

NOUVELLE CRÉATION 2020

L'Etang

Gisèle Vienne



Photo Estelle Hanania

Production et diffusion / Alma Office

Rue du Grand Hospice 34a, B-1000 Bruxelles
Anne-Lise Gobin – annelise@alma-office.org
& Camille Queval – camille@alma-office.org
Tel : +32 2 223 58 45

Administration / DACM

Fabrique de théâtre, 10 rue du Hohwald, F-67000 Strasbourg
Etienne Hunsinger – administration@g-v.fr
Tel : +33 (0)9 83 52 62 74

www.g-v.fr

L'ETANG

L'Etang a été créé en résidence au **Théâtre National de Bretagne** en novembre 2020

D'après l'œuvre originale **Der Teich** (*L'Etang*) de **Robert Walser**

Conception, mise en scène, scénographie, dramaturgie **Gisèle Vienne**

Interprétation **Adèle Haenel** et **Ruth Vega Fernandez**

Lumière **Yves Godin**

Création sonore **Adrien Michel**

Direction musicale **Stephen F. O'Malley**

Musique originale **Stephen F. O'Malley & François J. Bonnet**



Photos Estelle Hanania

Adaptation d'un court texte de jeunesse de l'écrivain suisse Robert Walser, *L'Étang*, expose au regard les plis et replis d'une histoire d'amour filial, en distribuant les rôles entre deux comédiennes, Adèle Haenel et Ruth Vega Fernandez.

L'Étang est un drame familial qui se distingue du reste de l'œuvre de Robert Walser (1878-1956): c'est un texte privé que le jeune écrivain avait offert à sa sœur et l'unique qu'il écrira jamais en suisse-allemand. C'est l'histoire d'un enfant qui se sent mal aimé par sa mère et simule, au comble de son désespoir, un suicide pour vérifier l'amour qu'elle lui porte. Quels sont vraiment les enjeux ici ? Qu'est-ce qui se joue entre les lignes et sur scène? Quelles sont les différentes strates de langues, des narrations aux paroles, formulables ou non, qui composent notre perception, notre compréhension et nos échanges ? Ces questionnements – depuis longtemps au cœur du travail de Gisèle Vienne – sont mis en abyme à travers le texte de Robert Walser et le dispositif scénique: Adèle Haenel et Ruth Vega Fernandez incarnent respectivement un et deux personnages tout en prêtant leurs voix aux autres. Coexistent ici plusieurs niveaux de perceptions de la réalité et de la temporalité, de l'intériorité et de l'extériorité. Interrogeant les conventions du théâtre et de la famille, *L'Étang* pose notamment la question, dont l'aspect essentiel fait vaciller, de ce que l'on voit, la représentation partagée de la réalité, la norme sociale.

Cette pièce est créée en souvenir de la collaboratrice de longue date de Gisèle Vienne, la comédienne Kerstin Daley Baradel, décédée en juillet 2019, et avec qui, en collaboration avec l'équipe, elle avait développé si intimement ce travail.

Vincent Théval pour le Festival d'Automne à Paris 2019

L'Etang a été créé en résidence au **Théâtre National de Bretagne** en novembre 2020

D'après l'œuvre originale **Der Teich** (*L'Etang*) de **Robert Walser**
Pour Kerstin

Conception, mise en scène, scénographie, dramaturgie **Gisèle Vienne**

Interprétation **Adèle Haenel** et **Ruth Vega Fernandez**

Lumière **Yves Godin**

Création sonore **Adrien Michel**

Direction musicale **Stephen F. O'Malley**

Musique originale **Stephen F. O'Malley & François J. Bonnet**

Assistanat en tournée **Sophie Demeyer**

Regard extérieur **Dennis Cooper & Anja Röttgerkamp**

Traduction française **Lucie Taïeb**

A partir de la traduction allemande de **Händl Klaus** et **Raphael Urweider** (éd. Suhrkamp Verlag, 2014)

Collaboration à la scénographie **Maroussia Vaes**

Conception des poupées **Gisèle Vienne**

Création des poupées **Raphaël Rubbens**, **Dorothea Vienne-Pollak** et **Gisèle Vienne** en collaboration avec le **Théâtre National de Bretagne**

Fabrication du décor **Nanterre-Amandiers CDN**

Décor et accessoires **Gisèle Vienne**, **Camille Queval** et **Guillaume Dumont**

Costumes **Gisèle Vienne**, **Camille Queval** et **Pauline Jakobiak**

Maquillage et perruques **Mélanie Gerbeaux**

Régie générale **Richard Pierre**

Régie son **Adrien Michel** et **Mareike Trillhaas**

Régie lumière **Iannis Japiot** et **Samuel Dosière**

Régie plateau **Antoine Hordé**

Pièce créée en collaboration avec **Kerstin Daley-Baradel**

Remerciements à **Etienne Bideau-Rey**, **Nelson Canart**, **Patric Chiha**, **Zac Farley**, **César Van Looy**, **Jean-Paul Vienne**

Production et diffusion **Alma Office** : **Anne-Lise Gobin**, **Alix Sarrade**, **Camille Queval** & **Andrea Kerr**

Administration **Etienne Hunsinger** & **Giovanna Rua**

Durée 1h25

Production DACM / Compagnie Gisèle Vienne

Coproductions Nanterre-Amandiers CDN / Théâtre National de Bretagne / Maillon, Théâtre de Strasbourg – Scène européenne / Holland Festival, Amsterdam / Fonds Transfabrik – Fonds franco-allemand pour le spectacle vivant / Centre Culturel André Malraux (Vandœuvre-lès-Nancy) / Comédie de Genève / La Filature – Scène nationale de Mulhouse / Le Manège – Scène nationale de Reims / MC2 : Grenoble / Ruhrtriennale / Tandem Scène nationale / Kaserne Basel / International Summer Festival Kampnagel Hamburg / Festival d'Automne à Paris / Théâtre Garonne / CCN2 – Centre Chorégraphique national de Grenoble / BIT Teatergarasjen, Bergen / Black Box Teater, Oslo

Avec le soutien du CN D Centre national de la danse, de La Colline – théâtre national et du Théâtre Vidy-Lausanne

Remerciements au Point Éphémère pour la mise à disposition d'espace et au Playroom, SMEM, Fribourg pour la mise à disposition de studio son



DACM / 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 régulier de l'Institut Français pour ses tournées à l'étranger.

Gisèle Vienne est artiste associée au CND Centre national de la danse et au Théâtre National de Bretagne

Crédits de la musique

Création sonore **Adrien Michel**
Direction musicale **Stephen F. O'Malley**
Musique originale **Stephen F. O'Malley & François J. Bonnet**

DoubleN "The Ride"

Ecrit, produit et mixé pour Cosmos Productions.

Mother in Dreams (at Frau Kocher's)*

De Stephen F. O'Malley

Orchestration: Owen Morgan Roberts

Violoncelle: Judith Hamann, Lucy Railton

Contrebasse : Félicie Bazelaire, Benjamin Duboc

Enregistré au Studio Delta, Paris Juillet 2019

Mix EMS, Stockholm Août 2020

Smoking Mother*

De Stephen F. O'Malley

Enregistré à la SMEM, Fribourg Décembre 2018

Mix EMS, Stockholm Août 2020

Khanate "Too Close Enough to Touch" (version)

Alan Dubin: Voix

Stephen O'Malley: Guitare

James Plotkin: Basse + synthétiseur

Tim Wyskida: Percussion

Enregistré au Hawkin's Loft, Brooklyn 2002-2003

Laurence Crane "Bobby J" (1999)

Interprété par Alan Thomas

Enregistré au Hoby, Leicestershire Août 2013

Der Teich Final*

De François J. Bonnet

Enregistré à Paris, 2019

***Compositions originales pour L'Etang**

Adaptation d'un court texte de jeunesse de l'écrivain suisse Robert Walser, *L'Étang*, expose au regard les plis et replis d'une histoire d'amour filial, en distribuant les rôles entre deux comédiennes, Adèle Haenel et Ruth Vega Fernandez.

Qu'est-ce qui vous a amenée à ce texte de Robert Walser ?

J'admire l'écriture de Robert Walser. C'est Klaus Händl, un écrivain et réalisateur autrichien, avec lequel j'ai une entente artistique et amicale qui, en 2014, avec la collaboration de Raphael Urweider, a traduit *L'Étang* du suisse-allemand en allemand, qui m'a fait découvrir ce texte peu connu. Il m'est apparu comme une évidence, d'abord sensible, de mettre en scène ce texte, questionnement troublant des sentiments, de l'ordre, du désordre et de la norme. Et ce drame familial, qui reflète la violence de la norme sociale inscrite dans notre corps.

Qu'avez-vous trouvé dans ce texte, ou dans ses creux, qui vous a donné envie de l'adapter ?

C'est une pièce de théâtre que Walser a écrite pour sa sœur, un texte privé qu'elle a révélé bien après sa mort. On imagine dès lors qu'il n'était pas évident pour lui de la retrouver un jour sur un plateau et que ce texte devienne autre chose qu'une parole intime adressée à sa sœur. Elle est quand même écrite avec huit scènes, des personnages, des dialogues, des espaces qui semblent très concrets. Cette pièce de théâtre, qui n'en est peut-être pas une, malgré cette forme, m'apparaît plutôt comme la nécessité d'une parole si difficile à exprimer sous une autre forme. Je la lis aussi comme un monologue à dix voix, une expérience intérieure bouleversante. L'espace possible de l'interprétation et de la mise en scène, ouvert par l'intertexte et le sous-texte que propose cette écriture, est vertigineux. Les pièces de théâtre qui me stimulent le plus sont celles qui ne sont pas évidentes pour le plateau, et invitent à remettre notre perception en question, également à travers les difficultés formelles qu'elles posent.

L'Étang est l'histoire d'un garçon qui se sent mal aimé par sa mère et va simuler, au comble de son désespoir, un suicide pour vérifier une ultime fois l'amour qu'elle lui porte. Le texte est traversé par une confusion, une détresse adolescente très forte tout comme une sensualité déroutante. On retrouve dans *L'Étang*, comme dans toute l'œuvre de Walser, à travers une écriture sensible, drôle, et discrètement mais franchement subversive, les questions liées à l'ordre, les règles, leur respect et leur remise en question. Le rapport du dominé, qui a toujours le rôle central dans son œuvre, au dominant. Le dominé, apparemment sage, y est réellement subversif. Il connaît toujours si bien les règles, mais les renverse, n'arrive pas à les suivre ou, plus souvent, ne le souhaite pas, les critique en faisant semblant de les suivre. L'espace de réflexion qu'ouvre donc ce texte à la mise en scène, se doit d'interroger l'ordre justifié par une norme, celle, formelle, du théâtre et de la famille. Comme un tableau verni qui craquerait, *L'Étang*, à travers ses fissures, s'ouvre au jeu des abîmes et du chaos. Il y a quelque chose pour moi d'extrêmement jubilatoire à côtoyer ces abysses. J'aime le spectacle vivant, la recherche de l'instant présent dans l'épaisseur du réel, du plus vivant, l'intensification de l'expérience et l'expérience émotionnelle du temps. Et le plus vivant, ce n'est pas de s'endormir dans nos structures, mais de les remettre toujours profondément et sincèrement en question, tout comme notre perception.

Comment transcrire ces enjeux dans la mise en scène ?

En se faisant côtoyer différentes strates de lectures, qui peuvent même être en tension ou en contradiction entre elles. En se faisant côtoyer différents langages formels, c'est à dire différentes hypothèses de lecture du monde. En provoquant une remise en question des signes déployés au cœur même de la mise en scène et durant son développement. En traversant des expériences où le corps remet en question la raison, en expérimentant et provoquant des failles dans notre lecture du monde, car, comme l'analyse Bernard Rimé dans son texte passionnant "Emotions at the service of Cultural Construction", "Les émotions signalent des failles dans les systèmes d'anticipation de la personne ou, en d'autres termes, dans certains aspects du modèle de fonctionnement du monde". Dans ma mise en scène de *L'Étang*, de manière synthétique, il y a de nombreuses strates de lectures, dont trois qui sont les plus lisibles. La première, c'est l'histoire telle qu'on la lirait au premier degré. La deuxième, qui à mon sens arrive de façon assez évidente, émet l'hypothèse d'une personne qui imaginerait, fantasmerait, délirerait cette histoire, qui ressemble peut-être plus à l'expérience que pourrait faire Walser lui-même de son texte, avec une mise en scène qui rappelle ce rapport à l'imagination qui n'est pas égal : certains éléments sont extrêmement précis et vivants, d'autres sont plus flous ou absents. Ces différences de perception peuvent être visibles ou sensibles de différentes manières sur scène, à travers, par exemple, différents degrés d'incarnation et de désincarnation des corps. Également, à travers les différents traitements de temporalités qui caractérisent l'écriture du mouvement, de la musique, de la lumière, de l'espace, tout comme l'interprétation du texte, et qui traduisent notamment la perception sensible du temps. Les différentes temporalités participent de cette écriture des strates qui permet leur articulation

formelle et le déploiement de l'expérience du présent, entre le réel et le fantasmé, constitué notamment par le souvenir, le passé et le futur anticipé.

Et puis la troisième strate, c'est ce que l'on voit si l'on ne suit pas les conventions du théâtre : deux comédiennes dans une boîte blanche, Adèle Haenel et Ruth Vega Fernandez, qui jouent cette pièce de Robert Walser. C'est toujours assez surprenant, de découvrir ce que l'on accepte de voir par rapport à ce que l'on voit, conditionnés par les conventions de lecture. Au théâtre, le regard est conditionné par nos constructions culturelles. En dehors aussi. On le sait, et pourtant la mise en perspective de ces constructions, et leur déconstruction, est un exercice complexe.

Dès lors il me semble essentiel de réussir à remettre en question nos habitudes perceptives.

En espérant que l'expérience artistique, la création si nécessaire de nouvelles formes, et ainsi de nouvelles lectures et expériences du monde, puisse nous permettre d'interroger et faire vaciller la pseudo-réalité, fruit de la création partagée de la représentation de la réalité, la norme sociale.

Comment avez-vous envisagé le travail sur le son et la musique, avec Stephen O'Malley ?

Je vois de la musique partout : dans les couleurs, les lignes, les mouvements, les corps, le texte, les sons... Ce qui influe directement sur ma manière de mettre en scène et de chorégraphier. D'un point de vue purement sonore, ce qu'on entend d'abord, ce sont les voix amplifiées d'Adèle Haenel et Ruth Vega Fernandez, qui interprètent le texte de façon très intime à travers un jeu complexe de dissociation de voix. Adèle interprète la voix et le corps de Fritz, le garçon qui a un rôle central, tout comme les voix des autres enfants et adolescents qui semblent muets dans la représentation que j'en fais ; Ruth interprète les voix et corps des deux mères, la voix du père et parfois davantage. Elles sont également interprètes d'elles-mêmes. Il s'agit d'une partition vocale pour dix voix, interprétées par deux personnes.

La collaboration avec Stephen O'Malley sur mes pièces se poursuit depuis treize ans, cette nouvelle collaboration s'inscrit donc dans notre long dialogue artistique. L'écriture de la musique suit intrinsèquement le processus de création, car la composition de mes pièces articule intimement la musique à la mise en scène, tout comme l'espace et la lumière. L'écriture scénique étant pour moi bien l'articulation de tous les médiums de la scène, ils sont tous présents en chantier dès le début du travail et évoluent au cours des répétitions. Les compositions musicales originales de Stephen O'Malley, présentes sur une grande partie de la pièce, semblent aussi faire partie du jeu d'Adèle et de Ruth, comme des extensions de leur corps. Ces musiques, de même que le morceau original composé par François Bonnet, ont une charge émotionnelle très forte, leur matière est viscérale, et leur composition travaille puissamment le temps autant que l'espace.

Cette pièce est créée en souvenir de notre très chère amie et collaboratrice, la comédienne Kerstin Daley Baradel, décédée en juillet 2019, et avec qui nous avons développé si intimement ce travail.

Propos recueillis par Vincent Théval pour le Festival d'Automne à Paris 2019

BIOGRAPHIES

Gisèle Vienne, mise en scène

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), *Kindertotenlieder* (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.

Gisèle Vienne expose régulièrement ses photographies 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.

Adèle Haenel, dans les rôles de Fritz et toutes les autres voix.

En 2006 Adèle Haenel tourne avec Céline Sciamma dans le film *Naissance des pieuvres*, pour lequel elle est nommée au César du Meilleur Espoir Féminin. A partir de 2010, elle enchaîne les tournages en alternant les collaborations avec des jeunes auteurs sur des premiers et deuxièmes films avec des metteurs en scène plus confirmés. Elle tourne notamment dans *L'Apollonide* de Bertrand Bonello, *L'homme qu'on aimait trop* d'André Techiné, *Les ogres* de Léa Fehner, *La fille inconnue* des frères Dardenne, *120 battements par minute* de Robin Campillo, *En liberté* de Pierre Salvadori et *Portrait de la jeune fille en feu* de Céline Sciamma. Nombreux des films auxquels elle collabore sont sélectionnés au festival de Cannes. Elle obtient en 2014 le César du Meilleur Second Rôle Féminin pour son rôle dans *Suzanne* de Katell Quillévéré, puis en 2015 celui de meilleure actrice pour son interprétation dans le film *Les combattants* de Thomas Cailley. Parallèlement au cinéma, elle fait ses débuts au théâtre en 2011 dans une mise en scène de *La mouette* par Arthur Nauzyciel et alterne depuis lors projet de théâtre et de cinéma.

Ruth Vega Fernandez, dans les rôles des deux mères.

Née de parents espagnols, Ruth Vega Fernandez a grandi entre l'Espagne et la Suède où elle se forme à la danse à l'Académie de danse et à l'Opéra Royal de Göteborg. Elle arrive en France à 17 ans après avoir vécu aux Etats-Unis. Elle intègre l'ENSATT (École Nationale Supérieure des Arts et Techniques du Théâtre) comme première élève comédienne étrangère. À la sortie de l'école, elle intègre la troupe du TNP (Théâtre National Populaire de Lyon) et joue sous la direction de Christian Schiaretti pendant quatre ans.

De retour en Suède, elle obtient un des rôles principaux dans la série *Upp Till Kamp*, aussi connu sous le titre *How Soon Is Now* (prix FIPA d'Or et Prix Italia). Elle y enchaîne par la suite des premiers rôles au cinéma, à la télévision et au théâtre. En 2017, elle est nommée meilleure actrice dans un second rôle pour *Gentlemen* réalisé par Mikael Marcimain. De retour en France, elle crée *Ivanov* avec la Compagnie Extême et interprète le rôle d'Anna Petrovna

pendant trois ans. En 2013, elle crée et joue dans *Scènes de la vie conjugale* avec tg STAN, pièce qu'elle tourne en France et à l'étranger jusqu'en 2016. En 2016, elle tourne dans *Cannabis*, série réalisée par Lucie Borleteau. En 2017, elle participe à *Occupation Bastille*, projet dirigé par Tiago Rodrigues au Théâtre de la Bastille, puis joue dans *Bovary* également mis en scène par Tiago Rodrigues. *Bovary* sera en tournée jusqu'au printemps 2020. En 2019 et 2020, elle joue également dans *L'amie prodigieuse* au Théâtre National de Stockholm en Suède.



Photo Estelle Hanania

TOURNEE PREVISIONNELLE

Lausanne (CH), Vidy Lausanne, du 4 au 12 mai 2021

Basel (CH), Kaserne, les 19 et 20 mai 2021

Grenoble (FR), MC2, les 26, 27 et 28 mai 2021

Amsterdam (NL), Holland Festival, les 6, 7 & 8 juin 2021

Orléans (FR), CDN Orléans, les 11 et 12 juin 2021

Douai (FR), Le Tandem Scène nationale, les 15 et 16 juin 2021

Reims (FR), Le Manège, les 5 et 6 juillet 2021

Vandoeuvre-lès-Nancy (FR), Centre Culturel André Malraux, les 8 et 9 juillet 2021

Hambourg (DE), Kamnagel, 12, 13, 14 et 15 août 2021

Essen (DE), Ruhrtriennale avec le Pact Zollverein, les 18, 19, 20 et 21 août 2021

Marseille (FR), Actoral Marseille, 29 et 30 septembre 2021

Oslo & Bergen (NO), Black Box Theater & Bit Teatergarasjen, entre le 20 et le 31 octobre 2021

Genève (CH), Comédie de Genève, les 10, 11, 12 & 13 novembre 2021

Bruxelles (BE), Kaaithheater, 18 et 19 novembre 2021

Strasbourg (FR), Le Maillon, 24, 25, 26 et 27 novembre 2021

Clermont Ferrand (FR), La Comédie scène nationale, les 19, 20, 21 & 22 janvier 2022

Rennes (FR), Théâtre national de Bretagne, du 8 au 26 mars 2022

Nantes (FR), TU, les 20 & 21 avril 2022

Tarbes (FR), Le Parvis scène nationale, les 18 et 19 mai 2022

OFFICIAL ART – Octobre/Novembre 2013



PERFORMANCE

PHOTO: LAURENCE PASTRETTI, ESTIMOT, PARIS, 2012

GISÈLE VIENNE TROUBLE DANS LA REPRÉSENTATION

164



Page de gauche, photo 1040 ; ci-dessous, photo 1040, issues de la série 40 Portraits, 2003-2008. Photos à gauche 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



Jack, dont la première a eu lieu en février 2009.

À VOIR / À LIRE

This show you're All-American, création en juillet 2010 au Festival d'Avignon, Gisèle Vienne avec Dennis Cooper, Stephen D'Malley et Peter Dinklage, Patrick Pons, Fabrice Mikroyannidis, 20 ans de théâtre, Cécile en collaboration avec, et écrit par elle par Jonathan Capdevielle, Margot Sara Gullandotti et Jonathan Salatz, 5 octobre, Nuit blanche, Centre Pompidou, Paris.

Jack, création en mars 2008, Brest, Festival Antipodes 2008, La Quinzaine théâtrale de Brest, Gisèle Vienne avec Patrick Cooper, Peter Dinklage, Jonathan Capdevielle, écrit pour un moyen métrage, Du 2 au 22 novembre, Théâtre de la Rochelle, Informations, voir ci-dessous, page 40. Portraits 2003-2008, Photographies et poésies de Gisèle Vienne, textes de Dennis Cooper et Denis Diderot, éditions Pd.

PHOTO: MARIE-EMILIE GUYON

Depuis une dizaine d'années, depuis *Splendid* (2000) d'après Jean Genet, Gisèle Vienne construit pièce à pièce une œuvre captivante, qui à la fois fascine et dérange – nous captiver dans le moment même où elle nous force à interroger le rapport trouble que nous entretenons aussi bien avec nos fantômes qu'avec la part maudite, faite de manipulations, de dominations, de violences, qui compose les relations interhumaines. Pour essayer 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 Preface*, à la Biennale de Whitney, à New York, en 2012, de l'exposition *"Terrorage, Follies"*, dans le cadre du Nouveau Festival au Centre Pompidou, en 2012 et même du livre *40 Portraits*, 2003-2008, publié en 2012 chez Pd, le lieu et le format qu'elle investit régulièrement depuis ses débuts sont ceux des arts de la scène.

Quoté très peu verbalisateur, des œuvres comme *Kinderzimmer* (2007) ou *Juste le flow You Will Disappear* (2008) sont construites sur les livrets labyrinthiques élaborés par l'écrivain américain Dennis Cooper, avec lequel Gisèle Vienne travaille depuis *Aphogues* (2004). La "mise en scène" de ces livrets érotiques, loin d'être une version antipode, en libère toutes les potentialités. Ce qui nous est montré semble obéir à des règles ou à des lois dont le sens nous échappe. L'argument est le seul que construit chaque spectacle de Gisèle Vienne et en cela assez semblable à ce que l'anthropologie dégage comme "mythe", ce récit immuable dont les variantes indifférentes, voire contradictoires, viennent alimenter les rituels.

À quelques exceptions près, dans notamment *Une belle nuit* d'après Elsie (2005) ou *Jack* (2008), le "théâtre" de Gisèle Vienne est un théâtre de peu de mots : la parole n'y côtoie, quand elle intervient, qu'il faut minimal du morcelé, souvent manquant, adressé à ses mètres ou à qui ne peut entendre, un absent, un mort. Jack, dans ce qu'elle entend ce que sera la parole dans les autres spectacles, se veut à être poétique – et du même coup, poète qu'elle y est, assumé, par un narrateur psychopathe, et dialogues – le tout porté par l'impressionnisme Jonathan Capdevielle. – Il semble de fait, être accédé à la forme 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 se cherche ses histoires de beaux adolescents ambiguë-ment torturés, de jeunes femmes manipulées, d'amants diaphanes, comme ne s'agit pas de l'acte-Maniché (éditions pour *Sho-shevo-anissim*, 2001-2006), cela par Genet et Bataille, écrit par les flottes, Critik, avec, à l'horizon, la "psychologie freudienne dans la mesure du possible" ? "écrite, qui s'ajoute à des images de toutes sortes est un puissant déclencheur d'images, d'images, donc, qui se déploient dans le cadre scénique et images encore que celles que compose et reconstruit chaque spectateur à partir de ce qu'il voit et entend, et même de ce qu'il lit des fantômes distribués aux spectateurs au début de Jack, 2008, ou à la fin *The Fly*, 2013. L'image scénique, dans le travail de Gisèle Vienne, n'est donc pas de particulier qu'elle est mobile, qu'elle est très travaillée plastiquement et qu'elle est double :

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

par un flux musical presque ininterrompu (le duo K.T.), Ni opéra, ni théâtre filmé : des images de rêve, des images de cinéma mort, mais accompagnées d'une musique et de paroles comme venant en off, d'une "autre scène". Le "théâtre" de Gisèle Vienne a affaire principalement à cet et qui ne se voyent ni se sentent, ces images silencieuses qui nous laissent, reflète à la fois sur la scène, Gisèle Vienne, et le critique à sa suite, à souvent évoquer le genre du tableau vivant, des figurants (vous, moi) priment les poses, les attitudes, parfois les contours, des figures peintes à un tableau connu. Seul qu'il n'y a ni tableau, ni précepte à ne pas rompre et à ne pas rompre : les acteurs eux-mêmes ne peuvent au lieu, leurs déplacements avant tout afin de saisir l'espace scénique, d'un mobilier toutes les dimensions, en un air-over rigoureusement contrôlé. Toutes les visées du corps sont

expliquées : dans très rapide et succédé (*Juste The Fly*) ou quasi-gymnastique (*Juste The Fly How You Will Disappear*), déplacements rapides, lente ou décomposés.

Mais "action", "immédiat" sont des mots qui, en l'occurrence, ne sont que, et pas seulement parce que le pléonaste sont morts et actent les mousses de la chorégraphie. Dans Jack, le dispositif de la représentation est réduit à son état le plus minimal : il suffit que le corps du narrateur marionnettiste se déplace, que la voix mime, que ce qui sonne "sage" se scinde et se réfléchisse. Les marionnettes sont les projections de ce processus de scénarisation. Gisèle Vienne a elle-même noté comment, alors qu'elle était en phase de création, elle a commencé à fabriquer des marionnettes et à jouer avec elles. Les poupées, les marionnettes envoyées à un stade plus avancé de ce processus : sur le plateau de Kinderzimmer, les dix silhouettes immobiles, capuche rabattue sur les cheveux, chevrons balayés la face, leur incline – une attitude récurrente que l'on retrouve dans la série des 40 Portraits – semblent être celles de jeunes spectateurs assis 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 méconnaître, qu'on, inversement, l'immersion des marionnettes, voire celle des marionnettes, les tirant du côté du vivant ? Le même trouble nous saisi devant les figurants d'un tableau vivant, devant des figures de cire le plus familier de nos jours, et qui, en fait, est bien celle à voir les travaux de Gisèle Vienne. Il n'y a ni acteurs ni coauteurs, ni même personnages – mais des figures, tout à la fois des apparences, des formes, des idées et des opérations rhétoriques réglées sur l'inconnu. L'incertitude généralisée joue sur la mise en scène des simulations, et met en jeu l'écriture scénique.

L'œuvre porte cette incertitude au état de "complexité" supplémentaire. L'incertitude est celle des signes, entre enfance, préadolescence, adolescence et postadolescence : elle est celle aussi des sexes – jeunes garçons androgynes de Jack –, en contraste avec les corps puisamment accablés des danseuses de l'ensemble de *This Is How You Will Disappear*. Mais plus troublante encore est l'incertitude du regard – même et surtout quand il porte comme dans Jack ou dans *Last Spring, A Preface*. Sur ce sujet, nous ne pouvons, réduits que nous sommes aux conjectures, qu'opérer des projections.

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 ambiguement 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*.