

Victoria K, Delphine Seyrig et moi ou La petite chaise jaune : un mariage en conversion d'archives

Noha Nemer and Valérie Cachard

Number 11, Spring 2024

Performance et politiques au Moyen-Orient au XXI^e siècle : créations, documents et témoignages

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1115974ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1115974ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Société québécoise d'études théâtrales (SQET)

ISSN

2563-660X (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Nemer, N. & Cachard, V. (2024). *Victoria K, Delphine Seyrig et moi ou La petite chaise jaune : un mariage en conversion d'archives*. *Percées*, (11). <https://doi.org/10.7202/1115974ar>

Article abstract

The award-winning text of the RFI Theater Prize (2019), *Victoria K, Delphine Seyrig et moi ou La petite chaise jaune* (2021) by Valérie Cachard, falls within the trend of "literature beyond the book" ("littérature hors du livre"; Rosenthal and Ruffel, 2010: 4), where the author legitimizes the reception of their text through a narrative performance. After questioning the nature and validity of the intimate archives of Victoria K – letters taken from her diary left behind in her house – the article focuses on the back-and-forth between fiction and fictional reality, which creates a cohesive memory of the seemingly fragmented civil war. The text's performance in Beirut by the playwright and her artistic collaborator Hadi Deaibes tends to erode the sociopolitical dimensions of archiving in favor of a hybridization of stage identities. This contribution, co-written by Noha Nemer and her long-time friend Valérie Cachard, offers a reflection on the discursive, aesthetic, and scenic expropriation of intimate literature.

© Noha Nemer et Valérie Cachard, 2024



This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

<https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/>

érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

<https://www.erudit.org/en/>

Dossier

Victoria K, Delphine Seyrig et moi ou La petite chaise jaune : un matrimoine en conversion d'archives

Noha NEMER

Université libanaise

Valérie CACHARD

Artiste

Résumé

Le texte lauréat du Prix RFI Théâtre (2019) *Victoria K, Delphine Seyrig et moi ou La petite chaise jaune* (2021) de Valérie Cachard s'inscrit dans la mouvance de la « littérature hors du livre » (Rosenthal et Ruffel, 2010 : 4), où l'auteur·trice légitime la réception de son texte à travers une performance narrative. Après avoir interrogé la nature et le bien-fondé des archives intimes de Victoria K, lettres extraites de son journal intime abandonné dans sa maison, l'article s'intéresse aux allers-retours entre la fiction et le réel fictionnel qui systématisent une mémoire solidaire de la guerre civile en apparence fragmentaire. La performance du texte à Beyrouth par la dramaturge et son acolyte artistique Hadi Deaibes tend à éroder les dimensions sociopolitiques de l'archivage au profit d'une hybridation des identités scéniques. Cette contribution, coécrite par Noha Nemer et son amie de longue date Valérie Cachard, propose une réflexion sur l'expropriation discursive, esthétique et scénique d'une littérature intimiste.

Mots-clés: matrimoine; archives; identité; Beyrouth; performance scénique; autrices

Abstract

The award-winning text of the RFI Theater Prize (2019), *Victoria K, Delphine Seyrig et moi ou La petite chaise jaune* (2021) by Valérie Cachard, falls within the trend of “literature beyond the book” (“littérature hors du livre”; Rosenthal and Ruffel, 2010: 4), where the author legitimizes the reception of their text through a narrative performance. After questioning the nature and validity of the intimate archives of Victoria K – letters taken from her diary left behind in her house – the article focuses on the back-and-forth between fiction and fictional reality, which creates a cohesive memory of the seemingly fragmented civil war. The text's performance in Beirut by the playwright and her artistic collaborator Hadi Deaibes tends to erode the sociopolitical dimensions of archiving in favor of a hybridization of stage identities. This contribution, co-written by Noha Nemer and her long-time friend Valérie Cachard, offers a reflection on the discursive, aesthetic, and scenic expropriation of intimate literature.



Le col d'une robe à motifs de coquelicots est accroché au crochet d'une vieille porte en bois peinte en vert et traversée par une balle.

Photographie de Marwan Tahtah.

Valérie Cachard, conteuse des temps modernes

Née à Beyrouth en 1979, l'artiste franco-libanaise Valérie Cachard a plusieurs cordes à sa lyre¹. De triple formation littéraire, journalistique² et cinématographique, elle décloisonne les disciplines comme les genres. Après avoir remporté le Prix du Jeune Écrivain en 2006 pour sa nouvelle « Le temps en osier » (2016), elle se fait reconnaître à l'échelle francophone lorsqu'elle choisit de devenir nouvelliste, chroniqueuse et conteuse sur scène de ses propres récits comme *Matriochka* ou *L'art de s'évider* en 2010 et *Victoria K, Delphine Seyrig et moi* ou *La petite chaise jaune* en 2021. Elle agit parfois à titre de comédienne pour des metteur-es en scène dont elle suit les cours et les stages, ou lorsqu'elle partage ses créations solos dans le but de revendiquer la vertu libératrice de la parole.

Artiste globe-trotteuse, affranchie de toute obligation institutionnelle, elle est de ceux-celles qui croient que nouer des fils narratifs va de pair avec les grands itinéraires des recherches d'artistes dit-es « universitaires ». Elle a ainsi travaillé pendant sept ans avec l'artiste et enseignant-chercheur Gregory Buchakjian pour l'édition de son livre *Habitats abandonnés : une histoire de Beyrouth*³ (2018); sept ans à arpenter des passerelles entre l'art et la recherche scientifique, entre le talent et la vocation, entre le voyeurisme et l'égoïsme des lettres profanes trouvées sur le sol de maisons.

Parfois, ses doigts d'autrice quêtent dans des résidences d'écriture et de création des embryons d'écriture, comme lors de sa première résidence au Tarmac (Paris, 2010), au cours de laquelle elle a expérimenté la production littéraire en milieu carcéral, ou encore durant sa résidence à Villa Gillet à Lyon (2021), où elle a écrit un texte autour de l'identité.

Ses contes défaits retentissent souvent comme des échos concentriques qui dédoublent la cruauté de la guerre civile en l'orientant vers des traditions orales immortelles. En effet, ses personnages racontent ce que les manuels d'histoire du Liban ne racontent pas. Pour dire l'essentiel, le souci de Cachard semble être d'esthétiser des moments détachés de leur chronologie en les éparpillant un peu partout, comme des oiseaux migrateurs qui finissent par atterrir sur des zones dites « neutres », des moments de sursis à l'abri de l'idéologie et de la censure. Ces moments de bonheur ou de malheur verbalisent leurs non-dits sur des supports profanes : une lettre, un accessoire, une lumière et quelques fleurs sur des robes.



J'ai pris cette photo portrait de Valérie, un jour d'automne, à quinze kilomètres de Beyrouth.

Photographie de Noha Nemer.

La langue endormie, la parole à l'artiste

Un jour, je suis devenue française⁴. Par mariage.

Ma deuxième naissance a été proclamée dans un petit bureau sombre de l'ambassade de France à Luanda, en Angola.

Derrière l'adjointe au consul, il y avait une fenêtre, et derrière la fenêtre et ses barreaux en fer, protection obligatoire, même au sixième étage, il y avait du linge qui séchait. Du linge déjà poussiéreux, jaunâtre. Sur la table, une boîte de *Quality Street* et des agrafes.

Je suis devenue française dans un pays lusophone, un jour de grande humidité.

Je suis devenue française à trente-sept ans.

C A C H A R D est mon nom de jeune fille, orthographié ainsi par la fantaisie francophile de mon père. En arabe ce nom n'a que trois lettres, ك ش ر et se prononce كشر.

Mon oncle paternel l'écrivait KASHAR.

Il a quitté le Liban pour le Brésil en 1977 et n'y est jamais revenu.

On dit que la famille est originaire d'Alexandrette, qui fut longtemps une région syrienne avant d'être rattachée à la Turquie.

Quand j'étais petite, on m'appelait galerie ou Giscard d'Estaing à cause de mon prénom, Cacharel ou مكشّر, celle qui fait la gueule, à cause de mon nom.

Quand j'étais petite, je passais beaucoup de temps avec mes grands-mères. Greta parlait très peu l'arabe et Salwa ne parlait que cette langue. Les deux me racontaient des histoires en français et en allemand pour la première, origines austro-hongroises obligeant, et en arabe pour la deuxième.

Téta Salwa m'a initiée aux séries libanaises et syriennes dans lesquelles apparaissaient Abou Salim au feuilleton libanais, غوّار ou Ghouwar المعلمة والأستاذ أبو سليم (*La maîtresse et le professeur d'école*) et plus tard, dans les années 1990, aux feuilletons mexicains doublés en arabe. Elle me demandait de fermer les yeux quand Raquel et Antonio s'embrassaient. Elle disait souvent « عيب, c'est honteux » à ces moments-là.

À six ans, je comprenais *Hansel et Gretel* en allemand et je chantais une comptine à la gloire de vingt soldats dans cette langue.

À douze ans, je savais qu'échanger des baisers en arabe était honteux.

À douze ans, je suivais depuis plusieurs années déjà des cours particuliers pour réparer et améliorer « mon arabe », qu'on disait cassé. Madame Wadad avait un credo qui faisait référence à mon extrême nullité : « انشاالله تصلّك هيك », si Dieu le veut, tu resteras toujours ainsi ». Elle avait aussi un don pour le maniement de la règle et savait comme personne faire remonter à la surface de la table mes mains que je cachais en dessous. Sa méthode pédagogique consistait à composer mes rédactions à ma place, à me les faire copier puis retenir par cœur.

À douze ans, mes principaux·ales interlocuteur·trices de langue arabe étaient mes professeur·es, mon père quand il s'énervait, téta Salwa, Nabila, la jeune femme à tout faire qui aimait bien les jolis garçons et la musique libanaise de l'époque dont celle de Sami Clark, et mes voisin·es qui étaient ce que l'on appelait des déplacé·es venu·es de Bzebdine, fuyant les Syrien·nes, ou du sud, fuyant les Israélien·nes (cela, je l'ai compris plus tard). On avait un drôle de rapport avec eux·elles : tantôt on s'apitoyait sur leur sort, tantôt on les critiquait. On avait surtout peur qu'il en arrive d'autres et qu'il·elles s'installent de force dans la maison de téta Salwa, dans laquelle on a fini par mettre une personne de confiance qui a fait germer des pommes de terre dans les lits et qui est partie avec nos jouets. Il y avait aussi Aida, la nounou des voisin·es francophones, dont je n'ai jamais remarqué le voile, et Hassiba, qui venait faire le repassage à la maison. Elle repassait avec une seule main. La deuxième, ayant été atteinte par un éclat d'obus, restait repliée sur elle-même. Ces deux femmes étaient palestiniennes et cela aussi je l'ai appris plus tard.

À quoi et à qui associe-t-on les langues que l'on parle?

À quels modèles a-t-on envie de s'identifier?

La littérature arabe découverte à l'école racontait des histoires lourdes d'un autre temps; la littérature française nous éclairait et nous émancipait. L'arabe nous dissociait. La langue de l'école, des manuels, des leçons, des livres ne ressemblait pas à celle que l'on parlait, à celle que l'on jouait...

Aujourd'hui, je m'exprime en français et en arabe, rarement en anglais. J'ai acquis des rudiments de turc, des bribes de portugais et une fascination pour le non-dit dans toutes les langues.

J'écris en français, rarement en arabe. Je ne les mélange pas. Je ne suis ni adepte du « Hi kifak ça va?⁵ » ni de l'écriture de l'arabe en chiffres. C'est mon côté psychorigide sans doute, conjugué au fait que je considère les langues comme des êtres qui ont leur propre logique de fonctionnement et que je ne souhaite pas malmener. Plus je maîtrise une langue, plus elle me permet d'enjoliver, de bavarder, de détourner. Moins je la maîtrise, plus elle me permet d'aller droit au but. Voilà pourquoi je ressens parfois le besoin de me détacher du français qui me permet de si bien cacher les choses.

Quand se posent les questions de l'écriture et du théâtre, se pose aussi la question du-de la récepteur-trice. Parfois, c'est le-la récepteur-trice qui dicte la trajectoire de l'écriture. Si j'écris en français, c'est parce que j'ai d'abord trouvé un public qui avait envie d'aller au théâtre dans cette langue et qui était sensible à ma manière de faire. Et si j'ai continué à écrire en français, sans projection de plateau ou de mise en scène, c'est par une série d'heureux hasards entre résidences à l'étranger, découvertes d'appels à textes et comités de lecture qui ont alimenté l'écriture. L'écriture théâtrale permettait une prise de parole qui convenait à ce que je souhaitais dire. Je savais qu'il y avait des lieux où il était possible d'être lue et conseillée. C'est ainsi que j'ai été sensibilisée à la réécriture et beaucoup réécrit suivant les conseils des un-es et des autres. De manière parfois un peu radicale.

Un jour, j'aimerais écrire et réécrire en arabe de manière régulière, fluide. Je me dis qu'une silhouette aperçue dans une rue de Beyrouth, une phrase collectée sur l'un de ses murs pourrait en être le déclencheur. En attendant, je monterai sur scène en mai, en arabe pour la première fois. Avec *Victoria K, Delphine Seyrig et moi* ou *La petite chaise jaune* ou plutôt

حكائتي مع فيكتوريا ك. ودلفين سيريك أو قضة الكرسي الأصفر

Le comédien, musicien et concepteur sonore Hadi Deaibes et moi avons été accueilli-es à Hammana Artist House⁶ deux semaines en janvier pour préparer cette création. Très vite, nous avons mis la version originale, écrite en français, à distance. Prise par la traduction de Chrystèle Khodr, j'oublie que c'est moi qui ai écrit ce texte. Elle s'est totalement imprégnée de mon univers et l'a réécrit afin de trouver l'équivalence, en arabe, du rythme créé en français. Je le savais, ayant suivi de près les étapes de la traduction, mais le lire tous les jours et l'apprendre par coeur et par corps l'impriment autrement.

Cette partition est à la fois familière et étrangère. Ma mâchoire est vite douloureuse, je salive beaucoup. Je rajoute des mots, des lettres qui ne font pas partie du texte. Le sens de certaines phrases m'échappe et j'ai besoin de me concentrer pour comprendre et réussir à les faire pleinement entendre.

Le changement de langue fait entendre de nouveaux liens, ouvre des horizons.

Il m'accorde aussi la distance dont j'ai besoin pour pouvoir monter sur scène sans être débordée par ce récit basé sur une expérience personnelle.

J'ai la sensation de titiller, de déplacer, de déployer cette langue.

Je réveille ma langue endormie. Ma langue cassée endormie.

Les mots en arabe font venir d'autres images mentales, meublent autrement mon imaginaire et m'ancrent davantage au sol.

Quand j'étais petite, j'ai suivi des cours de danse orientale.

On disait à l'époque « je danse l'arabe, برقص عربي ». J'ai beaucoup dansé l'arabe. Je ne sais pas danser le français. Quand je danse l'arabe, je sais exactement d'où je viens. Mon corps ne ment pas.

Le désir urgent de faire traduire *Victoria K* en arabe et de le faire entendre dans cette langue a surgi quelques semaines après l'explosion de tonnes de nitrate d'ammonium au port de Beyrouth.

Comme un besoin de partager une forme de vérité à un moment où il était clair qu'on allait nous mentir encore une fois. Longtemps et en plusieurs langues.



Victoria K, Delphine Seyrig et moi ou La petite chaise jaune, affiche du spectacle. Studio Zoukak, Beyrouth (Liban), 2023.

Photographie de Marwan Tahtah et graphisme de Philippa Dahrouj.

Victoria K ou l'archive intime à l'oeuvre sur scène

Un texte à l'épreuve des bouleversements

Le titre long de ce monologue fragmentaire en dit beaucoup sur la genèse de l'oeuvre⁷. *K* comme anonyme. *Delphine Seyrig* comme actrice féministe dont le père est archéologue. *Moi* comme instance d'autorité. *La petite chaise jaune* comme objet de conte emblématique d'un vide à actualiser ou témoin silencieux sans voix ni écriture. Juste un visage d'un autre monde.

Ce texte dramatique, pensé pendant cinq ans et écrit à deux, trouve sa genèse dans une recherche menée par Valérie Cachard, autrice et artiste libanaise, et Gregory Buchakjian, artiste et historien de l'art. Entre 2011 et 2018, il-elles visitent des dizaines de lieux abandonnés et y ramassent des traces de vie. Le journal de *Victoria K* fait partie de ces objets.

Cette recherche, qui mènera à des expositions et à une thèse de doctorat pour Buchakjian, aboutira aussi à une performance solo, à des vidéos coréalisées et à cet article pour Cachard.

À l'automne 2019, le texte gagne le Prix RFI théâtre. À l'automne 2020, à la suite de l'explosion au port de Beyrouth qui fait tout vaciller, Valérie ressent le besoin de le faire entendre dans sa ville au plus grand nombre. Il faut donc le traduire. À l'automne 2021, le texte est édité en version bilingue et Valérie Cachard et Hadi Deaibes commencent à collaborer, entre travail à distance et résidences courtes au Liban et en France. En février 2022, il-elles présentent une version en français au théâtre du Cellier à Reims. En mai 2023, quatre représentations en arabe surtitrées en français ont lieu à Beyrouth.

Une recherche-action à l'épreuve d'une longue amitié

J'ai rencontré Valérie à l'université en 1998, durant nos études en lettres françaises. En 2010, elle quitte le Liban, sachant qu'elle ne pourra pas ne pas y revenir de temps à autre. Pour ma part, je reste au pays, y poursuis une carrière universitaire, tandis que Valérie se lance dans l'écriture de contes, de nouvelles et de monologues.

Petit à petit, à chacun de ses retours, des liens se nouent. Nous nous découvrons les mêmes goûts culturels, la même envie de transmettre⁸, l'amour du voyage et par moments le même regard critique sur les choses. C'est durant ces va-et-vient que se noue une amitié, chacune de nous, à travers son développement personnel et professionnel, s'intéressant à l'évolution de la carrière de l'autre. Le Liban était et reste notre terrain de partage. C'est ainsi qu'en 2019, nous nous réunissons pour répondre à un appel à contributions lancé par la revue *Théâtre/Public*⁹.

Ce présent article a été plus complexe à rédiger. Il s'est d'abord écrit à distance. Valérie se trouvait entre la France et la Turquie alors que j'étais dans mon village natal que je n'ai jamais quitté. Nous avons utilisé Google Drive pour la première fois. Écrire à deux, et parfois en même temps, a été troublant et a créé des quiproquos. Tout cela a créé une tension créatrice entre deux pôles revendiquant chacun sa légitimité.

Alors que la dramaturge crée en collectif, je suis habituée à analyser en retrait. Les conditions d'écriture, le rythme de chacune, la tension parfois nécessaire et l'intérêt que chacune porte à l'autre ont fondé notre coopération fructueuse pour cette recherche-action.



La table des confidences, avec Valérie Cachard et une spect-actrice. Musée Surssock, Beyrouth (Liban), 2019.

Photographie de Gregory Buchakjian.

À propos d'une oeuvre à transmettre : échange entre Valérie Cachard et Noha Nemer autour du rapport de l'archive à l'art

Cet entretien a été mené par Noha Nemer le 24 janvier 2023.

Noha Nemer : Valérie, tu te présentes comme une artiste interdisciplinaire qui souhaite mettre en avant des voix de femmes. Comment expérimentes-tu, à travers elles, une mise en abyme tangible de la mémoire?

Valérie Cachard : Mes personnages sont en majorité des femmes. Je m'intéresse à leurs voix et parcours dans la fiction et la réalité, comme dans *Paroles de femmes*¹⁰ (2020), qui fait entendre sous forme de création sonore des femmes qui vivent au Liban, ou dans *Mon histoire*¹¹ (2022), qui reprend à la manière d'un conte des portraits de femmes qui ont marqué ou marquent le pays. Les personnages fictifs sont des tremplins pour voyager dans le temps et revisiter la mémoire individuelle et collective. L'écriture me donne des raisons et du souffle pour fouiller, farfouiller dans « de la merde » (Cachard, 2021 : 23) comme je le dis à un moment dans *Victoria K*. Mettre les mains dedans pour essayer de comprendre. Essayer de comprendre pour tenter d'apaiser tout ce qui bout à l'intérieur... Simone, le personnage de ma première nouvelle, « Le temps en osier », m'a permis d'explorer le 13 avril 1975, date que l'on considère être celle du début de la guerre civile.

Victoria, quant à elle, m'a donné envie de remonter sur scène. J'ai écrit cette pièce pour moi, neuf ans après *Matriochka ou L'art de s'évider*, écrit et interprété en 2010. Ce premier texte s'inspirait de l'univers du conte, contrairement à *Victoria K*, très ancré dans le réel et basé sur une archive intime. Les deux textes ont en commun le fait d'être une matière féminine écrite *a priori* pour une seule voix qui pourrait en contenir plusieurs. Les deux textes relèvent d'un vécu réel qui devient « fictif » quand il est interprété par d'autres personnes que moi. *Matriochka* a été joué par huit femmes lors du Festival Ô Féminin à Rouen en 2020 et *Victoria K* par trois comédiennes et un comédien en 2021 à Prague lors d'un festival consacré à l'Orient.

Il y a une mise en abyme de la voix, des voix, des histoires, des contenants, de la petite histoire dans la grande ou de la grande dans la petite, d'un corps de femme contenu dans un autre corps de femme. Ces deux textes contiennent des fragments de mon enfance liés à la guerre, à la dislocation et à la banalité de la violence. La mise en abyme me permet de tendre des fils, de travailler l'écho et la résonance.

Pour ce deuxième texte, je suis restée fidèle aux écrits de Victoria et de son amie Marie. Mon objectif était de les faire participer au récit national. J'ai choisi des passages qui racontaient une existence singulière inscrite dans une histoire collective nationale, elle-même inscrite dans une histoire plus globale et internationale. J'ai fait des coupes dans les lettres, qui sont apparues sous forme de parenthèses. Je me suis permis de jouer avec les parties qui se rapportaient à mon propre vécu : dans celles-ci, je mets par moments ce que je raconte en doute. C'est un jeu dans le jeu, puisque le texte interroge ce qui fait la réalité et ce qui fait la fiction.



Archives, avec Gregory Buchakjian et Valérie Cachard. Beyrouth (Liban), 2018.

Captures d'écran de la vidéo de Gregory Buchakjian et Valérie Cachard.

N. N. : Quel rapport entretiens-tu avec ces écrits? Tu te les es appropriés? Tu les as exploités autrement que dans ton texte? *Victoria K* aurait pu être un roman épistolaire...

V. C. : J'ai un rapport fort avec tout ce qui entoure Victoria. Comme je l'écris dans la pièce, j'ai beaucoup tourné autour de chez elle sans oser y entrer... Les liens que l'on développe avec certaines bâtisses, certains murs, certains arbres de la ville de Beyrouth ne sont pas des liens raisonnables. Ces éléments éveillent en moi des choses lointaines, de l'ordre de l'archaïque.

Je me suis approprié ces écrits le temps de l'écriture, mais ils ne m'appartiennent pas. J'aimerais qu'ils appartiennent à tout le monde, que l'histoire de Victoria soit « notre histoire ». J'aimerais que quand les gens passent à côté de chez elle, ils se disent que c'est là qu'elle a vécu, que c'était une femme simple, qui a fait de son mieux pour survivre sur la ligne de démarcation qui coupait la ville en deux, une femme qui n'a pas été épargnée et qui a puisé sa consolation de ses amitiés féminines, entre autres, au lieu de se dire que c'est là qu'a vécu le chef d'un parti investi dans la guerre civile libanaise.

J'ai utilisé des morceaux de ses écrits et des morceaux de mon journal intime en 2019, pour la performance *La table des confidences*¹² qui m'a aidée à trouver la forme fragmentée de mon texte.

Je ne sais pas si *Victoria K* aurait pu être un roman épistolaire. Mon idée n'était pas de broder autour de sa vie, d'imaginer et de combler les trous. Ce n'était pas ce qui m'animait. J'ai d'abord écrit avec et pour Gregory, pendant sept ans, pour comprendre d'où venait son attrait pour la ruine, puis j'ai écrit pour moi afin de comprendre pourquoi je m'étais embarquée dans cette histoire, pourquoi cette maison et pourquoi cette femme. Est-ce moi qui ai été vers elle ou est-ce elle qui m'a appelée?

N. N. : Ton oeuvre et ta démarche s'insèrent dans la tendance de l'art contemporain à investir des lieux non consacrés, des lieux alternatifs, des friches, mais la maison est close maintenant, comme pour te rappeler que c'est la propriété privée de Victoria, et que les défunt-es ont aussi des droits de propriété et de revendication. As-tu été tentée de fouiller dans les archives municipales ou dans une autre institution publique et de relever son identité civile, d'aller à la quête de sa famille, des traces de Marie?

V. C. : On m'a parfois posé et je pose moi-même cette question dans le texte : est-ce que j'ai le droit d'entrer dans ce lieu, d'y prendre des objets et de les rendre publics? J'ai écrit ce texte pour raconter ma démarche, pour tendre des fils entre deux expériences de vie et pour raconter combien il est difficile de se construire et de se projeter dans un pays qui se déconstruit en

permanence, un pays dirigé par des personnes qui ne prennent soin ni de la terre ni de ses habitant-es, aujourd'hui comme hier. J'aimerais beaucoup vivre, ou du moins, maintenant que j'ai encore une fois quitté le Liban, rentrer dans un pays dans lequel les mort-es reposent en paix et les vivant-es vivent en sérénité. L'acte criminel que constitue l'explosion du 4 août a littéralement bougé et déplacé des caveaux, a sorti des corps de la terre. Les responsables courent toujours, tout comme les personnes impliquées dans la guerre civile libanaise ont été amnistiées et vivent encore parmi nous. Aucune institution étatique n'a pris la peine de nous raconter ce qui a eu lieu. Les artistes se sont emparés de cette histoire disloquée. On ne construit pas un pays sur du silence. Donc je fais ma part. Je n'ai pas été tentée d'aller enquêter dans les archives municipales, d'abord parce que je ne savais même pas si elles existaient et de quelle manière on accueillerait ma demande – je ne le sais toujours pas –, et ensuite, comme je l'ai déjà dit, parce que je souhaitais travailler avec ce que j'avais entre les mains uniquement. Je sais que Victoria n'avait plus de famille. J'ai été tentée d'aller chercher sa tombe, mais je ne l'ai pas fait. Je pourrais... Marie a de la famille. Je l'ai découvert récemment. Nous pourrions leur remettre les lettres.



En résidence dans une friche industrielle, Valérie Cachard redécouvre son texte. Beyrouth (Liban), 2021.

Photographie de Hadi Deaibes, Modern and Contemporary Art Museum.

N. N. : Tu as collaboré avec Gregory pendant une dizaine d'années. As-tu essayé d'ancrer tes expérimentations dans un paysage artistique préexistant? Celui de Walid Raad? Lokman Slim? Hady Zaccak?¹³

V. C. : Je ne connais pas assez bien le travail de Raad et de Zaccak pour répondre à ta question. Slim a fondé UMAM for Documentation and Research. Je pourrais dire qu'à une toute petite échelle, nous nous alignons sur sa démarche de préservation de l'archive. J'ai été influencée par des sensibilités comme celles de Joana Hadjithomas et de Khalil Joreige, des peintres Said et Ayman Baalbaki, des cinéastes Maroun Baghdadi et Jocelyne Saab, ainsi que par les installations de Nada Sehnaoui et les démarches insolites de Sophie Calle et d'Orhan Pamuk avec son *Musée de l'innocence* (2011 [2008]).

N. N. : Tu es artiste et autrice. Tu as également donné des cours et animé des ateliers à l'école comme à l'université. Tu es aussi activiste. En d'autres termes, tu es constamment en dynamique d'action. Desquels de ces milieux mentionnés te sens-tu la plus proche?

V. C. : Les lieux et les milieux dans lesquels je me sens bien et à ma place sont les bibliothèques, les théâtres, les lycées et les écoles. Ce sont des lieux que j'ai beaucoup fréquentés, puisqu'avant de me consacrer entièrement à l'écriture et à la création, j'ai enseigné une quinzaine d'années. Ce sont des lieux de rencontre, de lien et de transmission. Des lieux repères. J'ai aussi enseigné à l'université. Je me suis surtout sentie à l'aise dans ce qui se rattachait à une pratique.

Je dirais que je suis surtout proche de la pratique d'écriture que j'aime déployer et partager en différents milieux et avec différentes tranches d'âge. Écrire en groupe est toujours extraordinaire. J'observe toujours attentivement ce que chacun-e apporte au groupe et ce que le groupe constitué apporte à chacun-e. J'aime particulièrement faire écrire les jeunes. Il-elles m'étonnent, me réconfortent, me nourrissent.

N. N. : Quelles sont les difficultés que tu rencontres aujourd'hui en créant ton spectacle? Comment fait-on du théâtre au Liban avec la crise économique que le pays traverse?

V. C. : Aujourd'hui, comme hier, il n'y a ni politique culturelle ni subventions étatiques. Nous sommes une équipe de deux qui réalise le travail de six personnes. Ce n'est pas évident. Nous n'avons pas les moyens d'être plus nombreux-euses. Nous avons été soutenu-es par des structures qui nous ont accueilli-es en résidence, MACAM¹⁴ en septembre 2022 et Hammana Artist House en janvier 2023. En mars, nous avons répété au studio Zoukak¹⁵, qui a gracieusement mis à notre disposition un technicien lumière. Des ami-es artistes de la coopérative BAHH¹⁶ nous ont donné de leur temps et de leur expertise. Nous produisons le spectacle que nous présenterons en mai 2023¹⁷. Toute cette solidarité qui nous entoure et la famille qui aide comme elle peut nous émeuvent et nous font tenir.

Avec la crise, en plus de la location du théâtre, il faut aussi compter le coût de l'heure d'électricité produite par le générateur quand nous devons travailler avec des conditions techniques optimales. On atteint vite des sommes considérables. On se préoccupe aussi de détails liés à l'infrastructure défaillante de la ville. Les spectateur-trices risquent-ils-elles de tomber dans un trou en venant au théâtre, par exemple? On peut se dire que c'est complètement absurde de faire son métier dans ces conditions précaires. Faire notre métier aujourd'hui est encore plus politique qu'hier. Nous tenir droit-es, bien faire ce que nous savons faire de mieux, ne pas nous taire, créer un espace de partage à partir d'histoires pour nous sentir vivant-es, cela vaut encore et toujours la peine.

N. N. : As-tu d'autres projets d'écriture en cours?

V. C. : En ce moment, je travaille sur deux textes : *Rouge Ibis*, un récit inspiré d'un voyage que j'ai fait en Guyane afin d'y rencontrer la communauté libanaise qui y est installée, et *Des mots sur un mur*, un texte écrit pour être scandé. Il est construit autour de tout ce qui s'est écrit sur les murs de Beyrouth depuis que la capitale a été secouée par des mouvements de contestation en octobre 2019. L'archive, dans ce cas, est vivante, publique, changeante. À la différence des écrits de Victoria, elle est au vu de toutes et de tous. La transformer pour faire entendre toutes les voix cachées derrière ces écrits en trois langues, trouver la forme la plus adéquate pour contenir cette autre page de l'histoire du pays qui a commencé à s'écrire est motivant. Je tente aussi de nouvelles expériences. En mai 2025, je serai sur scène avec une nouvelle création, *Ce qui dort sous ta peau*. De la danse contemporaine pour la première fois. Une production suisse. Une collaboration avec Christine D'Andrès et Salim Mrad autour des traces que l'on porte en soi. Une autre manière de plonger en soi, une autre manière d'écrire aussi.

Bande-annonce du spectacle *Victoria K, Delphine Seyrig et moi ou La petite chaise jaune*, avec Valérie Cachard. Studio Zoukak, Beyrouth (Liban), 2023.

Images de Ghiath Ayoub et réalisation de Hadi Deaibes.

Média disponible au: <https://id.erudit.org/iderudit/1115974ar>

Victoria K, Delphine Seyrig et moi ou La petite chaise jaune : les archives intimes ouvertes à l'échelle d'un pays

« On ne construit pas un pays sur du silence », affirme Valérie¹⁸. Le silence est pourtant très présent dans ce monologue polyphonique à la fois fabuleux, tragique et légitime. On dirait un silence fondateur. Celui par lequel la pomme a été fendue en deux. Celui par lequel les lettres mortes, les spectres vivants de la pièce *Victoria K, Delphine Seyrig et moi ou La petite chaise jaune* se fracturent et se rencontrent sur un territoire mouvant entre le passé, le présent et ce que l'on pense récolter encore des identités en projection permanente vers le futur. Un long silence contenu entre 2011 et 2018 et qui précède la germination de *Victoria* sur la scène théâtrale contemporaine. Un long silence nécessaire à la conversion des lettres de femmes en traces poétiques et documents publics.

Quelles modalités de conversion permettent une écriture théâtrale? Les maisons abandonnées, si fréquentes au Liban, ne sont pas protégées par une législation¹⁹. Les lettres exposées de *Victoria K* suffisent-elles à restituer la réalité historique de la maison et de ses ancien-nes habitant-es? La suite de cet article entend interroger la démarche de Valérie à la lumière de deux binômes interdépendants : l'intime et le public, le réel et la fiction.

Les lettres de Victoria : héritages culturels ou archives?

Depuis l'engouement de l'UNESCO pour la sauvegarde du patrimoine immatériel²⁰ (2003), la fièvre des archives ne cesse d'enflammer la scène culturelle mondiale, multipliant les initiatives artistiques et les investissements des organisations non gouvernementales dans des plateformes interactives pour exhiber ce travail laborieux et parfois prétentieux. Suffit-il en effet de créer une page Facebook, Instagram, etc., et d'y publier des photos d'un autre siècle pour se considérer comme archiviste?

L'association des archivistes français considère qu'un document est une archive lorsqu'il est « appréhendé dans sa dimension de trace d'une activité, de preuve et de témoignage d'un acte ou d'un événement que l'on peut localiser et dater » (Gueit-Montchal, 2004 : 51).

Au Liban, le problème se pose autrement : qui classe les documents écrits ou visuels? Dans quel objectif? Qu'est-ce qui qualifie un document et le classe comme archive en l'absence de toute instance étatique? Dans ce tout petit pays, il n'existe pas de musée d'archives nationales ni de musée de guerre et post-guerre civile. Il n'y a pas encore de musée de la mémoire à Beyrouth²¹.

Ce musée existe néanmoins dans les photos et témoignages de la génération née dans les années 1950 et chez les artistes, tous âges confondus. La réalité conflictuelle que connaît le Liban a fait en sorte que la majorité des artistes sont des documentaristes. Soit on trouve des objets, des lettres dans des propriétés abandonnées et on les convertit en une expression artistique (cinéma, installation²², littérature), soit on numérise ce qui est déjà entre nos mains : la matière datant d'avant l'apparition du numérique²³.

Pour Michel Foucault, l'archive « définit un niveau particulier : celui d'une pratique qui fait surgir une multiplicité d'énoncés comme autant d'événements réguliers, comme autant de choses offertes au traitement et à la manipulation » (1969 : 171). L'archive n'est alors pas nécessairement un document rare, mais plutôt un document manipulé. De ce fait, son intérêt public est ici occulté.

En revanche, le Conseil international des archives ainsi que l'UNESCO proposent une autre vision des choses : « Les archives constituent un patrimoine unique et irremplaçable transmis de génération en génération » (cités dans Grailles, 2014 : 31). Dans ce contexte, les artistes sont des archivistes, des « co-producteurs de "nouveaux" patrimoines » (Grailles, 2024 : 31).

Les conditions d'existence du monologue de Valérie ne sortent pas de l'ordinaire. Les objets trouvés non plus. L'initiative de Valérie Cachard répond à l'appréciation poétique d'Arlette Farge : « L'archive [est une] trace brute de vies qui ne demandaient nullement à être racontées » (1997 [1989] : 12). C'est plutôt du côté du texte et de sa représentation qu'il faut chercher les particularités de la superposition du réel sur la fiction, moteur de la transformation des objets (re)trouvés en patrimoine culturel (*idem*).



Valérie Cachard explore la maison de Victoria K. Beyrouth (Liban), 2011.

Photographie de Gregory Buchakjian.

Un monologue qui archive des documents en voie de transmission

Victoria K, Delphine Seyrig et moi ou *La petite chaise jaune* est un texte à lire, à voir et à écouter. Pour mêler et ensuite démêler les voix qu'on y entend, l'autrice structure son texte en différentes parties nommées « Fragments » (au nombre de seize en comptant le « Fragment 0 »), « Archives » (au nombre de quatre) et « Improvisations » (au nombre de quatre). Leur numérotation reflète la

chronologie du discours et non de l'histoire. Les « Archives » contiennent des extraits du journal, des lettres et d'autres documents trouvés, parfois à l'état brut, parfois commentés. Les « Improvisations » racontent la visite 0, qui a lieu dans un immeuble abandonné de dix étages, et trois visites chez Victoria. Les « Fragments » posent le cadre de ce qui va se dire, tissent des liens entre les femmes, se glissent dans l'histoire personnelle de l'autrice et interrogent le-la lecteur·trice-spectateur·trice. Le fil conducteur de ce morcellement du texte, du temps et de l'espace reste l'interdépendance des deux binômes susmentionnés : réel et fiction, intime et public. Pour analyser ce texte, nous suivons les étapes de son processus de création : trouver, collecter, écrire et représenter.

(Re)trouver (les lettres de) Victoria K

Valérie est entrée dans une maison autour de laquelle elle rôdait depuis ses années universitaires. Pour une raison ou une autre, elle s'était jusqu'alors contentée de la regarder à travers les arbres qui la cachaient. Poussée par sa curiosité créatrice et accompagnée d'un historien de l'art, elle a transgressé cet espace privé, un « après-midi de novembre 2010 » (Cachard, 2021 : 21) :

Quand le photographe et la femme qui vous raconte cette histoire entrent dans la maison de Victoria il y a un énorme sommier retourné dans le couloir. Cette maison, je l'ai regardée pendant dix ans sans oser y entrer. Je lui ai tourné autour. Au théâtre, je préfère les mises en place circulaires aux frontales. La maison est située dans un immeuble de trois étages et en dessous il y a aussi on sait pas très bien si c'est un étage ou une cave

(*ibid.* : 40).

La circulation – thème cher à la mondialisation – comme une enquête illégale parce que la linéarité est l'ennemie de la réflexion métaphysique. Au niveau narratif, la métalepse « et la femme qui vous raconte cette histoire » implique le-la lecteur·trice dans le présent atemporel du voyeurisme et déploie des possibles narratifs au seuil de la maison hantée. Est-ce une histoire que l'on vit pour la raconter ou que l'on raconte parce qu'on ne l'a pas vécue?

Très vite, le cadre normatif de l'espace s'éclipse devant sa théâtralisation, avec le mystère autour des fondations de la bâtisse. « [O]ser y entrer », c'est oser croquer la pomme et être expulsée du paradis²⁴. C'est accéder à ce qui était interdit jusque-là, la grande histoire des conflits successifs cachée dans la petite histoire de Victoria.

Le *moi*²⁵ a osé. Il a osé profaner l'âme d'une défunte et en extraire une oeuvre littéraire.

Oser privativer un paradis public parce qu'on n'ose pas marcher nu dans le jardin. Le *moi* ne se « déshabille[ra] » (*ibid.* : 57) pas en fin de compte, la duplicité faisant partie de son essence.

Il a mis à nu ses écrits, les a mêlés aux siens. La profanation permet le voyage dans le paradis perdu dans lequel le *moi* ne s'est « jamais [promené] nu » et s'est encore moins « couvert de feuilles ou de fleurs » (*ibid.* : 12). Les lettres mettent le *moi* sur la voie de l'écriture. Il écrira pour remonter le temps et rejoindre « la maison de [s]on enfance » (*ibid.* : 59). Alors que le chiffre deux (une femme / deux femmes, une pomme fendue en deux, deux villes, etc.²⁶) modélise l'espace d'énonciation et départage la fiction du réel, la mainmise du chiffre trois, emprunté aux rites païens et chrétiens, dévoile la trame du noeud et du dénouement : trois visites de la maison, trois morts de Victoria K.

Ainsi, Victoria K joue le rôle que lui donne le *moi*²⁷. Elle naît de ses cendres, elle passe son costume au *moi*. Le fait que le *moi* ne mentionne ou n'esquisse aucun portrait de Victoria en fait une figure flottante, vaste, à laquelle les lecteur·trices et spectateur·trices peuvent prêter les attributs

qu'il-elles souhaitent, et donc se l'approprier à leur tour. Le *moi* fait-il de Victoria K un messie sacrifié pour s'unir à elle dans la vie et par-delà la mort?

Montage 1 : *ce qui est interdit est souvent excitant*, suivi de Montage 3 : *reprise*, vidéos réalisées pour le spectacle *Victoria K, Delphine Seyrig et moi ou La petite chaise jaune*, avec Valérie Cachard et les voix de Gregory Buchakjian et Hadi Deaibes. Beyrouth (Liban), 2023.

Images de Ghiath Ayoub et réalisation de Hadi Deaibes.

Média disponible au: <https://id.erudit.org/iderudit/1115974ar>

Collecter les vies de Victoria K

Avant les vies narratives alternatives du personnage fantasmé, il y avait la vie d'une seule femme, entièrement passée dans cette maison. Collecter les objets trouvés pour retracer cette vie fait partie d'une démarche scientifique²⁸. Ces objets, protégés dans des sacs contenant de la naphthaline, ont accompagné l'autrice pendant quatre ans durant ses voyages. Le noyau archivistique de l'histoire réelle de cette femme demeure son journal, la boîte de Pandore qui confronte les maux de deux femmes qui ne se sont jamais rencontrées.

Le journal de Victoria (écrit entre 1958 et 1985) nous apprend qu'elle n'a jamais aimé, qu'elle a souvent voyagé à Jérusalem, qu'elle s'est montrée dévouée et tendre envers ses ami-es et sa famille. Bien plus, Victoria était une institutrice qui a enseigné au Collège Protestant Français, elle appartenait donc à la classe des élites sous le mandat français. Elle a écrit la date d'entrée des troupes américaines à Beyrouth (le mercredi 16 juillet 1958) dans son agenda, elle savait que le Vietnam avait deux capitales (Hanoï et Saïgon) et elle portait une paire de lunettes marron, comme la couleur de son agenda.

À force de profaner son espace privé, Valérie a fait de Victoria K un fantôme revenant de l'histoire de la guerre civile – « donc elle est revenue » (*ibid.* : 27). La prégnance du rêve sur la réalité impacte tellement l'autrice qu'elle se voit métamorphosée en meurtrière : « Victoria est morte trois fois. La troisième fois à cause de moi » (*idem*). Mais ce n'est que la confession d'une enfant de la guerre, rien de plus. Pourtant le *moi*, entre dénudation rhétorique et narcissisme, se trahit dans son cauchemar. Il est le bourreau de Victoria :

La même nuit je rêve d'un portail en fer, d'une chaîne et d'un cadenas. Un cadenas que l'on a oublié de fermer. J'enlève la chaîne. Je la garde avec moi. Je monte les escaliers. Un étage, deux étages, des pigeons morts sur le sol. Trois étages, une porte à moitié ouverte. Le sol couvert de poussière et de sable. Comme si on avait retiré le carrelage. Mais le carrelage est là

(*ibid.* : 26).

Un fascinant cadre macabre néogothique projette la réalité vécue dans un passé hors champ de l'histoire, comme un revers de l'Histoire. Les images s'évadent de la raison avec la virgule comme seule ponctuation, pour contribuer à l'immersion picturale d'une nouvelle topologie des lieux. Un rituel de sacrifice mystérieux (« des pigeons morts »), un univers carcéral (« une chaîne et [...] un cadenas ») et originel (des « excréments »), voire fantastique (« des créatures ailées ») :

[D]es plumes un peu de déchets dans un coin du salon une masse solide, mélange d'excréments et de fragments de jouets, des pages de magazine sur le mur qui longe le couloir qui mène aux chambres je le sais parce que je suis déjà venue dans ce lieu quelqu'un a dessiné des créatures ailées sur les murs certaines ressemblent aux squelettes des pigeons, un peu schématiques d'autres sont monstrueuses dans une des pièces un matelas sale posé sur un tapis épais en laine Victoria dort là j'en suis sûre et elle élève les pigeons pour en faire d'étranges rituels

(idem).

La descente aux enfers dantesques cache une tension entre la vie et la mort, entre l'ego et le partage des vies pour arriver à cette seule vérité : « Je suis Victoria » (idem).

Il s'agit de la révélation charnière, préparée en amont par une écriture-caméra qui examine la vie intime et les habits du *moi* pour figer en gros plan le visage qui devient double. Avec cette nouvelle instance actorielle qui s'impose, de nouveaux rapports entre le réel et sa représentation entrent en jeu : le septième fragment se confond avec la quatorzième archive. Est-il écrit à deux ou à quatre mains? Dans quel espace-temps? Les mises en abyme des histoires et des femmes cèdent la place au monologue que l'on entend s'autoproduire d'un genre littéraire à l'autre : « Elle s'était enveloppée dans un châle noir pour dire son texte. Est-ce qu'elle voulait seulement être au centre avoir le rôle principal ou l'idée de l'attente et de l'ouvrage sans cesse recommencé la séduis[ait] déjà? » (*Ibid.* : 29.)

Cet ouvrage recommence sans cesse. Le texte acquiert sa vérité générale grâce à la mort de Victoria K.



Victoria K, *Delphine Seyrig et moi ou La petite chaise jaune*, avec Valérie Cachard. Studio Zoukak, Beyrouth (Liban), 2023.

Photographie de Gregory Buchakjian.

Écrire, jouer avec l'acte d'écrire, transmettre

Des échos, des miroirs, des mémoires

Des rythmes 4 / 4 à force incantatoire d'une part :

Ne pas avoir réussi à sauver les oiseaux de la forêt que j'habitais
Ne pas avoir réussi à sauver les oiseaux de la forêt qui m'habitait
Ne pas avoir réussi à sauver les oiseaux de la forêt que j'habitais
Ne pas avoir réussi à sauver les oiseaux de la forêt qui m'habitaient

(*ibid.* : 6).

Et une figure chiasmique d'autre part : « Après l'ordre le désordre. Ou après le désordre l'ordre. Tout est une question de point de vue » (*ibid.* : 20). Ces éléments témoignent de la stratégie discursive de l'autrice à faire comprendre son jeu mais aussi à le comprendre, comprendre ce qui se passe avec elle-même, avec Victoria K, et sans doute comprendre où son jeu ambitieux avec les lettres va la mener : « C'est l'histoire de cette femme qui a besoin de comprendre pourquoi ça s'est passé dans cet ordre-là cette femme dans son enfance son père lui a offert des jeux de garçon, des avions, des bateaux, une voiture américaine avec une sirène et des batteries à disposer sous le moteur » (*idem*).

L'autrice adopte donc une démarche discursive pour comprendre les désordres de la vie, jusqu'à la chute finale : « Je suis Victoria ».

Elle veut comprendre, elle documente, elle écrit. Elle écrit, elle est.

L'acte d'écrire est à la fois le processus identitaire du moi et son aboutissement : « Ça y est je mets tout en désordre et après je vais me sentir bien » (*ibid.* : 41). Or ce besoin de comprendre, revendiqué dans l'acte ou le processus de création du monologue, contraste avec la volonté de jouer avec la chronologie des événements et des souvenirs. Le texte joue avec le-la spectateur·trice, se joue par moments de lui-elle. Le *moi* met en doute l'existence de son propre monologue et questionne sa bonne foi envers le-la spectateur·trice : « Qui a vraiment écrit ce texte que vous venez d'écouter? Quand a-t-il été écrit? Est-ce que je cherche à vous tromper? Victoria et sa maison ont-elles vraiment existé? Et le gars et la fille que sont-ils devenus? La fille est là a priori et elle vous parle. Et le photographe? Je l'ai fictionnalisé, je ne l'ai pas inventé. Il existe » (*ibid.* : 57).

Ainsi en est-il de l'art de conter un patrimoine en questionnant la légitimité de sa construction. Fictionnaliser pour avoir un effet de réel, reproduire le réel par des échos de voix de femmes. Dans quelle mesure peut-on ritualiser un patrimoine?

Un legs matrimonial

Le texte tisse un lien supposé entre Victoria K et Delphine Seyrig, qui a grandi à Beyrouth et qui aurait pu être l'une de ses élèves : « Delphine et Victoria se sont-elles rencontrées? L'une a-t-elle influencé l'autre? L'une a-t-elle été fière de l'autre? » (*Ibid.* : 37.) Il crée indirectement des liens de filiation entre ces femmes et l'autrice, comme le souligne le titre. Le *moi* fait sien les mots de Seyrig, une comédienne féministe, afin de dénoncer le silence imposé aux femmes : « J'ai les mains qui tremblent. Je ne suis pas à mon aise. Parce que j'ai trop à dire. Y a un trop-plein. Beaucoup de

femmes ont ce trop-plein en elles, c'est justement, ça prouve que leur vie n'est pas ce qu'elle devrait être... » (*idem*).

En reprenant ces prénoms de femmes dans son titre, l'autrice crée son propre legs et sa propre ascendance féminine. Une ascendance multiple composée de voix connues et d'autres anonymes. Des voix qui mettent en avant l'amitié salvatrice et qui revendiquent la parole, mais aussi l'écoute. Pour réactualiser et créer de nouvelles figures de référence dans un pays dominé par des images masculines partisanes. Un legs qu'elle transmet à son tour en deux langues²⁹. Ce texte écrit à partir d'une archive intime fait aujourd'hui partie du patrimoine littéraire francophone. Il est écrit autant pour être lu que pour être joué. Au premier abord difficile d'accès, il recrée le chemin parcouru de l'espace public de la rue à l'espace intime de la maison. Cette intrusion se mérite. Il faut être attentif·ve et accepter qu'il peut être « immonde et excitant à la fois de mettre ses mains dans de la merde, de ne pas réussir à identifier ce qui craque sous [s]es pieds » (*ibid.* : 23) si l'on veut retrouver toutes les pièces du casse-tête.

Les perspectives spatiales et temporelles se floutent dans une figure actorielle qui n'a pas de mal à franchir le quatrième mur, à travers une grille en fer à laquelle est accroché « un cadenas que l'on a oublié de fermer » (*ibid.* : 51). Le *moi* entre et sort dans son propre monologue comme il le fait dans la maison de Victoria. Il s'intronise tantôt comme dramaturge, et le monologue devient un document vivant; tantôt comme personnage, et le monologue devient un document littéraire; tantôt comme acteur – « la fille est là » –, et le monologue devient un spectacle vivant.



Victoria K, Delphine Seyrig et moi ou La petite chaise jaune, avec Valérie Cachard. Studio Zoukak, Beyrouth (Liban), 2023.

Photographie de Gregory Buchakjian.

Représenter sur scène d'autres espaces de la dualité réel / fiction

L'espace³⁰ est ce qu'il y a de plus constant dans ce monologue. Il unifie les voix individuelles. On dirait que la maison où a vécu Victoria est une grande industrie textile qui produit des lettres, des fragments, qui tisse des toiles de fond à la guerre et au temps d'avant. Cette maison a sauvé les lettres que le *moi* a transformées en archives en leur donnant une signification. Contrairement

aux lettres et aux objets qu'elle contient, elle incarne un monument, un édifice invisible à force d'être vu et ignoré à force d'être inexploité.

La mise en scène épurée de Deaibes, fidèle à la mise en espace des retrouvailles des deux femmes dans le texte, fait apparaître et disparaître cette maison de manière fragmentée, reflétant ainsi la structure de la pièce. Le plateau est divisé en deux parties symétriques. Côté cour, une chaise, une table. Côté jardin, une chaise. Ces deux espaces font face à celui du metteur en scène, installé à sa table de travail, dans le prolongement des spectateur·trices. Trois univers scéniques s'ouvrent et s'autonomisent; dans un même présent, un triangle équilatéral se forme, avec pour centre de gravité le metteur en scène qui joue des rôles comme le *moi*. Il est personnage, il est technicien, il est spectateur.

Au centre, côté cour, c'est l'espace du *moi* intime et réflexif. Le lieu où il arrivera avec sa valise qui contient un sac à main qui contient des objets qui seront sortis et exposés au fil du spectacle : des fleurs, un bracelet, des photos, un agenda marron, une robe, etc. C'est le lieu de la prise de parole narrative, c'est l'invitation à rentrer dans le jardin intime, à construire à l'extérieur son petit musée intérieur.

Au centre du côté jardin, c'est l'espace de la petite chaise jaune, celui de la maison de Victoria : une chaise et un coussin fleuri. Le lieu où le *moi* réactualise ses visites. Le lieu à partir duquel seront diffusées les lettres. L'avant-scène, côté jardin, est le lieu où s'épancher sur des faits historiques qui lui sont contemporains (la guerre de juillet 2006), des souvenirs d'enfance (la prise d'otage de son père) et l'atterrissage de l'avion à l'aéroport de Beyrouth. L'avant-scène, côté cour, est à la fois le lieu de la confession et du mensonge. Le lieu qui instaure le trouble. Le centre est le lieu du rêve et de l'inconscient.

Pour renforcer l'effet miroir créé entre les deux chaises, celles-ci sont encadrées de lignes lumineuses qui accentuent le vide du côté jardin. La lumière dessine un casse-tête tout en nuances qui trace des lignes entre des éléments du texte et des murs imaginaires que l'autrice-interprète brise en passant avec fluidité d'une zone à l'autre. Petit à petit, les espaces se confondent et l'intime devient public en s'exposant au sol, sur scène, à travers les objets sortis du sac.

Nous ne saurons pas si les photos exposées et les objets montrés ont été pris chez Victoria. Le choix des éléments scéniques est subtil et ouvert à l'interprétation, comme le texte.

À la fois outillage et environnement immersif, l'habillage sonore participe à la fabrication d'une cohérence esthétique entre Victoria K et ses maisons. Les micros et les baffles génèrent une tension dans l'écoute du·de la spectateur·trice et ouvrent la voie à d'autres questionnements sur le temps et le dédoublement fictif du réel. Des circuits sensoriels creusent des sillons de sens entre le macrocosme (les « Improvisations ») et le microcosme (les « Fragments ») rhétoriques.

J'ai assisté à la sortie de résidence de janvier et à la représentation du 20 mai 2023. Le spectacle commence à l'extérieur de la salle. Un écran sur un support à roulettes, placé devant des rideaux rouges, diffuse des images de l'autrice circulant dans des espaces reconnaissables de Beyrouth, entre verdure, pierres délabrées et carrefour à feux. C'est le fondu enchaîné qui rend compte des multiples manifestations d'une identité erratique sans être égarée. C'est une invitation au·à la spectateur·trice à satisfaire sa curiosité et à « oser » entrer dans la salle, ou à se promener avec l'autrice, rappelant le *moi* qui rôdait autour de la maison pendant une dizaine d'années. Bref, il s'agit de connecter directement l'espace public à la maison de Valérie, la salle de jeu, son espace préféré.

Tout est histoire de seuils et de franchissements, ce qui est amplifié par différentes interventions sonores de Deaibes (en arabe) et de Valérie (en français) affirmant que le spectacle est confronté à des défaillances techniques qui entravent son démarrage. La scénographie de l'entrée du côté des coulisses change le référentiel visuel de la promenade dans la ville. On se promène pour choisir sa

place sur les chaises et les fauteuils³¹ placés à proximité de Deaibes, qui dirige depuis sa table de travail le laboratoire (texte numérique, tablettes de régie), fait des interventions – simulées devant le public (réglages de problèmes techniques avec des représentant-es de Zoukak) et dramaturgiques avec la monologuiste – et sollicite le public³².

L'autrice se lève, s'assoit en tailleur, lit, va s'asseoir dans le public et surtout joue. Elle joue explicitement avec la chronologie du texte en collaboration avec le metteur en scène : « On commence où? », lui demande-t-il; « [au] Fragment 1 » (*ibid.* : 9), lui répond-elle. Histoires de femmes, histoire d'un pays. On joue (à) la mise en abyme lorsque le couple Deaibes-Valérie réactualise un face-à-face du *moi* avec un milicien qui n'a pas les clefs de la porte. Toute la performance est une valorisation du texte qui se joue et donne à entendre son jeu. L'ultime révélation, « [j]e suis Victoria », est dévoilée en posture debout, sans agitation, sans surprise, peut-être même avec retenue. Bref, sans jeu. Dénudée, désarmée, V. Cachard est Victoria K qui est V. Cachard sur scène.

Tout est tout, tout est un : Valérie a la langue fourchue du serpent lorsqu'elle s'exprime en langue arabe. En assistant aux répétitions durant une résidence à Hammana, en janvier 2023, j'ai eu l'impression que le collage sonore ajoutait une troisième dimension aux maisons de Victoria K encastrées dans les baffles, ces échos errants enveloppant la salle d'une reproductibilité inédite des lettres. Au mois de mai, à quelques jours de la représentation, Valérie travaillait encore sur la vocalisation de la langue arabe, sur l'articulation des accents. Elle est francophone et arabophone à la fois. Valérie parle le français dans toutes les langues.



Victoria K, *Delphine Seyrig et moi* ou *La petite chaise jaune*, avec Valérie Cachard et Hadi Deaibes. Studio Zoukak, Beyrouth (Liban), 2023.

Photographie de Gregory Buchakjian.

L'entreprise de Valérie s'inscrit dans la tendance de la « littérature hors du livre » (Rosenthal et Ruffel, 2010 : 4), puisque son texte cherche à s'exposer davantage qu'à se faire publier. L'artiste, plus qu'un lien de création et d'accompagnement, cherche une expression viable au-delà de l'écriture. Ce n'est pas de la poésie mise en chanson, c'est un monologue démocratisé pour qui veut l'entendre, c'est effectivement un dialogue avec chaque Victoria dans la salle. Au Liban, c'est un double acte de résistance. D'une part, ce monologue permet à la libanité de l'artiste de faire remonter à la surface la parole en arabe pour le public, en toute bonne foi. D'autre part, il place l'artiste dans les conditions de mal-être qu'a subies Victoria K : précarité matérielle et existentielle dans la production de la performance³³.

Dans *Victoria K, Delphine Seyrig et moi ou La petite chaise jaune*, rien n'est sûr : les images floutent l'existence crédible des personnages, et les pratiques documentaires dissoutes se confrontent aux mises en abyme polyphoniques et scénographiques, vertigineuses.

Le statisme dans le temps que suppose l'archive est dynamisé par un acte de transmission de valeurs multiples : littérature, intérêt public et libération de la langue arabe. La langue natale reconquise est la seule marque distinctive qui sépare ces deux femmes³⁴.

La vulnérabilité fondatrice d'une archive réside dans son inadaptation physique avec un environnement naturel agressif : poussière, humidité, lumière naturelle. En d'autres termes, dans son intimité. L'oeuvre de Valérie a sauvé la vie des lettres de Victoria K en coupant leur cordon ombilical rattaché à la propriété privée. Leur première exposition publique a eu lieu sur scène, à Beyrouth, le 18 mai 2023. Le théâtre est un espace public qui vaut pour lui-même. À rebours, l'espace public est un théâtre de rédemption du moi et de conversion de Victoria K.

Notes biographiques

Noha Nemer est professeure titulaire à l'Université libanaise (Beyrouth). Elle y enseigne la littérature française, les arts visuels et performatifs libanais et la médiation culturelle. Elle a à son actif plusieurs articles sur la chanson française (Yves Simon, Léo Ferré, Benjamin Biolay, Miossec, etc.) et ses modalités de réception à travers divers médiums (roman, vidéoclip, plateforme de musique). Elle mène actuellement des recherches sur la chanson palestinienne contemporaine et sa contribution à l'imaginaire mouvant de la *Nakba*. Depuis 2024, elle est membre du comité de recherche en langue et littérature française à l'École Doctorale des Lettres et des Sciences Humaines et Sociales de l'Université libanaise.

Artiste et autrice, Valérie Cachard écrit des pièces de théâtre, des textes accompagnant des travaux artistiques et des récits. Lauréate du Prix RFI Théâtre et du Etel Adnan Award for Women Playwrights, coprésidente de la Commission internationale du théâtre francophone entre mai 2019 et mai 2023, ses textes ont été lus ou joués au Liban, aux États-Unis, en France, en République tchèque et à Haïti.

Notes

[1] Noha Nemer est l'autrice de cette section.

- [2] Son mémoire de diplôme d'études supérieures spécialisées en journalisme à l'Université libanaise (Cachard, 2002) s'intéressait aux images de Beyrouth dans les documents et fictions post-guerre.
- [3] Pour plus d'informations sur le sujet, consulter : www.buchakjian.net/publication/abandoned-dwellings-history-beirut/index.html (<http://www.buchakjian.net/publication/abandoned-dwellings-history-beirut/index.html>)
- [4] Valérie Cachard est l'autrice de cette section.
- [5] Cette expression courante, qui sert de salutation, mélange l'anglais, l'arabe et le français.
- [6] www.hah-lb.org (<http://www.hah-lb.org>)
- [7] Noha Nemer est l'autrice de cette section.
- [8] Valérie m'a sensibilisée sur mon œil aiguisé de photographe.
- [9] Valérie Cachard et Noha Nemer, « La production théâtrale libanaise contemporaine face à la censure : entre défi et consensus » (2019).
- [10] Voir l'entrevue avec Valérie Cachard et Hadi Deaibes menée par Marie-Christine Tayah (2023).
- [11] Voir www.monhistoire.org (<http://www.monhistoire.org>)
- [12] Pour en savoir plus : www.valeriecachard.com/portfolio/la-table-des-confidences/ (<http://www.valeriecachard.com/portfolio/la-table-des-confidences/>)
- [13] Ces trois personnes sont des figures contemporaines incontournables dans le processus de dénonciation de l'amnésie de l'État et dans l'élaboration scientifique et artistique d'images, mots, et autres formes d'expression sur la guerre civile. Walid Raad est un artiste visuel qui a fondé The Atlas Group, un centre d'archives pluridisciplinaires sur la période de la guerre civile. Lokman Slim est un activiste politique indépendant qui a fondé en 2005 UMAM for Documentation and Research, un centre qui questionne la culture de l'impunité au Liban à travers des études approfondies. Il est mort assassiné au Liban en 2021. Hady Zaccak est un chercheur documentariste et producteur qui relate à travers ses films des problématiques liées à l'identité libanaise.
- [14] www.macamlebanon.org (<http://www.macamlebanon.org>)
- [15] Zoukak est un collectif théâtral créé en 2006 par des acteur-trices diplômé-es de l'Université libanaise suivant un principe de non-hiérarchisation. En 2017, il-elles se sont relocalisé-es dans le quartier résidentiel et industriel Karantina (auparavant lieu de quarantaine à Beyrouth). Leur studio a été fortement impacté par l'explosion au port de Beyrouth en août 2020.
- [16] BAHH est l'une des rares coopératives culturelles libanaises. Elle n'est pas officiellement enregistrée et ses membres sont des artistes visuel-les et des performeur-euses qui partagent leur expertise avec d'autres artistes. Elle a été fondée par l'acteur Hachem Adnan, ex-membre du collectif Zoukak, et fonctionne comme un réseau itinérant d'arts performatifs partout au Liban.
- [17] Cet article a été rédigé entre janvier et mai 2023. Il a été revu en septembre 2024.
- [18] Noha Nemer est l'autrice de cette section et des suivantes.

[19] La Loi sur la protection du patrimoine architectural est en chantier depuis 2017.

[20] « Le patrimoine culturel immatériel (PCI) englobe des pratiques et savoirs dont chacun hérite en commun, et qu'il s'efforce collectivement de faire vivre, recréer et transmettre » (ministère de la Culture, s.d.).

[21] Beit Beirut, aussi connu sous le nom d'Immeuble Barakat, devait remplir cette fonction, mais en raison de mésententes confessionnelles au sein des structures étatiques libanaises, cela n'a pas eu lieu officiellement. Cette maison jaune a été édifée entre 1924 et 1932 et est de style néo-ottoman. Durant la guerre civile, elle était un repère architectural et urbain pour la ligne de démarcation entre Beyrouth Est et Beyrouth Ouest. En 2011, elle est restaurée mais garde les stigmates de la guerre. Pour en savoir plus, consulter ce site Web : www.beitbeirut.org/thehouse.html (<http://www.beitbeirut.org/thehouse.html>)

[22] C'est la démarche de Delphine Darmancy, journaliste franco-libanaise qui a trouvé à l'étage inférieur de l'hôtel Excelsior des négatifs des photos du restaurant Les caves du Roy, emblématique de la vie nocturne des années 1960. Elle en a fait une installation interactive dans Beit Beirut, *Allo, Beirut?* (2022). Pour elle, à titre personnel, ces trouvailles sont en effet « des archives »; elle m'a fait part de cela lors d'une discussion sur WhatsApp datant du 27 avril 2023.

[23] C'est l'entreprise du photographe, journaliste et fondateur de Dar Al Moussawir Ramzi Haidar, qui numérise ses photos de la guerre libanaise, de la guerre irakienne, etc.

[24] « C'est aussi l'histoire d'une pomme / La première, celle qui a obligé l'homme et la femme à aller s'habiller / Avant ils étaient nus / Ils allaient nus et leurs yeux ne percevaient pas, il semble, toutes les couleurs » (Cachard, 2021 : 9).

[25] L'autrice et la conteuse du monologue.

[26] On note trente-quatre occurrences du chiffre deux et treize du chiffre trois.

[27] « C'est elle qui est venue les mettre là. Elle me teste » (*ibid.* : 27). Un rapport de force existe entre les deux femmes, comme entre la vie et la mort.

[28] « À partir de l'été 2012, donc, en parallèle à l'observation et à la classification des immeubles, Gregory Buchakjian est confronté à l'accumulation de documents et objets collectés avec Valérie Cachard. Ces fouilles – peut-on les qualifier d'archéologiques? – sont initialement intuitives. Avec l'expérience, elles suivent un protocole de plus en plus précis. La première étape consiste à photographier les artefacts in situ, avant de les ramasser. Ensuite, armés de gants, ils sélectionnent les pièces qui méritent d'être emportées selon des critères de sélection dont le plus important est : qu'est-ce que cet objet a de singulier, qu'apprend-il sur la vie des habitants ou sur la ville? Livres et journaux, qui constituent la plus grande quantité de papiers, ne sont recueillis qu'exceptionnellement. Manuscrits (lettres, journaux intimes) et documents officiels sont plus recherchés, tout comme les photographies (tirages, diapositives, négatifs) et oeuvres d'art » (Buchakjian, 2016 : 28).

[29] L'autrice a cherché un·e éditeur·trice qui accepterait d'éditer un livre bilingue et qui prendrait le risque d'éditer une version en arabe libanaise, qui ne répond pas aux codes grammaticaux classiques, vu que certaines lettres sont supprimées par exemple. C'est une langue écrite comme elle est parlée, comme elle est respirée, contrairement à celle apprise à l'école : « L'arabe nous dissociait. La langue de l'école, des manuels, des leçons, des livres ne ressemblait pas à celle que

l'on parlait, à celle que l'on jouait... » (voir la section « La langue endormie, la parole à l'artiste » de cet article). Cette édition vise évidemment à rendre le texte accessible, mais tend surtout, à plus long terme, à laisser une trace de ce qui a pu être pensé, écrit, représenté en 2023 au théâtre au Liban. Comme tous les secteurs, l'édition libanaise a subi les revers de la crise et nombreux sont les journaux, les maisons d'édition et les librairies à avoir fermé leurs portes ces quatre dernières années. Seules les éditions Snoubar (www.instagram.com/snoubarbayrou/?hl=fr (<http://www.instagram.com/snoubarbayrou/?hl=fr>)) éditent du théâtre en langue arabe. Il est par ailleurs difficile de trouver des textes théâtraux édités au Liban ou des captations des spectacles montés ces quarante dernières années. L'archivage de cette matière, contrairement à celui du cinéma, a été négligé. Roger Assaf, figure théâtrale majeure, a travaillé plusieurs années sur son ouvrage *Le théâtre dans l'Histoire : les scènes, les hommes et les oeuvres* (2016), qui raconte en partie l'histoire du théâtre arabe et donc inclut l'histoire du théâtre au Liban. Chrystèle Khodr, metteuse en scène et traductrice de *Victoria K* vers l'arabe, a mis en scène *Augures* (2021), un spectacle qui revisitait l'histoire du pays à travers les mémoires vivantes de Hanane Hajj Ali et de Randa Asmar, deux comédiennes libanaises (chrystelexhodr.com/index.php/augurs/ (<https://chrystelexhodr.com/index.php/augurs/>)).

[30] Rappelons l'importance de l'espace dans la démarche artistique de l'autrice. Ce qui l'a motivée à jouer son monologue en arabe est lié à l'espace, et plus précisément à l'explosion survenue au port de Beyrouth le 4 août 2020.

[31] On croit souvent que cette scénographie de l'entrée en communauté est une invention du XX^e siècle, mais les premiers théâtres du XVII^e siècle ont connu cette frontière poreuse entre les comédien-nes et le public.

[32] Le metteur en scène sollicite l'attention de la salle en lui lisant une note de bas de page tirée de la pièce : « Toutes les lettres des parties Archives sont des lettres originales actuellement en possession de l'autrice et qui pourraient être remises à d'éventuels descendants des personnes concernées. Les recherches effectuées jusque-là indiquent qu'il n'y en a pas » (Cachard, 2021 : 15). Il ajoute : « Si vous avez la moindre information, venez voir l'autrice après la représentation ».

[33] Voir les propos de l'artiste dans notre échange.

[34] « Moi / Victoria » (rime riche); « Valérie / Victoria » (harmonie imitative : « va vivre »).

Bibliographie

ASSAF, Roger (2016), *Le théâtre dans l'Histoire : les scènes, les hommes et les oeuvres*, Beyrouth, L'Orient des livres, vol. 1 (« La scène entre les dieux et les hommes »).

BRONES, Sophie (2020), *Beyrouth dans ses ruines*, Marseille, Parenthèses, « Parcours méditerranéen ».

BUCHAKJIAN, Gregory (2018), *Habitats abandonnés : une histoire de Beyrouth*, Beyrouth, Kaph Books.

BUCHAKJIAN, Gregory (2016), « Habitats abandonnés de Beyrouth : guerres et mutations de l'espace urbain 1860-2015 », thèse de doctorat, Paris, Sorbonne Université.

CACHARD, Valérie (2021), *Victoria K, Delphine Seyrig et moi ou La petite chaise jaune*, Pantin, Esse que Éditions.

- CACHARD, Valérie (2016), « Le temps en osier », dans *Déviations et autres détours*, Beyrouth, Tamyras, p. 13-28.
- CACHARD, Valérie (2002), « L'image de Beyrouth dans le cinéma et les documentaires libanais et étrangers après 1990 : Beyrouth, une ville morte-vivante », mémoire de diplôme d'études supérieures, Beyrouth, Université libanaise.
- CACHARD, Valérie et Noha NEMER (2019), « La production théâtrale libanaise contemporaine face à la censure : entre défi et consensus », *Théâtre/Public*, n° 233, p. 63-67.
- FARGE, Arlette (1997 [1989]), *Le goût de l'archive*, Paris, Points, « Points Histoire ».
- FOUCAULT, Michel (1969), *Archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des sciences humaines ».
- GRAILLES, Bénédicte (2014), « Les archives sont-elles des objets patrimoniaux? », *La gazette des archives*, n° 233, p. 31-45.
- GUEIT-MONTCHAL, Lydiane (dir.) (2004), *Abrégé d'archivistique : principes et pratiques du métier d'archiviste*, Paris, Association des archivistes français.
- MINISTÈRE DE LA CULTURE (s.d.), « Patrimoine culturel immatériel », www.culture.gouv.fr/Thematiques/patrimoine-culturel-immateriel (<http://www.culture.gouv.fr/Thematiques/patrimoine-culturel-immateriel>)
- PAMUK, Orhan (2011 [2008]), *Le musée de l'innocence*, trad. Valérie Gay-Aksoy, Paris, Gallimard, « Du monde entier ».
- ROSENTHAL, Olivia et Lionel RUFFEL (dir.) (2010), « Introduction », *Littérature*, n° 160, p. 3-13.
- TAYAH, Marie-Christine (2023), « Valérie Cachard et Hadi Deaibes : “Pour qui créons-nous?” », *Ici Beyrouth*, 31 mars, icibeyrouth.com/articles/207846/valerie-cachard-et-hadi-deaibes-pour-qui-creons-nous (<https://icibeyrouth.com/articles/207846/valerie-cachard-et-hadi-deaibes-pour-qui-creons-nous>)