? A quoi ça nous oblige ? Que faisons-nous de cette parole, comment est-ce qu'elle nous implique ? Est-ce que certains visiteurs vont revenir, comme pour un feuilleton ? Rester quatre heures de suite ? Ou seulement quelques minutes ? Il y a cette liberté – d'autant que ça aura lieu dans un espace de transition, de passage. Au théâtre, il y a une dramaturgie, un contrat : les gens s'assoient, ils regardent – et au pire ils s'en vont, il n'y a pas vraiment d'alternative. Là, beaucoup d'options sont possibles, et en même temps, il n'est pas évident de créer des conditions d'attention, de focalisation... Cela touche aussi à un espace de tradition orale, qui déploie une forme d'apprentissage de l'autre, un espace de partage.

Du coup, j'aimerais beaucoup faire une série à partir de cette pièce – en sortant du cadre de l'homonymie.

Est-ce que le fait de conserver la durée du montage original a été une évidence dès le départ, ou est-ce que vous avez envisagé d'autres options pour faire entendre ce récit dans l'espace du musée ?

Eszter Salamon : Je me suis demandé si il ne fallait pas que j'aille vers la tendance plus "libérale" du musée. Par exemple en donnant comme tâche aux actrices de donner le récit de manière plus fragmentaire, et d'être vis à vis des visiteurs dans une forme d'interaction – dans une forme plus "participative". Mais le résultat aurait été la désintégration de l'histoire elle-même, au profit d'une

sorte de "service". Finalement j'ai choisi de conserver la durée ; je ne voulais pas qu'elles soient en « libre-service », ou en attente. Je ne veux pas que cette parole soit conditionnée par la demande. L'idée, c'est faire entendre cette histoire dans le musée pendant ses heures d'ouverture.

La présence de ces corps peut produire un effet de capture, mais aussi un effet d'indifférence. On peut l'entendre comme une métaphore de l'histoire – à côté de laquelle on peut passer sans l'entendre...

Eszter Salamon : Voilà, c'est pour cette raison que j'aimerais que les visiteurs soient responsabilisés, que quelque chose dans ce récit amène à se poser la question : qu'est-ce que je fais de cette histoire ? J'aimerais beaucoup qu'une rencontre advienne – mais peut-être que c'est une "rencontre du troisième type"... Pas celle du théâtre, pas non plus celle qu'on a l'habitude de voir dans les musées actuellement, qui fonctionne davantage sur le mode de l'offre et de la demande. Ce que j'ai en tête serait un autre type – ouvert, immédiat et adressé... même si les gens partent, ou s'ils passent sans écouter, "ça" continue d'être adressé... Ça vit avec et sans eux. J'espère créer une sorte de "biotope" : un lieu de vie où ce récit circule, récit que l'on peut écouter – ou pas.

Concrètement, comment se déroule une journée dans l'exposition ? Les récits des trois actrices se succèdent ?

Eszter Salamon : Oui, les trois actrices vont se succéder. L'histoire sera entendue, ou déroulée, ou actualisée trois fois dans la journée. Cela fonctionne en fait comme une sorte de relais de l'histoire, un relais du rôle de raconter... enfin de "se raconter", puisque tout est à la première personne...

Ces dernières années, de plus en plus de chorégraphes se sont penchés sur l'espace du musée, sur les rapports entre espace de conservation et corps vivant. Comment est-ce que vous vous situez par rapport à cette question ?

Eszter Salamon : Il m'est arrivé de performer dans des musées ou des galeries – c'est à dire en présentant ces travaux comme dans un théâtre. Le musée est fait d'une multitude de temporalités superposées. Avec cette pièce, c'est l'exposition de la mémoire qui m'intéresse, pas la conservation. Lorsque Eszter Salamon m'a raconté sa vie, elle l'a remontée, elle l'a performée en un sens. Elle a fait son montage, par associations, une chose entraînant l'autre et ainsi de suite. Après, j'ai moi-même "monté ce montage", et après ce montage s'est incarné. L'aspect "performatif" de la mémoire est donc primordial : performer sa mémoire pour produire une réflexion sur soi qui se réactualise sans cesse... c'est au fond assez proche de la psychanalyse, ou des "techniques de soi" que l'on trouve chez Foucault. Se remémorer sa vie, c'est fabriquer un récit, et lui donner sens. Pour moi il s'agit de donner du sens à la mémoire à l'aide du montage. Du coup je dirais que ma réflexion sur le musée est spéci-

fique à ce projet : ce n'est pas une approche générale, cela dépend du projet que je veux porter, et du rapport au temps qu'il implique. Tout part de la nécessité qu'appelle le récit – de sa logique inhérente.

Du point de vue du récit lui-même, avez-vous discuté avec Eszter Salamon de votre montage ? A-t-elle vu Mélodrame et vous a-t-elle fait un retour sur cette expérience ?

Eszter Salamon : Oui, il y a eu différents types d'interactions avec elle. Elle était déjà présente lors de *And Then*. Pour cette pièce, j'avais demandé aux différentes Eszter Salamon de devenir les actrices de leur propre parole. Je les ai filmées en train de dire certains extraits. *Mélodrame* est une pièce que je n'ai présentée qu'en anglais et en français – et elle ne parle aucune de ces deux langues. Elle a vu la vidéo de la pièce en anglais, mais étant donné que c'est son fils qui a fait la première traduction des entretiens vers anglais, et qu'ils en ont discuté ensemble, je crois qu'elle sait à peu près ce que j'ai choisi. D'ailleurs, elle m'a dit qu'elle trouvait que *And Then* donnait d'elle une image un peu trop triste. C'est normal en un sens, il y a toujours quelque chose d'aliénant dans la capture d'une image de soi. Et puis se voir soi, incarnée par une autre, c'est aussi une découverte. Néanmoins elle s'est reconnue dans mon interprétation d'elle dans la vidéo, ce qui est plutôt étonnant. Pour elle, il y avait une distance entre ce qu'elle avait vécu dans sa vie, ce qu'elle avait vécu comme expérience avec moi lors des entretiens, ensuite l'expérience du tournage, puis de la pièce. C'était à chaque fois une série de décalages...

J'ai refait un entretien avec elle il y a quelques semaines, pour continuer son histoire depuis 2012. Au fond, elle comprend très bien l'idée générale, et ça l'a énormément touchée. Elle m'a remerciée plusieurs fois de lui avoir permis de vivre cette expérience : raconter toute sa vie à quelqu'un qui l'écoute, et que le résultat soit conservé et continue à exister.

Il y avait pour elle l'idée que sa vie n'allait pas "se perdre". Je pense que c'est ça qui l'a marquée dans ce projet – plus que le détail des passages que j'ai choisis au montage. De toute façon, nous étions d'accord dès le départ sur le fait que je pouvais utiliser tout ce qui avait été dit lors des entretiens. Elle m'a juste demandé de changer le nom de certains de ses proches. Après, il y a forcément une transformation – ne serait-ce que parce que j'ai dû traduire le texte. C'était d'ailleurs plus facile pour l'anglais que pour le français – qui est une langue très "polie". On ne peut pas jurer en français de la même manière qu'en hongrois.

Comment avez-vous travaillé avec les actrices chargées de dire le récit ?

Eszter Salamon : Pour *Mélodrame*, j'ai fait tout un travail d'incorporation par ma mémoire, pour pouvoir raconter cette histoire. Moi je ne suis pas une actrice, en revanche

je connais bien cette femme, je l'ai écoutée, j'ai discuté avec elle. Les actrices, elles, ont travaillé principalement d'après le texte. Ce qui m'intéresse, ce n'est pas qu'elles produisent leur interprétation, c'est le récit. Nous travaillons du coup sur le sens que cette Eszter Salamon a donné à ce qu'elle a dit : restituer les sous-entendus, l'ironie, l'humour, la mélancolie – toute les nuances de ce récit. Mon travail se situe surtout à cet endroit-là : faire en sorte de transformer le moins possible ce qu'elle voulait dire. Étant donné qu'avec chaque actrice, le travail est le même, ça devrait les amener vers le même type d'interprétation – avec la part irréductible de l'incorporation singulière bien entendu. Et puis il faut dire que l'Eszter Salamon originale est une excellente conteuse pleine de charisme ! Pour les actrices, il s'agit d'atteindre quelque chose de cet ordre : donner au récit une puissance, qui fasse qu'on a envie de l'écouter.

Vous parliez de la dimension potentiellement universelle d'une biographie : est-ce que le but est de permettre au visiteur de faire retour sur sa propre expérience ? Est-ce que c'est cela pour vous, transformer un matériau biographique en oeuvre ?

Eszter Salamon : Oui, c'est la raison pour laquelle je veux utiliser *tout* le récit. Après, tout dépend du visiteur, c'est une donnée qu'il est difficile de prendre en compte à l'avance. Pour que ça fonctionne, que ça crée un "bloc" d'histoire, il faut que le visiteur, lui aussi, prenne le temps. A ce moment là, il peut mettre en branle sa propre réflexivité, activer sa mémoire associative. Ce qui m'intéresse, c'est que cette histoire – cette histoire "non-exemplaire" – puisse se répercuter par échos, par ricochets... Toucher cette dimension universelle, "faire oeuvre" de cette vie, dépasser le caractère anecdotique, c'est le rêve, l'utopie portée par ce projet... On verra...

Propos recueillis par Gilles Amalvi

BIOGRAPHIE

ESZTER SALAMON

Eszter Salamon est chorégraphe et performeuse. Depuis 2001, elle crée des solos et des pièces de groupe. Son travail est régulièrement présenté dans le monde entier et elle est aussi fréquemment invitée à intervenir dans des musées. Eszter Salamon utilise la chorégraphie comme une pratique étendue, comprise comme une machine à manœuvrer entre différents médias : vidéo, son, musique, texte, voix, mouvement et actions corporelles.

Dans ses premières œuvres, l'activation de l'expérience cognitive interroge la perception visuelle, la sensation et la kinesthésie. Depuis 2005, son intérêt pour le documentaire et l'autobiographie féminine ont abouti à une multiplicité de formats, tels qu'une conférence dansée, une vidéo-chorégraphie ou un monodrame. Ses recherches sur la spéculation et la fiction l'ont amenée à créer *Tales Of The Bodiless*, un opéra futuriste sans interprète, qui imaginait les modes d'existence possibles après la disparition des humains. Dernièrement, Eszter Salamon a commencé une série de pièces explorant à la fois la notion de *monument* et la pratique d'une réécriture de l'Histoire.

Eszter Salamon vit à Berlin et à Paris.

Œuvres:

Eszter Salamon est l'auteur de *What A Body You Have*, *Honey* (2001), *Giszelle* (2001), créée avec Xavier Le Roy, *Reproduction* (2004), *Magyar Tàncok* (2005), *Nvsbl* (2006), *AND THEN* (2007), créée en collaboration avec Bojana Cveji, et *Without You I Am Nothing* (2007) cosignée par Arantxa Martinez.

Autres œuvres : *Dance#1/Driftworks* (2008), *Dance for Nothing* (2010) et *Tales Of The Bodiless* (2011) créé en collaboration avec Bojana Cveji, Cédric Dambrain et Terre Thaemlitz. En 2011, en compagnie de Christine De Smedt, Salamon a présenté *Dance #2*. La performance documentaire *Mélodrame*, a été présentée en 2012 durant le Berlin Documentary Forum 2 à la Haus der Kulturen der Welt de Berlin. En 2014, *MONUMENT o- Haunted by wars (1913-2013)* est créé à l'International Sommerfestival, à Hamburg.



43^e édition

www.festival-automne.com

FESTIVAL
D'AUTOMNE
À PARIS
2014

4 SEPTEMBRE – 31 DÉCEMBRE

Festival d'automne à Paris | 156, rue de Rivoli – 75001 Paris
Renseignements et réservations : 01 53 45 17 17 | www.festival-automne.com