



Entretien avec Jeanne Candela

Propos recueillis par **Bastien Gallet**
en 2026

Quel a été le point de départ du spectacle ?

Jeanne Candell : Tout est parti de deux livres qui sont devenus des lignes de recherche, qui s'observent de loin : *L'Art de la mémoire* de Frances Yates et *La peinture à Dora* de François Le Lionnais. D'un côté les techniques de mémorisation, les fameux palais de mémoire, dont Frances Yates retrace l'histoire de l'antiquité à l'âge moderne, de l'autre un récit autobiographique de déportation en Allemagne pendant la Seconde Guerre Mondiale par le futur cofondateur de l'Oulipo. Il raconte comment il survécut en décrivant à un de ses compagnons de détention les tableaux qu'il avait gardés en mémoire. François Le Lionnais était hypermnésique. Il pouvait restituer ces tableaux dans les moindres détails et, d'une certaine manière, faire comme si, ensemble, ils se promenaient dans un musée des beaux-arts imaginaire, qui est également une sorte de palais de mémoire. Il initia un de ses camarades à l'histoire de la peinture et, en même temps, il s'amusait à mélanger les œuvres, à faire se rencontrer les scènes et les figures, un tableau de Brueghel et un tableau de Bosch, un Titien et un Rubens, un Chardin et un Magritte, etc. Il produisait ainsi des peintures impossibles, des visions qui les aidaient à supporter l'enfer des camps de prisonniers. Par ailleurs, Frances Yates montre comment on retrouve les palais de mémoire dans la peinture de la Renaissance, qui restitue l'Antiquité sous la forme de scènes et d'architectures allégoriques, mais devient aussi elle-même un instrument de mémorisation. En regardant ces fresques et ces tableaux, on apprenait à se souvenir. Ce sont deux grands livres sur la mémoire mais aussi, inséparablement, sur les pouvoirs de l'imagination. Pour se souvenir, il faut imaginer, c'est-à-dire construire des palais imaginaires dans lesquels on dispose ce qu'on ne veut pas oublier. Mais la mémoire est aussi la source de l'invention et donc de l'art. Ce sont les deux pôles : se souvenir et inventer, classer et imaginer, autrement dit mettre de l'ordre dans le chaos des choses humaines.

Vous mettez en avant la dimension constructive et créatrice de l'acte de mémoire mais la destruction et la mort sont très présents dans ces deux ouvrages. Les palais qu'on meuble de souvenirs ont le plus souvent disparu et le travail de restitution de Le Lionnais est la conséquence de son enfermement.

JC : La question de la destruction est présente des deux côtés. Chez Le Lionnais, elle est à l'horizon de tout son travail de reconstitution de la peinture du passé. Et Frances Yates montre qu'il n'y a pas de mémoire sans destruction. Elle raconte au début du livre l'histoire du poète antique Simonide de Céos,

l'inventeur, si l'on en croit la légende, de la technique de mémorisation dont elle fait l'histoire. Il était invité à un banquet afin de faire l'éloge de son hôte. Au milieu de la soirée, il sort pour prendre l'air et le plafond du palais qui les accueillait s'effondre, tuant la plupart des invités. Quand il entre à nouveau dans le palais, il n'y a plus que des décombres dont il faut sortir un par un les cadavres. Mais la violence de l'effondrement rend leur identification difficile voire, pour certains, impossible. Les chairs sont broyées. C'est à ce moment-là qu'il a l'idée d'un procédé qui permet de redonner à chacun son identité. Parce qu'il peut reconstituer dans sa mémoire l'espace exact du banquet, il parvient à replacer chacun des invités à la place qu'il occupait dans la salle du palais. Ce qui permettra de restituer aux vivants les cadavres de leurs proches. Cette histoire ressemble à un mythe où le travail de la mémoire ressusciterait en quelque sorte les morts en leur redonnant la place qu'ils occupaient avant de mourir, en reconstituant l'espace où ils ont interagi, où ils ont parlé, bu et mangé.

C'est aussi ce que fait, à sa manière, le théâtre. Redonner à chaque fois aux personnages les places qu'ils occupent sur scène et dans le drame, c'est-à-dire imaginer l'espace et la forme de leur cohabitation. Il y a là les principes d'une méthode. À quelle matière avez-vous appliqué cette méthode ?

JC : La première chose que nous avons faite, nous inspirant de ces deux livres, c'est de nous replonger par le souvenir et par la lecture dans les mythes et les tragédies antiques. On s'est intéressé à Dionysos, on a relu Eschyle, Sophocle et Euripide et on a produit ce qu'on a appelé des « tragédies et des mythologies portatives ». Comment raconter un mythe ou faire un geste tragique avec des moyens rudimentaires et artisanaux, autrement dit avec ce qu'on a sous la main quand on répète et quand on écrit au plateau. Un art ou un théâtre pauvre dans la continuité de la recherche commencée dans mes deux spectacles précédents, *Baùbo et Fusées*. On se réunit tous ensemble, acteurs, actrices, musiciens, musiciennes, techniciennes, et on produit des formes qu'on pourra facilement jouer et transporter. Nous sommes tour à tour les conteurs, machinistes, performeurs, fossoyeurs, on trimballe un bric à brac de mythes. Ce faisant on compose nos propres palais de mémoire qui se révèlent assez hétérogènes parce qu'on mélange aux mythes et aux tragédies grecques des éléments contemporains qu'on emprunte au monde qui nous entoure, à notre quotidien, aux histoires qu'on a vécues. Par exemple, avec Vladislav Galard, on raconte en duo l'histoire d'Œdipe à Colone. C'est une proposition qui est née d'improvisations qu'on a faites au plateau. Il est un aède aveugle, je suis « la

muette » et on finit par incarner les figures d'Œdipe et d'Antigone. Il raconte et je mets en scène son récit avec des objets récupérés que je tire d'une brouette que je transporte partout avec moi. L'incarnation se fait très progressivement, mais à la fin, par une espèce de *glissando* il est Œdipe et je suis Antigone.

La musique joue un rôle essentiel dans votre théâtre. À tel point que la frontière entre les deux jeux, celui des actrices et celui des musicien·nes s'avèrent souvent poreuse. Quelle place occupera-t-elle dans ce spectacle ?

JC : Avec Thibault Perriard et Matthieu Naulleau, nous avons pensé la musique à la fois comme un matériau et comme un dispositif scénique. Le premier est batteur et le second pianiste mais ils sont tous les deux poly-instrumentistes, performeurs et improvisateurs. Ils ont proposé tout un spectre de matières sonores et d'arrangements dans lequel on peut piocher, du chant médiéval à Robert Wyatt, de Thelonious Monk à Scarlatti : et il s'agit ici toujours du grand laboratoire instrumental, « préparer les pianos et les guitares ». Comme dans la plupart de mes spectacles, tout le monde est susceptible de chanter ou de se saisir d'un instrument. La musique peut arriver n'importe quand et partir de n'importe où. Elle n'est que très rarement dans une position d'accompagnement. À chaque fois ou presque elle participe à la construction de la situation scénique, ou à son délitement. Thibault Perriard et Matthieu Naulleau ont ainsi conçu une séquence au cours de laquelle ils échafaudent un instrument-chimère fait de trois pianos imbriqués les uns dans les autres et d'une batterie qui les dévore peu à peu. La musique devient alors une machinerie scénique imprévisible, un quasi-personnage qui s'incarne dans un volume en même temps monstrueux et fragile.

On retrouve cette logique de l'irruption et de l'envahissement soudain dans votre manière, très physique, de mettre en scène les affects. J'emploie le mot « affect » afin de le distinguer de celui d'« émotion » qui est je pense d'une autre nature. Un affect n'appartient que fugacement au corps qui l'éprouve. Comment avez-vous travaillé cette question ?

JC : Je me suis lancée dans une typologie des grands affects humains et de leur manière de traverser nos corps, de nous envahir mais aussi de contaminer ce qui nous entoure, l'espace autour de nous. C'est un travail sur la physicalité des affects que je mène depuis plusieurs années et que j'essaie ici de penser à la fois dans le corps et hors de lui. Par exemple, j'ai proposé une scène où une femme est en train d'accoucher. Elle a un petit castelet entre les jambes et, après de longues contractions, sort d'elle un immense rideau de théâtre qui occupe progressivement tout l'espace comme si c'était le plateau lui-même qui accouchait, comme si son corps et le corps du théâtre devenaient indiscernables. C'est une des hypothèses que j'aimerais mettre en scène : comment l'affect passe non seulement d'un corps à l'autre, mais aussi du corps à l'architecture. Et cela vaut aussi pour les costumes. On essaie de les penser à mi-chemin entre le vêtement et l'accessoire de scène, comme ce qui transforme le corps, voire s'y superpose, et occupe l'espace. Une femme accouche d'un rideau de théâtre, son corps est le théâtre, ou le théâtre devient son corps... une recherche dans ce sens. Il y a quelque chose qui circule entre machinerie, costumes et scénographie. Pour moi, ils forment un grand continuum qui va du corps de l'actrice au corps du théâtre en tant que bâtiment. Un bâtiment physiologique.

Depuis tout à l'heure, vous décrivez le plateau de théâtre comme une sorte d'espace pulsionnel, où les affects circulent et traversent les corps, mais passent aussi dans les accessoires et la machinerie. Comme si on ne pouvait y entrer sans être confronté à de l'inconscient, qui est d'ailleurs autant celui des drames qu'on écrit que des lieux qu'on occupe.

JC : Je ne sais pas si on peut le nommer ainsi mais la scénographie sur laquelle nous travaillons avec Lisa Navarro va dans ce sens. Elle est constituée d'une façade dans laquelle s'ouvre une immense porte coulissante d'où sortiraient toutes sortes de choses, corps, objets, machines. Mais, un peu comme dans *Alice au pays des merveilles*, il y aurait aussi, au milieu de cette porte immense, une autre, toute petite, qu'on ne peut franchir qu'en se ramassant sur soi-même. J'aime beaucoup cette figure architecturale que l'on trouve sous une autre forme dans les façades de certaines églises où la petitesse des portails contrastent avec la majesté des porches. Même quand la première est ouverte, certains corps doivent emprunter la seconde, comme si les deux portes donnaient accès à des mondes différents régis par des lois hétérogènes. L'autre grand intérêt

de cette façade est qu'on ignore ce qu'il se passe derrière. On ne voit que ce qui se presse contre la porte, le flux ou le ressac de ce qui déboule sur le plateau. Comme dans l'histoire de Simonide, on n'assiste pas à l'effondrement, ce qu'on voit sortir sont les cadavres ou des résidus d'humanité. J'imagine ce mouvement comme un va-et-vient. Ce qui arrive sur scène repartira puis reviendra peut-être mais complètement autre. Ce va-et-vient est aussi celui des palais de mémoire. Il y a ce qui y entre et il y a ce qui en sort. Mais que se passerait-il si ces palais se peuplaient pendant notre sommeil ou s'ils étaient traversés par l'inconscient des lieux, hantés par celles et ceux qui y ont vécu avant nous ? Impossible alors de savoir ce qui en sortirait, quels souvenirs ou quels cauchemars. Une fois que la porte s'ouvre, tout peut arriver.

