

CROWD

CREATION 2017



Gisèle Vienne / DACM

Siège social : 1a Place des Orphelins F-67000 Strasbourg

Production et diffusion / Alma Office

Rue du Grand Hospice 34a, B-1000 Bruxelles

Anne-Lise Gobin – annelise@alma-office.org

Andrea Kerr - andrea@alma-office.org

Camille Queval - camille@alma-office.org

Tel : +32 496 29 29 92

Administration

Fabrique de théâtre, 10 rue du Hohwald, F-67000 Strasbourg

Cloé Haas - cloe@g-v.fr

Tel : +33 (0)9 83 52 62 74

www.g-v.fr

Conception, chorégraphie et scénographie Gisèle Vienne

Assistée de Anja Röttgerkamp et Nuria Guiu Sagarra

Musique Underground Resistance, KTL, Vapour Space, DJ Rolando, Drexcia, The Martian, Choice, Jeff Mills, Peter Rehberg, Manuel Götsching, Sun Electric et Global Communication.

Montage & sélection des musiques Peter Rehberg

Conception de la diffusion du son Stephen O'Malley

Ingénieur son Adrien Michel

Lumière Patrick Riou

Dramaturgie Gisèle Vienne et Dennis Cooper

Interprétation Philip Berlin, Marine Chesnais, Sylvain Decloitre, Sophie Demeyer, Vincent Dupuy, Massimo Fusco, Rehin Hollant, Oskar Landström, Theo Livesey, Louise Perming, Katia Petrowick, Jonathan Schatz, Henrietta Wallberg et Tyra Wigg (en alternance avec Lucas Bassereau, Morgane Bonis, Nuria Guiu Sagarra, Georges Labbat, Maya Masse et Linn Ragnarsson)

Première 8, 9 & 10 novembre 2017 au Maillon, Théâtre de Strasbourg – Scène européenne en partenariat avec POLE-SUD, CDCN Strasbourg



Pour Kerstin

Conception, chorégraphie et scénographie Gisèle Vienne

Assistée de Anja Röttgerkamp et Nuria Guiu Sagarra

Lumière Patrick Riou

Dramaturgie Gisèle Vienne et Dennis Cooper

Musique Underground Resistance, KTL, Vapour Space, DJ Rolando, Drexciya, The Martian, Choice, Jeff Mills, Peter Rehberg, Manuel Götttsching, Sun Electric et Global Communication

Montage & sélection des musiques Peter Rehberg

Conception de la diffusion du son Stephen O'Malley

Interprétation Philip Berlin, Marine Chesnais, Sylvain Decloitre, Sophie Demeyer, Vincent Dupuy, Massimo Fusco, Rehin Hollant, Oskar Landström, Theo Livesey, Louise Perming, Katia Petrowick, Jonathan Schatz, Henrietta Wallberg et Tyra Wigg (en alternance avec Lucas Bassereau, Morgane Bonis, Nuria Guiu Sagarra, Maya Masse et Linn Ragnarsson)

Costumes Gisèle Vienne **en collaboration avec** Camille Queval **et** les interprètes

Ingénieur son Adrien Michel et Mareike Trillhaas

Régie générale Erik Houllier

Régie plateau Antoine Hordé

Régie lumière Arnaud Lavisse et Samuel Dosière

Remerciements à Louise Bentkowski, Dominique Brun, Zac Farley, Uta Gebert, Etienne Hunsinger, Margret Sara Guðjónsdóttir, Isabelle Piechaczyk, Richard Pierre, Arco Renz, Jean-Paul Vienne et Dorothea Vienne-Pollak

Crédits détaillés de la musique

Dans l'ordre de diffusion:

Underground Resistance: The Illuminator (Underground Resistance, 1995)

KTL: Lampshade (exclusive, 2017)

Vapour Space: Gravitational Arch Of 10 (Plus 8, 1993)

DJ Rolando: Vibrations mix (Underground Resistance, 2002)

- Underground Resistance: Sweat Electric (Somewhere In Detroit, 1994)

- Underground Resistance: Twista (Underground Resistance, 1993)

- Drexciya: Wavejumper (Underground Resistance, 1995)

- The Martian: The Intruder (Red Planet, 1992)

- Underground Resistance: Code Red (Underground Resistance, 1993)

- Underground Resistance: Lunar Rhythms (Somewhere In Detroit, 1995)

- Underground Resistance: Hi-Tech Funk (Underground Resistance, 1997)

Choice: Acid Eiffel (Fragile Records, 1992)

Jeff Mills: Phase 4 (Tresor/Axis, 1992)

Peter Rehberg: Furgen Matrix/Telegene (exclusive, 2017)

Manuel Götttsching: E2-E4 (Inteam, 1984)

Sun Electric: Sarotti (R&S Records, 1993)

Global Communication: 14 31 (Ob-selon Mi-Nos) (Evolution, 1994)

Durée : 1h30

Production et diffusion Alma Office : Anne-Lise Gobin, Camille Queval & Andrea Kerr // administration Cloé Haas & Giovanna Rua

Production : DACM / Compagnie Gisèle Vienne

Coproduction : Nanterre-Amandiers, centre dramatique national / Maillon, Théâtre de Strasbourg - Scène européenne / Wiener Festwochen / manège, scène nationale - reims / Théâtre national de Bretagne / Centre Dramatique National Orléans/Loiret/Centre / La Filature, Scène nationale - Mulhouse / BIT Teatergarasjen, Bergen.

Soutien : CCN2 – Centre Chorégraphique national de Grenoble / CND Centre national de la danse

La Compagnie Gisèle Vienne est conventionnée par le Ministère de la culture et de la communication – DRAC Grand Est, la Région Grand Est et la Ville de Strasbourg.

La compagnie reçoit le soutien de Dance Reflections by Van Cleef & Arpels et le soutien régulier de l'Institut Français pour ses tournées à l'étranger.

Gisèle Vienne est artiste associée à Chaillot - théâtre national de la danse, à la MC2 : Grenoble, au Volcan – Scène nationale du Havre et au Théâtre National de Bretagne à Rennes.



Avec Crowd, vous poursuivez la réflexion sur l'investigation de nos univers fantasmatiques et le rapport de l'art au sacré, qui caractérise vos spectacles depuis vos débuts. Mais n'est-ce pas la première fois que vous abordez ce sujet dans sa dimension collective, avec un aussi grand nombre d'interprètes ?

Jusqu'à *The Pyre* (2013), mes pièces, quel que soit le nombre d'interprètes, traitaient beaucoup de l'espace intime et d'intimités superposées, à travers des personnes souvent assez isolées. Après *The Ventriloquists Convention* (2015), c'est la deuxième fois que je mets en scène un groupe dont les interactions et la sociabilité sont un enjeu central. Ce groupe est certes très différent de celui de la convention de ventriloquie, puisque c'est un groupe de jeunes gens réunis dans un désir d'exaltation des sentiments, autour d'un intérêt partagé pour un genre musical, la techno. Le contexte choisi étant celui d'une fête. La mise en scène du groupe intègre bien sûr la question de l'intimité et de ses rapports au groupe, et le rapport des émotions individuelles et collectives.

Depuis mes débuts, je m'intéresse aux questions posées par les sociologues, les anthropologues, les philosophes sur le rapport de l'art au religieux et sur tout ce qui serait de l'ordre des pensées et sentiments inconvenants, de leurs espaces d'expressions archaïques et contemporains existants et possibles. Que ce soit l'érotisme, la mort, la violence, par exemple, il s'agit de sujets qui préoccupent chacun d'entre nous et qui peuvent perturber, voire mettre en péril la collectivité selon la manière dont ils s'expriment.

Avec *Crowd*, ce sont souvent les aspects jubilatoires et exutoires de l'expression de sentiments exacerbés qui se développent, à travers le désir et l'envie complexe d'amour. Les personnes, faisant communauté, qui vont à cette fête, sont disposées à traverser des expériences émotionnelles particulièrement fortes, de tout type, et arrivent dans un état où leurs sens sont déjà très excités. Ce groupe s'exalte à travers une pièce dont la structure et certains comportements évoquent de nombreux rituels. Face à ce grand huit émotionnel, les spectateurs peuvent également être dans un rapport très physique et très sensible à la pièce.

Quelle est la place de la musique dans ce spectacle ?

Peter Rehberg, qui a une excellente connaissance de la musique électronique, m'a proposé un certain nombre de musiques, à partir desquelles j'ai réalisé une sélection pour la pièce, il a ensuite travaillé finement leur agencement.

Il me semblait intéressant, en effet, que cette sélection ait une vraie pertinence historique, qu'elle soit composée de morceaux signifiants pour l'histoire de la musique électronique : des œuvres de musiciens marquants de la scène de Detroit entre autres, avec Jeff Mills et d'autres artistes d'Underground Resistance à Manuel Göttsching, par exemple. Il s'agissait de balayer également une sélection significative des sonorités qui excitent nos sens depuis les quarante dernières années. Outre cette sélection de morceaux, présente durant la majeure partie de la pièce, il y a également un morceau original créé par KTL (Stephen O'Malley et Peter Rehberg) et un autre, de Peter Rehberg.

Quant au texte de Dennis Cooper, quel est son statut ?

Vous parlez vous-même de « sous-texte » ...

Les pièces, pour ne pas dire le monde, sont constituées de différentes couches de textes. La langue n'est pas qu'à l'endroit de l'audible. Dans *Jerk* (2008), où le comédien parle du début à la fin, on pose des questions très voisines d'*l'Apologize* (2004), où ce même comédien ne dit pas un mot du début à la fin. Ce qui nous passionne, Dennis Cooper et moi, depuis le début de notre très longue collaboration, c'est d'essayer de réinventer, avec chaque projet, de nouveaux rapports au texte, à la langue, à la parole, à la narration et de nouvelles manières d'écrire pour la scène.

Le « sous-texte » de *Crowd* est un texte qui n'est pas audible mais en partie intelligible. Dans *Crowd*, les quinze danseurs, sur scène, sont aussi des personnes dont la psychologie, l'imagination, les sentiments et l'histoire sont des composantes essentielles de la pièce. Nous travaillons la dimension narrative et psychologique de chacune de ces personnes très différentes. Lorsque l'on observe une fête, il y a énormément d'« histoires » qui se déroulent sous nos yeux : ce sont ces histoires et ces portraits de personnes que Dennis développe à partir du travail réalisé avec les interprètes, qui affinent et influencent l'écriture de la pièce. L'écriture de cette pièce rappelle le travail de mixage en musique, il s'agit là un mixage de narrations, comme si vous aviez quinze pistes musicales dont vous modifiez les volumes respectifs, composition qui laisse également au spectateur une part déterminante dans la manière dont il va voir et traverser la pièce.

Cette dissociation des plans – rêve/réalité, réel/fantasme –, qui produit un sentiment de distorsion du temps, est une autre caractéristique de votre travail...

Crowd a un potentiel formel très riche, une des composantes centrales de ce type d'écriture se fait à travers la stylisation multiple des mouvements et leur montage. Cette stylisation n'est pas une imitation de ces mouvements retouchés, mais une interprétation très intime motivée par les émotions et les intentions qui peuvent animer les interprètes, leur écoute et leur grande réception de ce qui se déploie autour d'eux. J'opère également des subdivisions, à certains moments les danseurs vont être dans un même type de stylisation, une langue commune, à d'autres, ils seront dans un type de gestuelle différent. Cela crée des vibrations rythmiques et musicales très riches, qui génèrent une légère altération de la perception, qui n'est pas sans rappeler un sentiment hallucinatoire ou hypnotisant tout en produisant du sens. En effet, cette écriture musicale et chorégraphique permet, en soi, de développer une écriture narrative. Ces jeux rythmiques provoquent une sensation très forte de distorsion temporelle. Ces distorsions sont très dynamiques et, en même temps, étirent le temps, permettant de regarder les personnes et situations à la loupe et de disséquer les détails de leurs actions. Différentes temporalités se superposent, à travers les mouvements même, mais aussi dans leur rapport à la musique et à la lumière, dont le rapport au temps diffère presque constamment.

Propos recueillis par David Sanson pour le Festival d'Automne à Paris 2017

TOURNEE:

Strasbourg (FR), Maillon, Théâtre de Strasbourg - Scène européenne en partenariat avec POLE-SUD, CDCN
Strasbourg, 8,9 &10 Novembre 2017

Reims (FR), Le Manège Scène nationale de Reims, 15 Novembre 2017

Courtrai (FR), Next Festival, 25 Novembre 2017

Nanterre (FR), Nanterre-Amandiers, centre dramatique national avec le Festival d'Automne à Paris, 7 au 16 Décembre 2017

Bruxelles (BE), Kaaitheater, 26 & 27 Janvier 2018

Rennes (FR), Théâtre national de Bretagne, Rennes, 6, 7, 8 & 9 Février 2018

Grenoble (FR), MC2, 27 & 28 Février 2018

Mulhouse (FR), La Filature, Scène nationale, 29 Mai 2018

Vienne (AT), Wiener Festwochen 31 Mai & 1,2 Juin 2018

Berlin (DE), Volksbühne, 13, 14 & 15 Juin 2018

Amsterdam (NL), Holland Festival, 27 & 28 Juin 2018

Madrid (ES), Naves Matadero, 6 & 7 Juillet 2018

Venise (IT), Biennale di Venezia, 30 Juillet 2018

Hambourg (DE), Kampnagel, 10 & 11 Août 2018

Zurich (CH), Theater Spektakel, 25 & 26 Août 2018

Lausanne (CH), Théâtre Vidy Lausanne, 27, 28 & 29 Septembre 2018

Kyoto (JP), Kyoto Experiment, 6 & 7 Octobre 2018

Bergen (NO), Bit teatergarasjen, 26 & 27 Octobre 2018

Utrecht (NL), SPRING in Autumn, 1er Novembre 2018

Cergy (FR), L'Apostrophe - Scène nationale de Cergy-Pontoise, 9 Novembre 2018

Athènes (GR), Onassis Cultural Center, 17 & 18 Novembre 2018

Lisbonne (PT), Culturgest, 8 Décembre 2018

Poitiers (FR), TAP, 24 Janvier 2019

Séville (ES), Teatro Central, 8 & 9 Mars 2019

Forbach (FR), Le Carreau – Scène Nationale de Forbach et de l'Est mosellan, 4 Avril 2019

Nantes (FR), Lieu Unique, 23 & 24 Avril 2019

Düsseldorf (DE), Tanzhaus, 26 & 27 Avril 2019

Frankfurt (DE), Mousonturm, 2 & 3 Mai 2019

Munich (DE), Dance Festival, 23 & 24 Mai 2019

Singapour (SG), Singapore International Festival of Arts, 1 & 2 Juin 2019

Dro (IT), Festival Drodesea, 27 juillet 2019

Helsinki (FI), Helsinki Festival, 29, 30 & 21 Août 2019

Paris (FR), Centre Pompidou avec le Festival d'Automne à Paris, 25, 26, 27 & 28 septembre 2019

Londres (GB), Sadler's Wells, 8 & 9 Octobre 2019

Glasgow (GB), Tramway, 16 Octobre 2019

Stockholm (SE), Dansnätsverige, 20 & 21 Novembre 2019

Martigues (FR), Les Salins, scène nationale de Martigues, 13 Décembre 2019

Mende (FR), Théâtre de Mende, 15 Décembre 2019

Foix (FR), L'Estive, scène nationale de Foix et de l'Ariège, 29 janvier 2020

Toulouse (FR), Théâtre de la Cité, 31 Janvier & 1er Février 2020

Sao Paulo (BR) MITsp, 5, 6 & 7 mars 2020

Douai (FR) Tandem Scène nationale, 14 octobre 2020

Genève (CH) Comédie de Genève, 11, 12 & 13 novembre 2021
Annecy (FR) Bonlieu Scène nationale, 2 & 3 décembre 2021
Bobigny (FR) MC93, 15, 16, 17 & 18 décembre 2021
Bordeaux (FR) La Manufacture & TnBA, 19 & 20 janvier 2022
Dijon (FR) Le Dancing CDCN, 2 avril 2022
Charleroi (FR) Charleroi Danse, 29 & 30 avril 2022
Metz (FR) Passages Transfestival, 11 mai 2022
Dublin (IE) Dublin Theater Festival, 7 & 8 octobre 2022
New-York (US) BAM 13, 14 et 15 octobre 2022
Montréal (CA) Actoral & Usine C 19 & 20 octobre 2022
Los Angeles (US) Van Cleef & Arpels & LADP 26 & 17 octobre 2022
Nice (FR) Théâtre National de Nice 10 & 11 mars 2023
Ollioules (FR) Châteauvallon Liberté, 14 mars 2023
Barcelone (ES) Teatre Mercat de les Flores 17, 18 et 19 mars 2023
St Etienne (FR) Comédie de Saint-Etienne 22 & 23 mars 2023
Hong Kong (HK) French May Arts Festival & Van Cleef & Arpels, 4 & 5 Mai 2023

PARCOURS:

CONCEPTION

Gisèle Vienne est une artiste, chorégraphe et metteuse en scène franco-autrichienne. Après des études de philosophie et de musique, elle se forme à l'Ecole Supérieure Nationale des Arts de la Marionnette. Elle travaille depuis régulièrement avec, entre autres collaborateurs, l'écrivain Dennis Cooper.

Depuis 20 ans, ses mises en scènes et chorégraphies tournent en Europe et sont présentées régulièrement en Asie et en Amérique, parmi lesquelles *I Apologize* (2004), *Kindertotenlied* (2007), *Jerk* (2008) *This is how you will disappear* (2010), *LAST SPRING : A Prequel* (2011), *The Ventriloquists Convention* (2015) et *Crowd* (2017). En 2020 elle crée avec Etienne Bideau-Rey une quatrième version de *Showroomdummies* au Rohm Theater Kyoto, pièce initialement créée en 2001. En 2021 elle réalise le film *Jerk*.

Gisèle Vienne expose régulièrement ses photographies et installations dans des musées dont le Whitney Museum de New York, le Centre Pompidou, au Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires. Elle a publié deux livres *Jerk / Through Their Tears* en collaboration avec Dennis Cooper, Peter Rehberg et Jonathan Capdevielle en 2011 et un livre *40 Portraits 2003-2008*, en collaboration avec Dennis Cooper et Pierre Dourthe en février 2012. Son travail a fait l'objet de plusieurs publications et les musiques originales de ses pièces de plusieurs albums.

Son dernier spectacle *L'Etang*, d'après le texte de Robert Walser *Der Teich*, a été créé en résidence au TNB à Rennes en novembre 2020.





PERFORMANCE

PHOTOS © GISELE VIENNE / DISTRIKTUR, POL, 14 NOVEMBRE 2012.

GISÈLE VIENNE TROUBLE DANS LA REPRÉSENTATION

164



Page de gauche, photo 30/40 ; ci-dessous, photo 30/40, issues de la série 40 Portraits, 2003-2008. Photos & poupées de Gisèle Vienne. Les poupées sont constituées de résine, peinture acrylique et divers matériaux.

L'artiste franco-autrichienne Gisèle Vienne, née en 1976, a fait de la scène sa matière artistique première. Faussement théâtrales, ses pièces se font tableaux ou plans de cinéma, représentations hybrides de l'indicible des rapports entre les hommes. Analyse par l'universitaire Bernard Vouilloux, spécialiste de littérature et des arts visuels. Par Bernard Vouilloux

165



Jerk, dont la première a eu lieu en février 2008.

À VOIR / À LIRE

This Is How You Will Disappear, création en juillet 2010 au Festival d'Avignon, Gisèle Vienne avec Dennis Cooper, Stephen O'Malley et Peter Rehberg, Patrick Riou, Fujiko Nakaya, Shiro Takamori. Créé en collaboration avec, et interprété par : Jonathan Capdevielle, Margrét Sara Galdónsdóttir et Jonathan Schatz, 5 octobre, Nubi blanche, Centre Pompidou, Paris.

Jerk, création en mars 2008, Brest, Festival Antipodes 2008. Le Quartz Scène nationale de Brest. Gisèle Vienne avec Dennis Cooper, Peter Rehber, Jonathan Capdevielle, solo pour un marionnettiste. Du 6 au 23 novembre, Théâtre de la Bastille. Informations relatives à la compagnie : g.v.fr 40 Portraits 2003-2008. Photographes et poupées de Gisèle Vienne, textes de Dennis Cooper et Pierre Desruths, éditions Pol.

PHOTO MARIE-DANIEL CHACON

Depuis une douzaine d'années, depuis Spandau (2000) d'après Jean Genet, Gisèle Vienne construit pièce à pièce une œuvre captivante, qui à la fois fascine et dérange – nous captive dans la mesure même où elle nous force à interroger le rapport trouble que nous entretenons aussi bien avec nos fantasmes qu'avec la part maudite, faite de manipulation, de domination, de violence, qui compose les relations interhumaines. Pour avancer sur ce chemin périlleux, Gisèle Vienne, qui se définit à la fois comme chorégraphe, marionnettiste, metteur en scène et plasticienne, en passe par les mythes de la représentation. Si elle a pu s'approprier récemment les protocoles plus ou moins définis de l'installation (*Last Spring: A Prequel*, à la Biennale de Whitney, à New York, en 2012, de l'exposition "Teenage Hallucination", dans le cadre du Nouveau Festival au Centre Pompidou, en 2012) et même du livre 40 Portraits, 2003-2008, publié en 2012 chez Pöhl, le lieu et le format qu'elle investit régulièrement depuis ses débuts sont ceux des arts de la scène.

Outre très peu verbalisées, des œuvres comme *Kinderrotstieleder* (2007) ou *This Is How You Will Disappear* (2010) sont construites sur les livrets labyrinthiques élaborés par l'écrivain américain Dennis Cooper, avec lequel Gisèle Vienne travaille depuis *Apologete* (2004). La "mise en action" de ces histoires latentes, loin d'en livrer une version univoque, en libèrent toutes les potentialités. Ce qui nous est montré semble obéir à des règles ou à des lois dont le sens nous échappe. Largement sur lequel se construit chaque spectacle de Gisèle Vienne est en cela assez semblable à ce que l'anthropologie désigne comme "mythe", ce récit introvable dont les variantes indéchiffrables, voire contradictoires, viennent alimenter les rituels.

À quelques exceptions près, dont notamment *Une belle enfant blonde* (2005) et *Jerk* (2008), le "théâtre" de Gisèle Vienne est un théâtre de peu de mots : la parole n'y existe, quand elle intervient, qu'à l'état minimal du monologue, souvent murmuré, adressé à soi-même ou à qui ne peut entendre, un absent, un mort. Jerk donne à entendre ce que serait la parole dans les autres spectacles : elle vient à être proférée, et du même coup, parce qu'elle y est récit, assumée par un narrateur psychopathe, et dialogues – le tout porté par l'impressionnant Jonathan Capdevielle – la parole de Jerk livre accès à la trame sous-jacente des spectacles conçus par Gisèle Vienne à partir des textes écrits par Dennis Cooper. D'un continent et d'une culture l'autre, il faudrait donc imaginer tout

ce dans quel Dennis Cooper va chercher ses histoires de beaux adolescents ambigus atrocement torturés, de jeunes femmes manipulées, d'amants disparus, comme retrépané par Sade et Sacher-Masoch (sollicité pour *Showerdominées*, 2001-2009), cela par Genet et Bataille, réécrit par les Robbe-Grillet, avec, à l'horizon, la "psychologie freudienne dans la famille du postmodernisme".

Écriture, qui alimente à des images de toutes sortes est un puissant déclencheur d'images : images, donc, qui se déploient dans le cadre scénique et images encore que celles qui composent et recomposent chaque spectacle à partir de ce qu'il voit et entend, et même de ce qu'il lit (les fantasmes distribués aux spectateurs au début de *Jerk*, 2008, ou à la fin *The Pyre*, 2013). L'image scénique, dans le travail de Gisèle Vienne, cependant ceci de particulier qu'elle est mobile, qu'elle est très travaillée plastiquement et qu'elle est doublée

"LA QUESTION
DU STATUT DES
"PIÈCES" DE
GISÈLE VIENNE
– SPECTACLE OU
THÉÂTRE – RESTE
ENTIÈRE."

par un flux musical presque ininterrompu (le duo K.T.L.). Ni opéra, ni théâtre filmé : des images de rêve, des images du cinéma muet, mais accompagnées d'une musique et de paroles comme venues en off, d'une "autre scène". Le "théâtre" de Gisèle Vienne a affaire principalement à tout ce qui, ne se voyant ni ne s'entendant, ces images silencieuses qui nous hantent, reflue à l'avant sur la scène.

Gisèle Vienne, et la critique à sa suite, a souvent évoqué le genre du tableau vivant : des figurants (vous, moi) prennent les poses, les attitudes, parfois les costumes, des figures peintes d'un tableau connu. Sauf qu'ici il n'y a nul tableau, principe auquel renoncer et dont la reconnaissance serait propre à nous rassurer. Les acteurs eux-mêmes ne sont ni présents au jeu, leurs déplacements avant pour effet de saturer l'espace scénique, en un all-over rigoureusement construit. Toutes les vitesses des corps sont

explorées : danse très rapide et saccaquée (dans *The Pyre*) ou quasi-gymnique (dans *This Is How You Will Disappear*), déplacements rapides, lents ou décomposés.

Mais "acteur", "comédien" sont des mots qui, en l'occurrence, ne conviennent guère, et pas seulement parce que la plupart sont muets et activent les ressources de la chorégraphie. Dans Jerk, le dispositif de la représentation est réduit à son état le plus minimal : il suffit que le corps du narrateur marionnettiste se dédouble, que la voix muette, que ce que l'on nomme "sujet" se scinde et se réfléchisse. Les marionnettes sont les projections de ce processus de scissiparité. Gisèle Vienne a elle-même raconté comment, alors qu'elle était en classe de sixième, elle a commencé à fabriquer des marionnettes et à jouer avec elles. Les poupées, les mannequins renvoient à un stade plus avancé de ce processus – sur le plateau de *Kinderrotstieleder*, les dix silhouettes immobiles, capuche rabattue sur les cheveux, cheveux balayant la face, tête inclinée – une attitude récurrente, que l'on retrouve dans la série des 40 Portraits –, semblent être celles de jeunes spectateurs assistant à un concert de black metal. Le dernier stade serait donc celui des personnages vivants, qui peuvent de surcroît porter des masques. Mais leurs gestes, leurs mouvements ne tendent-ils pas parfois à se mécaniser, quand, inversement, l'animation des marionnettes, voire celle des mannequins les tirerait du côté du vivant ? Le même trouble nous saisit devant les figurants d'un tableau vivant, devant des figures de cire : le plus familier devient le plus étrange. Oui, c'est bien cela : sur les tréteaux de Gisèle Vienne, il n'y a ni acteurs, ni comédiens, ni même personnages – mais des figures, tout à la fois des apparences, des formes géométriques et des opérations rhétoriques réglées sur l'inconscient. L'incertitude généralisée joue sur la mise en scène des simulacres.

Le matériau fantasmatique se dédouble par Gisèle Vienne comme par Dennis Cooper cette incertitude à un état de "complexité" supplémentaire : l'incertitude est celle des âges, entre enfance, préadolescence, adolescence et postadolescence ; elle est celle aussi des sexes – jeunes garçons androgynes de *Jerk* –, en contraste avec les corps puissamment sexués des danseuses ou de l'entraîneur de *This Is How You Will Disappear*. Mais plus troublante encore est l'incertitude du sujet – même et surtout quand il parle comme dans Jerk ou dans *Last Spring: A Prequel*. Sur ce sujet, nous ne pouvons, réduits que nous sommes aux conjectures, qu'appriver des projections.

167

Gisèle Vienne

Trouble dans la représentation

Par Bernard Vouilloux

Depuis une douzaine d'années, depuis *Spendid's*(2000) d'après Jean Genet, Gisèle Vienne construit pièce à pièce une œuvre captivante, qui à la fois fascine et dérange – qui nous captive dans la mesure même où elle nous force à interroger le rapport trouble que nous entretenons aussi bien avec nos fantasmes qu'avec la part maudite, faite de manipulation, de domination, de violence, qui compose les relations interhumaines. Pour avancer sur ce chemin périlleux, Gisèle Vienne, qui se définit à la fois comme chorégraphe, marionnettiste, metteur en scène et plasticienne, en passe par les moyens de la représentation. Si elle a pu s'approprier récemment les protocoles plus ou moins définis de l'installation (*Last Spring : A Prequel*, à la biennale du Whitney, à New-York, en 2012), de l'exposition (*Teenage Hallucination*, dans le cadre du Nouveau Festival au Centre Pompidou, en 2012) et même du livre (*40 Portraits, 2003-2008*, publié en 2012 chez POL), le lieu et le format qu'elle investit régulièrement depuis ses débuts sont ceux des arts de la scène, bien que la question du statut de ces « pièces », spectacle ou théâtre, reste entière.

Quoique très peu verbalisées, des œuvres comme *Kindertotenlieder*(2007) ou *This Is How You Will Disappear*(2010) sont construites sur les livrets labyrinthiques élaborés par l'écrivain américain Dennis Cooper, avec lequel Gisèle Vienne travaille depuis *I Apologize* (2004). La « mise en action » de ces histoires *latentes*, loin d'en livrer une version univoque, en libèrent toutes les potentialités. Ce qui nous est montré semble obéir à des règles ou à des lois dont le sens nous échappe. L'argument sur lequel se construit chaque spectacle de Gisèle Vienne est en cela assez semblable à ce que l'anthropologie désigne comme « mythe », ce récit introuvable dont les variantes indéchiffrables, voire contradictoires, viennent alimenter les rituels.

À quelques exceptions près, dont notamment *Une belle enfant blonde* (2005) et *Jerk* (2008), le « théâtre » de Gisèle Vienne est un théâtre de peu de mots : la parole n'y existe, quand elle intervient, qu'à l'état minimal du monologue, souvent murmuré, adressé à soi-même ou à qui ne peut entendre, un absent, un mort. *Jerk* donne à entendre ce que serait la parole dans les autres spectacles si elle venait à être proférée ; et du même coup, parce qu'elle y est récit, assumée par un narrateur psychopathe, et dialogues – le tout porté par l'impressionnant Jonathan Capdevielle –, la parole de *Jerk* livre accès à la trame sous-jacente des spectacles conçus par Gisèle Vienne à partir des textes écrits par Dennis Cooper. D'un continent et d'une culture l'autre, il faudrait donc imaginer tout ce dans quoi Dennis Cooper va chercher ses histoires de beaux adolescents ambiguëment torturés, de jeunes femmes manipulées, d'amants disparus, comme retraité par Sade et Sacher-Masoch (sollicité pour *Showroomdummies*, 2001-2009), relu par Genet et Bataille, réécrit par Robbe-Grillet (Alain, mais aussi Catherine), avec, à l'horizon, la « psychologie freudienne dans la lumière du postmodernisme », comme précise le narrateur de *Jerk*.

L'écriture, qui s'alimente, comme on sait, à des images de toutes sortes, à celles qui montent en nous comme à celles qui nous viennent du dehors, est un puissant déclencheur d'images : images, donc, qui se déploient dans le cadre scénique et images encore que celles que compose et recompose chaque spectateur à partir de ce qu'il voit et entend, et même de ce qu'il lit (les fanzines distribués aux spectateurs au début de *Jerk*, ou à la fin *The Pyre*, 2013). L'image scénique, dans le travail de Gisèle Vienne, a cependant ceci de particulier qu'elle est mobile, qu'elle est très travaillée plastiquement (jeux de lumières, brumes, décors) et qu'elle est doublée par un flux musical presque ininterrompu (le duo KTL, formé de Peter Rehberg et Stephen O'Malley). Ni opéra, ni théâtre filmé : des images de rêve, des images du cinéma muet, mais accompagnées d'une musique et de paroles comme venues en *off*, d'une « autre scène »...

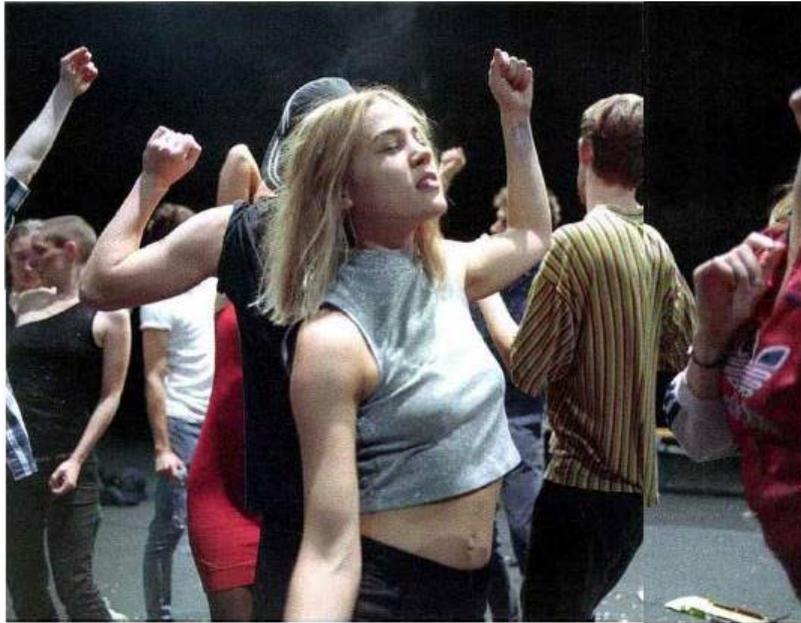
Le « théâtre » de Gisèle Vienne a affaire principalement à tout ce qui, ne se voyant ni ne s'entendant, ces images silencieuses qui nous hantent, reflue là-devant sur la scène.

Gisèle Vienne, et la critique à sa suite, a souvent évoqué le genre du tableau vivant : des figurants (vous, moi) prennent les poses, les attitudes, parfois les costumes, des figures peintes d'un tableau connu. Sauf qu'ici il n'y a nul tableau *princeps* auquel remonter et dont la reconnaissance serait propre à nous rassurer. Les acteurs eux-mêmes se prêtent au jeu, leurs déplacements ayant pour effet de saturer (de raturer ?) l'espace scénique, d'en mobiliser toutes les dimensions, bord à bord, en un *all-over* rigoureusement construit. Toutes les vitesses des corps sont exploitées : danse très rapide et saccadée (dans *The Pyre*) ou quasi-gymnique (dans *This Is How You Will Disappear*), déplacements rapides, lents ou même très décomposés, comme en un ralenti.

Mais « acteur », « comédien » sont des mots qui, en l'occurrence, ne conviennent guère, et pas seulement parce que la plupart sont muets et activent les ressources de la chorégraphie. Dans *Jerk*, le dispositif de la représentation est réduit à son état le plus minimal

: il suffit que le corps du narrateur-marionnettiste se dédouble, que la voix mute, que ce que l'on nomme « sujet » se scinde et se réfléchisse. Les marionnettes sont les projections de ce processus de scissiparité. Gisèle Vienne a elle-même raconté comment, entre enfance et adolescence, alors qu'elle était en classe de sixième, elle a commencé à fabriquer des marionnettes et à jouer avec elles, à se raconter ainsi des histoires. Les poupées, les mannequins renvoient à un stade plus avancé de ce processus : sur le plateau de *Kindertotenlieder*, les dix silhouettes immobiles, capuche rabattue sur les cheveux, cheveux balayant la face, tête inclinée – une attitude récurrente, que l'on retrouve dans la série des *40 Portraits* –, semblent être celles de jeunes spectateurs assistant à un concert de *black métal*. Le dernier stade serait donc celui des personnages vivants, qui peuvent de surcroît porter des masques. Mais leurs gestes, leurs mouvements ne tendent-ils pas parfois à se mécaniser, quand, inversement, l'animation des marionnettes, voire celle des mannequins les tirerait du côté du vivant ? Le même trouble nous saisit devant les figurants d'un tableau vivant, devant des figures de cire : le plus familier devient le plus étrange. Oui, c'est bien cela : sur les tréteaux de Gisèle Vienne, il n'y a ni acteurs, ni comédiens, ni même personnages – mais des *figures*, tout à la fois des apparences, des formes géométrisées et des opérations rhétoriques réglées sur l'inconscient. L'incertitude généralisée joue sur la mise en scène des simulacres.

Le matériau fantasmatique actionné par Gisèle Vienne comme par Dennis Cooper porte cette incertitude à un état de « complexité » supplémentaire : l'incertitude est celle des âges, entre enfance, préadolescence, adolescence et post-adolescence ; elle est celle aussi des sexes – jeunes garçons androgynes de *Jerk* –, en contraste avec les corps puissamment sexués des danseuses ou de l'entraîneur de *This Is How You Will Disappear*. Mais plus troublante encore que toute autre est l'incertitude même du sujet – même et surtout quand il parle comme dans *Jerk* ou dans *Last Spring : A Prequel*. Sur ce sujet, nous ne pouvons, réduits que nous sommes aux conjectures, qu'opérer des *projections*.



Emportés par la foule

GISÈLE VIENNE nous a ouvert les portes du premier filage de *Crowd*. Ode aux free-parties, son spectacle est comme une hallucination, où l'accord entre danse et musique électronique est parfait.

PIÈCE TRÈS ATTENDUE DE CETTE NOUVELLE SAISON, *Crowd*, la dernière création de Gisèle Vienne, a été en répétitions durant le mois d'août au Théâtre Nanterre-Amandiers. Alors qu'il reste encore à l'artiste quatre semaines de travail pour peaufiner son œuvre, c'est à un premier filage bluffant que nous avons pu assister.

Eclectique dans ses centres d'intérêts, Gisèle Vienne conçoit chacun de ses spectacles comme une immersion dans une communauté de personnes qu'un même désir anime. En 2015, avec *The Ventriloquists Convention*, c'était

dans le huis clos d'un concours de ventriloquie qu'elle faisait son miel des troubles rapports s'installant entre les manipulateurs et leurs pantins. Aujourd'hui, avec *Crowd*, elle témoigne d'un tout autre univers en portant son regard sur ces regroupements éphémères qui s'improvisent au milieu de nulle part sous le signe des musiques électroniques. Seule interprète à faire le lien entre ces deux productions, la danseuse et marionnettiste allemande Kerstin Daley-Baradel a rejoint une distribution recrutée depuis trois ans suite à une série de workshops en Europe.

Quinze danseurs et danseuses, un melting-pot de nationalités pour composer ce microcosme d'addicts des infrabasses où se côtoient au final, une Allemande, un Anglais, des Suédois et des Français.

"Il y a un versant théâtral qui n'est pas négligeable, mais la pièce est si technique dans son rapport aux corps qu'il fallait que je m'entoure de danseurs, précise Gisèle Vienne. Je pense que le public sera moins dérouté si l'on classe le spectacle du côté de la danse. Mais de fait, il s'agit de danse-théâtre." Ne sachant concevoir un spectacle qu'en l'ancrant sur un texte, Gisèle Vienne a demandé à Dennis Cooper, son complice en écriture, d'en concevoir l'histoire. L'auteur américain a rencontré les interprètes. C'est à partir de leurs histoires personnelles qu'il a construit les multiples scénarios réglant les rapports entretenus par chacun avec ses partenaires. Ces partitions qui motivent les actions ne seront jamais dévoilées. Forte des mystères de son précieux sous-texte, la pièce a pour enjeu de laisser à l'imaginaire du spectateur la capacité de mettre des mots sur les événements dont il est le témoin.

Avec ses alignements de poutrelles verticales et sa coursive en hauteur, la salle du théâtre s'avère l'espace idéal pour s'imaginer dans le refuge d'une friche industrielle loin de la ville. Sur le sol de béton, canettes et bouteilles vides se mélangent à de la terre séchée comme autant de traces laissées par les fêtes précédentes. Peter Rehberg officie depuis une régie placée dans les gradins pour nous proposer un parcours dans la culture du clubbing du début des années 1990. C'est d'abord la musique qui occupe l'espace. Puis, une grande porte métallique donnant sur l'extérieur s'ouvre et se referme comme par magie. C'est elle qui décide de l'arrivée des danseurs qui font leur entrée en solitaire ou par petits groupes. Sous les lumières cristallines de projecteurs habituellement utilisés par le cinéma, on identifie d'emblée une multiplicité de dress-codes. On devine les effets d'attrance et les lignes de friction qu'une telle réunion peut faire naître.

La belle idée de Gisèle Vienne est d'inventer une chorégraphie faisant le lien entre les mouvements des danses urbaines inspirées des techniques de montage de la vidéo et les musiques électroniques qui travaillent sur les boucles et la mise en exergue de citations. Loin du réalisme, c'est dans le tempo maîtrisé d'un ralenti partagé par tous que s'accordent les déplacements. Cette unité qui fabrique d'emblée une fiction visuelle se dérègle par instants pour mettre en avant les motifs d'un rapport à deux ou des solos aux allures de douces transes. Autant d'occasions pour que l'action s'accélère, se saccade ou se rejoue à l'envers. En revisitant avec ses danseurs des effets réservés au monde de l'image, en modifiant la perception qu'elle nous donne de l'écoulement du temps, Gisèle Vienne nous plonge dans les délices d'un spectacle proche d'une hallucination. L'éloge parcouru de violence d'un pure moment de jouissance collective. Patrick Sourd

Crowd Conception, chorégraphie et scénographie Gisèle Vienne, du 8 au 10 novembre, création au Maillon, Théâtre de Strasbourg; du 7 au 16 décembre, Théâtre Nanterre-Amandiers, dans le cadre du Festival d'Automne à Paris, festival-automne.com