

UNIVERSITE SORBONNE NOUVELLE – PARIS 3
INSTITUT D'ETUDES THEATRALES

GISELE VIENNE, LA SCENE DU FANTASME

EXPRESSIONS DU FANTASME DANS *I APOLOGIZE*
(2004), *UNE BELLE ENFANT BLONDE* (2005),
KINDERTOTENLIEDER (2007), *JERK* (2008) ET *THIS IS
HOW YOU WILL DISAPPEAR* (2010)



MEMOIRE DE MASTER 2, PRESENTE PAR
MARGOT DACHEUX

SOUTENU LE 17 JUIN 2013

SOUS LA DIRECTION DE MADAME CECILE SCHENCK

TABLE DES MATIERES

INTRODUCTION	4
I. LA REPRÉSENTATION SPATIO-TEMPORELLE DU FANTASME	10
A. L'ESPACE	10
A. UN ESPACE DE LA PAROLE	10
B. L'ESPACE DE LA REPRÉSENTATION	17
C. PAYSAGES PSYCHIQUES	20
B. UNE MUSIQUE QUI SE FAIT MATIÈRE	28
A. UN ENVIRONNEMENT SONORE ENGLOBANT	28
B. QUAND MUSIQUE ET TEXTE NE FONT QU'UN	29
C. DISTORDRE L'ESPACE-TEMPS	31
D. EPAISSEUR SONORE	33
C. FANTASME ET TEMPORALITÉ	36
A. L'A-CHRONOLOGIE	37
B. S'OFFRIR AU REGARD	40
C. TEMPS CINÉMATOGRAPHIQUE	41
II. UN SUJET SOUS L'EMPRISE DE SES FANTASMES	44
A. SUJET ET PULSIONS DE MORT	44
A. SUJET DÉMIURGE DANS <i>I APOLOGIZE</i>	44
B. SUJET ET PRISE DE CONSCIENCE DANS <i>KINDERTOTENLIEDER</i>	50
B. LA PERCEPTION DU SUJET COMME SEULE RÉALITÉ	55
A. UN SUJET QUI INVENTE SA PROPRE EXISTENCE	55
B. DÉVELOPPEMENT D'UN UNIVERS MENTAL : UN SUJET OMNISCIENT	59
C. AMBIGUÏTÉ ÉROTIQUE	61
A. DÉSIR DE POSSESSION	61
B. DÉTOURNEMENTS ÉROTIQUES	64
C. UNE PEUPLADE DE POUPÉES	67

III. QUAND LE FANTASME SE FAIT CORPS	78
A. LE CORPS MATÉRIAU DES DANSEURS	78
A. MARIONNETTISATION DU CORPS	78
B. LE « CORPS-RÉCEPTACLE »	83
C. UN THÉÂTRE DE L'ERRANCE	87
B. DES CORPS ARTIFICIELS EN SCÈNE	91
A. DÉFOULOIR PULSIONNEL DU SUJET	91
B. PERCEPTIONS ANIMISTES	93
C. PEUPLER LE FANTASME	95
D. TABLEAU VIVANT DANS <i>THIS IS HOW YOU WILL DISAPPEAR</i>	95
C. LA PLACE DE LA VOIX	98
A. <i>UNE BELLE ENFANT BLONDE</i> : UN RAPPORT D'UNITÉ ENTRE LE CORPS ET LA VOIX	98
B. UNE VOIX DÉSINCARNÉE	100
C. DES VOIX OMNISCIENTES ET VENTRILOQUES	101
D. LA VOIX OFF DANS <i>I APOLOGIZE</i>	103
E. UNE VOIX QUI S'ÉCHAPPE	106
CONCLUSION	109
BIBLIOGRAPHIE / FILMOGRAPHIE / WEBOGRAPHIE	112
ANNEXES	125
TABLE DES MATIÈRES DES ANNEXES	126

Introduction

S'il y a quelque chose comme de la spectralité, il y a des raisons de douter de cet ordre rassurant des présents, et surtout de la frontière entre le présent, la réalité actuelle ou présente du présent et tout ce qu'on peut lui opposer : l'absence, la non-présence, l'ineffectivité, l'inactualité, la virtualité ou même le simulacre en général, etc.¹

Dans cette phrase extraite de *Spectres de Marx* (1993), Jacques Derrida nous exhorte à douter de notre temporalité, de nos perceptions, de leurs origines, de leurs sens et à remettre en question la notion de réel. Ce propos résonne assez justement avec l'œuvre développée par Gisèle Vienne depuis sa création *Showroomdummies* en 2001. L'artiste met en place un univers singulier à l'intérieur duquel le spectateur est perdu et doit remettre en question tout ce qui lui est montré et tout ce qui pourrait faire sens. Il doit recréer un sens au travers des signes que met en place Gisèle Vienne sur le plateau. La réflexion de Jacques Derrida résonne aussi de manière particulière puisque l'artiste, qualifiée de chorégraphe, de metteur en scène, de plasticienne ou encore de marionnettiste, exhibe sur scène un univers mêlant des corps artificiels qu'elle qualifie de « poupées », des corps désincarnés, des figures, des voix sans corps ou encore des corps sans voix. Tous ces matériaux à sa disposition lui permettent de faire advenir sur scène un univers dans lequel le spectateur doit réellement enquêter pour trouver ses marques.

Sa collaboration depuis 2004 avec l'artiste américain Dennis Cooper l'a amenée de manière plus franche à créer autour d'un thème commun aux deux artistes : la représentation du meurtre sur scène et l'expérience de la mort en général. Ces thèmes qu'elle va traiter à travers le prisme de l'adolescence, personnages que Dennis Cooper développe dans ses romans et que Vienne va appréhender d'une pièce à l'autre, lui permettent de faire l'expérience des limites, de l'extrême, tout en n'affichant pas de scène réellement violente. Pourtant, les spectateurs peuvent réagir de manière très dure, excessive même, ne parvenant pas à créer du sens, faire du lien, effrayés par leurs propres projections. Ainsi, Armelle Hélot, journaliste au *Figaro* publie le 21 juillet 2005, à la sortie d'*Une belle enfant blonde* et de *I Apologize* au festival d'Avignon, un article pamphlétaire au sujet de Gisèle Vienne et de ses spectacles. Il est intéressant de citer cet article car la journaliste y décrit avec netteté des éléments du spectacle qui n'ont rien d'explicite et qui sont le fruit de ses projections : « Tout cela ne serait que

¹ Jacques Derrida, *Spectres de Marx*, Paris, Galilée, 1993, p. 72.

dérisoire sottise narcissique si, sans cesse extirpées des cercueils, disposées, manipulées, remises dans les cercueils puis sorties à nouveau, amoncelées, tripotées, installées en postures ambiguës, jetées, les poupées ne tenaient ici le rôle central. On vous le rappelle, des enfants, des petites filles. Mortes, donc² ». Dans cet article, la journaliste ne parvient que difficilement à se détacher de la description de ce qu'elle a projeté sur les situations que met en place Gisèle Vienne. Sa critique ne parvient pas à s'éloigner de ce qu'elle a fantasmé. Ainsi, elle affirme que ces poupées que l'on voit sont des petites filles mortes dans des cercueils. Elle donne un sens très clair à un élément de la mise en scène qui ne se veut pas explicite et dont la signification n'est pas posée une fois pour toute mais flottante.

Quels effets ont provoqué les spectacles de Gisèle Vienne sur cette journaliste ? Les images qu'elle a perçues semblent avoir agi de manière inconsciente sur elle, la dérangeant, la poussant dans ses retranchements. Cependant, elle évoque dans la suite de son article le terme de « fantasmes » qu'elle qualifiera de « délétères », précisant que c'est cela qui meut les personnages. Il y a un paradoxe dans le fait d'utiliser le mot fantasma et de figer des significations extrêmement claires aux éléments composant la mise en scène. C'est ce point qui va nous intéresser particulièrement ici. Comment Gisèle Vienne parvient-elle à créer un environnement fantasmatique ? Que met-elle en œuvre pour rendre instable les signes qu'elle déploie ?

Jacques Derrida écrit également dans son ouvrage la phrase suivante : « Du crime de l'autre, un forfait dont l'évènement et la réalité, et la vérité, ne peuvent jamais *se présenter* en chair et en os, seulement se laisser présumer, reconstruire, fantasmer³ ». Ce propos fait écho à la problématique que nous allons développer dans cette étude. En effet, nous précisions précédemment que la représentation de la mort et du crime sur scène était un point central des questionnements de Gisèle Vienne. Ici, Derrida explique qu'il ne peut y avoir d'accès direct au crime, mais qu'on ne peut que « se laisser présumer, reconstruire, fantasmer ». De la même façon, Vienne ne met pas en scène le meurtre de manière frontale mais passe, selon notre hypothèse, par le détour du fantasma.

² Armelle Héliot, « La salonarde, le tatoué et les poupées », *Le Figaro*, 21 juillet 2005.

³ Jacques Derrida, *op. cit.*, p. 46.

De cette façon, la scène que propose Gisèle Vienne est un espace subjectif, une entrée dans la réalité psychique d'un personnage/sujet. Nous prendrons le parti de croire à un sujet d'où émanerait la subjectivité qui se dégage de la scène. Le spectateur est troublé par ce qu'il a en face de lui, cette scène qu'il ne peut raccrocher à rien de connu, qui ne répond pas à son appréhension du réel. Cet espace et ses codes sont déceptifs pour ces raisons, et c'est cela que nous allons tenter de déchiffrer au cours de notre étude ; c'est-à-dire ce rapport à une scène subjective et l'entrée du spectateur dans une expérience singulière au sens où il a accès à l'inaccessible, à une réalité psychique autre que la sienne. Le fantasme prend donc forme au sein des spectacles de Vienne mais surtout il donne forme au spectacle. Des psychanalystes tels que Jean Laplanche et Jean-Bertrand Pontalis ont développé une métaphore théâtrale du fantasme comme scène⁴. Nous prendrons en quelque sorte cette idée au sens propre en postulant que la scène de Gisèle Vienne est une scène fantasmatique.

Cependant, le fantasme est une notion complexe regroupant différents sens qu'il semble nécessaire de commenter avant de pouvoir analyser de manière plus précise les spectacles de l'artiste à travers le prisme de notre notion clé. Un fantasme est une représentation imaginaire traduisant des désirs plus ou moins conscients. Cette définition nous permet de pointer trois éléments essentiels décrits par les psychanalystes. Le premier, sur lequel nous allons nous arrêter, est le mot « imaginaire ». Ce terme relève de la subjectivité, c'est-à-dire du monde intérieur qui est opposé au monde extérieur, à l'objectif. Laplanche et Pontalis parlent du fantasme comme d'un scénario imaginaire, qui se trouve entre l'imagination et la réalité. Dans un deuxième temps, nous nous arrêterons sur le mot « désir ». En effet, le monde intérieur dans lequel s'effectue la construction du fantasme est un monde qui tend à la satisfaction par l'illusion et qui, de ce fait, est régi par le principe de plaisir, alors que le monde extérieur est régi par le principe de réalité. Le fantasme est donc présent pour corriger une situation qui ne donne pas satisfaction, mais cela de manière illusoire puisqu'il n'a pas d'influence sur la réalité. Le fantasme met en scène un désir, c'est-à-dire quelque chose dont le sujet aurait connu la situation de manque. Enfin, nous nous pencherons sur le terme « représentation ». La représentation est une reproduction de perceptions, c'est-à-dire rendre de nouveau présent ce qui a été perçu. Au sein du

⁴ Jean Laplanche et Jean-Bertrand Pontalis, *Fantasme originaire, fantasmes des origines, origines du fantasme*, Paris, Hachette, 1985.

fantasme, il s'agit de représentations d'actions qui ont pour but de transformer l'objet du fantasme en objet de désir. Pour expliquer plus clairement ce point, il nous faut nous intéresser à la structure même du fantasme, qui intègre « des représentations distinctes du sujet et de l'objet, liées entre elles par une représentation intermédiaire, [...] le plus souvent représentation d'une action »⁵. Nous prendrons le même exemple que Michèle Perron-Borelli dans son ouvrage *Dynamique du fantasme* pour mettre en lumière cette définition. Nous appellerons le sujet « je » et l'objet « X ». Cet exemple est celui d'un fantasme de séduction mettant en scène un séducteur (je), une action (séduire) et un objet à qui l'action est adressée. Ainsi le fantasme, dans sa forme duelle active se présentera de la manière suivante :

« "Je" - "séduis" - X (objet) ».

Dans une forme passive, nous aurions dit : « Je » - « suis séduit » - par X.

Mais au sein du fantasme, le sujet n'est pas nécessairement impliqué dans la représentation d'action. C'est le cas du fantasme dans sa forme « tierce » que l'on peut schématiser de la manière suivante : X – « séduit » – Y. Bien entendu, le sujet étant producteur du fantasme, il est « partie prenante de la relation de désir représentée dans le fantasme⁶ ».

Ces exemples nous permettent de nous rapprocher d'une définition du fantasme. Bien entendu, cette définition se verra complétée et enrichie au fur et à mesure de notre étude et des cas rencontrés. A présent que ces explications ont été données, nous pouvons introduire plus précisément les spectacles de Gisèle Vienne. Nous n'étudierons pas ici la totalité des spectacles de l'artiste. Nous nous bornerons à cinq de ses créations, toutes en collaboration avec Dennis Cooper : *I Apologize* (2004), *Une belle enfant blonde* (2005), *Kindertotenlieder* (2007), *Jerk* (2008) et *This is how you will disappear* (2010). Vienne a à son actif douze créations mais c'est la période de 2004 à 2010 qui nous préoccupera, celle qui marque le début de sa collaboration avec Dennis Cooper qui cosigne la dramaturgie des spectacles. Durant ces années, l'esthétique de l'artiste s'affirme, notamment par l'utilisation de poupées représentant adolescents et adolescentes mais aussi par son travail sur le texte et sa matière dont sa dernière pièce, *The Pyre*, achève de souligner l'importance. Alors qu'elle était qualifiée de chorégraphe

⁵ Michèle Perron-Borelli, *Dynamique du fantasme*, Paris, PUF, 1997, p. 37.

⁶ *Ibid.*, p. 40.

jusqu'en 2004, son étiquette évolue à partir de cette date. Les qualificatifs désignant les œuvres présentées au festival d'Avignon le traduisent très justement : « théâtre-danse-musique-arts plastiques⁷ ». Ces créations ont pour point commun de développer un univers qui défie les lois de la narrativité classique, qui affirme sa pluridisciplinarité – Gisèle Vienne composant avec les divers matériaux mis à sa disposition – et qui met en jeu le corps et sa relation au corps artificiel et à l'espace scénique d'une manière singulière.

Pour cerner la manière dont le fantasme agit et donne forme à l'œuvre, nous débiterons notre étude par les enjeux de la représentation spatio-temporelle du fantasme. Si la scène est le lieu de l'émergence d'une *psyché*, elle se transforme alors en espace mental et ce, de multiples manières. Nous serons amenés à qualifier ces espaces de *sadien* – en relation avec une parole fantasmatique faisant écho aux écrits du Marquis – de paysages psychiques – une forêt ou un champ enneigé sont alors le reflet de la *psyché* d'un personnage –, ou encore d'espace de la représentation – soit un espace qui permet de mettre en image, de rendre à nouveau présent des événements vécus ou fantasmés.

Mais ces espaces créés sont compliqués par l'arrivée de la musique électronique en leur sein. La musique va alors se faire matière, être palpable sur scène et déréaliser les situations de diverses façons. Englobant la salle et la scène, submergeant les personnages, participant de la mise en tension d'une pièce ou prenant part à la narration, la musique est toujours un élément fondamental de l'esthétique de Gisèle Vienne.

De l'espace découle bien entendu le temps qui est un élément que l'artiste manie avec intelligence. Comme nous le disions précédemment, elle déjoue les lois de la narrativité et tire ses références de la littérature mais également du cinéma. Il y a rupture des frontières et invention d'une temporalité singulière, mouvante. Passé, présent et futur s'entremêlent, le temps s'arrête puis redémarre ou se prolonge dans une lenteur contemplative. Le temps est alors affaire de perceptions subjectives.

Et c'est bien la question du sujet, producteur du fantasme, qui nous intéressera dans la deuxième partie de cette étude. Sous l'emprise de ses fantasmes, ce personnage est confronté à ses pulsions de mort. Qu'il la donne ou qu'il l'ait donnée, la mort est au centre des pièces de Gisèle Vienne et des préoccupations du sujet qui cherche à donner

⁷ Armelle Héliot, art. cit.

forme à ce qu'il fantasme. Que cela passe par l'image ou par les mots, le fantasme permet au sujet de se réinventer et de se confronter aux images qui l'obsèdent. Aux pulsions de mort s'ajoutent les pulsions sexuelles qui sont nombreuses et notables dans les pièces de l'artiste. Le désir de possession du sujet, la désignation d'un objet de désir, notamment à travers la figure de la Lolita, et l'acte sexuel lui-même sont tant d'expressions de l'Eros qui habitent les mises en scène de Vienne.

La dernière partie de cette étude sera consacrée au fantasme qui se fait corps à travers les différents objets animés par les pulsions du sujet. Nous prendrons alors appui sur les corps des danseurs et comédiens soumis à la marionnettisation, à la spectralité et sur ceux des objets anthropomorphes qui peuplent le plateau de certaines créations. Mais prendre corps, c'est aussi donner voix. La place de cette dernière est toujours problématique dans les spectacles de Gisèle Vienne qui s'intéresse particulièrement à la question du mutisme, de l'impossibilité à formuler et à avoir accès au mot.

C'est selon ces trois grands axes que nous allons tenter, dans la présente étude, d'appréhender l'univers fantasmatique que développe Gisèle Vienne tout au long de ses créations.

I. La représentation spatio-temporelle du fantasme

Analyser le fantasme au sein d'œuvres spectaculaires nécessite de comprendre de quelle manière il s'ancre dans l'espace et le temps. Ces deux notions imbriquées l'une dans l'autre sont ici le révélateur de l'espace mental dans lequel évoluent les pièces de notre corpus. Comment Gisèle Vienne construit-elle un espace fantasmatique ? Comment sa gestion du temps rend-elle compte de l'environnement subjectif qui se déploie sur scène ?

A. L'espace

a. *Un espace de la parole*

Une belle enfant blonde est une pièce montée en diptyque avec *I Apologize* au Festival d'Avignon en 2005. Pour évoquer leur genèse, Gisèle Vienne explique qu'elles ont toutes deux été créées sous la double influence d'Alain Robbe-Grillet et Dennis Cooper⁸. Du premier, chef de fil du Nouveau Roman, à la fois écrivain et cinéaste, époux de Catherine Robbe-Grillet, connue également sous le nom de Jeanne de Berg, c'est l'influence littéraire qui domine – la metteuse en scène entame la conception d'*I Apologize* alors qu'elle termine la lecture de toute l'œuvre de l'auteur. Alors que la contradiction était essentielle dans l'œuvre de Robbe-Grillet, il n'en demeurait pas suffisamment entre leurs travaux respectifs et les dissonances restantes « ne faisaient pas contradiction ou pas assez fortement⁹ ». Elle rencontre alors Dennis Cooper, auteur américain, avec qui elle entame une collaboration en 2004. L'intérêt de Cooper pour le milieu adolescent, les expériences violentes, les paradis artificiels, la musique rock et électronique trouve un écho en Gisèle Vienne et cette collaboration marque le retour du texte au sein de ses pièces¹⁰, Cooper étant aussi poète. L'esthétique déployée dans ces deux pièces est porteuse de l'univers de ces deux auteurs.

⁸ Gisèle Vienne, propos recueillis par Margot Dacheux, le 13 avril 2012, Paris. Voir annexe n°5.

⁹ *Idem*.

¹⁰ Les trois pièces précédant *I Apologize* et coécrites avec le plasticien Etienne Bideau-Rey étaient plus proprement chorégraphiques, mêlant les corps des danseurs à ceux de mannequins de femmes.

L'expérience de la mort est le moteur de ces deux créations, déclinée sous différentes formes. Dans les deux, il est question d'un espace qui est le lieu d'accueil de l'univers fantasmatique d'un sujet, de son espace mental. Mais de quel espace s'agit-il ? Répond-il aux mêmes codes que tout autre environnement ? De quelle manière les personnages, sujets et objets, s'emparent-ils de ce lieu d'accueil ?

C'est à travers l'étude d'*Une belle enfant blonde* que nous commencerons à donner des éléments de réponse à ces questions. Avant d'étudier l'espace du fantasme dans la pièce, voici une courte description du cadre narratif qui a pour centre une enquête sur un homicide. A l'intérieur de ce cadre assez mince des personnages évoluent, se dérobent, leur identité ne semble pas établie une fois pour toutes, les faits se mélangent, passé et présent s'entremêlent et un récit prétendument autobiographique, assumé par Catherine Robbe-Grillet, devient le point central de la pièce, ce à partir de quoi les différents éléments prennent sens.

A la conception du projet, Gisèle Vienne voulait « mettre en scène le spectacle hors-champ », « j'imaginai, dit-elle, que toute l'action ou presque se passerait dans un espace invisible aux spectateurs qui ne seraient alors plus que dans l'écoute¹¹. » La scénographie d'*Une belle enfant blonde* garde les marques de cette volonté sans pour autant la réaliser totalement. Il s'agit d'une sorte de sas, un espace d'attente composé de différentes banquettes, une en fond de scène, sur laquelle sont assises des poupées et une deuxième à cour. A jardin, certaines poupées sont debout, et près d'elles, d'autres sont installées sur une caisse en bois. De part et d'autre de la scène, excepté pour la partie visible par le public, de grands rideaux bleus, pouvant rappeler ceux des hôpitaux, sont tendus, cachant les différentes coulisses. L'aspect flottant des rideaux, leurs différents mouvements rendent perceptible la présence d'actions hors-champ. On entend des bruits que l'on peine à définir, Jonathan Capdevielle chute, son corps se partageant entre la scène et les coulisses. Dans son projet initial, Gisèle Vienne souhaite donner une importance capitale à l'ouïe, qu'elle veut moteur des fantasmes du spectateur. Il se retrouverait dans l'antichambre du salon d'une grande bourgeoise, Catherine Robbe-Grillet, qui « s'amuserait à des jeux dangereux¹² ». L'attente peut ainsi être entendue à double sens : c'est un espace qui crée de l'attente chez le public, il est le lieu de

Showroomdummies, chorégraphiée en 2001 est celle qui rencontra le plus de succès. Elle a été réécrite une deuxième fois en 2009 puis une troisième fois pour le ballet de Lorraine en 2013.

¹¹ Gisèle Vienne, propos recueillis par Margot Dacheux, *op. cit.*

¹² *Idem.*

l'incertitude, vecteur d'angoisse pour le spectateur qui, à partir de l'ouïe, doit reconstruire des images.

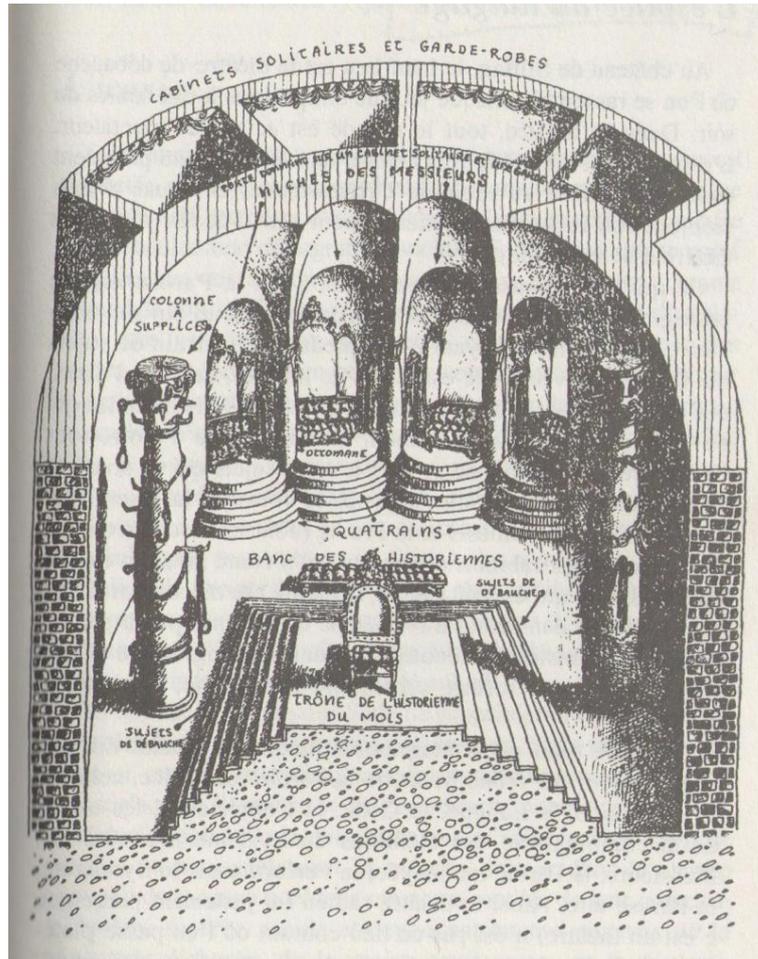
Malgré les différences entre le projet scénographique et sa réalisation, l'ouïe, à travers le hors-champ mais aussi le langage occupe une place essentielle. Pour analyser cet espace du langage, cet espace du récit, orchestré par Catherine Robbe-Grillet, nous aurons recours à l'ouvrage de Sade, *Les Cent-vingt journées de Sodome ou l'école du libertinage* (1785). Chez le Marquis, « ce qui est exhaussé sur un trône, c'est la Parole » et « l'espace total [...] est celui du langage », le lieu d'une « *mimésis* auditive¹³ » écrit Roland Barthes dans *Sade, Fourier, Loyola* (1971). En introduction, Sade précise qu'il « est reçu, parmi les véritables libertins, que les sensations communiquées par l'organe de l'ouïe sont celles qui flattent davantage et dont les impressions sont les plus vives¹⁴. » C'est selon ce principe que se construisent *Les Cent vingt journées...* : pour échauffer leurs sens, quatre libertins décident de s'enfermer dans un château avec quarante-deux victimes de leur luxure pour cent vingt jours d'orgies. Le moment le plus attendu de chaque journée est le récit fait par une « historienne », au sens de « qui raconte des histoires », décrite comme étant une « femme déjà sur le retour (c'est ce qu'il fallait, l'expérience ici était la chose la plus essentielle) [...] qui, ayant passé sa vie dans la débauche la plus excessive, se trouvait en état de rendre un compte exact de toutes ces recherches¹⁵. » Sade désire donner à entendre les récits sulfureux de six cent « passions », c'est-à-dire « les sulfureux écarts de cette débauche, toutes ses branches, toutes ses attenances, ce qu'on appelle en un mot, en langue de libertinage, toutes les passions¹⁶ », afin d'échauffer les sens des quatre libertins. Mais ce récit ne doit pas être fait dans n'importe quelles conditions et c'est dans un espace qui lui est dédié que le discours a lieu. Le Marquis en fait une description très précise qui a donné lieu à un croquis dans l'ouvrage de Barthes *Sade, Fourier, Loyola*.

¹³ Roland Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, Paris, Éditions du Seuil, 1971, p. 152.

¹⁴ Donatien Alphonse François de Sade, *Les Cent vingt journées de Sodome ou l'école du libertinage* (1785), Paris, Éditions 10/18, 1975, p. 41.

¹⁵ *Ibid.*, p. 42.

¹⁶ *Ibid.*, p. 41.



Croquis extrait de l'ouvrage *Sade, Fourier, Loyola* de Roland Barthes

On voit assez nettement l'espace de la scène sur lequel trône l'historienne, face à son public, son auditoire composé des libertins, leurs femmes et leur sérail, ainsi que des servantes. Ce lieu qui a réellement la forme d'un amphithéâtre est l'espace de l'écoute et celui de la parole.

La scénographie d'*Une belle enfant blonde* présente des similitudes avec cet espace sadien et particulièrement avec l'adaptation faite par Pasolini des *120 journées de Sodome...*, *Salò* (1975). Chez le cinéaste italien, on peut voir que les quatre libertins et les victimes sont installés de part et d'autres de l'historienne qui trône au fond de la salle, centrée. Gisèle Vienne place Catherine Robbe-Grillet exactement au même endroit, assise sur une banquette. Les poupées l'entourent et le comédien Jonathan Capdevielle et la danseuse Anja Röttgerkamp occuperont la banquette à cour (vide sur la photographie). Chez Pasolini comme chez Gisèle Vienne, les spectateurs représentent le reste de l'auditoire. Le cinéaste assimile l'œil du spectateur à l'objectif de la caméra, tandis qu'au théâtre (comme le montre la photographie), le public est visible,

physiquement présent. Nous verrons par la suite que ce point commun n'est pas le seul qui unit *Salò* et *Une belle enfant blonde*.



Image extraite de *Salò*, réalisé par Pier Paolo Pasolini, 1975.



Image extraite de la captation d'*Une belle enfant blonde*, de Gisèle Vienne, 2005.

Il peut sembler paradoxal de parler d'espace fantasmatique pour évoquer Sade : ses personnages ne sont que rarement frustrés, ils tentent de réaliser tous leurs désirs et se donnent les moyens pour y parvenir. Seulement, si nous analysons le château de Silling, où se passe l'action, nous pouvons apercevoir les similitudes qu'il entretient avec un lieu fantasmatique. Barthes le décrit comme étant

hermétiquement isolé du monde par une suite d'obstacles [...] : un hameau de charbonniers-contrebandiers (qui ne laisseront passer personne), une montagne escarpée, un précipice vertigineux qu'on ne peut franchir que sur un pont (que les libertins font détruire, une fois enfermés), un mur de dix mètres de haut, une douve profonde, une porte que l'on fait murer, sitôt entrés, une quantité effroyable de neige enfin¹⁷.

Ainsi, le château se soustrait aux yeux du monde ; c'est un espace hors du temps qui déjoue toutes les règles et toutes les lois de la société : c'est aux habitants d'imposer leur cadre, ils sont leurs propres référents. Au sein de ce lieu, tous les fantasmes des libertins peuvent être assouvis. Le château peut être considéré comme un espace fantasmatique en ce qu'il est régi par le principe de plaisir et non par le principe de réalité. *Les Cent vingt journées de Sodome...* ne sont que mises en scène de désirs : les libertins en sont les sujets et pour en finir avec toute ambiguïté, Sade désigne métaphoriquement les victimes comme étant des « objets¹⁸ ». De ce fait, il y a transposition d'un espace fantasmatique sur la scène de théâtre quand Gisèle Vienne reprend le « théâtre de débauche¹⁹ » dans lequel ont lieu les récits. Mais si les objets sadiens sont des enfants et des servantes dans le texte original, la metteure en scène opère une littéralisation de la métaphore en employant des poupées de la taille de fillettes de douze ans dans *Une belle enfant blonde* : elles sont donc bien des « objets » car inanimées, en posture de voyeuses attentives.

On observe une nouvelle similitude quand la metteure en scène donne un rôle essentiel au hors-champ. Dans le croquis (c'est le cas aussi dans *Salò*) des portes donnent sur un cabinet ; chez Sade, ces espaces peuvent être qualifiés de hors-champ : le Marquis n'est pas un narrateur omniscient et tous les actes qui se passent hors du salon ne sont pas détaillés au lecteur. Seuls sont mentionnés certains sons, souvent des cris agissant sur le lecteur de la même manière qu'un espace hors champ sur un spectateur. Il s'agit bien ici d'un espace qui joue à la fois du fantasme du spectateur/lecteur face à ce qu'on refuse de lui montrer, à ce qu'il ne peut que

¹⁷ Roland Barthes, *op. cit.*, p. 19.

¹⁸ Donatien Alphonse François de Sade, *op. cit.*, p. 42.

¹⁹ Roland Barthes, *op. cit.*, p. 152.

discrètement percevoir, et des fantasmes du sujet représenté, ici Catherine Robbe-Grillet, et chez Sade, les quatre libertins.

Dès lors, le personnage de Vienne exerce une double fonction : l'épouse de l'écrivain est à la fois « historienne » et figure d'autorité. C'est selon ses désirs que l'action se déroule et elle fait, en même temps, un récit de vie mêlant différentes biographies. Elle préside l'action, ce qui fait d'elle notre sujet, producteur du fantasme. On ne peut ignorer les pratiques SM revendiquées par le couple Robbe-Grillet ; l'épouse est également maîtresse de cérémonies sadomasochistes sous le nom de Jeanne de Berg. Elle décrit son rôle de la manière suivante :

Il s'agit de réunir un certain nombre de gens qui sont évidemment sélectionnés un à un, à la manière d'un chef d'orchestre choisissant ses musiciens. Je les élis en fonction de leurs compétences, parfois aussi un peu à côté de celles-ci, mais jamais complètement en dehors. Il s'agit pour eux d'interpréter des histoires que j'ai dans la tête, et que j'ai écrites soit en fonction d'un décor, soit en fonction de partenaires avec lesquels j'ai envie de jouer dans tous les sens du mot : les faire vibrer, leur faire jouer un rôle, mais aussi les faire jouer comme on dit qu'une porte joue. Ça suppose que j'y pense assez longtemps à l'avance. J'écris un scénario, je prévois les décors, la musique. Tout est organisé en fonction du déroulement d'une suite de tableaux qui s'enchaînent, avec des pauses, avec des moments que je laisse un peu libres, où l'une de mes amies peut se lancer dans un solo. Mais je garde toujours les rênes pour que ça ne tourne pas au n'importe quoi.²⁰

Cela n'est pas sans évoquer la démarche même des libertins de Sade qui, pendant un an, s'attachent à choisir méticuleusement les différents participants des cent vingt journées : « Mais on voulut de la recherche à tout cela : un an entier se passa à ces détails²¹ ». C'est dans cette posture que Catherine Robbe-Grillet s'adresse aux personnages de Jonathan Capdevielle et Anja Röttgerkamp, ainsi qu'aux poupées, presque toujours immobiles.

Catherine Robbe-Grillet ouvre le spectacle mais quitte la scène presque aussitôt, après avoir bandé les yeux de la danseuse, pour réparaître une heure et cinq minutes plus tard. Ce retour donne lieu à un monologue de plus de quarante minutes, livre en main. Cette forte présence du texte au sein d'un spectacle de Gisèle Vienne est singulière. C'est la première fois qu'il apparaît aussi dense et en son *in*, c'est-à-dire qu'il est dit par Catherine Robbe-Grillet en temps réel. Cette narration fera l'objet d'une analyse dans la deuxième partie de la présente étude, mais nous nous arrêterons ici sur

²⁰ Catherine Robbe-Grillet cité par Arnaud Viviant in « Jeanne de Berg – Jupe brûlée », www.lesinrocks.com, le 22 juillet 1998.

²¹ Donatien Alphonse François de Sade, *op. cit.*, p. 46.

l'ouverture du monologue qui met en lumière une référence explicite aux *120 journées de Sodome ou l'école du libertinage*. Afin d'introduire son récit, Catherine Robbe-Grillet emprunte, sans le signifier, les mots-mêmes de Sade, ceux qu'il avait prêtés à la première narratrice, la Duclos :

Ce n'est pas une petite affaire, Messieurs, que de s'énoncer devant un cercle comme le vôtre. Accoutumés à tout ce que les lettres produisent de plus fin et de plus délicat, comment pourrez-vous supporter le récit informe et grossier d'une malheureuse créature comme moi, qui n'ai jamais reçu d'autre éducation que celle que le libertinage m'a donnée ?²²

Presque en conclusion du monologue de Catherine Robbe-Grillet, le nom de Sade apparaît enfin : « J'aimais beaucoup la littérature française, ça on l'aura déjà compris. Outre les noms que j'ai déjà donnés, il y avait Artaud, Rimbaud... [...] Bon, il y avait Sade aussi, évidemment, on l'aura compris.²³ »

L'espace d'*Une belle enfant blonde* est donc un espace sadien qui donne au langage une place centrale et qui crée, entre la maîtresse de cérémonie et la salle, l'espace de la virtualité : « le discours traverse cet espace et dans cette traversée, se transforme peu à peu en pratiques²⁴ », notamment grâce aux agissements de Jonathan Capdevielle (ses gestes ainsi que ceux qu'il fait faire aux poupées) et Anja Röttgerkamp.

b. L'espace de la représentation

I Apologize, présenté en diptyque avec *Une belle enfant blonde*, rassemble Jonathan Capdevielle, Anja Röttgerkamp et le plasticien Jean-Luc Verna. Ces trois interprètes vont évoluer dans une scénographie faite de boîtes en bois, de chaises et de poupées. Gisèle Vienne décrit cette pièce de la manière suivante : « un jeune homme qui met en scène un homme, une femme, icônes à la fois rock et baroques, et une vingtaine d'adolescentes d'une douzaine d'années sous la forme de poupées articulées,

²² *Ibid.*, p. 88.

²³ Dennis Cooper et Catherine Robbe-Grillet, *Transcription de la pièce Une belle enfant blonde*. Voir annexe n°4.

²⁴ Roland Barthes, *op. cit.*, p.152.

installe progressivement la confusion dans la perception du réel.²⁵ » Mû par le désir de faire l'expérience de la mort, le jeune homme, à travers différentes combinaisons, modèle l'espace et ses composantes. La scène est ici un espace purement mental qui accueille les différents fantasmes du personnage, un lieu de la représentation et non de l'action, élément inhérent au fantasme. Selon la metteuse en scène, « personne n'a jamais défini l'espace, parce qu'on ne peut pas le définir. On est [...] dans une pensée.²⁶ » L'interaction de Jonathan Capdevielle avec les éléments scéniques se rapproche d'un rapport « musical » à l'espace. Ainsi, elle compare les éléments poupées, boîtes et chaises à des notes de musiques. Chaque mise en scène de la mort faite par le sujet peut ainsi être comparée à une portée musicale, à un mouvement qui utiliserait les différentes composantes. La scénographie est donc en constante évolution : Jonathan Capdevielle compose devant les yeux du spectateur les différentes images qu'il tente de matérialiser, autant de tableaux qui se succèdent et que nous analyserons ultérieurement. A la fois personnage et metteur en scène, Jonathan Capdevielle est le garant de l'espace scénique, lieu de la mise en forme des images qui l'obsèdent, de la représentation de ses fantasmes.

La représentation est aussi l'objet de *Jerk* (2008). Pièce formellement très différente des autres créations de Gisèle Vienne, elle occupe réellement une place à part, due notamment à sa forme première, une pièce radiophonique. En effet, il s'agit d'une commande de France Culture faite à Dennis Cooper qui a immédiatement proposé une nouvelle, *Jerk*, à Gisèle Vienne qui a ressenti la nécessité d'en faire aussi un spectacle de marionnettes. Il s'agit là de la première expérience de mise en scène d'un solo de l'artiste qui a choisi, pour l'occasion, l'utilisation de marionnettes à gaine manipulées par Jonathan Capdevielle. Dans cette pièce, « un jeune homme, David Brooks, purge une peine de perpétuité suite aux crimes multiples qu'il a perpétrés avec ses deux complices, Wayne Henley et Dean Corll²⁷. » Ce personnage met en scène, à l'aide de marionnettes à gaine, différents meurtres jusqu'à son arrestation. Gisèle Vienne a tenté d'instaurer un rapport d'une grande intimité entre les spectateurs et le comédien. Ce dernier est assis sur une chaise. A côté de lui, un poste à musique, de la bière et un sac contenant ses marionnettes. Il s'agit d'un rapport frontal mais la metteuse en scène

²⁵ Site officiel de Gisèle Vienne : <http://www.g-v.fr/creations/vf-iapologize-frameset.htm>. Visité le 6 juin 2013.

²⁶ Gisèle Vienne, propos recueillis par Margot Dacheux, *op. cit.*

²⁷ Laure Fernandez, « Enlever les marionnettes et n'entendre plus que cet exercice-là », in *Théâtre/Public*, n°197, 2010, p. 94.

veille à ce que Jonathan Capdevielle ne soit pas sur un plateau surélevé par rapport au public. Elle refuse cette mise à distance qu'instaure le rapport scène/plateau. La situation veut donner l'apparence de l'improvisation, même s'il n'en est rien. L'éclairagiste Patrick Riou, collaborateur sur tous les spectacles de Gisèle Vienne depuis 2001, explique : « quand j'ai créé *Jerk*, la régie était dans le public et très vite je me suis rendu compte que ça ne marchait pas. Qu'il y ait de la technique, dans cette pièce, c'était gênant.²⁸ » Ainsi, toute la régie est évacuée hors de la salle et c'est à l'écoute qu'il orchestre son et lumière. C'est au sein de cette frontalité troublante pour le spectateur que David Brooks va donner à voir, par le biais de la marionnette, ses deux complices *serial killers* et les meurtres commis ensemble. Il s'agit ici de se confronter aux événements traumatisants à travers la mise à distance qu'imposent les marionnettes. Seulement, *Jerk* est l'histoire de l'échec de cette mise à distance. Pour Gisèle Vienne,

l'une des pistes développées au sein de ce travail a été la tentative de mise à distance que l'on peut avoir par rapport à une histoire, celle que le spectateur d'une part, et que l'acteur en tant qu'interprète d'autre part, peuvent avoir par rapport à une histoire, et celle que le criminel peut avoir vis-à-vis de son acte, et enfin, le ratage possible de cette mise à distance. La première mise à distance s'effectue par l'expression, la mise en voix de cette histoire : mettre des mots sur un événement, en l'occurrence traumatisant, dans *Jerk*, permet de tenir à distance. Puis, il y a la mise à distance procédant des marionnettes elles-mêmes (que l'on pense à la fonction thérapeutique que cet art peut avoir). La distance de l'acteur à ce qu'il dit, à ce qu'il montre, n'est jamais stable, jamais clairement établie. Et le développement de la mise à distance de *Jerk* nous mène vers l'échec de la mise à distance par le criminel de son histoire, du comédien par rapport à son jeu et du spectateur par rapport à la pièce et au comédien.²⁹

Cet échec est la porte d'entrée dans l'univers mental du personnage et le procédé utilisé par la metteuse en scène est la ventriloquie. En effet, la dernière partie du spectacle use de la virtuosité de Jonathan Capdevielle qui ne l'interprète qu'en ventriloquie : alors qu'il reste presque immobile, le public entend les voix des marionnettes et les bruitages des différents meurtres, comme flottant dans la salle. Selon Gisèle Vienne, la pièce radiophonique qui ne permettait d'entendre que les sons proposait un parcours dans l'univers mental de David Brooks, alors que le cheminement du spectacle est le suivant : « la caméra semble placée derrière les spectateurs, et réaliser une sorte de long zoom avant qui s'approche du marionnettiste jusqu'au moment final de la ventriloquie, où,

²⁸ Patrick Riou, propos recueillis par Margot Dacheux à Cergy, le 5 février 2013.

²⁹ Gisèle Vienne, « Artifices, artefacts », propos recueillis par Julie Sermon, in *Théâtre/Public*, n°193, 2009, pp. 80 - 81.

à nouveau, on entre dans le personnage.³⁰ » Nous analyserons au fil de cette étude la place étonnante de la voix dans ce spectacle ainsi que son rôle dans l'accession à l'espace mental.

c. *Paysages psychiques*

« La mise en scène du paysage au théâtre est encore une voie à défricher³¹ » dit Gisèle Vienne lors d'une conférence de presse donnée en Avignon en 2010. Elle s'y emploie depuis 2007 avec une première pièce, *Kindertotenlieder*, dont la scénographie peut rappeler « un champ en Suisse³² » recouvert de neige puis poursuit cette recherche en 2010 avec *This is how you will disappear*, qui plonge les personnages au cœur d'une forêt.

Ce dernier motif habite l'histoire du théâtre. Des metteurs en scène comme Patrice Chéreau sont allés y emprunter quelques arbres ; on pense particulièrement à sa mise en scène de *La Dispute* de Marivaux en 1973. Il y représentait alors la forêt comme l'espace de l'innocence, une innocence perdue, impossible à reconquérir. Une fois les personnages sortis de cette forêt de feuillus en fond de scène, nul retour n'était possible. Plus récemment, on se souvient du *Parsifal* (2011) de Romeo Castellucci dans lequel forêt et êtres humains se mêlaient au point de ne faire qu'un. L'espace sylvestre était alors le lieu originel, une forêt primaire, non encore investie par l'homme, un lieu refuge que l'on quitte pour partir en quête. Nous pouvons citer aussi le *Don Giovanni* (2011) du metteur en scène allemand Claus Guth dont la forêt souillée, lieu de la résurgence des souvenirs de Dom Juan, occupe l'intégralité de l'espace scénique. Gisèle Vienne dans *This is how you will disappear* met également ce paysage au centre de la pièce et, plus qu'une scénographie, elle en fait un personnage³³.

Dans ce spectacle, la forêt héberge trois personnages archétypaux : une athlète (Margrét Sara Gudjónsdóttir), son entraîneur (Jonathan Capdevielle) et une rock star déchue (Jonathan Schatz). *This is how you will disappear* vient à la suite d'*Eternelle idole* (2009), première pièce qui traitait de la relation ambiguë liant un entraîneur à une

³⁰ Gisèle Vienne, citée par Laure Fernandez, art. cit., p. 94.

³¹ Gisèle Vienne, Conférence de presse à propos de *This is how you will disappear*, en présence de Dennis Cooper, animée par Antoine de Baecque et Jean-François Perrier, Festival d'Avignon, Cloître Saint-Louis, le 7 juillet 2010.

³² Gisèle Vienne, propos recueillis par Margot Dacheux, *op. cit.*

³³ Nous tenons à remercier ici Anne-Françoise Benhamou et son séminaire « Les forêts scéniques, filmiques et littéraires ».

jeune patineuse. Gisèle Vienne reprend ce motif et le complexifie au travers d'une relation triangulaire entre les personnages conduisant au meurtre de la rock star par l'entraîneur. Si cet espace s'avère être le lieu d'accueil d'un fantasme, il nous faut en identifier le producteur. Autour de quelle figure s'organise le spectacle ? Gisèle Vienne écrit à leur propos la chose suivante : « Les trois figures qui traversent la pièce ont également valeur d'archétypes : un entraîneur représente l'autorité, garant de l'ordre, une jeune athlète figure la beauté liée à la perfection et une jeune rock star, la beauté liée à la ruine³⁴ ». Le personnage qui est le lien entre ces deux archétypes que seule la beauté réunit est l'entraîneur. C'est sa coprésence, la majorité du temps sur scène, qui nous permet de le définir comme étant le sujet. Rappelons qu'il ne peut être étranger au fantasme puisqu'il en est le producteur. C'est au sein d'une forêt à l'esthétique naturaliste que ces personnages, dont nous analyserons les rapports dans la seconde partie de cette étude, évoluent. Si cette scénographie paraît si réaliste, c'est que rien n'y est artificiel ; les arbres – des conifères – ont été découpés en forêt, les feuilles mortes au sol sont véritables, ainsi que les branches. Tout est mis en œuvre pour donner l'illusion d'une véritable forêt dont on ne voit pas le fond grâce au cyclorama qui l'entoure et à la lumière qu'il reflète et qui permet cette sensation de profondeur. Elle est complétée par une impression de hauteur due à la taille des arbres dont on ne voit pas les cimes. Seule la partie inférieure des troncs est visible. De même, les choix d'éclairage de Patrick Riou vont dans ce sens. Pour cette pièce, il a fait le choix de diriger la lumière dans une seule direction : tous les éclairages, sauf exception, partent de jardin pour aller vers cour et n'éclairent que rarement le fond qui ne se dévoile qu'à un moment de la pièce.³⁵

Gisèle Vienne évoque la forêt comme étant le « décor par excellence » : « on s'attaque à l'archétype du décor³⁶ ». C'est ainsi consciente de toutes les représentations de la forêt et de son héritage que l'artiste construit sa scénographie. Comme le rappelle Robert Harrison dans son ouvrage *Forêts, Essai sur l'imaginaire occidental*, la cité romaine s'est construite contre la forêt qui devint « la lisière, la marge contre laquelle fut défini l'espace civique » ; « la bordure des bois délimitait les frontières naturelles de

³⁴ Gisèle Vienne dans le dossier de presse de *This is how you will disappear*, réalisé par le Bureau Cassiopée, Paris, 2012, p. 5.

³⁵ Patrick Riou, *op. cit.*

³⁶ Gisèle Vienne, Rencontre publique autour de *This is how you will disappear* au Centre dramatique nationale d'Orléans, le 3 février 2012.

l'espace civil³⁷. » Cet espace extérieur devint rapidement celui des hors-la-loi ; le mot forêt vient d'ailleurs du latin *forestare* qui signifie « retenir en dehors, mettre à l'écart, exclure³⁸ ». On peut rapprocher la forêt faite des romans médiévaux de celle de *This is how...* Harrison explique que les héros chevaleresques « devaient se perdre périodiquement dans la nature extérieure pour retrouver leur intériorité³⁹ » et redécouvrir leur « nature aliénée⁴⁰ ». L'expérience de la forêt marque donc le retour à un état sauvage, naturel. Le personnage de l'entraîneur va connaître ce cheminement, son retour à l'état sauvage l'amenant de la formulation de pulsions de meurtre à leur exécution. « Ce fond de bestialité cachée a besoin d'un exutoire, il faut que la brute se montre à nouveau, qu'elle retourne à sa terre inculte⁴¹ » écrit Nietzsche. La forêt est aussi pour lui le lieu de « tout ce qu'on refoule ou n'ose avouer dans le monde bourgeois⁴² ». Ce « fond de bestialité » dont elle se fait le révélateur est un des moteurs créatifs de Gisèle Vienne qui attache une importance particulière à l'attraction/répulsion ressentie face à la violence feinte comme au cinéma, dépeinte en littérature ou en peinture, fantasmée ou réelle.

On peut également lier la forêt de *This is how...* à celle des contes des Frères Grimm. Harrison la définit comme ayant un rôle de retour à l'unité dans une Allemagne divisée et occupée au moment des guerres napoléoniennes. Or, Gisèle Vienne décrit pour sa part l'entraîneur comme victime d'une crise de schizophrénie, c'est-à-dire d'un clivage psychique. Son passage en forêt est l'occasion d'une confrontation avec ses doubles imaginaires puis d'un retour à l'ordre, à l'unité à la fin de la pièce : le personnage est seul en scène dans une forêt qui ne semble plus habitée par les archétypes que nous évoquions. Si la forêt représente une « unité ancienne de la nature, l'unité et la parenté des espèces⁴³ », c'est-à-dire une harmonie entre humains et animaux, la coprésence dans les dernières minutes de la pièce de Jonathan Capdevielle, d'une buse et d'une chouette est bien le symbole de ce retour à l'ordre. L'entraîneur est revenu à un rapport plus sain à la forêt: il y pratique un sport, le tir à l'arc, qui est aussi un moyen pour chasser et rencontre durant cet exercice de véritables volatiles, une

³⁷ Robert Harrison, *Forêts, Essai sur l'imaginaire occidental*, Paris, Flammarion, 1992, p. 84.

³⁸ *Ibid.*, p. 111.

³⁹ *Ibid.*, p. 108.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 109.

⁴¹ Friedrich Nietzsche, *La Généalogie de la morale* (1887), cité par Robert Harrison in *Forêts, Essai sur l'imaginaire occidental*, *op. cit.*, p. 109.

⁴² *Ibid.*, p. 266.

⁴³ Robert Harrison, *op. cit.*, p. 248.

chouette et une buse qui parcourent la forêt en volant. L'archet ne cherchera pas à les atteindre mais les observera fasciné, tentera de prendre une photographie de la chouette sans y parvenir. La pièce s'achève sur cette scène, celle de l'échec de la prise de vue.

Mais si cette forêt semble réaliste de prime abord, elle s'avère plus difficile à cerner qu'il n'y paraît. Un processus de déréalisation de l'espace scénique s'enclenche dès les premières minutes du spectacle. La forêt devient alors plus qu'une scénographie, un paysage organique indissociable du personnage de l'entraîneur dont elle devient le reflet mental. L'espace scénique prend le relais de la *psyché* de ce personnage dont Gisèle Vienne dit qu'il cherche « à poser une identité sur ce qu'il fantasme⁴⁴ ». La forêt devient un espace fantasmagorique par excellence, répondant aux mouvements psychiques du sujet, producteur du fantasme. Mais par quels procédés Gisèle Vienne parvient-elle à faire basculer un espace scénique réaliste vers un espace fantasmagorique ?

Pour cette création, elle fait appel à l'artiste japonaise Fujiko Nakaya, pionnière dans le domaine de la sculpture de brume depuis 1970. Elle donne la définition suivante de son travail :

Une sculpture de brouillard est une sculpture interactive qui répond aux conditions météorologiques et typographiques de son environnement. Modelée par l'atmosphère et façonnée par le vent à chaque instant, sa forme en perpétuel changement s'incarne en temps réel du lieu où (*sic*) elle se crée. Phénomène comme le brouillard naturel, elle est aussi un artefact.⁴⁵

Afin de parvenir à recréer de la brume, Fujiko Nakaya utilise

[d]es buses spécialement conçues pour diffuser un brouillard très fin, à base d'eau potable, et un système de pompes à haute pression motorisées, [qui] permettent de produire en grande quantité des gouttelettes d'une dimension équivalente à celle du brouillard naturel. [...] La sculpture de brouillard, simulation du brouillard naturel, offre le moyen d'expérimenter, tant sur le plan physique que mental, le fragile équilibre de la nature⁴⁶.

A plusieurs reprises, la forêt de *This is how you will disappear* est envahie par la brume qui se déploie à partir de la scène avant de gagner la salle et de submerger les spectateurs. La sculpture les enveloppe « dans un environnement de brume tel que le cadre de référence dont ils dépendent disparaît, les laissant partie prenante d'un nouveau

⁴⁴ Gisèle Vienne, propos recueillis par Margot Dacheux, *op. cit.*

⁴⁵ Fujiko Nakaya, « Notes (janvier 1990) », in *Brouillard*, Paris, Editions Anarchiv, 2012, p. 9.

⁴⁶ *Idem.*

paysage relationnel⁴⁷ » qui les unit à l'espace scénique. Ce nouveau paysage est celui de l'organicité du personnage forêt, qui semble avoir une vie interne visible sous la forme de phénomènes météorologiques et se fait miroir de la *psyché* de l'entraîneur. Le public, en lien direct avec la brume vit une expérience kinesthésique troublante et perçoit des

drapés fluides quand le brouillard se répand entre des feuillages, des rebonds inattendus et des débordements. Tourbillons, volutes, involutions, expansions, suspensions, nappes sur nappes, trouées, écarts, spirales, résurgences, autant de figures où l'espace se défait sans cesse et se recompose instantanément, où le spectateur désorienté est encouragé à projeter ses fantasmes, à contempler la forme amorcée jusqu'à se laisser saisir par l'hallucination⁴⁸.

Cette brume qui réinvente l'espace a aussi vocation à donner naissance aux images, aux personnages, idées formulées et fantasmes incarnés⁴⁹, que sont la jeune athlète et la rock star. Selon Yuji Morioka, elle permet de « pénétrer à l'intérieur même de "l'esprit du paysage" pour invoquer souvenirs et images d'un passé lointain, rêves dormant dans l'inconscient⁵⁰ ». Ainsi, le lien qui unit la forêt envahie par la brume à l'univers psychique semble devenir plus clair, la brume révélant les fantasmes cachés de l'entraîneur ; « l'esprit du paysage » et celui du personnage ne font qu'un.

Cette unité dont nous venons de poser les fondements n'est pas sans rappeler la période du romantisme allemand au début du XIX^e siècle et notamment les tableaux de Caspar David Friedrich, « peintre du regard intérieur⁵¹ ». Selon Alain Montandon, ses œuvres se présentent comme « [des] fenêtre[s] ouverte[s] sur le monde de l'invisible⁵² » et selon Friedrich lui-même, l'artiste doit « peindre ce qu'[il] voit en [lui]-même⁵³. » On peut voir ici l'importance qu'il attache à l'environnement mental qu'il déploie, dans ses tableaux, en résonance avec un paysage sublime. On peut signaler la récurrence du motif de la forêt ou de la lisière des bois, de la végétation, mais également de la ruine – à laquelle Gisèle Vienne fait régulièrement référence lorsqu'elle oppose une esthétique apollinienne à une esthétique dionysiaque, confrontation qui sous-tend la majorité de ses pièces et dont *This is how you will disappear* est la parfaite illustration à travers la coprésence sur scène de l'athlète et de la rock star déchu.

⁴⁷ Yuji Morioka, « Paysage interactif », *ibid.*, p. 19.

⁴⁸ Anne-Marie Duguet, « Naturellement artificiel », *ibid.*, p. 27.

⁴⁹ Gisèle Vienne, propos recueillis par Margot Dacheux, *op. cit.*

⁵⁰ *Idem.*

⁵¹ Alain Montandon, « De la peinture romantique allemande », in *Romantisme*, n°16, 1977, p. 92.

⁵² *Ibid.*, p. 83.

⁵³ *Ibid.*, p. 84.



Le Matin (Cycle des heures du jour), tableau de Caspar David Friedrich, 1921, exposé au Niedersächsisches Landesmuseum, Hanovre.

Au sein des tableaux, la brume est également présente, qui nourrit une « dialectique du déterminé et de l'indéterminé, [...] jeu sérieux de l'absence et de la présence⁵⁴ ». On remarque au sein des tableaux des jeux de lumière qui, dans des cieux torturés, rendent poreuse la frontière entre le visible et l'invisible ; on distingue des formes, des ombres, et une atmosphère pesante se dégage de ce jeu de flou qui ramène à une nature sauvage, non domestiquée par l'homme ou bien, dans les tableaux de ruines, une nature qui a repris ses droits. Dans ces tableaux, la figure humaine tend à disparaître, tout comme dans la forêt de *This is how you will disappear* qui a un réel pouvoir sur les corps, donne naissance aux figures avant de les faire s'évanouir. Cette brume, commune à la forêt de Gisèle Vienne et aux tableaux de Friedrich, est « ce mystère angoissant⁵⁵ ». Elle « enveloppe, masque, voile en étendant ses filets et ses trainées blanches, mais aussi [...] révèle » et provoque l'« étrangéisation [d'une] nature⁵⁶ », reflet de la *psyché* d'un sujet.

⁵⁴ *Idem.*

⁵⁵ *Ibid.*, p. 93.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 92.

Autre motif récurrent chez Friedrich, la neige se retrouve dans beaucoup de ses tableaux. Ainsi, en observant le *Monastère de Graveyard sous la neige* (1817-1819), on ne peut manquer d'y voir une ressemblance avec le champ enneigé de *Kindertotenlieder* et l'atmosphère qui règne dans cette pièce.



Monastère de Graveyard sous la neige, de Caspar David Friedrich, 1817-1819, détruit en 1945.

Cet espace créé par Gisèle Vienne est le lieu d'une fête/concert en l'honneur d'une personne défunte dont le cercueil fait partie de la scénographie (à jardin). Les musiciens Stephen O'Malley et Peter Rehberg, collaborateurs réguliers de Gisèle Vienne, qui ont créé pour l'occasion le groupe KTL, sont présents sur scène et jouent en *live*, à côté du cercueil. A cour, plusieurs colonnes formées par des caisses de bières empilées sont adossées au mur. A différents endroits du plateau, des pierres plus ou moins grosses sont posées et dix poupées d'adolescents sont les spectateurs/participants de la fête. Le sol est recouvert de fausse neige et le fond de scène est occupé par un cyclorama qui provoque, chez le spectateur, la sensation que ce champ est infini et ne fait plus qu'un avec le ciel. C'est dans ce cadre que le mort va quitter son cercueil pour tourmenter son meilleur ami, également son meurtrier. On peut faire des liens assez évidents entre le tableau de Friedrich et la scénographie de Gisèle Vienne. Le premier et

le plus évident est la neige qui recouvre l'espace chez l'un et chez l'autre. L'aspect minéral du tableau et de la scénographie souligné par la présence de neige et de pierres est prégnant. Friedrich peint les ruines d'un monastère entouré de tombes, quand la metteuse en scène choisit d'exposer un cercueil sur scène. Il y a un rapport particulier à l'inorganique auquel font écho les poupées, piliers imperturbables, sans espoir de mouvement, excepté pour deux mannequins qui s'avèrent être robotisés. L'atmosphère morbide qui règne dans le tableau en fait un lieu propice à la hantise, ce que réalise concrètement Gisèle Vienne dans sa pièce avec le retour du revenant. Cette sensation est due également à l'absence de couleurs au sein du tableau qui utilise une palette de nuances de gris, de noir et de blanc. *Kindertotenlieder* semble elle aussi tendre vers une suppression de la couleur. Patrick Riou a travaillé les éclairages de manière à retrouver le blanc pour le faire ressortir⁵⁷. Un jeu entre le noir et blanc se crée comprenant les vêtements et les teints très pâles des comédiens, danseurs et poupées.

A la différence du tableau de Friedrich, le paysage que dessine la scénographie de Gisèle Vienne n'est pas immobile mais en perpétuel mouvement. En effet, il est animé par les phénomènes météorologiques que sont le brouillard et la chute de neige. Alors que la peinture romantique allemande se veut une traduction picturale des émotions des personnages, les phénomènes météorologiques de cette pièce sont la transcription de l'état psychique du personnage principal, de ses doutes et de ses révélations que nous analyserons dans la seconde partie de cette étude. La ponctualité de ces phénomènes soulignés par un intense moment musicale de KTL participe du sentiment d'inquiétante étrangeté freudienne qui naît à la vue de cette pièce. On voudrait reconnaître un champ avec ses pierres, sa neige et pourtant ce brouillard qui s'échappe à jardin et se répand doucement, cette neige qui commence à tomber des cintres, de plus en plus violemment rappellent l'artificialité de la situation : le spectateur est dans un théâtre et non dans la nature. De même, au début de la pièce, les corps des poupées sont mêlés à ceux des danseurs/comédiens et on ne peut être assuré qu'il s'agit de corps artificiels. Ainsi, nos perceptions sont troublées mais les signes, au départ instables, prennent sens au fur et à mesure de la représentation et des actions du personnage de Jonathan Capdevielle dont l'environnement fantasmatique se déploie.

⁵⁷ Patrick Riou, *op. cit.*

B. Une musique qui se fait matière

a. *Un environnement sonore englobant*

La nécessité d'agir directement et profondément sur la sensibilité invite, du point de vue sonore, à rechercher des qualités et des vibrations de sons absolument inaccoutumées, qualités que les instruments de musique actuels ne possèdent pas, et qui poussent à remettre en usage des instruments anciens ou oubliés, ou de créer des instruments nouveaux. Elles poussent aussi à rechercher, en dehors de la musique, des instruments et des appareils qui, basés sur des fusions spéciales ou des alliages renouvelés de métaux, puissent atteindre un diapason nouveau de l'octave, produire des sons ou des bruits insupportables, lancinants.⁵⁸

Comme nous l'évoquions précédemment pour *Kindertotenlieder*, la musique est un élément fondamental des mises en scène de Gisèle Vienne. Elle collabore depuis 2001 avec le fondateur du label Editions Mego, Peter Rehberg auquel s'est ajouté en 2007 le musicien américain Stephen O'Malley. La musique n'est pas utilisée ici comme une illustration ou un renforcement de l'action scénique mais bien comme un élément qui influe sur elle. Par ailleurs, Gisèle Vienne offre au spectateur une expérience musicale singulière en lui proposant de forts volumes sonores. Bien entendu, il n'est possible d'envisager cette expérience qu'à condition d'avoir assisté aux représentations des différentes pièces. C'est pourquoi je ne me référerai qu'à *This is how you will disappear*, *Kindertotenlieder* et *Jerk*, n'ayant vu les autres spectacles qu'en captation. Pour ces trois pièces et plus particulièrement les deux premières, l'expérience physique est réelle. Frédéric Lebas dans son article « Essai sur le son : dispositif scénique et espace kinesthésique dans la musique électronique⁵⁹ » décrit l'expérience sonore de tels volumes comme étant haptique. En effet, à l'écoute d'une telle musique, le corps ressent des « vibrations [...], selon des capteurs disséminés sur les articulations, les tendons et les muscles.⁶⁰ » Il s'agit ici d'une expérience englobante qui amène l'idée d'une épaisseur, d'un espace qui reste pourtant « intangible⁶¹ ».

Les sons proposés par Peter Rehberg et Stephen O'Malley ont cette particularité d'être « violent[s], brut[aux] et cathartique[s] » selon les termes de Lebas. Si O'Malley utilise une guitare électrique pour produire ces sons, Rehberg crée à partir de

⁵⁸ Antonin Artaud, « Le théâtre de la cruauté » (1935), in *Œuvres*, Paris, Quarto Gallimard, 2004, p. 562.

⁵⁹ Frédéric Lebas, « Essai sur le son : dispositif scénique et espace kinesthésique dans la musique électronique », in *Sociétés*, n°90, 2005, pp. 99-108.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 100.

⁶¹ *Ibid.*, p. 101.

bruits [...], des matériaux bruts, des bases de travail, permettant de tirer une infinité de timbres. On peut ajouter à cela des variations ou tessiture de son variant entre l'ultra-aigu et l'ultra grave, couplés par un volume sonore tonitruant.⁶²

Lebas cite Emmanuel Grynszpan pour qui ce genre de musique est constitué de « bruit, [de] salissure volontaire et [du] travestissement [de] sons⁶³ » qui s'opposent au son « pur et harmonique de l'instrument acoustique ou vocal. » La musique des pièces de Gisèle Vienne s'approche plus de « perturbations sonores chaotiques ». Faisant du bruit et de la répétition leur vocabulaire premier, les œuvres de Rehberg, accompagnées de celle de O'Malley, permettent au corps de devenir un « réceptacle à l'exacerbation de la sensation de vibration, parcouru et pénétré de toutes parts par les ondes sonores.⁶⁴ » Ainsi, ces pièces deviennent des expériences kinesthésiques très fortes, renforcées par la dimension contemplative que développe par exemple *This is how you will disappear*.

Mais cet espace musical que nous évoquions revêt différents rôles : il déréalise les corps et les actions scéniques, influe sur l'espace et le temps ou encore entretient un lien étroit avec le texte. C'est ce dernier exemple qui entamera notre analyse.

b. Quand musique et texte ne font qu'un

Les créations de Peter Rehberg pour *I Apologize* mêlent musique et texte, avec la lecture de poèmes par Dennis Cooper, que nous analyserons plus en détail en dernière partie de cette étude. Si la voix *in* est totalement absente de la scène, le texte y est très présent et son apparition n'a rien d'anecdotique. En effet, la première parenthèse musicale a lieu alors que le personnage interprété par Jonathan Capdevielle achève son premier tableau vivant : alors qu'une poupée est allongée, recouverte de sang, le jeune homme s'assoit, comme pour instaurer une situation d'écoute, un temps figé sur scène qui se transforme en un moment d'écoute collective de la musique et du texte prononcé par Cooper.

Cependant, il n'est pas anodin que la partition sonore et la voix soient sur le même plan. Il y a une véritable tension entre le texte dit et la musique qui le complète. Une fois le poème prononcé par Cooper, la musique reprend ses droits et des sons répétitifs et d'une grande violence se font entendre qui contrastent avec la douceur de la

⁶² *Ibid.*, p. 104.

⁶³ Frédéric Lebas cite Emmanuel Grynszpan, « La musique industrielle, malaise dans les cultures », <http://zerez.free.fr/texte/musicologie.htm>.

⁶⁴ Frédéric Lebas, *op. cit.*, p. 106.

voix de l'auteur mais rappellent la dureté des propos entendus. Voici un extrait du texte prononcé par Cooper :

Quand son dos se déchira / et se répandit sur nous / sous les coups foudroyants de
ma ceinture / alors qu'elle rampait dans / les sables mouvants de mon lit

Alors que je l'étranglai jusqu'à l'évanouissement, / je soulevai le couvercle des
toilettes / et je frappai son visage / jusqu'à ce qu'elle voit le collier / que je lui avais
donné.⁶⁵

Alors que Jonathan Capdevielle est assis et immobile, contemplant la poupée allongée sur le sol, il écoute ce texte, narrant un meurtre et des sévices sexuels, agissant en écho à l'image du plateau. Le spectateur n'a assisté à aucune action réellement violente mais cette part émerge à travers le texte de Cooper. Les sons qui suivent la voix et qui scandent la violence s'accrochent à l'immobilité de la scène avant d'impulser un mouvement au personnage qui se lève et, rapidement, va d'un point à un autre, lave le sol, déplace des objets. Le rythme des actions a donc été bouleversé par la musique.

Ce rapport à la musique se renouvellera plusieurs fois au cours de la pièce, jusqu'à la cinquième intervention musicale. Patrick Riou vient de plonger le spectateur dans la pénombre pendant quelques minutes puis ramène progressivement la lumière. La scène n'est alors plus la même et un nouveau personnage fait son apparition, celui de la danseuse Anja Röttgerkamp. La musique revient au bout de quelques minutes et il s'agit alors d'une boucle électronique unie par un son continu duquel émane une mélodie aux contours flous. Ce passage sonore contribue à instaurer une atmosphère de danger qu'évoque Gisèle Vienne :

Nous l'avons joué dans l'église et nous avons l'impression que toute l'église
résonnait ; certaines personnes ont dit qu'ils avaient peur que l'église leur tombe sur
la tête. Bien entendu, ça n'était pas le cas mais je trouve intéressant d'avoir cette
sensation de danger.⁶⁶

La boucle sonore à laquelle nous faisons allusion s'installe durant plusieurs minutes et l'arrêt brusque de la musique fait suite à un son violent sur le plateau : le bruit de plusieurs poupées tombant de leur boîte. La musique s'arrête et avec elle, les

⁶⁵ Dennis Cooper, *I Apologize*, texte non édité et traduit par mes soins avec l'aide de Jean-Pierre Dubreuil.

Texte original; « when her back ripped / and sprayed us / under the lightning of my belt / as she crawled into / the quicksand of my bed.

when I choked her woody, / raised the toilet lid / and punched her face / until she saw the necklace / I'd given her. »

⁶⁶ *Idem.*

déplacements sur le plateau. C'est alors qu'une interaction entre la gestuelle des acteurs/danseurs et la musique se développe. Certains sons semblent ralentir le cours des actions, d'autres immobilisent certains corps et agissent sur la gestuelle d'un personnage en particulier, etc. Parfois, les tableaux vivants semblent donner naissance à la musique qui s'élève une fois l'immobilité mise en place. A ce moment, l'atmosphère de danger qu'elle dégage s'appose directement à la vision par le spectateur d'un tableau meurtrier.

A partir de la cinquante-cinquième minute, l'utilisation de la musique devient constante puis se lie à la gestuelle de la danseuse. La chorégraphie, que nous analyserons ultérieurement, semble répondre aux impulsions musicales. Il s'agit alors de sons graves, brefs et soudains, qui se répètent et agissent sur le corps d'Anja Röttgerkamp. Le volume sonore devient alors de plus en plus fort et recouvre tous les bruits émis par les comédiens. Il englobe totalement le spectateur, agit presque comme une agression. Les corps peuvent alors être habités par des secousses qui les assaillent.

La dernière partition sonore est une boucle faite de sons relativement aigus, très courts et qui s'enchaînent rapidement, donnant une impression de saccade sur un rythme vif. C'est dans la pénombre que le public entend pour la première fois cette musique angoissante. L'expérience musicale se greffe alors sur les images très violentes nées sous les yeux du spectateur quelques minutes auparavant. La tension est de ce fait renforcée. Elle ne le sera que plus encore à la transformation de la musique en sons extrêmement mécaniques qui rappellent ceux d'une tronçonneuse et accompagnent les dernières minutes du spectacle.

Dans cette pièce, musique et actions scéniques se répondent et la présence de cette voix acousmatique se rapproche d'une voix mentale qui pourrait habiter le fantasme. Une voix, comme autant de pensées ou de souvenirs, soutenue par une musique angoissante qui renforce la tension provoquée par le texte et les images.

c. Distordre l'espace-temps

L'utilisation de la musique dans *Jerk* est extrêmement différente de celle-ci. En effet, c'est le personnage de David Brooks lui-même qui la gère à partir d'un poste disposé près de lui, sur scène. Il l'enclenche dans les moments d'attente, ceux pendant

lesquels le spectateur est invité à lire les passages d'un fanzine distribué à son entrée en salle⁶⁷. Si, comme nous tentons de le démontrer dans les autres pièces de Gisèle Vienne, la scène est l'expression d'une *psyché*, ce n'est pas tout à fait le cas dans *Jerk*. En effet, comme nous l'analyserons en dernière partie de cette étude, l'univers mental va apparaître au fur et à mesure de la pièce, notamment grâce à l'utilisation de la musique. Alors que le récit de ses crimes par David Brooks se fait de plus en plus difficile, une bascule s'opère pour la musique. En effet, Patrick Riou, à l'extérieur de la salle, reprend le contrôle de la musique : en partant du fond de scène, il propage, petit à petit, le son vers la salle. Ce véritable mouvement sonore submerge le spectateur, à l'image de l'univers mental de David Brooks.

Mais le jeu sur l'espace-temps qui s'opère dans les sept dernières minutes de la pièce est encore différent. Comme nous l'expliquions précédemment, la situation mise en scène par *Jerk* est la suivante : un prisonnier accueille un public pour la représentation d'un spectacle de marionnettes. Ce public est à la fois fictif – il fait partie de la narration, David Brooks salue d'ailleurs au sein du public le professeur Catherine Griffith et ses étudiants – et réel – il y a bien des spectateurs dans la salle. La musique s'empare de cette ambiguïté quand, à la fin de la pièce, elle anticipe les applaudissements d'un public encore en état de sidération. En effet, alors que les spectateurs ne sont pas encore prêts à clore la représentation, la musique prend les devants et on entend de timides applaudissements. Ainsi, il y a transfiguration de la temporalité de la représentation puis de celle de l'espace. Rappelons que David Brooks purge une peine à perpétuité, il est donc censé être enfermé dans une prison. Le spectateur accepte cette incohérence narrative, ce décalage, mais la musique le lui rappelle. A la suite des applaudissements, ce sont des sons qui semblent extraits de prison qui composent le morceau : on entend des bruits de serrure, de fer, des cris d'homme qui rappelle l'environnement carcéral. L'espace-temps de la représentation est donc entièrement remis en question. Alors que le spectateur pensait pouvoir croire en la réalité de la situation présentée, Gisèle Vienne choisit de l'infirmier. S'ajoute à cela la lecture en voix *off* par Catherine Robbe-Grillet qui prête sa voix au professeur Catherine Griffith, d'une lettre à propos de la représentation. Cela achève de troubler les frontières temporelles. Cette lecture apparaît comme une réelle ellipse narrative.

⁶⁷ Nous analyserons ultérieurement l'utilisation du fanzine dans cette pièce.

d. Épaisseur sonore

Ces sons tirés du réel qui sont partie intégrante de la composition de Rehberg se retrouvent également dans *This is how you will disappear*. Toutefois, si la musique était ponctuelle dans les autres pièces, l'épaisseur sonore de cette dernière est singulière. En effet, il n'y a aucun moment de réel silence, la musique recouvre l'intégralité de la pièce. Ce à quoi le public assiste met en doute l'inscription des personnages dans une réalité tangible. Ils ne paraissent pas ancrés dans l'espace, semblent presque évanescents. Leurs corps ne produisent aucun son pendant la majorité du spectacle. Le contact avec les arbres et les feuilles n'est pas sonore. La musique englobe totalement la scène et la salle et ne permet pas d'entendre le bruit des corps. Elle mêle différents sons d'origines diverses (électroniques ou pouvant être prélevés dans la nature) dont le montage crée, la majorité du temps une sensation de danger, de risque. Cette atmosphère s'appose à l'espace scénique pour venir le compléter ou enrichir les perceptions. Le spectateur est comme entouré par la musique qui crée une sorte de bulle autour de la scène et de la salle. Ces éléments permettent la déréalisation de l'espace scénique et confortent notre idée d'une scène espace psychique du sujet.

Mais le tissu sonore dans lequel est baigné le spectateur connaît des variations importantes durant la pièce. En effet, si certains passages illustrent particulièrement l'idée de danger, d'agression ou de menace, les sons qu'empruntent Peter Rehberg et Stephen O'Malley à la nature amènent une sensation d'apaisement. Certains passages, notamment ceux qui figurent le retour à l'ordre que nous évoquions précédemment, offrent à entendre l'ambiance d'une forêt : le son des oiseaux, mêlé à celui de l'eau, à de lointains bruits de tronçonneuse et au silence de la forêt. La musique permet ici de rendre compte de l'atmosphère sylvestre. Toutefois, au sein de la pièce, la forêt est ambivalente : tantôt menaçante, tantôt accueillante, elle oscille entre les deux, à l'image de la musique.

D'épaisseur sonore il est encore question dans *Kindertotenlieder*. En effet, de forts volumes sont utilisés et la musique agit presque de manière continue sur scène. Il y a pourtant une différence de taille dans cette pièce : les musiciens font, pour la première fois, leur apparition sur scène. Ils s'inscrivent totalement dans la narration en tant que personnages, le groupe favori du jeune garçon décédé à qui est dédié un concert. Le personnage interprété par Jonathan Capdevielle introduit les musiciens de la manière

suiivante : « JONATHAN : Merci d'être venus assister à ce concert donné en mémoire de mon ami. Et je tiens à remercier l'un de ses groupes préférés d'avoir accepté de jouer ici aujourd'hui. J'étais ami avec lui depuis mes douze ans et je sais qu'il aurait...⁶⁸ » La musique prend donc réellement part à l'action scénique et est le prétexte à la réunion des différents personnages. Cette situation qui paraît claire, facilement compréhensible va petit à petit devenir ambiguë et mettre en exergue l'univers fantasmatique dans lequel se déploie la pièce.

Tout d'abord, la musique commence avant l'arrivée des musiciens sur scène puis, est reprise en *live* par KTL. Seulement, si Peter Rehberg et Stephen O'Malley sont présents, un autre membre s'ajoute au groupe : une chanteuse fictive sous les traits d'Anja Röttgerkamp. D'emblée, le statut du groupe est donc trouble, il est partiellement réel au sein d'une fiction. Cependant, les deux musiciens ne sont pas présents pendant toute la durée de la pièce. A leur départ, au bout de treize minutes, la chanteuse/danseuse enclenche la lecture d'une bande sonore. La musique qui était jusqu'ici un mélange de sons électroniques et de guitare électrique se fait plus douce et mélodieuse. On reconnaît de la guitare, du piano, des instruments à cordes, de légères percussions et une voix de femme qui chante. Le spectateur peut remettre en doute la situation à laquelle il assiste quand la voix de la chanteuse ne correspond pas à celle d'Anja Röttgerkamp qui, après avoir mimé brièvement le chant, exécute une danse lente et langoureuse sur place. Il y a alors remise en question du statut de ce personnage.

Ce sera d'autant plus le cas quand Jonathan, à la recherche du fantôme de son meilleur ami, mimera l'acte de la tuer. Une fois étendue sur le sol, les musiciens reviennent et la musique devient forte et violente. Elle semble agir directement sur Jonathan, comme une sorte de révélateur qui lui permettrait d'affronter son crime : l'agression que représente chaque note de guitare fait réagir le personnage qui, jeté au sol, se tient le crâne des deux mains. La violence du son sera le moteur des mouvements à venir du jeune homme qui s'apprête à affronter son crime.

Ainsi, si la musique est un élément fondamental de l'esthétique de Gisèle Vienne et sa relation avec l'espace scénique et les corps est toujours différente. Les

⁶⁸ Dennis Cooper, *Kindertotenlieder*, texte non édité, traduit par Laurence Viallet.

Texte original : « JONATHAN: Thank you for coming to this memorial concert for my friend, and I want to thank one of his favourite band for agreeing to play here today. He was my friend since we ere 12 years old, and I know he would have... »

compositions des musiciens de KTL ne sont jamais illustratives. La metteure en scène veille à ce qu'il n'y ait pas de redondance entre la musique et l'action scénique, comme l'illustre sa dernière pièce *The Pyre*, dans laquelle la musique est particulièrement douce et hypnotisante alors que la partition chorégraphique d'Anja Röttgerkamp est d'une grande violence.

C. Fantasma et temporalité

Si la musique amène un traitement singulier de la temporalité qui rappelle l'environnement fantasmagorique que nous tentons de mettre en exergue, d'autres éléments traduisent un rapport au temps torturé. Au sein des pièces que nous nous proposons d'étudier, Gisèle Vienne abolit la linéarité narrative à l'exception de *Jerk* pour laquelle elle précise qu'il s'agit de la première création à partir « d'un fait divers réel, dans une forme narrative et linéaire très intelligible.⁶⁹ » Selon elle, la forme de *Jerk* produit, chez le spectateur, un sentiment de réalité beaucoup plus saisissant que les autres pièces. De plus, le jeu très réaliste de Jonathan Capdevielle entretient cette ambiguïté. Il accueille le public, s'adresse à lui de manière directe et fait le récit, à travers un spectacle de marionnettes, des divers meurtres commis, et ce, d'une manière tout à fait intelligible. Il met en place « l'illusion rassurante d'[une] fausse vérité⁷⁰ » aisément compréhensible pour le spectateur qui connaît un sentiment de satisfaction au moment de la résolution finale. Selon Gisèle Vienne, cette forme n'est pas celle qui se rapproche le plus de notre appréhension du monde et elle vient en contrepoint des autres formes narratives développées dans l'œuvre de l'artiste qui tente « d'éclairer cette contradiction : la sensation de réalité ou de vérité que peut générer tel ou tel type de structure, et sa signification par rapport à nos désirs et nos attentes.⁷¹ » Ses autres créations déploient une narration tortueuse et le trouble l'emporte sur la satisfaction de l'intelligible⁷². Il s'agit de « formes provoquant le doute, stimulant ou frustrant⁷³ » le spectateur.

Le désir de se rapprocher de notre manière de percevoir le monde est hérité des conceptions de l'auteur phare du Nouveau Roman, Alain Robbe-Grillet. Selon lui, « les significations du monde, autour de nous, ne sont plus que partielles, provisoires, contradictoires même, et toujours contestées⁷⁴ », « le monde n'est pas entièrement perméable au sens, c'est-à-dire qu'il y a des choses dans le monde qui ne sont ni rassurantes ni explicables.⁷⁵ » Gisèle Vienne ajoute à cela qu'elle compose

⁶⁹ Gisèle Vienne, « Complexe de narration », propos recueillis par Margot Dacheux, <http://mouvement.net/teteatete/entretiens/complexe-de-narration>, consulté le 12 mai 2013.

⁷⁰ *Idem.*

⁷¹ *Idem.*

⁷² *Idem.*

⁷³ *Idem.*

⁷⁴ Alain Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, Paris, Editions de Minuit, 1963, p. 20.

⁷⁵ Alain Robbe-Grillet, *Préface à une vie d'écrivain*, Paris, Editions France Culture/Seuil, 2005, p. 29.

avec des éléments connus, avec des hypothèses, des inconnues – la plupart des choses [lui] sont méconnues – [ses] fantasmes conscients et inconscients qui s'apposent à [sa] lecture du monde et [ses] rêves – [sa] zone de rêve fait partie de [sa] perception du monde et de tous les éléments qu'[elle] lit. On compose beaucoup avec le doute.⁷⁶

Ainsi, en incluant l'expérience de son univers fantasmatique et celle du rêve dans le processus de création, la forme des pièces de Gisèle Vienne ne peut répondre à la linéarité. De même, la temporalité ne peut être que torturée, le temps du fantasme est, comme celui du spectre analysé par Jacques Derrida, un temps disloqué,

à la jointure d'un temps radicalement dis-joint, sans conjonction assurée. Non pas d'un temps aux jointures niées, brisées, maltraitées, dysfonctionnantes, désajustées, selon un *dys* d'opposition négative et de disjonction dialectique, mais un temps sans jointure assurée ni conjonction déterminables.⁷⁷

C'est donc dans une temporalité fantasmatique déroutante que s'ancrent les pièces de Gisèle Vienne. Il faut sans cesse recomposer et réinterpréter les éléments mis en scène pour reconstruire une narration torturée mais néanmoins présente.

a. *L'a-chronologie*

Avant une possible reconstruction de la narration, le spectateur des pièces de Vienne passe par un moment de trouble et de perte. L'artiste désire l'égarer et faire de lui un spectateur actif, sans cesse en train de recomposer les signes, le placer dans cette « position inconfortable et à la fois totalement excitante⁷⁸ ». Il se doit de serpenter à travers une temporalité bouleversée que l'on pourrait qualifier d'a-chronologique. Michèle Perron-Borelli cite Freud lorsqu'il développe en 1897 ses premiers écrits sur le fantasme :

Les fantasmes se forment par un processus de fusion et de déformation analogue à la décomposition d'un corps chimique combiné à un autre. Le premier genre de déformation consiste en une falsification du souvenir par fragmentation, ce qui implique un mépris des rapports chronologiques (les corrections chronologiques semblent précisément dépendre de l'activité du système conscient). Un fragment de la scène vue se trouve ainsi relié à un fragment de la scène entendue pour former un fantasme.⁷⁹

⁷⁶ Gisèle Vienne, Rencontre à propos du processus de création de *This is how you will disappear*, Les Hivernales, Avignon, le 22 mars 2010.

⁷⁷ Jacques Derrida, *op. cit.*, pp. 41-42.

⁷⁸ Gisèle Vienne, Rencontre à propos du processus de création de *This is how you will disappear*, *op. cit.*

⁷⁹ Sigmund Freud (1897) cité par Michèle Perron-Borelli, in *Dynamique du fantasme*, *op. cit.*, p. 5.

Freud parle d'un « mépris des rapports chronologiques », ce qui induit un temps qui n'est pas linéaire. Le fantasme articule passé, présent et futur, il « flotte entre les trois moments temporels de notre faculté représentative⁸⁰ ». *Une belle enfant blonde* et *Kindertotenlieder* développent une temporalité qui renvoie à cette définition. De plus, dans *Kindertotenlieder*, on peut lier la théorie freudienne à celle développée par Jacques Derrida. Selon lui, le temps dans lequel le fantôme peut revenir est « désarticulé, démis, déboité, disloqué, le temps est détraqué, traqué et détraqué, dérangé, à la fois dérégulé et fou. Le temps est hors de ses gonds, le temps est déporté hors de lui-même, désajusté⁸¹ ». Cette définition semble s'appliquer à la temporalité de *Kindertotenlieder* qui met en scène l'apparition d'un spectre que nous analyserons plus en détail dans la seconde partie de cette étude. Il s'agit ici de mêler le passé et le présent, de rendre les frontières entre les temps poreuses, pour créer l'espace mental du sujet qui est développé sur scène. Les actions ne s'enchaînent pas selon un lien logique et la réactivation traumatique du souvenir s'effectue grâce à la convocation d'épisodes disjoints ; une discussion entre le mort et son meurtrier, des gestes violents représentant une tentative de meurtre, ou encore une longue agonie sans fin, qui se répète en boucle.

Cette indistinction entre présent et passé se retrouve également dans *Une belle enfant blonde*. Dans cette pièce, un détective (Jonathan Capdevielle) semble enquêter sur un meurtre. Il interroge la danseuse Anja Röttgerkamp puis les poupées. Plus tard, ce même personnage se travestit en une femme élégante, en costume. Le meurtre qui est la base de l'enquête est réinventé durant la pièce et convoqué de différentes manières. Il apparaît pour la première fois, comme un fait passé, à travers les questions du détective. Plus tard, Catherine Robbe-Grillet se saisit d'un verre, le brise et mime le geste de l'égorgeage sur le personnage de Jonathan Capdevielle travesti : on retrouve alors le meurtre convoqué au présent. Toutefois, le passé ressurgit dans le choix-même de l'arme du crime, un verre déjà souillé de sang. Cette image n'est pas sans rappeler le film *Glissements progressifs du plaisir* (1974) d'Alain Robbe-Grillet dans lequel le motif du verre brisé apparaît de manière récurrente sous diverses formes. On interroge sa potentialité meurtrière pour finalement en faire l'arme d'un crime. Différentes images de ce morceau de verre se mêlent : on le voit dans un premier temps brisé mais propre, puis taché de sang et on le voit finalement en train de se briser.

⁸⁰ Michèle Perron-Borelli, *op. cit.*, p. 43.

⁸¹ *Ibid.*, p. 42.



« Le juge : Ça aurait pu être l'arme du crime. »



« Alice : Ça pourrait être l'arme d'un crime. »

Images et répliques extraites de *Glissements progressifs du plaisir*, réalisé par Alain Robbe-Grillet, 1974.

Le passé, le présent et le futur de ce morceau de verre encore vierge de tout crime sont représentés dès les premières minutes du film. Les personnages fantasment un crime non encore commis. Alors que le meurtre d'*Une belle enfant blonde* est évoqué très tôt dans la pièce, le spectateur en quête d'indices aurait pu remarquer le verre taché de sang visible sur le plateau depuis la première minute. La réinvention et l'évocation perpétuelle du crime font de ce verre un objet ambivalent, l'arme d'un crime non encore perpétré.

Enfin l'image sonore du meurtre achève d'en dévoiler le mystère. A la suite de cela, l'enregistrement se poursuit et on entend Catherine Robbe-Grillet faire le témoignage d'une séance sadomasochiste très violente dans laquelle elle utilisait également du verre brisé. C'est bien l'imbrication du présent et du passé, cette temporalité ne respectant aucune chronologie, qui permet de cerner l'évènement dont il est question.

Gisèle Vienne procède différemment dans *I Apologize*. Dans cette pièce, elle met en scène une obsession, un désir inassouvi : faire l'expérience de la mort sans mourir. La temporalité de la pièce traduit cela très nettement. On peut la qualifier de bégaiement temporel, soit la sensation d'un retour du même. En effet, images et actions s'enchaînent et la représentation de la mort est toujours au centre des tableaux vivants créés par le sujet, malgré des variations de composition. La temporalité est donc à l'image de la *psyché* du sujet, de sa « ruminant mentale⁸² », soit une boucle obsessionnelle.

b. S'offrir au regard

A l'inverse d'une scène qui se répète, *This is how you will disappear* s'extirpe du temps pour s'offrir à la contemplation. En effet, ce paysage de forêt se déploie et suspend le temps pour laisser au regard la possibilité d'errer au sein de la scénographie et des visions proposées par l'artiste. Ce temps qui semble infini est une volonté de l'artiste pour qui

[cet] aspect contemplatif semblait permettre au spectateur de pouvoir intégrer sa propre intériorité à la pièce. On essaie vraiment de laisser un espace pour la projection du spectateur. On joue beaucoup avec sa perception. Ce que je vois,

⁸² Jean Laplanche et Jean-Bertrand Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, PUF, 2007, p. 284.

comment je remets en question ce que je vois et effectivement à travers le son et la lumière, troubler la perception.⁸³

Ce temps suspendu est bien celui du regard du spectateur. La présence de la brume n'est pas anodine dans l'expérience de cette nouvelle temporalité. Utiliser la brume, c'est

rendre le visible invisible et l'invisible visible – ainsi la sculpture de brouillard transforme-t-elle instantanément son environnement en un espace/temps illusoire. Erodées par le brouillard, les frontières spatiales se dissipent, et le sens du temps s'évapore en deçà des limites du passé, du présent et du futur.⁸⁴

La brume métamorphose aussi bien l'espace que le temps. En redéfinissant l'espace de référence qui entoure le spectateur, elle instaure une nouvelle temporalité : « la circulation tend vers le ralenti, l'avancée est tâtonnante.⁸⁵ » Bien que le public reste assis pendant la représentation, le brouillard qui l'envahit et trouble sa perception engendre ce ralenti perceptif. L'appréhension n'est pas seulement visuelle, il s'agit également d'une expérience tactile :

c'est un sens particulier du toucher qui est ici stimulé car la main ne peut rien saisir, il n'y a rien devant elle. C'est la peau qui est touchée, c'est tout le corps qui devient surface de contact, une zone sensible, humide, une zone active. Il y a bien « matière », mais sans consistance, sans poids.⁸⁶

Au toucher s'ajoute une dimension olfactive, les gouttelettes transportant avec elles l'odeur des feuilles et de la terre. Ainsi, *This is how you will disappear* permet au sens de s'unir dans une expérience contemplative singulière.

c. Temps cinématographique

Cette forêt qui s'offre au regard est assimilée à l'espace psychique du sujet : ci l'entraîneur. Ce sont donc ses perceptions qui régissent l'écoulement du temps. Dès le début du spectacle, l'athlète exécute plusieurs séries d'exercices et c'est le temps de l'action qui se déploie : elle s'étire, fait un grand-écart, etc. Il s'agit du temps réel de l'exécution. Seulement, à plusieurs reprises, ce dernier va se trouver comme ralenti. En utilisant une forme de ralenti cinématographique, Gisèle Vienne retire toute illusion d'un écoulement naturel du temps. Le spectateur a affaire à « des images

⁸³ Gisèle Vienne, Rencontre publique autour de *This is how you will disappear*, CDN d'Orléans, le 3 février 2012.

⁸⁴ Fujiko Nakaya, *Notes* (janvier 1990), *op. cit.*, p. 9.

⁸⁵ Anne-Marie Duguet, « Naturellement artificiel », *ibid.*, p. 28

⁸⁶ *Idem.*

superficiellement réalistes⁸⁷ ». Selon Epstein, le ralenti au cinéma permet de faire « apparaître clairement la relativité du temps. Il est donc vrai que des secondes durent des heures ! Le drame est situé en dehors du temps commun. Une nouvelle perspective, purement psychologique, est obtenue.⁸⁸ » Il entend par là que les distorsions du temps ramènent du côté de la perception d'un sujet. C'est à travers le regard d'un personnage que la temporalité peut être transformée.

Le ralenti utilisé par Gisèle Vienne est plus complexe que cela. En effet, nous remarquons que si les actions en cours – ici, une série d'abdominaux – sont montrées au ralenti, le personnage de l'entraîneur n'est pas inscrit dans la même temporalité. Par exemple, au moment où l'athlète fait des abdominaux, l'entraîneur lui tient les pieds. A l'instant où s'installe le ralenti, l'entraîneur se lève doucement et s'avance vers le fond de la scène comme s'il percevait quelque chose. Il s'agit en réalité de la première apparition de la rock star sur scène. Le spectateur ne le voit pas forcément ou bien le devine seulement. Ce moment exhibe le système perceptif du sujet et focalise l'attention du spectateur sur ce dernier. En fixant l'attention du spectateur sur cet instant et cet endroit précis de la scène, Gisèle Vienne effectue une sorte de « gros plan temporel » selon l'appellation de Vsevolod Poudovkine. Il s'agit de « fixer l'attention du spectateur sur un détail déterminé, non seulement dans le domaine de la construction spatiale, mais aussi dans le domaine de la construction temporelle.⁸⁹ » Il précise que

l'homme qui regarde attentivement, qui observe et absorbe en lui ce qu'il voit, commence par modifier dans la perception les rapports réels du temps et de l'espace : il rapproche l'éloigné et ralentit le rapide. En scrutant attentivement un objet éloigné, j'en arrive à le voir mieux qu'un tel objet rapproché. C'est ainsi que le cinéma connut le gros plan qui élimine le superflu et concentre l'attention sur le nécessaire. On peut en user de même avec le temps. En me concentrant sur les détails d'un phénomène réel, j'en ralentis relativement la vitesse dans ma perception.⁹⁰

C'est de cela qu'il s'agit quand les perceptions de l'entraîneur priment sur le reste de l'espace et du temps : l'athlète se conforme aux désirs du sujet qui se focalise sur l'apparition en fond de scène de la rock star, fantasme non encore incarné. Sa perception permet de ralentir le temps qui l'entoure mais lui, continue de se mouvoir à la même vitesse. Ce moment exhibe le système perceptif du sujet et focalise l'attention

⁸⁷ Rudolf Arnheim, « La marche en arrière », in *Le cinéma est un art*, Paris, L'Arche, 1989, p. 118.

⁸⁸ Jean Epstein, *Ecrits sur le cinéma*, tome 1, Paris, Seghers, 1974, p. 57.

⁸⁹ Luda et Jean Schnitzer cite Vsevolod Poudovkine, « Le gros plan temporel », in *Vsevolod Poudovkine*, Paris, Editions Seghers, 1966.

⁹⁰ *Idem.*

du spectateur sur ce dernier. C'est bien lui qui régit le temps au sein du spectacle. Ce gros plan temporel, ce moment de "temps-perception" n'est pas unique et se renouvelle pendant la pièce. Ainsi, Gisèle Vienne travaille le temps comme une matière malléable dont les distorsions sont présentées comme le résultat d'opérations psychiques.

II. Un sujet sous l'emprise de ses fantasmes

A. Sujet et pulsions de mort

a. *Sujet démiurge dans I Apologize*

La définition que nous avons proposée du fantasme dans notre introduction met en avant l'importance de la notion de sujet. Le fantasme doit avoir un producteur, le sujet, qui va mettre en place une représentation d'action et un objet. Gisèle Vienne, dans les spectacles que nous étudions ici, met en place un univers scénique qui dépend d'une seule personne, le sujet. Mais avant d'étudier les modes de fonctionnement du sujet au sein de ces œuvres, il nous faut l'identifier, trouver quel est ce personnage qui va régir la scène et se placer en démiurge de l'activité scénique. Nous allons tout d'abord évoquer le spectacle *I Apologize* qui illustre particulièrement notre propos. Rappelons ce que Gisèle Vienne dit de cette pièce : « un jeune homme qui met en scène un homme, une femme, icônes à la fois rock et baroques et une vingtaine d'adolescentes d'une douzaine d'années sous la forme de poupées articulées, installe progressivement la confusion dans la perception du réel⁹¹ ». Ainsi, elle pointe la présence d'un jeune homme, interprété par Jonathan Capdevielle, qui va organiser la scène, son espace, ses personnages. C'est lui qui incarnera notre sujet, metteur en scène de l'action.

La scénographie de *I Apologize* est composée d'une vingtaine de boîtes en bois contenant des mannequins de la taille d'un enfant de douze ans, c'est-à-dire un mètre et cinquante centimètres. Ces poupées, selon le nom que leur donne Gisèle Vienne, sont des corps artificiels, inanimés dont se sert le jeune homme metteur en scène, le sujet, pour composer l'espace scénique. Nous ne sommes pas dans le cas d'une action qui se déploie dans un cadre narratif très construit et précis. Ce sont des actions visant à réinterpréter et représenter un accident. Le mot "représenter" n'est pas anodin ici puisque c'est « rendre présent à nouveau » selon la définition donnée par Michèle Perron-Borelli⁹². Cela met en avant le fait que les actions ont pour but de mettre en présence un événement. Gisèle Vienne donne l'explication suivante : « *I Apologize* part de la reconstitution d'un accident. Cette reconstitution engendre plusieurs versions de

⁹¹ Site officiel de Gisèle Vienne : <http://www.g-v.fr/creations/vf-iapologize-frameset.htm>. Consulté le 6 juin 2013.

⁹² Michèle Perron-Borelli, *op. cit.*, p. 37.

l'évènement afin d'en cerner la réalité⁹³. » C'est donc un accident dont nous ne savons rien qui va tenter d'être mis en scène par le jeune homme. Il ne s'agit pas d'investir l'action de manière pulsionnelle mais de la représenter froidement, comme on représenterait une scène de meurtre lors d'une reconstitution. C'est d'ailleurs le rapprochement que fait Julia Dobson dans la conférence qu'elle a tenue lors du colloque « Surmarionnettes et mannequins : Craig, Kantor et leurs héritages⁹⁴ ». Si nous faisons l'hypothèse qu'il s'agit bien de la représentation d'un accident, nous pouvons dire que c'est une réactivation du souvenir, tenter de rendre à nouveau présent un élément vécu ; ici, un élément traumatique.

Ce sont par les gestes et la volonté du sujet que vont prendre forme la scène et le souvenir. Nous prendrons en exemple les premières minutes de la création. Le personnage est sur scène, en mouvement, semblant réfléchir à l'organisation de l'espace. Il ne déplace pour le moment aucune boîte mais amène du hors champ une poupée aux yeux bandés qu'il assoit sur une des boîtes, appuyée contre une colonne. Il se dirige ensuite vers le fond de scène ou il déplie une couverture contenant une autre poupée qu'il installe sur une chaise. L'action devient d'autant plus claire qu'il finit par déplacer la poupée aux yeux bandés pour l'installer, en position allongée au milieu de la scène, comme morte. Cela devient plus explicite quand il étale du faux sang sur le sol et le corps de la victime. L'acte en lui-même n'est pas représenté mais c'est la situation finale que le spectateur peut voir. On ne nous montre pas d'actes violents mais leurs effets. Il est très clair que le sujet met en scène les objets qui composent la scénographie. Au cours du spectacle, le sujet agencera les boîtes et les corps artificiels de différentes façons, qui vont démultiplier l'image du meurtre et de la mort.

Mais par la suite, la situation devient plus complexe. Cet acte de violence traumatique va se présenter au sujet sous différentes manières. Il y a une réinvention perpétuelle de l'acte qui ne nous permet pas d'avoir une idée précise de l'accident. En psychanalyse, il est expliqué que l'acte traumatique peut être refoulé par le personnage, c'est-à-dire qu'il n'est pas possible pour lui de l'appréhender, de créer du sens. De ce fait, il le refoule. Cependant, le traumatisme va ressurgir d'une manière ou d'une autre.

⁹³ Site officiel de Gisèle Vienne : <http://www.g-v.fr/creations/vf-iapologize-frameset.htm>. Consulté le 6 juin 2013.

⁹⁴ Julia Dobson, *Questions/matières troublantes : des corps (in)habités dans l'œuvre de Gisèle Vienne*, discours donné au colloque « Surmarionnettes et mannequins : Craig, Kantor et leurs héritages contemporains », Charleville-Mézières, 16 mars 2012.

Le fantasme est pour cela un outil privilégié puisqu'il amène à qualifier, par la représentation, ces éléments traumatiques. Le retour du refoulé est ce moment où ressurgit le traumatisme. Dans la pièce, cela passe par la représentation de l'accident qui n'est pas faite une fois pour toutes mais réinventée, modifiée. Pour appréhender le traumatisme, le sujet va passer par d'autres images qui le contournent pour faire émerger l'acte en question.

Au sein de la création, nous allons pouvoir répertorier les différentes formes de représentations de la mort ou du meurtre et leur évolution. Ainsi, nous pourrons cibler l'émergence de la scène traumatique sans toutefois parvenir à la cerner réellement. Le tableau qui va suivre permet de pointer l'évolution et la disparité de ces représentations⁹⁵.

N°	MINUTAGE	OBJETS UTILISÉS	DESCRIPTION DU TABLEAU
1	3min20s	Deux poupées utilisées	Une poupée est en fond de scène, assise sur une chaise. Une autre poupée, les yeux bandés, est allongée au milieu de la scène ; du sang a été étalé sur son corps et autour de ses épaules.
2	14min55s	Six poupées	En fond de scène, la poupée est désormais sur le sol. A Jardin, trois poupées sont sur le sol, face contre terre. Une autre est assise sur une boîte, à moitié allongée, la tête posée sur les boîtes se trouvant derrière elle. Une autre poupée est allongée au centre de la scène. Le sujet (Jonathan Capdevielle) est en position d'agresseur. Il porte un masque d'âne, une capuche et tient un pistolet.
3	21min10s	Un homme	Du faux sang a été versé sur le sol. Un homme (Jean-Luc Verna) arrive et s'allonge, posant sa tête dans la flaque de sang.
4	21min23s	Le sujet L'homme	L'homme est toujours allongé sur le sol. Le sujet (Jonathan Capdevielle) a un pistolet à la main et vise le public, puis vise d'autres directions et tire. On n'entend qu'un petit bruit

⁹⁵ Ce tableau est en lien avec l'annexe n°1 qui est une succession de captures d'images pour illustrer les différents tableaux.

			mécanique.
5	37min14s	Une femme	Une femme (Anja Röttgerkamp) danse de manière assez saccadée. Elle tombe en arrière, mimant le fait de se protéger de coups, comme si elle était agressée.
6	40min15s	Dix poupées Un homme Une femme La poupée enveloppée	Les poupées ont été sorties de leurs boîtes. Il y en a dix réparties dans l'espace. Huit sont en contact avec la boîte d'où elles ont été sorties. Deux sont ensemble, à Cour, dans la même boîte. Proche d'elle, une poupée dont les jambes sont encore dans la boîte. Cette position est reprise à Jardin par une autre poupée, proche du public. Une poupée est au centre de la scène, allongée. Une autre, en fond de scène, à Jardin, est de dos, adossée par l'épaule à une pile de boîtes. La femme est debout et l'homme est allongé, comme mort à ses pieds.
7	40min39s	Les mêmes	La scène est identique mais l'homme s'est déplacé pour reprendre une position identique au centre de la scène.
8	41min06s	Douze poupées Le sujet L'homme La femme La poupée enveloppée	La scène est presque la même. Deux poupées ont été rajoutées. Une, comme tombée d'une chaise à côté de la poupée enveloppée. Une autre proche de l'avant scène est allongée mais ses jambes sont encore dans la boîte. La femme est désormais sur le sol. L'homme n'est plus au même endroit. Et en fond de scène, à Jardin, le sujet s'inclut dans le tableau. Allongé au sol, sa tête est surélevée, tenue par une boîte.
9	47min52s	Cinq poupées La poupée enveloppée Le sujet L'homme La femme	Alors que le sujet range la scène, l'homme commence à porter une poupée en faisant traîner ses pieds sur le sol, comme on pourrait le faire avec un cadavre. Il ne reste alors que quatre poupées dans l'espace.
10	48min51s	Le sujet Une poupée	Le sujet a assis une poupée sur une chaise. Avec la cravate qu'elle porte, il exécute plusieurs fois un geste d'étranglement.
11	52min27	Quatre poupées Le sujet La femme	Il ne s'agit plus ici de tableau mais d'action. Après avoir placé les quatre poupées sur des chaises et l'une sur une boîte, le sujet leur parle, interagit avec elle. Au moment où il

		La poupée enveloppée	verse du faux sang sur la main de la femme, la poupée sur la boîte tombe et on découvre son corps couvert de sang et ses yeux bandés.
12	56min16	Cinq poupées Le sujet La femme	Après avoir interagi avec les poupées, le sujet et la femme, tachés de sang, sortent la poupée enveloppée, et lui attachent les poignets. Il s'agit d'une scène de séquestration.
13	56min19	Cinq poupées Le sujet	Le sujet commence à frapper la deuxième poupée à gauche, la saisit par le cou pour l'emmener hors champ.
14	56min27s	Quatre poupées Le sujet	Après avoir brisé le cou de la poupée la plus à gauche, le sujet l'emmène dans le hors champ.
15	57min56s	Deux poupées Le sujet	Après avoir rangé l'unique poupée restante, assise sur une chaise, le sujet portant un masque se saisit violemment des deux poupées assises sur la boîte pour les emmener hors champ.
16	1h04min16s	Le sujet La femme	Le sujet porte toujours le masque. Il est à quatre pattes et avance lentement. La femme danse sur un amas de trois boîtes. Elle mime en dansant de manière saccadée une chute qui va aboutir dans la tache de sang qui est toujours au même endroit.
17	1h04min49s	Le sujet L'homme	Après un assez long noir, on découvre une scène vidée. Ne reste que l'homme allongé près mais pas sur la tache de sang. Le sujet le regarde.
18	1h12min00s	Le sujet Une poupée L'homme travesti	Le sujet a déplacé les boîtes pour créer une sorte de mur au centre de la scène. Après avoir porté la poupée à bout de bras, il l'a assise sur les boîtes. Elle a la tête baissée, comme inanimée. Le sujet, à genoux, la regarde. L'homme est travesti, adossé à un mur à Jardin.
19	1h16min04s	Le sujet L'homme travesti	L'homme travesti s'est saisi du pistolet. Il tire vers le sujet qui tombe sous le coup du tir, du sang sur le visage. Il semble inanimé sur le sol, proche de la tâche de sang.

Le sujet, interprété par le comédien Jonathan Capdevielle, met en scène des tableaux tout au long de la pièce. Ce terme n'est pas anodin : la plupart du temps, un arrêt, un moment suspendu est créé, qui permet au spectateur d'appréhender l'image, de voir comment elle complète la précédente. Pour illustrer notre propos, nous prendrons

l'exemple de la représentation n°2⁹⁶. Pour qu'elle puisse advenir, il a fallu au sujet mettre en place ces poupées, les placer dans une certaine position. Il a disposé des chaises qui ont ensuite accueilli cinq mannequins. Le spectateur a le temps d'appréhender cette image qui crée une sorte de stabilité au sein de la scène, avant de tout bouleverser pour créer l'image de meurtre que compose le deuxième tableau. Le sujet est alors en position de metteur en scène. Il crée et défait ses images, les compose avec plus ou moins d'éléments. On peut observer un *crescendo* dans le nombre d'éléments utilisés. La première image était composée de deux poupées, la seconde de six, la dixième de onze mannequins et deux personnes, etc. L'image qui est composée du plus grand nombre d'éléments est la n°8, qui met en scène treize poupées et trois personnes. C'est la première image dans laquelle le sujet s'inclut. Il met en scène pour la première fois sa propre mort.

Gisèle Vienne explique, quand elle parle de *I Apologize* que l'on a affaire à « quelqu'un qui essaie de formuler quelque chose en lien avec la mort, [...] qui essaie de faire l'expérience de la mort sans mourir⁹⁷ ». L'aboutissement de la pièce va donc être la mise en scène de sa propre mort de manière plus directe qu'un simple tableau. En effet, dans ce passage, l'homme, interprété par le plasticien Jean-Luc Verna, tire au revolver sur Jonathan Capdevielle qui s'effondre alors. Seulement, il s'agit bien de faire cette expérience sans mourir, d'où la nécessité du passage par le fantasme qui se caractérise par une non inscription dans la réalité. Il n'y a pas réellement passage à l'acte. C'est pourquoi la dernière image de la pièce est celle du sujet se relevant encore et s'appêtant à reprendre ce qu'il a développé depuis le début. La forme du spectacle est un cercle sans fin, une recherche continuelle. Le noir se fait sur le plateau alors que Jonathan Capdevielle continue de bouger. Il n'y a pas de résolution, c'est un questionnement sans fin.

Mais cette dernière action que nous évoquions n'est plus celle d'un tableau vivant. Il s'agit de l'action de tirer un coup de feu qui a une répercussion sur la personne visée. Ainsi, il ne s'agit pas de placer son corps sur une tache de sang comme le fait Jean-Luc Verna dans le tableau n°3 ou encore de disposer des mannequins tels des cadavres sur le sol. C'est bien une action qui se déploie sous la forme suivante : une personne agit sur une autre personne. Le résultat est la conséquence de son action. Le

⁹⁶ Voir annexe n°1.

⁹⁷ Gisèle Vienne, propos recueillis par Margot Dacheux, *op. cit.*

sujet place les poupées de manière opératoire, froide, exécutant simplement des actions, sans investissement pulsionnel. C'est avec du recul qu'il crée ces tableaux. Mais certaines scènes échappent à cette règle. Le sujet va alors se transformer en personnage. Il crée un cadre dans lequel se déroulent un certain nombre d'actions qu'il va investir en tant que personnage. Cependant, l'accès à ces scènes n'est pas celui auquel on pourrait s'attendre. En effet, cette action qui semble prélevée sur un événement vécu ne se livre qu'à moitié. Nous entendons par là que c'est la partie visuelle qui est fournie à laquelle manque la partie auditive. Il y a clivage au sein des perceptions et le spectateur n'a accès qu'à une scène muette. L'engagement physique du sujet est alors différent. Il mute, devient personnage et quitte le mode d'exécution opératoire qu'il avait développé depuis le début du spectacle.

C'est à partir du tableau n°11 que se met en place ce nouveau fonctionnement. La présence du sujet est alors différente ; il semble s'investir dans ce qu'il fait, ressentir des émotions. Pour la première fois, il va remuer les lèvres, même si aucun son n'est produit. Il s'adresse donc à d'autres. Mais à qui ? Il y a d'abord la femme, qui, elle aussi, va passer d'un statut d'objet à un statut de personnage, mais également les poupées qui vont prendre vie pour le sujet/personnage. Il s'adresse à elles, les fait entrer en interaction avec lui. Par exemple, il fait en sorte qu'une des poupées s'adosse à lui ou encore va aller près des autres mannequins pour leur parler en face à face. Egalement, fait qui marque le passage de la poupée/objet à la poupée/personnage, le sujet et la femme vont se saisir d'un mannequin pour le faire asseoir. Ils vont être deux pour le porter, comme s'ils ne pouvaient le faire seul. Le sujet agit alors comme si la poupée, qui avait depuis le début un poids léger, pesait celui d'un être humain. Une frontière est donc franchie entre ces moments où le sujet formait des tableaux et celui où il semble engagé de manière pulsionnelle dans l'acte. Ces scènes questionnent le rapport au réel. Que peut croire le spectateur ? Peut-il se raccrocher à une réalité et de quelle réalité s'agit-il ?

b. Sujet et prise de conscience dans Kindertotenlieder

Quand Gisèle Vienne parle du noyau narratif de *Kindertotenlieder*, c'est de cette manière qu'elle le définit : « un garçon aurait tué son ami et la pièce commencerait au

moment où cet ami mort serait enterré. Il ressortirait du cercueil et ce meurtre, qui avait été étouffé dans la conscience de l'assassin qui le nie, refait surface⁹⁸ ». D'après cette explication, le sujet de la pièce serait ce garçon, cet adolescent meurtrier. C'est son évolution au sein du spectacle, jusqu'à la résurgence de l'acte traumatique que représente le meurtre de son ami que nous allons analyser. Il ne s'agit pas réellement ici d'une réinvention perpétuelle de l'acte ou encore d'une tentative de faire l'expérience de la mort mais de la réactivation d'un événement traumatique refoulé.

Le sujet va être interprété à nouveau par Jonathan Capdevielle dont le prénom est donné à son personnage. La pièce se fonde sur lui et l'émergence du souvenir de son crime. En effet, les interventions des personnages autour de lui sont motivées par cette seule idée, celle de l'acceptation du meurtre. Le déroulement de la pièce va lui permettre de prendre conscience de son acte et ce, par le retour du refoulé qui prend forme de diverses manières. La première est celle du fantôme de la victime qui apparaît de manière très claire en quittant son cercueil. La pièce débute par cette longue image du corps se levant très lentement pour marcher jusqu'au milieu de la scène. Cette forme est la plus flagrante mais ce sont les répliques du fantôme qui vont faire ressurgir le souvenir du meurtre. Il dit clairement avoir été violé et tué par son meilleur ami : « L'ennui, quand on est un suicidaire décervelé, c'est que se faire violer et tuer par mon meilleur ami paraît superficiel⁹⁹ ». La reconnaissance de l'homicide prend place chez le sujet par la reconnaissance du fantôme. Au fur et à mesure du spectacle, on peut voir les regards s'amplifier, se prolonger. En effet, au départ, Jonathan tente d'ignorer sa présence. Plus tard, il l'acceptera et finira par s'excuser de l'avoir tué.

Les autres personnages en scène ont également un rôle à jouer dans le retour du refoulé. Au sein de la pièce, comme démontré précédemment, différentes temporalités coexistent. La première, celle qui semble référer au présent, comprend le personnage de Jonathan et celui du fantôme. La seconde évoque l'époque où Ghost était toujours en vie, et est cristallisée par la présence de deux poupées : "Killer Boy Doll" (le meurtrier) et "Suicidal Boy Doll" (l'adolescent qui se fera tuer). L'interaction entre le présent et le passé va permettre la réactivation du souvenir chez Jonathan.

⁹⁸ *Ibid.*

⁹⁹ Dennis Cooper, *Kindertotenlieder*, *op. cit.*

Texte original : « The problem with being suicidal airhead is getting raped and killed by my best friend seems superficial. »

Son comportement au sein de la pièce est différent de celui de la majorité des autres personnages. Il se meut de manière usuelle, est alerte, boit de la bière. Il est attentif, marche comme s'il était dans la rue. Autour de lui, les autres personnages agissent différemment. Le fantôme, par exemple, se déplace avec une extrême lenteur. Tous ses gestes sont décomposés et il semble bouger comme s'il était très lourd. Ce personnage, demandant une qualité de mouvement très précise, est d'ailleurs joué par la danseuse Margrét Sara Gudjónsdóttir, que l'on retrouve dans *This is how you will disappear*. On peut citer à nouveau la sortie extrêmement lente du cercueil où chaque membre se soulève doucement pour finalement parvenir à la position verticale sans à-coup. Jonathan est donc le personnage qui semble au centre du plateau, au milieu de corps de poupées, de comédiens et danseurs à la corporalité particulière, à l'ancrage dans le temps et la scène différents.

Notre sujet a affaire à un retour du refoulé par le biais du personnage du fantôme, de ses mots mais aussi par les actions physiques qu'il entreprend sur le plateau et qui vont l'amener à reproduire le meurtre, à l'expérimenter sur des corps vivants et artificiels. La présence sur scène des Perchten, ces « figures qui surgissent au milieu de l'hiver pour chasser les démons et punir les âmes damnées¹⁰⁰ », fait également partie du retour du refoulé. Leur présence désigne Jonathan comme étant coupable du meurtre, leur apparition étant en lien avec l'expiation, mais aussi le fantôme comme étant une âme damnée, un mort revenu chez les vivants. A deux reprises, il y aura intervention des Perchten sur la personne du fantôme et sur celle du sujet. Comme pour la précédente partie, nous allons classer, sous forme de tableau, les occurrences du meurtre et le *crescendo* qui amènera Jonathan à affronter ses souvenirs.

N°	MINUTAGE	ÉLÉMENTS UTILISÉS	DESCRIPTIONS
1	10min40s	Les Perchten Le fantôme	Les deux Perchten arrivent assez brusquement sur scène, ils tirent le corps du fantôme, qui était accroupi, jusqu'au fond de la scène. Ils le frappent assez violemment.
2	12min30s	Jonathan Killer Boy Doll	Jonathan s'approche des deux poupées assises à Cour. Il se jette sur celle aux cheveux bruns pour prendre sa place.
3	14min15s	Jonathan	Jonathan se jette sur le corps de la poupée pour la faire

¹⁰⁰ Site officiel de Gisèle Vienne : <http://www.g-v.fr/creations/vf-kindertotenlieder-frameset.htm>. Consulté le 6 juin 2013.

		Suicidal Boy Doll	tomber, la frapper et la rejeter quelques centimètres plus loin.
4	19min	Les Perchten Jonathan	Jonathan commence à se battre avec les Perchten. Ils prennent finalement le dessus et le frappent au sol.
5	31min43s	Jonathan La chanteuse	Jonathan se place derrière la chanteuse et mime l'action de l'égorger et de la poignarder. Il n'a pas de couteau mais seulement son poing.
6	32min35s	Jonathan Un Perchta sans costume Une poupée	Jonathan frappe au visage, avec son pied, un Perchta sans costume avant de frapper de la même manière une poupée assise. Les poupées debout vont alors être traînées en dehors du plateau.
7	De la 34 ^{ème} minute à la 40 ^{ème}	Jonathan Un homme	Jonathan va exercer une sorte de pression sur l'homme qui va se déshabiller et finir nu sur le sol, immobile comme un cadavre. Jonathan pendant tout ce temps aura été très proche de lui, l'aura touché. L'action se déroule sans qu'il intervienne réellement.
8	50min50s	Le fantôme Jonathan	Le fantôme s'allonge lentement à côté de Jonathan qui paraît perturbé. Il termine de se mettre au sol comme un corps qui lâche prise, c'est-à-dire de manière assez brusque. On entend ensuite des bruits de gâchette et de coup de feu, puis celui d'un corps qui tombe.
9	1h02min10s	La chanteuse	La chanteuse s'ouvre les veines avec une bouteille de bière.
10	1h03min	La chanteuse Jonathan	Jonathan s'approche de la chanteuse et prend son corps pour la faire tomber sur le sol, dans la position d'un mort.
11	1h05min10s jusqu'à la fin de la pièce	La chanteuse Jonathan	La chanteuse s'est relevée et se déplace. Jonathan va alors la chercher, la traîne sur le sol puis l'allonge à une place qu'il choisit. Il recommence cette action quatre fois.

Le meurtre et la violence se déclinent de multiples manières au sein de *Kindertotenlieder*. On peut voir que toutes ces occurrences, exceptée la première, ont pour point commun la présence du sujet, Jonathan. Il est le plus souvent exécutant de ces actions. Il s'agit ici de la formule du fantasme « Je – tue – X ». Mais pour savoir qui est l'objet des violences qu'il inflige sur scène, il nous faut étudier plus amplement le personnage du fantôme. Rappelons qu'il s'agit du meilleur ami du sujet, assassiné par

ce dernier. Ce fantôme est la forme à affronter, celle qui s'exprime directement, qui a sa voix propre. Seulement, avant de l'affronter de manière frontale, le sujet doit faire face aux multiples formes que prend ce personnage. En effet, le fantôme est celui qui sort du cercueil mais il n'est pas le seul présent sur scène. Il existe deux doubles. Le premier est reconnaissable en la poupée assise à cour qui a les mêmes cheveux blonds et le même sweat-shirt noir. Il s'agit d'une poupée, c'est-à-dire d'un corps qui n'est pas en vie. Cependant, Gisèle Vienne fait régner l'ambiguïté en animant cette poupée qui peut bouger la tête, la relever quand elle semble s'exprimer. Ce mannequin auquel s'adresse le fantôme, expliquant qu'il est là pour la prévenir du meurtre à venir, représente le jeune homme à l'époque de son vivant, c'est-à-dire dans une temporalité autre.

Le souvenir traumatique du meurtre s'esquisse progressivement. La violence s'accroît dans l'action n°3 et est dirigée contre le double du fantôme, puis les meurtres deviennent plus présents et Jonathan en est toujours l'assassin. La prise de conscience se fait définitivement dans l'action n°7, dans laquelle la tension entre le sujet et un homme est si forte, que ce dernier, sans être réellement touché par Jonathan, va jusqu'à se mettre en position cadavérique. Ainsi, sans que la violence soit visible sur le plateau, engagée de manière pulsionnelle, le sujet voit se dérouler sous ses yeux, lentement, ce qu'aurait pu être son acte. Il voit le jeune homme retirer ses vêtements, se baisser jusqu'à finalement s'étendre sur le sol. A partir de là, la prise de conscience est certaine et sur scène, le corps du fantôme, celui de Jonathan et enfin celui de l'homme gisant au sol forment une diagonale. Le sujet se trouve pris au milieu de ces deux occurrences du fantôme, sans pouvoir y échapper et prend enfin conscience de son acte qui refait surface.

B. La perception du sujet comme seule réalité

a. *Un sujet qui invente sa propre existence*

Créées sous l'influence d'Alain Robbe-Grillet, dont Gisèle Vienne avait lu toutes les pièces, sa pièce *Une belle enfant blonde* est un hommage à l'écrivain. La metteuse en scène exprime sa proximité esthétique avec l'auteur en évoquant « les jardins à la française, l'érotisme lesbien des années soixante-dix, toutes ces choses qui peuvent être très strictes.¹⁰¹ » Gisèle Vienne s'est sentie proche de l'écriture de Robbe-Grillet, de ses analyses sur notre rapport au monde et de son aptitude à développer un univers fantasmagorique, mouvant, dans lequel réalité et fantasme sont étroitement mêlés.

Il est délicat de résumer le contenu narratif d'*Une belle enfant blonde*. Certains éléments sont pourtant assez clairs. Un meurtre a été commis, un détective semble enquêter sur l'homicide. C'est le seul cadre narratif autour duquel se développe le spectacle et évoluent des personnages dont il nous est difficile de déterminer qui ils sont et leur place au sein de l'intrigue. C'est dans ce contexte qu'il nous faut trouver le sujet de la pièce, ce personnage géniteur de l'action et de ses composantes, ce metteur en scène que nous avons décrit précédemment en la personne de Catherine Robbe-Grillet.

Figure d'autorité rappelant celle de la maîtresse de cérémonie, c'est dans cette posture qu'elle s'adresse aux autres personnages, que ce soient les poupées debout ou assises, auditrices attentives et voyeuses aguerries ou encore le personnage ambigu, tantôt homme tantôt femme, interprété par Jonathan Capdevielle. Comme nous l'évoquions précédemment, la réapparition de Catherine Robbe-Grillet après une heure et cinq minutes donne lieu à un long monologue que nous allons étudier particulièrement ici puisqu'il met en place un rapport du sujet à sa propre existence complexe et ambigu. Pour comprendre la construction de ce monologue, nous allons nous pencher sur la narration du film *L'Homme qui ment*¹⁰², réalisé en 1968 par Alain Robbe-Grillet. Le personnage principal interprété par Jean-Louis Trintignant développe une narration qu'il déclare être sa propre histoire et ce, en voix off, jouant sur l'écho que peut provoquer la voix off sur les images et inversement. Dans *Préface à une vie*

¹⁰¹ Gisèle Vienne, propos recueillis par Margot Dacheux, *op. cit.*

¹⁰² Alain Robbe-Grillet, *L'Homme qui ment*, 1968.

d'écrivain, Robbe-Grillet parle de la sortie en salle du film et de son personnage principal de la manière suivante :

Je me rappelle que, à la sortie en salle de *L'Homme qui ment*, les critiques et le public ont dit que ce n'était pas un bon film, parce qu'ils n'arrivaient pas à savoir quand le personnage central mentait et quand il disait la vérité. Or, c'est la preuve même de l'incompréhension de base du public. Le film s'intitule *L'Homme qui ment*, mais en fin de compte, il ne ment pas, il invente simplement à chaque instant sa propre existence par sa propre parole.¹⁰³

C'est l'acte de parler qui va permettre au personnage de s'inventer. On peut remarquer que, très rapidement, les explications données par Trintignant vont nous paraître en inadéquation avec les images. Dès le début il dit : « La première fois que je suis arrivé à ce village j'ai erré d'abord à travers les rues, anonyme, parmi la foule des passants » et pourtant, l'image nous montre une rue vide. De la même façon, il nous décrit son arrivée dans une auberge de la manière suivante : « La première fois que je suis arrivé au village, je me suis dirigé tout droit vers l'auberge, vide, elle aussi, comme d'habitude à cette heure matinale » et c'est un intérieur bondé qui apparaît à l'écran. Il y a donc dissonance et ce rapidement. Le spectateur commence alors à remettre en cause la véracité de ce que le personnage affirme. Il se présente comme étant "Jean Robin", puis "Boris Varissa" et un peu plus tard, l'image infirme cette information en mettant en avant une tombe sur laquelle est gravé ce nom. Ainsi, le spectateur ne peut croire en l'identité de ce personnage qui se raconte de multiples manières, bien souvent contradictoires. La fin du film ne nous permet pas de distinguer ce qui est faux de ce qui est vrai et la dernière phrase est la suivante : « Maintenant, je vais vous raconter ma vraie histoire, ou du moins, je vais essayer ».

Dans *Une belle enfant blonde*, Gisèle Vienne développe une narration qui comporte certaines similitudes avec celle de *L'Homme qui ment*. Le texte prononcé par la maîtresse de cérémonie est un texte autobiographique qui raconte son enfance, des anecdotes de son adolescence et de sa vie d'adulte. Seulement, la construction de ce texte présente certaines incohérences que le spectateur attentif est à même de déceler. La présence d'un livre, que l'on reconnaît être *Violence, littérature, faits divers* de Dennis Cooper, dans les mains de Catherine Robbe-Grillet est elle aussi troublante. En effet, pour se raconter, elle semble être obligée de se pencher sur les pages du livre. Ceci est le premier élément qui peut faire douter le spectateur. Le second vient des

¹⁰³ Alain ROBBE-GRILLET, *Préface à une vie d'écrivain*, op. cit., p. 79.

informations fournies par la narration. Elle décrit un enfant, Dennis, né en Californie, qui connaît une enfance difficile face à une mère suicidaire. Dans le texte *Violence, faits divers, littérature*, Dennis Cooper rédige une sorte d'autobiographie qui permet de remonter aux sources de son besoin d'écrire. On retrouve, dans le texte prononcé par la maîtresse de cérémonie, des éléments très précis de son existence développés dans son livre :

J'étais très proche de ma grand-mère, et elle paraissait vouloir absolument faire de moi un artiste. J'allais passer les grandes vacances au Texas, nous dessinions et peignions ensemble, nous élaborions également des histoires. C'est pendant un de ces séjours, alors que j'avais sept ans qu'est née ma fascination pour la violence et l'érotisme, du moins au niveau de la réalité, une fascination qui ne m'a plus jamais quittée. Ma grand-mère habitait à côté de l'église. Un jour, il y a eu un mariage à l'église, suivi d'une réception, et je m'y suis rendu seul pour observer ce qui se passait. La cérémonie était sur le point de s'achever et les invités n'allaient pas tarder à se rendre de l'autre côté de l'église, au presbytère, où la réception devait avoir lieu. Afin de donner une ambiance festive, des torches tiki avaient été plantées des deux côtés de l'allée qui menait au presbytère ; pour ceux qui ne le savent pas, les torches tiki sont des lampes à pétrole fixées à des piquets plantés dans le sol selon des angles étranges, apparemment pour égayer l'ambiance. Je me rappelle qu'une très belle enfant blonde qui devait avoir mon âge se trouvait au milieu de cette allée. Elle était vêtue d'une robe d'un blanc très pur avec de la dentelle et des falbalas, on aurait pu croire qu'elle portait un nuage, et elle me fascinait. Alors que je me tenais là, ébahi par cette vision, une des torches tiki du bord de l'allée est tout à coup tombée sur elle et, sans doute parce que sa robe était aussi bêtement inflammable, tout son corps s'est trouvé immédiatement consumé par les flammes.¹⁰⁴

Ce texte est retrouvé presque exactement dans la pièce dont le titre, *Une belle enfant blonde*, est en lien direct avec cet événement. C'est Catherine Robbe-Grillet qui raconte cette histoire comme s'il s'agissait d'un élément de sa propre biographie, employant le pronom personnel "je" alors qu'elle est une femme, française et sans aucun accent. Le doute s'installe alors de manière assez nette. Ce qui nous intéresse davantage est le glissement qu'effectue la maîtresse de cérémonie quand elle passe de la narration de la biographie de Dennis Cooper à celle du couple Robbe-Grillet. Ainsi, la frontière personne/personnage est mise à l'épreuve. Gisèle Vienne dit la chose suivante à propos du texte d'*Une belle enfant blonde* : « Catherine jouait à être Dennis Cooper puis jouait à être Alain Robbe-Grillet puis jouait à être Catherine Robbe-Grillet, c'est-à-dire ne jouait plus¹⁰⁵ ». Ainsi, le sujet que nous désignons comme maîtresse de cérémonie invente sa propre réalité, son existence et ce, par la parole. C'est d'autant plus flagrant

¹⁰⁴ Dennis Cooper, *Violence, faits divers, littérature*, Paris, Editions P.O.L, 2004, pp. 8-11.

¹⁰⁵ Gisèle Vienne, propos recueillis par Margot Dacheux, *op. cit.*

que le texte prononcé par Catherine Robbe-Grillet n'est pas un texte entièrement écrit et appris mais une improvisation qui a pour base le texte de Cooper, sa propre biographie et celle de son mari qu'elle se « réapproprie¹⁰⁶ », qu'elle intègre à son discours. Elle dit à ce propos : « Le texte de Dennis Cooper est un texte littéraire qui n'est pas fait pour être dit à la scène, donc j'improvise : j'en conserve le contenu mais je le dis avec mes mots à moi. Je me les réapproprie en mêlant quelques souvenirs personnels inspirés ou non par le texte de Dennis Cooper.¹⁰⁷ »

Il est intéressant de comprendre comment s'installent les glissements et les incohérences dans le texte. Pour ce faire, nous prendrons en exemple deux transitions. La première vient après le paragraphe qui décrit la rencontre de Dennis Cooper avec un certain Hant. Cette partie du texte a été dite à la première personne du singulier et pourtant, Catherine Robbe-Grillet dit la chose suivante lorsqu'elle évoque les propositions de meurtre qui avaient été faites à Dennis Cooper : « A moi aussi on a fait ce genre de proposition. "On", c'était un homme, un critique littéraire pour être un petit peu plus précise¹⁰⁸ ». Cette phrase comporte deux changements nets. C'est à nouveau « je » qui est employé mais on ne parle plus de la même personne ; à présent c'est une femme puisque « précise » est accordé au féminin. Ce glissement est facilement perceptible. Le deuxième est un peu plus subtil : « C'est à cette époque que nous avons dû croiser Dennis Cooper et c'est à l'une de ses conférences que j'ai rencontré Robbe-Grillet ». Au sein de cette phrase, il y a deux sujets qui engendrent un paradoxe. Le premier est le « nous » qui fait référence au couple que forment Alain Robbe-Grillet et Catherine Robbe-Grillet. Le second se transforme en « je ». Ce sujet qui s'avère être Dennis Cooper précise qu'il a rencontré Robbe-Grillet, ce qui entre en contradiction avec le « nous » qui contient déjà l'écrivain français. Ainsi, au sein de cette phrase, les trois personnes dont on nous narre la biographie sont présentes : Dennis Cooper, Alain Robbe-Grillet et Catherine Robbe-Grillet.

C'est donc un texte aux multiples voix que la maîtresse de cérémonie se réapproprie pour créer une réalité, celle-là même que Gisèle Vienne propose au spectateur. A aucun moment les failles ne sont révélées de manière explicite, il s'agit d'une réalité dont le public ne peut que douter. Le personnage fantasme sa propre vie et

¹⁰⁶ Franck Delorieux, « Catherine Robbe-Grillet joue Cooper », in *L'Humanité*, 28 juin 2005.

¹⁰⁷ *Idem.*

¹⁰⁸ Dennis Cooper et Catherine Robbe-Grillet, *Une belle enfant blonde*, op. cit.

nous impose cette vision entièrement subjective du réel. De plus, rappelons que l'ouverture du monologue est un extrait du discours du personnage de Mme Duclos, emprunté au livre *Les Cent Vingt journées de Sodome ou l'Ecole du libertinage* de Sade. Cette citation en préambule paraît déjà comporter une inadéquation avec la situation. En effet, la première phrase s'adresse uniquement aux hommes : « Ce n'est pas une petite affaire, Messieurs, que de s'énoncer devant un cercle comme le vôtre. » Or, sur la scène, ne sont présentes que des femmes (Jonathan Capdevielle étant alors travesti). Par ailleurs, il est intéressant de comparer le projet mis en œuvre dans l'ouvrage de Sade avec celui de la pièce de Gisèle Vienne. Chez le Marquis, une historienne narre chaque jour un moment de débauche alors que la maîtresse de cérémonie raconte les événements érotiques de sa vie et sa recherche d'expériences violentes, limites, et frôlant parfois la mort.

Cependant, il y a un écart important entre les deux femmes puisque Sade écrit que Mme Duclos doit « raconter avec les plus grands détails, et par ordre, tous les différents écarts de cette débauche¹⁰⁹ ». Or, il est ironique que Catherine Robbe-Grillet introduise son monologue de cette manière, elle qui invente les événements de sa vie par la parole. Elle crée un personnage au fur et à mesure de son récit, même s'il s'agit de faits biographiques réels appartenant à différentes personnes.

b. Développement d'un univers mental : un sujet omniscient

This is how you will disappear, pièce la plus récente de Gisèle Vienne, ne permet pas non plus d'établir une narration précise, on ne peut parler que des différents parcours des personnages. Cependant, nous pouvons discerner des éléments clairs que sont l'entraînement dans les bois de l'athlète et le meurtre de la rock star par l'entraîneur. C'est à l'intérieur de ce cadre narratif assez mince, qui ne déploie pas de psychologie des personnages, qu'évolue le spectacle. De ce fait, nous pouvons les considérer comme des figures. Précédemment, nous avons trouvé notre sujet dans le personnage de l'entraîneur dont la forêt devient l'expression de la *psyché*. L'articulation du personnage interprété par Jonathan Capdevielle est donc double : d'un côté, il y a cet entraîneur qui entre en interaction directe avec l'athlète et la rock star et de l'autre, il y a cette forêt qui va interagir de manière singulière avec eux.

¹⁰⁹ Donatien Alphonse François de Sade, *op.cit.*, p. 28.

La pièce s'ouvre sur deux personnages, notre sujet et la jeune athlète qui s'appêtent à exécuter une série d'exercices et d'étirements. Cette scène semble être facilement appréhendable et s'inscrit dans une réalité qui est celle d'un entraînement. Elle peut rappeler les courses à pieds qu'exécutent certains sportifs dans des parcs ou des bois. Mais déjà, l'espace ne revêt plus son aspect calme et serein et nos projections nous amènent à penser à une scène de crime, perception accentuée par la vision de Jonathan Capdevielle frappant violemment quelque chose alors que la jeune athlète est allongée, comme inerte à quelques mètres de lui. La relation entre les deux personnages n'est donc pas si évidente que cela. En effet, ils semblent plus coexister qu'interagir. On remarque que leurs regards ne paraissent pas se poser l'un sur l'autre, qu'ils ne se parlent pas. En regardant ces séries d'exercices, un sentiment d'inquiétante étrangeté¹¹⁰ naît en nous : on croit reconnaître un entraînement mais que quelque chose détonne dans la relation entre les personnages. L'entraîneur semble apposer ses gestes sur les exercices sans que l'athlète n'interagisse réellement avec lui, bien que parfois, des élans de répulsion puissent être visibles. On peut par exemple voir l'athlète, pousser agressivement la main de l'entraîneur sans réellement la toucher. Ce sentiment d'irréalité de la situation s'accroît quand l'entraîneur disparaît et laisse la jeune sportive seule dans la forêt.

D'une autre façon, l'interaction entre la rock star et l'entraîneur ne peut s'ancrer dans une réalité autre qu'une réalité psychique, peut-être de manière plus évidente encore. L'action principale qui va être accomplie entre les personnages est le meurtre de la rock star. Cependant, ce meurtre s'avère être impossible. L'entraîneur frappe, à de nombreuses reprises, le corps de la rock star qui tombe mais inlassablement se relève. Il y a donc impossibilité de porter atteinte au corps de ce personnage, ce qui remet en question son ancrage dans le réel. De plus, quand le sujet tente de le tuer, c'est lui qui saigne. Les rapports entre ces personnages sont problématiques. L'espace psychique qu'est la forêt permet les apparitions et disparitions des désirs et fantasmes de l'entraîneur, qui se déploient dans le corps d'autres personnages, les objets, et dans l'utilisation de corps artificiels, ceux des poupées, qui sont partie prenante de l'esthétique de Gisèle Vienne. Comédiens et mannequins participent alors des questionnements sur l'érotisme qu'engage l'artiste.

¹¹⁰ Voir Sigmund Freud, *L'Inquiétante Etrangeté et autres essais* (1919), Paris, Editions Gallimard, 1988.

C. Ambiguïté érotique

Georges Bataille définit trois phases dans l'exercice de l'Eros : l'hubris, la sexualité et enfin la volupté. Au sein des pièces de notre corpus, ces différentes étapes sont largement représentées. Le fantasme étant un mécanisme psychique qui a pour fin de corriger une situation qui ne donne pas satisfaction, soit un désir qui ne trouve pas de résolution, la présence de pulsions sexuelles paraît naturelle.

a. *Désir de possession*

On retrouve la première étape, celle de la pulsion sexuelle qui ne trouve pas encore de réalisation dans *This is how you will disappear*. La relation qu'entretiennent l'athlète et l'entraîneur semble être de cet ordre. En effet, le désir de possession de l'entraîneur sur la jeune fille est tel que ses mains en tremblent, que ses gestes sont brusques. Il désire la toucher, caresser certaines parties de son corps, ce à quoi la jeune fille s'oppose dans un geste clair : alors que la main de Jonathan Capdevielle commence à caresser sa jambe, elle la repousse d'un geste net de refus. Bataille précise que « la possession de l'être aimé ne signifie pas la mort, au contraire, mais la mort est engagée dans [cette] recherche. Si l'amant ne peut posséder l'être aimé, il pense parfois à le tuer : souvent il aimerait mieux le tuer que de le perdre¹¹¹. » La jeune femme se refuse clairement à l'entraîneur qui, ne pouvant la posséder, menace de la tuer : « Sois parfaite aujourd'hui, sinon je te tuerai et je jetterai ton corps à la rivière.¹¹² » La relation entre les deux personnages est d'emblée ambiguë et les différents enchaînements que l'athlète exécute peuvent parfois s'apparenter à de la torture. Alors que l'entraîneur tente de toucher l'arrière du crâne de la jeune femme avec la plante de ses pieds, l'image rappelle un mouvement très violent visant à briser la colonne vertébrale. Cet étirement n'est pas le seul qui favorise cette ambiguïté.

Par la suite, alors que l'entraîneur a disparu au cœur de la forêt, une scène de communion avec la nature s'apparente à l'acte sexuel. L'athlète se retrouve seule, cesse tout entraînement, mange une barre de céréales et une compote puis pose son épaule à un arbre et y dépose son poids. L'arbre, désigné par Freud comme le symbole

¹¹¹ Georges Bataille, *L'Erotisme* (1957), Paris, Les éditions de Minuit, 2011, p. 22.

¹¹² Dennis Cooper, *This is how you will disappear*, texte non édité, 2010, traduit par Laurence Viallet. Texte original : « Be perfect today or I'll kill you and throw your body in the river. »

phallique¹¹³ par excellence remplace alors le personnage de l'entraîneur. Précédemment, nous avons établi que la forêt était la continuité de la *psyché* du sujet. Ainsi, dans le passage que nous nous apprêtons à analyser, il n'y a plus de différence entre la relation à la nature et celle à l'entraîneur. Dans un premier temps, la jeune femme, face à l'arbre, y dépose son poids. A la suite de son épaule et de sa tête, elle glisse et roule pour se retrouver dos au tronc. De sa main gauche elle caresse discrètement l'arbre puis cambre les reins, ouvre son sternum. Elle déploie sa poitrine, décolle son postérieur. Le contact avec le tronc est assuré par les bras qui, déjà raidés et d'un bloc, se soulèvent et se posent sur l'écorce. L'image extatique dure quelques secondes. Les yeux de la jeune femme sont alors fermés et sa respiration est de plus en plus profonde.



Image extraite de la captation de *This is how you will disappear*, réalisée par Stéphane Nota.

Elle dépose sa tête puis son bassin sur l'arbre et déroule sa colonne vertébrale pour entrer en contact avec l'écorce en mobilisant son bas-ventre, espace des organes sexuels. Ce jeu de tension et de détente qui organise les mouvements de la colonne vertébrale évoque assez distinctement les mouvements de l'acte sexuel. Elle s'éloigne ensuite de l'arbre pour en gagner un deuxième à côté duquel elle lève d'un bloc le bras droit puis le gauche au dessus de son visage : ses deux mains en croix incarnent alors la soumission.

¹¹³ Sigmund Freud, *Sur le rêve* (1900), Paris, Gallimard, 1988, p. 70.

Cette dernière image marque une rupture dans la gestuelle chorégraphique de la jeune femme. Lentement, elle avance dans l'espace dans un mouvement ondulatoire de la colonne vertébrale, d'avant en arrière. L'évocation de la soumission intervient à plusieurs reprises. Si l'ondulation est fluide, il n'en est rien pour les mouvements des bras qui restent rigides et légèrement saccadés. Le mouvement de la colonne vertébrale se prolonge de la tête aux genoux qui bougent de concert. De ce fait, quand les rotations partent du bassin, tout le corps suit le mouvement. La jeune femme alterne des passages debout et des passages au sol, à genoux ou à quatre pattes pendant lesquels elle entame un jeu de fermeture – le dos et la tête s'enroulent mais ce mouvement part du centre, soit du bas-ventre – et d'ouverture – le dos se cambre et le sternum et la nuque sont totalement ouverts.

Un deuxième changement intervient quand la danseuse s'engage dans des rotations latérales qui partent du bassin ou des épaules. Au sol, ses jambes vont alors s'écarter, elle bascule complètement en arrière, les reins cambrés, comme offerte. Une transition s'opère alors vers l'animalité. A quatre pattes, elle avance, à la façon d'une panthère en ouvrant et fermant son plexus. De retour à la verticale, elle se déplace très lentement dans un mouvement d'oscillation opposée des bras parallèles et des hanches pour regagner la position animale dans laquelle elle se déplacera sur quelques mètres. C'est alors que commence le travail de la brume qui, lentement, gagne l'espace scénique et caresse le corps de la danseuse avant de le submerger.

On la distingue encore assez nettement quand, les jambes écartées, elle ondule d'avant en arrière, en écho aux mouvements sexuels. Cela est encore plus évident quand, à genoux, elle exécute une fente et l'accentue dans un mouvement rapide d'avant en arrière. Dans l'ondulation, son bas ventre frotte le sol. Au cœur de la brume, son corps se relâche à l'ouverture de son sternum. On voit nettement se dessiner un arc du sacrum à l'occiput. De plus en plus, les ouvertures et fermetures que nous décrivions précédemment deviennent constantes et le corps de la danseuse se rapproche du sol pour rentrer en contact franc avec la terre. Petit à petit, la jeune femme s'évanouit dans la brume dont la blancheur et le caractère poreux et humide peuvent s'apparenter aux sécrétions sexuelles. Elle s'unit à la forêt et sa gestuelle se fait le relais de sa sensualité.

Les pulsions sexuelles qui sont à l'œuvre ici parsèment *This is how you will disappear*, notamment à travers l'évocation récurrente de la possibilité d'un viol :

L'entraîneur : Tu l'as violée ?
La rock star : Tu crois que ça l'aurait rendue magique ?
L'entraîneur : Oui.
La rock star : C'était ma copine. J'en avais pas besoin.

Ou encore :

L'entraîneur : Il faudrait sans doute que je tue quelqu'un. Mais pas comme ça.
La rock star : Ne me viole pas.
L'entraîneur : Ça me choquerait trop¹¹⁴.

b. *Détournements érotiques*

Cependant, aucune représentation de l'acte sexuel n'est mise en scène dans cette pièce. Gisèle Vienne s'y confronte pourtant de manière quelque peu détournée dans *Jerk*. Le personnage de David Brooks entretient une relation amoureuse avec le jeune Wayne Henley. Alors que Dean Corll achève de tuer un adolescent, le couple s'isole et entame des préliminaires. Le spectateur voit alors Jonathan Capdevielle, tenant la marionnette de Wayne de sa main gauche, commençant à embrasser le petit visage. Suite à cela, des bruits gutturaux se font entendre – sur son poignet, et proche de l'arrière de la marionnette, Jonathan Capdevielle utilise sa langue et sa bouche pour émettre des sons proches de l'acte sexuel. S'ajoutent à cela des gémissements mimant la jouissance. La crudité de cette scène est déjouée par la présence marionnettique qui amène par ailleurs un sentiment « malaisant », le pressentiment de l'échec de la mise à distance des actes traumatiques.



Image extraite de la captation de *Jerk*, réalisée par Patric Chiha.

¹¹⁴ Dennis Cooper, *This is how you will disappear*, op. cit.

Texte original : Jonathan Capdevielle : Did you rape her? / Jonathan Schatz : You think that would have made it magic? / JC. : Yes. / JS. : She was my girlfriend. I didn't need to.
JC: I should probably kill somebody. But not like this. / JS : Don't rape me. / JC: I'll be shocked if I do.

S'il s'agit ici de la représentation détournée d'une relation homosexuelle entre deux hommes, la femme est également représentée dans toute sa puissance érotique dans *Une belle enfant blonde* à travers la présence d'Anja Röttgerkamp. La première partie de la pièce, purement chorégraphique, est composée d'un solo de la danseuse qui alterne des positions de soumission et de séquestration. Alors qu'elle est seule en scène, elle semble combattre un ennemi invisible. Les yeux bandés, les mains faussement liées derrière le dos, elle paraît se débattre, le corps tout en tension. On retrouve les postures et accessoires décrits par Robbe-Grillet dans son « Contrat de prostitution conjugale » et mises en scène dans ses différents films, notamment *Glissements progressifs du plaisir* (1974) :

L'épouse se présentera au rendez-vous, dans la tenue qui lui aura été prescrite ; sauf ordre contraire, elle se mettra aussitôt à genoux devant son mari, les yeux baissés, les mains derrière le dos, et restera dans cette posture en attendant que l'on dispose d'elle. [...] Ces attitudes seront presque toujours humiliantes. [...] De même, sa soumission pourra être rendue plus évidente encore par un bandeau sur les yeux, ou tels autres accessoires inventés à la convenance du seul bénéficiaire¹¹⁵.



Image extraite de la captation d'*Une belle enfant blonde*, réalisée par Patric Chiha.

Nous allons nous intéresser plus précisément à ce qui suit ce passage, soit un solo pour lequel la danseuse a, à vue, enlevé tous ses vêtements, ne gardant que des escarpins rouges. Bataille écrit la chose suivante à propos du corps féminin dénudé :

¹¹⁵ Catherine Robbe-Grillet cite Alain Robbe-Grillet dans *Alain*, Paris, Editions Fayard, 2012, p. 50

La femme nue est proche du moment de la fusion qu'elle annonce. [...] C'est la nudité d'un être défini, même si cette nudité annonce l'instant où sa fierté passera à la voirie indistincte de la convulsion érotique. Tout d'abord, de cette nudité, c'est la beauté possible et le charme individuel qui se révèlent.¹¹⁶

Et pourtant, Patrick Riou raconte qu'à la suite du spectacle, Alain Robbe-Grillet lui a fait la remarque qui suit : « Comment fait-on pour ne pas éclairer un beau corps ?¹¹⁷ » Le collaborateur de Gisèle Vienne explique son choix : « J'ai décidé de n'éclairer Anja qu'en contre-jour, avec très peu de face. Cela révèle toute la beauté du corps du danseur sans la lisibilité.¹¹⁸ » La nudité n'est pas donnée à voir de manière crue mais très habillée, le spectateur voit nettement la silhouette mais n'a pas accès aux détails anatomiques. Bien que le corps soit éclairé de cette façon, la nudité révèle ici la beauté des lignes de la danseuse.

Le deuxième élément qui nous intéresse ici est la nudité en tant qu'elle révèle la « convulsion érotique » à venir. Dans ce solo, Gisèle Vienne travaille sur une zone d'inconfort pour le spectateur en prenant le contrepied de la proposition bataillienne en transformant la convulsion érotique en convulsion mécanique. En effet, le corps de la danseuse est traversé par des soubresauts et n'a aucune fluidité. L'artiste précise qu'elle s'est inspirée « de la gestuelle des marionnettes, des corps altérés qu[']elle pouv[ait] voir mais aussi des personnages de synthèse et des corps retouchés par les effets vidéo.¹¹⁹ » Il s'agissait de développer « une gestuelle en partie déshumanisée, parfois mécanique et qui rappelle la poupée.¹²⁰ »

Nous avons imaginé toute une palette de contraintes que l'on applique comme de la broderie sur les mouvements des danseurs. On peut dire par exemple que le bras reste raide, que tout le corps reste raide, que tout est immobile et que seuls les yeux bougent, etc. On peut aussi inventer des blocages. C'est l'oscillation entre animer, incarner et désincarner qui m'intéresse, et non de transformer l'humain en poupée.¹²¹

Alors que le corps nu permet de révéler l'humanité et le devenir sexuel, Gisèle Vienne le détourne dans *Une belle enfant blonde*. La nudité d'Anja Röttgerkamp laisse transparaître, au-delà de l'érotisme, la mécanique, un corps déshumanisé ou « un vide

¹¹⁶ Georges Bataille, *op. cit.*, p. 140.

¹¹⁷ Patrick Riou cite Alain Robbe-Grillet, *op. cit.*

¹¹⁸ *Idem.*

¹¹⁹ Gisèle Vienne, « Spectres et mannequins sur la scène contemporaine », conférence donnée lors du colloque *Surmarionnettes et mannequins – Craig, Kantor et leurs héritages contemporains*, *op. cit.*

¹²⁰ *Idem.*

¹²¹ *Idem.*

corporel stylisé¹²² » selon l'appellation de Julia Dobson. De plus, les différentes postures qu'elle prend renvoient aux limites du corps : les torsions qu'elle engage paraissent à la limite de l'humain, rappellent le reptile.



Image extraite de la captation d'*Une belle enfant blonde*, réalisée par Patric Chiha.

Si la pulsion sexuelle est présente de bien des façons au sein des pièces de notre corpus à travers la figure humaine, Gisèle Vienne convoque également sur scène des êtres inorganiques qui ne sont pas dépourvus de caractère érotique.

c. *Une peuplade de poupées*

ELLE : Je suis un tableau
Je suis une sculpture
Je suis une installation
Je suis la représentation

SON VAGIN : Tu es un moulage
D'au moins deux femmes
Tu es une réplique
Tu es une poupée
Et une poupée, ça sert à ... (*il rit doucement*)¹²³

¹²² Julia Dobson, art. cit.

¹²³ Jan Fabre, *Je suis sang, Etant donnés*, Paris, Editions de L'Arche, 2001, p. 45.

Formée à l'École internationale de la marionnette de Charleville-Mézières, la marionnette et son mouvement ont toujours occupé une place centrale dans les créations de Gisèle Vienne. Alors que *Showroomdummies*, réalisé en collaboration avec le plasticien Etienne Bidault-Rey, mettait en scène des mannequins représentant des femmes en résine, c'est-à-dire en un matériau dur, qui « mettait en avant leur rôle de pure représentation des corps¹²⁴ », les pièces créées aux côtés de Dennis Cooper marquent un tournant esthétique via l'utilisation dans *I Apologize* et *Une belle enfant blonde* de poupées articulées d'apparence réaliste, d'un mètre et cinquante centimètres représentant des fillettes de douze ans. L'intérieur des corps est alors constitué de mousse moulée autour d'un squelette dont l'ensemble permet une qualité « étonnamment réaliste au toucher¹²⁵ ».

La poupée est représentation de l'humain, un fétiche réalisé, « non plus morceaux de l'être aimé mais cet être enfin reconstruit et enfin possédé¹²⁶ ». Elle est « la vie sans la vie, la possibilité d'un rappel de l'âme, d'une ré-animation¹²⁷ », « ce corps humain inhabité¹²⁸ » à l'étrange matérialité. Pourtant, les poupées de Gisèle Vienne n'acquièrent ce statut d'êtres animés que très rarement. Elles imitent plus la mort que la vie¹²⁹, condition inhérente à leur statut d'objets marionnettiques dont la vie « se déroule dans le sens inverse de la nôtre : de la mort vers une vie toujours croissante, jusqu'au moment de la chute, de l'oubli.¹³⁰ » Si, comme l'illustre parfaitement la poupée d'Hans Bellmer ou encore certaines images de *Glissements progressifs du plaisir*, « l'utilisation du mannequin dans l'art occidental est dominée par le démembrement fétichiste de la poupée qui met en avant sa vulnérabilité matérielle », les poupées de Vienne préservent leur unité mais sont soumises à bien des violences, notamment dans *I Apologize*, où elles sont mises en scène lors de multiples représentations de la mort, ou encore animées par le sujet.

¹²⁴ Gisèle Vienne, « Artifices, artefacts », art. cit., p. 80.

¹²⁵ *Idem.*

¹²⁶ Louise Ballusseau, *Eros outragé : Egon Schiele et Oskar Kokoschka, Frank Wedekind et Arthur Schnitzler, les profanes funambules*, Mémoire de Master 2 sous la direction d'Eloi Recoing, Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3, 2011, p. 188.

¹²⁷ *Idem.*

¹²⁸ Julia Dobson, art. cit.

¹²⁹ *Idem.*

¹³⁰ Julia Dobson cite Allen Weiss, *Poupées : albums haute enfance*, Paris, Gallimard, 2004, p. 68.



Hans Bellmer, *Die Puppe*, 1935/36, © Centre Pompidou



Image extraite de *Glissements progressifs du plaisir*, réalisé par Alain Robbe-Grillet, 1974.

Lorsque Jan Fabre donne la parole dans son texte *Etant donnés* à une poupée et son vagin, dialogue inspiré de l'installation titrée *étant donnés : 1° la chute d'eau, 2° le gaz d'éclairage* de Marcel Duchamp, il fait dire à ce dernier la chose suivante :

SON VAGIN : Tu es immortelle
Et les immortels renvoient les regards
Car ils ne peuvent pas faire autrement
Ils sont devenus des poupées¹³¹

Selon lui, la poupée « renvoie le regard », le désir, le fantasme. Elle est ce « prodigieux tremplin à fantasme » dont parle Gisèle Vienne, une créature « ambiguë, morte et esprit vivant¹³² » comme la décrit le peintre autrichien Oskar Kokoschka quand, dans les années 1915 à 1920, il passa commande à Hermine Moos, d'une poupée à l'effigie d'Anna Mahler, son ancienne maîtresse, afin de donner à l'objet les contours de son fantasme¹³³. Si les poupées de Vienne se révèlent être les objets du fantasme d'un sujet, elles peuvent aussi être investies par ceux des spectateurs. Selon l'artiste, le caractère le plus évident de ces poupées est leur innocence supposée. Cette innocence est décrite par Stefan Zweig dans son ouvrage *Le Monde d'hier, Souvenirs d'un Européen* :

Pour protéger les jeunes filles, on ne les laissait pas seules un instant. [...] On contrôlait tous les livres qu'elles lisaient, et, avant tout, les jeunes filles étaient constamment occupées afin de les distraire des pensées dangereuses qui auraient pu les assaillir. [...] On les cultivait jusqu'à leur fausser l'esprit. Mais tandis qu'on s'efforçait ainsi de les former et de les élever le mieux possible en vue du monde où elles devraient paraître, on prenait soin en même temps qu'elles demeurent sur toutes les choses naturelles dans une ignorance qui nous paraît aujourd'hui inconcevable. Une jeune fille ne devait [...] pas seulement se marier vierge de corps, mais aussi l'âme absolument pure. Etre « bien élevée », c'était alors pour une jeune fille être étrangère à la vie ; et beaucoup de femmes de ce temps le sont demeurées toute leur vie.¹³⁴

L'éducation tient ici un « rôle majeur dans la répression de la sexualité qui échappe à ses normes et à ses interdits [ceux de l'Etat]¹³⁵ ». On tente de protéger ces jeunes filles, « représentantes hypervisibles d'une identité malléable, façonnable dans leur quête, non encore atteinte mais inévitable, du statut de "Femme".¹³⁶ » Mais, précise Julia Dobson,

¹³¹ Jan Fabre, *op. cit.*, p. 58.

¹³² Laurie Laufer cite une lettre d'Oskar Kokoschka à Hermine Moos dans « L'objet-fantôme, la poupée d'Oskar Kokoschka », in *La lettre de l'enfance et de l'adolescence*, 2004, n°56, p. 70.

¹³³ Laurie Laufer, *ibid.*, p. 69.

¹³⁴ Louise Ballusseau cite Stefan Zweig, *Le Monde d'hier, Souvenirs d'un Européen*, trad. Jean-Paul Zimmermann, Paris, éd. Belfond, 1982.

¹³⁵ Louise Ballusseau, *op. cit.*

¹³⁶ Julia Dobson, art. cit.

le développement des poupées de Vienne est suspendu, leur état est « glacé » dans une innocence supposée, cette « innocence fantasmée qui peut peser sur les personnages de *Lolita*¹³⁷ ».

Cependant, Julia Dobson lie cette innocence à un fantasme de destruction ; si ces jeunes filles sont innocentes, l'environnement dans lequel elles évoluent met en péril cet état qui risque d'être bafoué à tout moment. Ainsi, Gisèle Vienne met en scène l'innocence en tant que fantasme pervers¹³⁸, laissant place « aux anticipations rétro-projetées de leurs avènements érotisés¹³⁹ ».

Nous venons d'introduire le terme de « Lolita », qui n'est pas anodin dans le travail de la metteuse en scène, réinterrogeant à travers *I Apologize* et *Une belle enfant blonde*, cette figure. Le terme est emprunté à l'auteur russe Vladimir Nabokov dont le livre *Lolita* relate les aventures sexuelles du narrateur, Humbert Humbert avec une fillette de douze ans, personnage éponyme. Selon le narrateur, Lolita appartient à la catégorie des nymphettes, qu'il définit de la manière suivante :

des pucelles, âgées au minimum de neuf et au maximum de quatorze ans, qui révèlent à certains voyageurs ensorcelés, comptant le double de leur âge et même bien davantage, leur nature véritable, laquelle n'est pas humaine mais nymphique (c'est-à-dire démoniaque)¹⁴⁰.

C'est donc par le regard d'un « nympholepte¹⁴¹ » que ces fillettes se transforment en de jeunes nymphes, dont nous pouvons rappeler que l'étymologie renvoie au mot grec *νύμφη* / *númphê* signifiant aussi bien « vierge » que « fiancée ». En biologie, « la nymphe représente le stade du développement intermédiaire entre la larve et l'imago lors des mues de métamorphose¹⁴² ». Il s'agit bien d'un moment charnière lors duquel la maturité n'est pas encore atteinte. Selon Humbert Humbert, la jeune Lolita possède toutes les qualités d'une nymphette, c'est-à-dire « certaines caractéristiques mystérieuses, cette grâce fatale, ce charme insaisissable, fuyant, insidieux, confondant, qui distingue la nymphette de telle ou telle de ses congénères.¹⁴³ » Il est intéressant de constater que la création de la nymphette passe par le regard du pédophile, par ces

¹³⁷ Gisèle Vienne, Rencontre publique autour de *This is how you will disappear* au Centre dramatique national d'Orléans, *op. cit.*

¹³⁸ *Idem.*

¹³⁹ Julia Dobson, art. cit.

¹⁴⁰ Vladimir Nabokov, *Lolita* (1955), trad. Maurice Couturier, Paris, éditions Gallimard, 2005, p. 43.

¹⁴¹ *Idem.*

¹⁴² <http://fr.wikipedia.org/wiki/Nymphe>

¹⁴³ Vladimir Nabokov, *op. cit.*, p. 43.

fantasmes pervers, nous entendons par là la « déviation par rapport à une norme de nature sexuelle et sociale¹⁴⁴ ». En n'existant qu'à travers les fantasmes, le narrateur fait de Lolita une image, un objet :

Dans deux ans environ, elle allait cesser d'être une nymphette et devenir une « jeune fille », et ensuite une « étudiante », – l'horreur suprême. L'expression « à tout jamais » ne se référerait qu'à ma propre passion, qu'à l'éternelle Lolita telle qu'elle se reflétait dans mon sang.¹⁴⁵

Ses pulsions sexuelles façonnent une image de Lolita qui ne correspond pas à la réalité mais au désir du narrateur. Pour pouvoir posséder la fillette, il va jusqu'à la droguer, désirant « opér[er] en tapinois sous couvert de la nuit, uniquement sur un petit corps nu et totalement anesthésié¹⁴⁶ », transformant ici le corps plein de vie de l'enfant en une enveloppe inerte. Ainsi, le corps de Lolita « surgit dans l'intervalle entre matérialité et immatérialité, au carrefour des dimensions lyrique et onirique » et est « proche de l'amorphe, une simple latence de nuances et de surfaces chatoyantes, le façonnage plastique d'[un] corps allongé¹⁴⁷. »

Dans sa volonté de travailler sur le statut de la Lolita, Gisèle Vienne pousse plus loin encore cette métaphore de la nymphette en tant qu'objet dans les yeux de Humbert Humbert et transforme ces jeunes filles en poupées. Monica Manolescu précise que le narrateur désire « soustraire le corps vivant de Dolores Haze [Lolita] à l'emprise du temps pour la soumettre à l'embaumement mortifère d'une a-temporalité utopique¹⁴⁸. » Son désir de possession tend à « annihiler la personne réelle pour la rendre conforme à une potentialité fantasmée¹⁴⁹ », chez Vienne, l'objet-poupée. Ce statut de la Lolita renvoie les jeunes filles peuplant *I Apologize* et *Une belle enfant blonde* à une identité sexuée et sexuelle qui n'est pas sans rappeler les ouvrages et films d'Alain Robbe-Grillet. Son épouse, Catherine Robbe-Grillet, parle de sa fantasmagorie comme tournant « obsessionnellement autour d'une domination sadique sur de (très) jeunes femmes, à défaut de fillettes. [...] Je ne crois pas que ses fantasmes aient bougé de son enfance à

¹⁴⁴ Monica Manolescu et A.-M. Paquet-Deyris, *Lolita, cartographie de l'obsession*, Paris, PUF, 2009, p. 18.

¹⁴⁵ Vladimir Nabokov, *op. cit.*, p. 123.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 218.

¹⁴⁷ Monica Manolescu et A.-M. Paquet-Deyris, *op. cit.*, p. 52.

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 57.

¹⁴⁹ *Idem.*

sa vieillesse¹⁵⁰ » écrit-elle. Nabokov comme Alain Robbe-Grillet fait donc de la jeune fille une figure érotique.



Photographies extraites du livre de Dennis Cooper et Gisèle Vienne, *40 portraits <2003-2008>*, Paris, P.O.L, 2012.

Au moment de la publication de *Lolita*, Nabokov subit quatre refus d'éditeurs américains avant de trouver en France, en la personne de Maurice Girodias, directeur de l'Olympia Press, le premier éditeur du célèbre roman qui parut en anglais. Quelques mois plus tard, le ministre de l'Intérieur, Maurice Bokanowski, censura l'ouvrage jusqu'à ce qu'un procès donne gain de cause à Girodias. La lecture de *Lolita* aujourd'hui ne perd en rien son caractère subversif, bien au contraire : « la pédophilie

¹⁵⁰ Catherine Robbe-Grillet, *Alain*, op. cit., p. 83.

est aujourd'hui un sujet tabou, beaucoup plus que dans le contexte de publication de *Lolita*.¹⁵¹ ». Si « l'évolution des mœurs a souvent rendu caduques les préventions du public à l'égard des transgressions de certains personnages de romans », il n'en est rien pour cet ouvrage dont le caractère transgressif n'a fait que croître au fil des décennies¹⁵². Selon Maurice Couturier, « le lecteur d'aujourd'hui est infiniment plus embarrassé que le lecteur des années cinquante¹⁵³ ». La publicité à la page de gauche utilisant la potentialité sexuelle de l'enfant l'illustre parfaitement quand elle paraît dans un ouvrage intitulé *Les Publicités que vous ne verrez plus jamais*. De même, le travail de la photographe Irina Ionesco qui a, par ailleurs, collaboré avec Alain Robbe-Grillet en illustrant l'ouvrage *Temple aux miroirs*¹⁵⁴ est éminemment subversif. Les photographies de sa fille Eva nue ou à demi-nue, qui avaient déjà fait scandale dans les années soixante-dix sont impensables aujourd'hui.



Eva Ionesco prise par Irina Ionesco au Palais de Mucha, Prague, dans les années soixante-dix.

¹⁵¹ Monica Manolescu, *op. cit.*, p. 17.

¹⁵² Maurice Couturier, « Introduction », in *Lolita*, de Vladimir Nabokov, *op. cit.*, p. 16.

¹⁵³ *Ibid.*, p. 18.

¹⁵⁴ Irina Ionesco et Alain Robbe-Grillet, *Temple aux miroirs*, Paris, Editions Seghers, 1977.

Rappelons que la Convention internationale des droits de l'enfant¹⁵⁵ ne date que de 1989. Avant cela, aucun texte ne mentionnait spécifiquement les violences sexuelles faites aux enfants. Dans cette convention, l'article 19 précise que

Les États parties prennent toutes les mesures législatives, administratives, sociales et éducatives appropriées pour protéger l'enfant contre toutes formes de violence, d'atteinte ou de brutalités physiques ou mentales, d'abandon ou de négligence, de mauvais traitements ou d'exploitation, y compris la violence sexuelle, pendant qu'il est sous la garde de ses parents ou de l'un d'eux, de son ou ses représentants légaux ou de toute autre personne à qui il est confié.

L'article 34 quant à lui déclare que

Les États parties s'engagent à protéger l'enfant contre toutes les formes d'exploitation sexuelle et de violence sexuelle. À cette fin, les États prennent en particulier toutes les mesures appropriées sur les plans national, bilatéral et multilatéral pour empêcher :

- a) Que des enfants ne soient incités ou contraints à se livrer à une activité sexuelle illégale ;
- b) Que des enfants ne soient exploités à des fins de prostitution ou autres pratiques sexuelles illégales ;
- c) Que des enfants ne soient exploités aux fins de la production de spectacles ou de matériel de caractère pornographique.

Ce n'est qu'en 1983 que le gouvernement s'attèle à promulguer un texte de loi spécifique contre l'enfance maltraitée et ce n'est qu'en 1996 que « Jacques Chirac, président de la République et Alain Juppé, Premier ministre, appellent le gouvernement à se mobiliser “au delà des conclusions du congrès de Stockholm” sur la violence sexuelle contre les enfants¹⁵⁶. »

De ce fait, quand Gisèle Vienne s'empare de la figure de la Lolita, elle est éminemment plus transgressive qu'elle ne l'était en 1955. L'artiste travaille alors sur l'irreprésentable, sur les tabous de notre société, sans pour autant les transgresser totalement. En effet, le passage par la poupée, l'objet inanimé, désigne le fantasme, le pointe du doigt sans pour autant le toucher. Il n'y a jamais d'incarnation totale mais bien présence d'objet anthropomorphe anorganique. Dans *Une belle enfant blonde*, les mannequins ne subissent aucune violence. Seuls peuvent agir sur le spectateur les fantasmes de potentiels actes à venir. Cela est moins évident dans *I Apologize* mais il

¹⁵⁵ Convention internationale des droits de l'enfant, disponible sur http://www.diplomatie.gouv.fr/fr/IMG/pdf/Conv_Droit_Enfant.pdf, consulté le 22 avril 2013.

¹⁵⁶ Chronologie « Jeunes et justice (1945-2005) », disponible sur <http://www.vie-publique.fr/politiques-publiques/jeunes-justice/chronologie/>, consultée le 22 avril 2013.

s'agit de tableaux vivants et non de réels moments de violence. De plus, rien de sexuel n'est représenté. Il ne s'agit là que de figuration. Quelles que soient les violences subies par les poupées, il ne s'agit que d'objets inanimés, impassibles. Ce passage par la poupée n'est pas sans évoquer le travail d'Alain Robbe-Grillet, notamment dans *Projet pour une révolution à New-York* dont Donata Meneghelli fait l'analyse et explique la chose suivante quant aux « supplices de plus en plus extravagants qui attendent les héroïnes¹⁵⁷ » du roman :

Ces corps continuellement agressés sont en réalité inviolables, incorruptibles, inaltérables. Nous ne sommes d'ailleurs jamais sûrs de savoir si ces corps ne sont pas plutôt des automates, des mannequins et si la réaction des matières qui les composent (plastique qui fond...) ne mimerait pas la douleur. Mais le découvrir importe peu car, dans ce roman, l'inorganique présente la même inaltérabilité que la chair.¹⁵⁸

Et c'est bien parce qu'il s'agit de poupées que les tortures « n'arrivent même pas à entamer le sourire de provocation sensuelle que dessinent pour toujours leurs belles lèvres entrouvertes.¹⁵⁹ »

La poupée est donc à la fois jouet et objet de fascination, comme le traduit Jan Fabre :

SON VAGIN : J'espère...
que celui que tu appelles n'oublieras pas
que contrairement aux autres statues
les poupées sont toujours là pour se faire violer
(il rit)
Soumets-toi à la caresse la plus violente
Et à la punition la plus pénible
Tu es un jouet

ELLE : t't't' les pauvres malheureux
Vous ne jouez plus ?
Ou alors je vous tiens sous ma coupe ?¹⁶⁰

¹⁵⁷ Alain Robbe-Grillet, « Un écrivain non réconcilié, par Franklin J. Matthews », in *Le Voyageur. Textes, causeries et entretiens*, Paris, Christian Bourgois, 2001, p. 123.

¹⁵⁸ Donata Meneghelli, « Le texte et son ombre ou le lecteur supplicié dans *Projet pour une révolution à New-York* », dans *Interférences littéraires/Littéraire interferences*, nouvelle série, n° 6, mai 2011, p. 180.

¹⁵⁹ Alain Robbe-Grillet, « Un écrivain non réconcilié, par Franklin J. Matthews », *op. cit.*, p. 123.

¹⁶⁰ Jan Fabre, *op. cit.*, p. 51.



« Parce que l'innocence est plus sexy que vous ne le pensez. »

Publicité datant de 1976, extraite du livre *Les pubs que vous ne verrez plus jamais*, d'Annie Pastor, Paris, Desing et Hugo, 2012, p. 27.

III. Quand le fantasme se fait corps

A. Le corps matériau des danseurs

Les précédentes parties nous ont permis de mettre en avant le sujet dans les pièces de Gisèle Vienne, toujours interprété par un comédien. Nous commencerons à étudier ici les autres humains présents en scène, dont le statut des corps est multiple, pouvant varier du personnage, à l'image ou encore au corps-marionnette. On peut définir le terme "matériau" comme étant une substance permettant la construction d'objets. Le corps des danseurs/comédiens est utilisé de cette manière, c'est-à-dire qu'il permet la construction de l'objet, qui est modelé, façonné par un humain, le sujet. Le corps va être traité comme un matériau et ce, de multiples manières.

a. *Marionnettisation du corps*

Dans le parcours de Gisèle Vienne, la marionnette tient une place prépondérante : depuis la fin de sa formation à Charleville-Mézières, elle a entamé une réflexion particulière sur le corps, créant une gestuelle singulière, jouant de contraintes physiques imaginaires. Elle explique son travail de la manière suivante :

Nous n'avions pas besoin d'utiliser de masques ou de bâtons parce que le danseur peut imaginer des contraintes physiques. On peut altérer de mille manières différentes la gestuelle d'un danseur et certains danseurs talentueux et créatifs ont des compétences physiques si incroyables qu'on arrive à les déshumaniser. On a imaginé toute une palette de contraintes qu'on appose comme de la broderie sur leurs mouvements. [...] On a essayé de s'inspirer de la gestuelle des marionnettes, des corps altérés que je pouvais voir mais aussi des personnages de synthèse et des corps retouchés par les effets vidéo. On a essayé de développer une gestuelle qui est en partie déshumanisée, parfois mécanique et qui rappelle la poupée.¹⁶¹

Gisèle Vienne utilise le mot "déshumaniser" pour parler du corps de ses danseurs et précise même qu'ils « rappelle[nt] la poupée ». Ces termes vont dans le sens de notre analyse qui tente de mettre en lumière la marionnettisation du corps des danseurs. Ainsi, les corps de ces personnages, dont les actions et les mouvements sont comme conditionnés par la volonté du sujet, vont être manipulés, tels des marionnettes dont le sujet tirerait les fils. Nous prendrons comme exemple les pièces *I Apologize* et *This is how you will disappear*.

¹⁶¹ Gisèle Vienne, « Spectres et mannequins sur la scène contemporaine », *op. cit.*

Dans la première, ce sont les personnages interprétés par Anja Röttgerkamp et Jean-Luc Verna qui tiennent le rôle d'objets que Jonathan Capdevielle, sujet que nous avons désigné dans la précédente partie, va en quelque sorte animer de sa volonté. Leur statut s'apparente à celui des poupées présentes sur scène qui sont déplacées de manière obsessionnelle par le sujet. Ainsi, les corps des comédiens sont déplacés, allant d'un côté puis de l'autre, sans qu'ils engagent leurs actions de manière pulsionnelle. Il s'agit d'un fonctionnement opératoire, ils font ce que l'on attend d'eux mais restent froids, distants, comme ne participant pas à l'action mais l'exécutant seulement. C'est ainsi que Jean-Luc Verna va s'installer, comme aimanté, sur la flaque de sang versée par Jonathan Capdevielle. Le plasticien s'engage alors dans la représentation d'un tableau dans lequel il n'est que figure et non vraiment personnage. Il n'est qu'une façade humaine et sa différence d'avec les poupées n'est pas la volonté de l'action mais son exécution autonome.

De même, le personnage d'Anja Röttgerkamp ne semble être que façade. Sa démarche et sa gestuelle n'ont rien d'usuel, elles ne semblent pas provenir d'un possible quotidien. Il s'agit d'une démarche très stylisée, froide qui vise à l'accomplissement d'actions telles que des étirements, des grands-écarts. En examinant sa gestuelle et le rythme qu'elle déploie pour accomplir ces actions, on peut voir qu'elle marque des pauses pendant l'exécution des actes, c'est-à-dire que tout est décomposé et la chronologie du mouvement est assez nette. Par exemple, au moment où elle monte sur des caisses en bois, l'action est décomposée de la manière suivante : elle prend appui sur un pied pour escalader une caisse comme s'il s'agissait d'une marche, elle prend appui sur ses bras pour soulever son corps et marque une pause dans cette position avant de terminer son action en se mettant debout sur les caisses empilées¹⁶². Le corps d'Anja Röttgerkamp n'adopte pas une démarche usuelle et est aussi capable d'effectuer des mouvements difficiles, techniques, que peu de corps peuvent faire. Elle semble pouvoir tout faire, être comme désarticulée. Une fois sur les caisses, elle exécute un pied-aumur, qui est une figure de gymnastique. Dans cette position, qui requiert déjà une certaine maîtrise du corps, elle va écarter les jambes très lentement, au maximum de ses capacités. Le corps est donc soumis à des actions qui demandent des compétences particulières que les objets/marionnettes dont nous parlons sont en mesure

¹⁶² Voir annexe n°2.

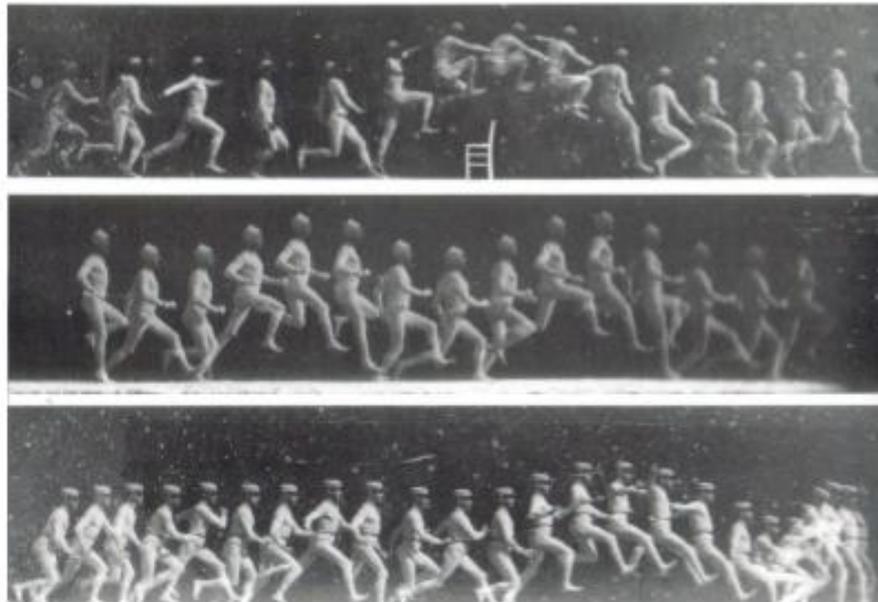
d'effectuer¹⁶³. Leurs corps semblent être guidés par autre chose que leur propre volonté, il s'agit bien d'un fonctionnement opératoire. Par la suite, les danseurs sont amenés à déplacer les corps des poupées pour créer les tableaux que nous évoquions précédemment, c'est-à-dire à agir de la même manière que le sujet. Ils se transforment en techniciens au service des mises en scène projetées par ce dernier.

Dans la pièce *This is how you will disappear*, le traitement des objets est un peu différent. Il y a coexistence sur le plateau du sujet, l'entraîneur, et des deux icônes que nous nommions précédemment la rock star et l'athlète. Les objets ne sont pas au service du sujet mais bien manipulés par lui. En effet, pendant la scène de l'entraînement avec l'athlète, la jeune femme va réaliser une série de mouvements, d'étirements sous les yeux très attentifs de l'entraîneur. Il observe ses moindres faits et gestes et semble presque en être l'auteur quand il veut l'aider à faire une figure sans la toucher réellement. La jeune femme exécute les mouvements mais ne s'investit pas de manière pulsionnelle, elle est bien comme une marionnette dirigée par la volonté de l'entraîneur. L'inquiétante étrangeté que nous pressentions précédemment dans la déconnexion entre les personnages naît de la manipulation marionnettique dont l'athlète semble être l'objet.

Ces deux jeunes femmes dont nous venons de décrypter les attitudes ont un point commun : leur gestuelle. Gisèle Vienne met en place dans ses pièces une gestuelle chorégraphique dont les prémisses se trouvaient dans ses premiers spectacles. Pour décrire cette manière de mettre les corps en mouvement, nous allons évoquer le physiologiste Etienne-Jules Marey (1830-1904). Ce scientifique français du dix-neuvième siècle est un précurseur de la photographie et du cinéma. En effet, ses inventions, le fusil photographique et plus tard la chronophotographie, permettent d'avoir, sur une même image, la décomposition du mouvement. Le fusil photographique permet d'avoir douze photographies d'un être en mouvement. La gestuelle créée par Gisèle Vienne rappelle cette technique et évoque ces photographies par la décomposition du mouvement qu'elle met en œuvre dans le corps des danseuses. On semble voir les différentes phases du mouvement, il n'y a pas de fluidité de l'action, ce qui peut rappeler un corps mécanique. Nous nommerons cette gestuelle "chronophotographique", en lien avec l'invention d'Etienne-Jules Marey. Pour qualifier

¹⁶³ Voir annexe n°3.

plus précisément cette chorégraphie, il nous faut dire qu'elle ne fait pas que décomposer le mouvement. Dans cette décomposition, il y a aussi ellipse d'une partie du geste : nous la nommerons également "elliptique". Cette approche chronophotographique du mouvement déréalise le corps, ne l'ancre pas dans le réel et l'on peut dire qu'elle participe de la marionnettisation du corps humain. On peut également imaginer une personne tirant les fils reliés à chaque articulation du corps.



Images prises sur le site <http://rhuthmos.eu> dans le cadre d'une page « Hommage à Etienne-Jules Marey »

Cette forme chorégraphique est présente dans tous les spectacles que nous étudions. Il y a donc une permanence de cette gestuelle qui se déploie et varie dans les pièces pour amener une déshumanisation du corps humain dont Gisèle Vienne dit la chose suivante :

[Il s'agit d']un travail gestuel, dont l'aboutissement est [...] l'immobilité, qui peut se décliner dans un mouvement saccadé, plus cinématographique et complètement artificiel, dévier dans un mouvement plus fluide, ou encore dans un mouvement complètement naturaliste. Ce sont ces deux paramètres, plastique et gestuel, qui font que l'on peut totalement "artificialiser" ou non un corps et lui faire rejoindre le registre des questions soulevées par les objets.¹⁶⁴

De plus, cette gestuelle ne tient compte d'aucune psychologie, ne tente pas de raconter quelque chose. Vienne, si elle cherche à faire naître un aspect psychologique des personnages, aura souvent recours à d'autres éléments que les comédiens, comme par exemple à la scénographie qui prendra le relais de la psychologie dans *Kindertotenlieder* et *This is how you will disappear*. Elle dit la chose suivante : « Nous avons essayé de donner à la scénographie un rôle très "psychologique", avec cet aspect quasi météorologique que l'on peut voir dans la peinture allemande romantique¹⁶⁵ », dans laquelle les sentiments des personnages représentés peuvent être relayés par les paysages et la nature.

Pour illustrer notre propos, nous allons analyser une séquence chorégraphique de *I Apologize* qui se déroule de la cinquante-huitième à la cinquante neuvième minute. Il nous faut comprendre comment le mouvement chronophotographique est créé chez la danseuse et comment il se développe. La posture de départ est la suivante : une torsion du bassin en opposition à une torsion de la colonne qui crée un arc (bassin et poitrine vers la gauche) due à la contrainte d'avoir les deux épaules parallèles au sol. A cela s'ajoutent les coudes au corps et les mains relâchées, une torsion de la cheville droite vers l'extérieur et la tête tournée vers la gauche. Le poids du corps est réparti sur les deux jambes mais la jambe droite est fléchie. Un mouvement lent qui engage le bassin et la poitrine inverse la torsion qui, de la gauche, passe vers la droite. Ainsi, l'ensemble de la structure du corps est totalement modifiée. Il y a à présent une torsion de la hanche et de la poitrine vers la droite, coudes au corps et mains relâchées, tête tournée vers la

¹⁶⁴ Gisèle Vienne citée par Laure Fernandez, in « Éloge de l'indisciplinaire : du théâtral (ou non) dans le solo chorégraphique contemporain, suivi d'un Entretien avec Gisèle Vienne », in *Registres* n°13, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2008, pp. 76-84.

¹⁶⁵ *Idem*.

droite, torsion de la cheville gauche. A partir de là, la danseuse exécute un jeu d'ondulation et de circulation des points moteurs en jouant sur la liaison entre les deux points moteurs hanche/poitrine, en les dissociant (seulement poitrine ou seulement bassin), en variant les directions (droite/gauche ou avant/arrière). Cependant, il s'agit d'une ondulation anguleuse produite par la position de la tête, par la position des coudes fléchis loin du corps ou sur le corps, la torsion des chevilles et des poignets et la souplesse même de la danseuse qui crée des angles dos/hanches importants.

Au sein de ce mouvement, le rapport au temps que met en place Gisèle Vienne crée un rendu chronophotographique. La danseuse inclut dans la chorégraphie des ralentis, des accélérations, des retours en arrière très brefs, un mouvement avant/arrière ainsi que des pauses. Tous ces effets participent de cette impression de décomposition du geste et de saccade. Les torsions et les angles du corps renforcent ces variations. Si la danseuse est comme manipulée par des fils invisibles, au milieu du solo, ces fils semblent se rompre et tout ce qui avait été mis en place et qui se déployait cesse. Le corps d'Anja Röttgerkamp tombe alors sur le sol, elle se retrouve sur les genoux, la tête projetée en arrière, comme achevant l'ondulation avant de retomber sur le sol. Mais la saccade va s'installer au sein de ce nouvel équilibre, créant à nouveau un mouvement elliptique ; le corps est donc toujours aux prises des désirs du sujet.

b. Le « corps-réceptacle »

Gisèle Vienne utilise le mot "immobilité" pour définir l'aboutissement de la gestuelle "chronophotographique" qu'elle déploie tout au long de ses pièces. En effet, au sein de la chorégraphie, des moments suspendus s'installent. Le corps devient alors image, tableau vivant. L'artiste explique la chose suivante : « Tout mon travail est traversé par la question du rapport à l'image, en référence à toute représentation fixe comme la photographie, le tableau, la statue, au mouvement et à la scène réelle. Cette relation interroge le lien dans le mouvement entre la représentation et l'être¹⁶⁶ ». Nous avons pu constater la formation de "tableaux" par le sujet dans *I Apologize* mais Gisèle Vienne pousse plus loin cette idée en créant à l'intérieur du spectacle des instants durant lesquels un personnage se transforme en image alors que les autres sont en action. Il perd alors les caractéristiques d'un être humain que sont le mouvement ou encore la

¹⁶⁶ Gisèle Vienne, « Érotisme, mort et mécanique. Sur une expérience de travail autour des rapports du corps au corps artificiel », in *Registres*, n°13, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2008, pp. 85-86.

parole. Ces moments sont repérables dans les quatre pièces que nous étudions. Pour les décrire, Gisèle Vienne utilise la formule “image-réceptacle”. Selon elle, « on n’est plus en dialogue avec un autre humain mais avec soi-même face à une image¹⁶⁷ ». La question du fantasme est alors mise en jeu de manière directe. Que fantasme le spectateur face à cette image ? Comment agit-elle sur lui ? Ces questions sont, pour elle, au cœur de ces temps suspendus, ces instants durant lesquels les personnages se statufient. Les arrêts développent chez le spectateur un doute, le sentiment de n’être plus devant des êtres humains et l’ancrage dans la réalité de ces personnages est remis en question.

Dans notre analyse, nous allons donner un deuxième sens au terme d’“image-réceptacle”. Dans les pièces, la notion de personnage est flottante. Les corps des objets qui sont tantôt animés, tantôt immobiles permettent l’instabilité des personnages au sein des corps. En effet, un corps peut abriter différents personnages ou incorporer un personnage qui, au départ, était joué par un autre acteur. *I Apologize*, *Kindertotenlieder* et *Une belle enfant blonde* vont nous permettre d’illustrer cette notion de “corps-réceptacle”.

Dans la première pièce, nous évoquions précédemment le passage du sujet au personnage. Ce moment particulier de la pièce, où le sujet change de statut, est également celui durant lequel le corps-objet d’Anja Röttgerkamp va connaître une évolution. Nous analysions précédemment la gestuelle plutôt déshumanisée de la danseuse pendant le spectacle. Ce passage est bien une parenthèse durant laquelle elle va s’incarner pleinement et mettre en œuvre des actions “humaines” : la parole, même s’il ne nous est pas permis d’entendre sa voix, une gestuelle fluide, usuelle et un rapport à l’autre que l’on peut qualifier d’humain (ils discutent, se touchent, semblent entrer en conflit). Mais ces actions viennent après un moment de marionnettisation de la danseuse durant lequel Jonathan Capdevielle lui verse du sang dans la main. Il s’agit bien, là encore, d’une représentation qui exhibe son caractère artificiel. Le corps est le lieu de l’oscillation entre personnage et objet, bien que tout soit mis en scène par le sujet. Il reçoit le personnage qui finit par s’évaporer dans un instant d’immobilité pour regagner son statut d’objet semi-incarné.

¹⁶⁷ Gisèle Vienne citée par Laure Fernandez, in « Éloge de l’indisciplinaire : du théâtral (ou non) dans le solo chorégraphique contemporain, suivi d’un Entretien avec Gisèle Vienne » art. cit., p.37.

Il en est de même pour *Kindertotenlieder* dans lequel les objets ont plusieurs rôles, incarnent différents personnages. Nous citerons pour commencer les Perchten, dont nous avons décrit la fonction précédemment. Ils sont dans un premier temps vêtus d'un costume qui évoque de grosses peluches, des sortes de monstres avec une double paire de cornes. Puis au cours de la pièce, les costumes tombent et ils ne sont plus que des corps au service des désirs du sujet. Ce dernier connaît une démultiplication de son corps au sein des objets. En effet, il est toujours incarné par Jonathan Capdevielle mais d'autres prennent le relais du personnage qui se dédouble alors sur scène. Il y a d'abord une poupée qui le représente plus jeune puis, à la fin de la pièce, le sujet va s'incarner dans le corps de la danseuse Anja Röttgerkamp qui joue le rôle d'une chanteuse pendant toute la pièce. Les dernières répliques de la pièce seront articulées par ses lèvres mais c'est le son de la voix préenregistrée de Jonathan Capdevielle qui sera entendue. Son corps est bien un réceptacle puisqu'elle est à la fois chanteuse et incarnation du sujet qui, sous ses traits va entrer en contact pour une dernière étreinte avec le personnage du fantôme, avant son retour dans le cercueil.

Dans *Une belle enfant blonde*, le personnage de Catherine Robbe-Grillet est maîtresse de cérémonie ; c'est elle qui orchestre les actions des personnages sur le plateau. La scénographie de ce spectacle est constituée d'un espace visible par les spectateurs et d'un espace plus mystérieux qui est hors-champ, caché par un rideau bleu. C'est de cet espace, invisible aux yeux du spectateur, que l'épouse de l'écrivain régit les actions, se saisissant de ces objets, ces êtres (poupées et humains) qui l'entourent. La comparaison que nous avons entamée entre *Les 120 journées de Sodome ou l'Ecole du libertinage* et *Une belle enfant blonde* se poursuit ici dans le traitement des objets. Sade écrit la chose suivante :

Pendant ce temps-là, nos libertins, entourés, comme je l'ai dit d'abord, de leurs femmes et ensuite de plusieurs autres objets dans tous les genres, écouteront, s'échaufferont la tête et finiront par éteindre, avec ou leurs femmes ou ces différents objets, l'embrasement que les conteuses auraient produit.¹⁶⁸

Les « objets » dont il parle sont bien des êtres humains qui vont servir de défouloir pulsionnel aux libertins, échauffés, selon le terme de l'auteur, par les récits luxurieux. Catherine Robbe-Grillet se saisit ainsi de ses objets pour régir l'espace scénique et par exemple, pousse certains personnages à entrer en scène, comme à la trente-deuxième

¹⁶⁸ Donation Alphonse François de Sade, *op. cit.*, p. 28.

minute, lorsqu'après des bruits de verre brisé, Jonathan Capdevielle, travesti, s'effondre, le corps à moitié sur la scène, à moitié dans le hors-champ. L'acteur revient un peu plus tard sur le plateau, en homme cette fois, incarnant un enquêteur. Ainsi, les identités se mêlent à l'intérieur des corps. De même, lors du monologue de Catherine Robbe-Grillet, ce personnage répond au nom de « Bérangère » dans l'échange suivant :

Catherine Robbe-Grillet : Bérangère vous me devez votre loyer. Ah mais bien sûr madame. Et vous me devez aussi mon loyer. Et pourquoi madame ? Parce que deux et deux font quatre et que je n'ai pas d'argent. Mais il faut en gagner madame. Ah, tiens donc et comment ? Et bien en travaillant de vos mains. Ah mais je n'ai pas envie. Alors vous pourriez peut-être jouer la comédie. La comédie ? Mais vous n'y pensez pas ! C'est beaucoup trop difficile.

Jonathan Capdevielle : Et bien je ne sais pas moi, vous n'avez qu'à écrire n'importe quoi.¹⁶⁹

La maîtresse de cérémonie entame un dialogue dont elle incarne les deux voix jusqu'à ce que Jonathan Capdevielle prenne en charge une des voix, celle de Bérangère, à qui s'adressait Catherine Robbe-Grillet. C'est là le troisième personnage qu'incarne le « corps-réceptacle » de l'acteur.

Par ailleurs, ce passage poursuit la filiation d'*Une belle enfant blonde* avec l'adaptation des *Cent vingt journées...* faite par Pasolini. En effet, Si Sade est cité de manière directe, il en est de même pour *Salò*. A un moment particulièrement en tension du film, le personnage de la pianiste et celui représentant la Duclos exécutent, en quête de gaité, un sketch dont le contenu est le suivant :

- Alors Mr Loyal, vous avez été payer le loyer ?
- Mais bien sûr Monsieur Gugus.
- Est-ce que vous avez aussi pensé qu'il fallait payer mon loyer ?
- Pourquoi donc Monsieur Gugus ?
- Parce que deux et deux font quatre et que je n'ai plus d'argent.
- Il faut en gagner Monsieur Gugus !
- Et comment fait-on pour gagner de l'argent ?
- C'est en travaillant de vos mains.
- Mais je ne sais pas !
- Alors vous n'avez qu'à jouer la comédie.
- Oh la la, c'est difficile.
- Et bien vous n'avez qu'à écrire pour ceux qui jouent la comédie.¹⁷⁰

¹⁶⁹ Dennis Cooper et Catherine Robbe-Grillet, *Une belle enfant blonde*, op. cit.,

¹⁷⁰ Répliques d'Hélène Surgère et Sonia Saviange, extraites du film *Salò*, de Pier Paolo Pasolini.

L'une se met à crier, et l'autre, pour la faire taire, pousse un hurlement. Elles rient finalement ensemble. Le tout est dit sur le ton de la plaisanterie, des rires se font autour d'elles. Dans la pièce de Gisèle Vienne, c'est sur un ton inquiétant que le personnage interprété par Jonathan Capdevielle prend en charge une partie du texte. Ainsi, le dialogue qui, dans *Salò*, était un moment un peu à part, une pause dans l'horreur, est ici une montée dans l'angoisse, le cri poussé par Capdevielle étant très puissant et menaçant. Les corps deviennent alors le réceptacle des personnages du film de Pasolini, les actrices de *Salò* reprenant elles-mêmes un dialogue qu'elles avaient interprété dans *Femmes femmes* (1974) de Paul Vecchiali.

Ainsi, au sein des trois pièces que nous venons de citer, les acteurs/objets sont amenés à interpréter de multiples personnages qui vont et viennent au fur et à mesure de l'action. Ils sont bien les réceptacles des projections du sujet.

c. *Un théâtre de l'errance*

Les spectacles de Gisèle Vienne mettent en scène des personnages dont l'appartenance au genre humain peut paraître suspecte. Certains moments ne permettent pas d'être sûr que l'on se trouve en présence d'êtres vivants. Les corps oscillent entre des moments d'incarnation complète qui permettent une gestuelle quotidienne, aisément identifiable, et des instants de désincarnation du corps, qui semble n'être plus qu'enveloppe ou image. Nous avons évoqué précédemment le devenir-image du corps qui participe de la désincarnation, nous étudierons la spectralité de ces corps qui prennent place dans un théâtre de la "hantise", selon le terme de Jacques Derrida dans son ouvrage *Spectres de Marx*¹⁷¹. Pour ce faire, nous prendrons pour exemples les pièces *Kindertotenlieder* et *This is how you will disappear*.

Pour introduire le corps spectral, nous citerons à nouveau Derrida :

La production du fantôme, la constitution de l'effet *fantôme*, ce n'est pas simplement une spiritualisation, ni même l'automatisation de l'esprit, de l'idée ou de la pensée, telle qu'elle se produit par excellence dans l'idéalisme hegelien. [...] Car il n'y a pas de fantôme, il n'y a jamais de devenir-spectre de l'esprit sans au moins une apparition de chair dans un espace de visibilité-invisible, comme dis-paraitre d'une apparition. Pour qu'il y ait du fantôme, il faut un retour au corps, mais un corps plus abstrait que jamais. Le processus spectro-gène répond donc à une incorporation paradoxale. Une fois l'idée ou la pensée [...] détachées de leur

¹⁷¹ Jacques Derrida, *op. cit.*.

substrat, on engendre le fantôme en leur donnant du corps. Non pas en revenant au corps vivant dont sont arrachées les idées ou les pensées, mais en incarnant ces dernières dans un autre corps artefactuel, un corps prophétique, un fantôme d'esprit, on pourrait dire un fantôme de fantôme.¹⁷²

Derrida parle bien ici du corps du spectre qu'il qualifie d'« incorporation paradoxale », précisant dans son ouvrage qu'il s'agit d'un « devenir-corps¹⁷³ » : l'esprit du disparu ou de l'idée prend corps, prend chair. Il ajoute qu'il « devient plutôt quelque “chose” qu'il reste difficile de nommer : ni âme, ni corps, et l'une et l'autre¹⁷⁴ ». Dans *Kindertotenlieder*, c'est le personnage du fantôme, nommé « Ghost » dans le texte qui nous intéressera. Il s'agit bien ici d'un « présent non présent, cet être-là de l'absent ou d'un disparu¹⁷⁵ » puisque Jonathan voit revenir sur scène le fantôme de son meilleur ami, victime du meurtre que le sujet a commis puis refoulé. Se présente donc sur scène ce personnage dont le corps et la gestuelle sont problématiques. De manière très claire, dès le départ, on sait qu'il s'agit d'un revenant. Le cercueil, espace du défunt, est visible sur scène mais le corps s'en échappe. Il revient, premièrement dissimulé par un masque et des gants qui peuvent évoquer la décomposition, avant d'apparaître sous son vrai visage, celui d'un jeune adolescent. La lenteur de sa gestuelle et la grande précision des gestes nous permettent d'emblée de comprendre qu'il ne s'agit pas d'un personnage qui revêt les traits d'un humain normal mais bien d'un corps qu'il nous est difficile d'appréhender.

De même, il y a un côté très lisse dans son physique. Le sweat-shirt que porte la danseuse Margrét Sara Guðjónsdóttir est rembourré, ce qui ne nous laisse pas voir de formes très nettes ou d'angles mais une fluidité, une rondeur. De même, son visage est très pâle et paraît inexpressif, revêt une neutralité inquiétante. C'est bien un personnage désincarné qui se présente au spectateur. Tout au long de la pièce, jusqu'à son retour dans le cercueil, la danseuse se déplacera avec une extrême lenteur et ses gestes seront ronds, ne déploieront que très peu d'angles. Il s'agit presque d'une présence flottante du fantôme dont le corps ne paraît pas ancré dans le sol.

S'il s'agit de l'apparition d'un spectre à proprement parler dans ce spectacle, les corps mis en scène dans *This is how you will disappear* ne sont pas si évidents à qualifier. S'ils ne sont pas des revenants, Gisèle Vienne en parle comme étant des idées,

¹⁷² *Ibid.*, pp. 202-203.

¹⁷³ *Ibid.*, p. 25.

¹⁷⁴ *Idem.*

¹⁷⁵ *ibid.*, pp. 25-26.

des fantômes visibles, produits par l'entraîneur¹⁷⁶, qui s'incarnent dans le corps de Jonathan Schatz (la rock star) et de Margrét Sara Gudjónsdóttir. Ainsi, la corporéité des danseurs est évanescence et leur ancrage sur scène est perpétuellement mis en doute. Leurs corps n'émettent aucun son lorsqu'ils sont en contact avec la nature environnante, ce qui déréalise également la forêt, pourtant naturaliste, réalisée par Gisèle Vienne.

Nous allons nous intéresser plus précisément à la figure de la rock star, à son apparition et à sa gestuelle. Le corps de Jonathan Schatz est comme lissé, poli par la lumière. Il a la forme d'un corps mais la matière semble manquer, comme s'il ne s'agissait que d'une silhouette. De plus, le visage est sans cesse masqué, prêt à disparaître sous les cheveux et la tête baissée du danseur. Ainsi, on a plus affaire à une image qu'à un corps en vie. C'est bien un corps désincarné qui nous est présenté. Il se déplace très lentement, a un contact avec les éléments qui paraît immatériel, n'émettant aucun son, semblant frôler la nature plus qu'imprimer son empreinte en elle. De plus, il exécute une série d'actions qui n'ont d'autre sens que celui du mouvement. Il avance, recule, s'accroupit, touche une branche, s'allonge, se relève, etc. Le corps ne semble pas habité, il semble n'être qu'enveloppe. De la même façon, cette présence fantomatique du corps de la rock star prend vie dans la relation qu'elle entretient avec l'entraîneur. Ce dernier cherche à entrer en interaction avec le danseur sans y parvenir. Il y a toujours un décalage entre les phrases adressées par Jonathan Capdevielle dans une certaine direction et la position de Jonathan Schatz. Ainsi, pensant parler au jeune homme, l'entraîneur s'adresse à une veste ou encore à une branche d'arbre.

Jacques Derrida parle d'« effet de visière » pour évoquer cet être-là du spectre qui peut nous voir ne pas le voir. Il évoque la sensation d'être « vu par un regard qu'il sera toujours impossible de croiser¹⁷⁷ ». Là encore, les caractéristiques spectrales du corps de la rock star s'affirment. De la même façon, sa première apparition correspond à cette définition. Il s'agit du moment de ralenti déjà évoqué précédemment pendant lequel une sorte de zoom était réalisé sur les perceptions de l'entraîneur, qui ressentait alors la présence de la rock star en fond de scène. Il s'agissait du corps du danseur, debout, à peine visible. Le spectateur est alors dans l'incertitude : qu'a-t-il réellement

¹⁷⁶ Gisèle Vienne, Rencontre publique autour de *This is how you will disappear* au Centre dramatique nationale d'Orléans, *op. cit.*

¹⁷⁷ Jacques Derrida, *op. cit.*, p. 27.

vu ? S'agit-il d'une apparition ? L'a-t-il simplement fantasmé ? A chaque moment de la pièce, l'ancrage de la rock star dans le réel est mis en doute.

De la même manière, le personnage archétypal de l'athlète passe par différents états. Au début de la pièce, elle agit de manière mécanique, exécute des mouvements sportifs très techniques sous l'œil de l'entraîneur. Elle va faire cela pendant un long moment jusqu'à la disparition de Jonathan Capdevielle. A ce moment précis, alors que son corps n'émettait aucun son quand il entrait en contact avec la nature, le spectateur peut ressentir le poids du corps de l'athlète quand elle touche les arbres, les feuilles, qu'elle mange ou encore qu'elle recrache une barre de céréales. Ainsi, son corps semble avoir une matérialité et une vie organiques, elle s'ancre dans le réel. Mais la brume déjà évoquée va changer définitivement ce statut. Elle va commencer à envahir l'espace et Margrét Sara Gudjónsdóttir va petit à petit disparaître. Avant cela, sa gestuelle va évoluer – alors que l'on commençait à apercevoir la matière de son corps, elle va adopter une gestuelle comme désincarnée.

Ces corps désincarnés et leur "devenir-image" rendent poreuse la frontière entre le corps artificiel et le corps du comédien qui coexistent dans les spectacles de Gisèle Vienne

B. Des corps artificiels en scène

Les corps des objets oscillant entre incarnation et désincarnation sont mêlés à ceux des poupées anthropomorphes. Mais quelle utilisation Gisèle Vienne fait-elle de ces poupées sur scène ? Comment le sujet s’empare-t-il de ces corps ? Comment interagit-il avec eux ?

a. *Défouloir pulsionnel du sujet*

Les fantasmes produits par le sujet mettent en scène différentes pulsions qui l’habitent. Laplanche et Pontalis donnent la définition suivante du terme “pulsion” : « processus dynamique consistant dans une poussée (charge énergétique, facteur de motricité) qui fait tendre l’organisme vers un but [...]. C’est dans l’objet ou grâce à lui que la pulsion peut atteindre son but¹⁷⁸ ». L’objet, que nous étudions sous ses différentes formes, s’apparente à un défouloir pulsionnel. Il va être celui grâce à qui le sujet va décharger ses pulsions. Cependant, ces dernières ont de multiples formes. Nous débuterons notre analyse par le déploiement de la pulsion d’emprise exercée sur les objets. Il s’agit là de « dominer l’objet par la force¹⁷⁹ ». Nous avons des exemples de cette pulsion dans *Kindertotenlieder*. Les corps artificiels, dans cette pièce, sont nombreux, mêlés aux corps des danseurs presque indistinctement. La différence entre eux n’est pas des plus évidentes et le trouble se crée. Le sujet ne semble pas, dans ce spectacle, faire la différence entre les corps et s’adresse de la même façon aux danseurs qu’aux poupées. Des épreuves de force sont alors visibles, le sujet va tenter de dominer les mannequins auxquels il fait face. Cela va passer par des actes de violence – on voit Jonathan Capdevielle frapper une poupée pour prendre sa place à cour puis le faire à nouveau quelques minutes plus tard. Ainsi, les corps artificiels n’ont pas, ici, un statut d’objet. La frontière entre le corps désincarné des danseurs et les corps sans vie des poupées est poreuse, il y a un aller/retour fréquent entre l’incarné et le désincarné, le corps-objet et le corps-personnage.

Cependant, les acteurs vont prendre le dessus sur les corps artificiels de manière significative quand ils vont vider la scène des corps des poupées. Dans un déplacement vif et plutôt agressif, les comédiens vont s’emparer des corps des mannequins qui

¹⁷⁸ Jean Laplanche et Jean-Bertrand Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, op. cit. , p. 359.

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 364.

peuplaient le centre de la scène pour les déplacer à jardin. Dans cet acte, il y a bien domination du corps artificiel par le corps du comédien.

Dans *Une belle enfant blonde*, le personnage interprété par Jonathan Capdevielle va également jouer de sa force pour dominer les poupées dont les corps sont clairement montrés comme étant artificiels. Le doute n'est pas envisageable ici bien que les mannequins de fillettes soient réalistes. Nous prendrons l'exemple du moment où l'acteur est travesti, debout alors que les poupées, Catherine Robbe-Grillet, et Anja Röttgerkamp sont assises sur les canapés. Il les observe, sa verticalité est imposante et il finit par toutes les gifler. Le désir de dominer est très présent au sein de ce spectacle qui développe un discours sur l'expérience de la violence érotisée qu'incarne le personnage/la personne de Catherine Robbe-Grillet.

La pulsion d'emprise prend forme aussi par la volonté de donner forme au corps des poupées, c'est-à-dire de les placer, de les déplacer, de les mettre en scène. Dans ce désir de créer l'image, les personnages peuvent modeler les corps. Dans cette même pièce, on peut donner pour exemple Jonathan Capdevielle plaçant les mains des poupées d'une certaine façon, les faisant interagir entre elles. Par exemple, avant de les gifler, il place la main d'une des poupées de manière à donner l'impression qu'elle soulève la jupe de sa voisine, la main sur ses cuisses. Dans ce passage, la posture dominante de Catherine Robbe-Grillet est inversée ; elle passe alors du dominant au dominé en étant la proie de Jonathan Capdevielle qui mime une gifle. Au sein de cette pièce, le voyeurisme tient une place importante de par la présence des poupées mais aussi par le personnage d'Anja Röttgerkamp qui prend plaisir à observer la scène. Capdevielle, dans la création de ce tableau entre les poupées, met en scène le voyeurisme dans la représentation du fantasme d'une homosexualité féminine. Il donne forme aux poupées pour satisfaire une pulsion "scopique", c'est-à-dire un désir de voir. Cependant, on ne peut enlever au sujet, producteur de l'espace fantasmatique, la paternité de ces gestes qui mettent en scène le fantasme sous sa forme passive. Ainsi, on peut dire que le sujet est le producteur premier de cette pulsion "scopique".

La pulsion de mort va également prendre place dans les spectacles de Gisèle Vienne. Dans *I Apologize*, il s'agit de faire l'expérience de la mort sans mourir, dans *Kindertotenlieder*, d'affronter son propre crime par la venue d'un fantôme et dans *Une belle enfant blonde*, d'enquêter sur un meurtre. Dans ces trois pièces, la mort est donc

présente de manière très forte. Laplanche et Pontalis donne cette définition de la pulsion de mort :

Désigne une catégorie fondamentale de pulsions qui s'opposent aux pulsions de vie et qui tendent à la réduction complète des tensions, c'est-à-dire à ramener l'être vivant à l'état anorganique. Tournées d'abord vers l'intérieur et tendant à l'autodestruction, les pulsions de mort seraient secondairement dirigées vers l'extérieur, se manifestant alors sous la forme de la pulsion d'agression ou de destruction¹⁸⁰.

Il y a un paradoxe à parler de la pulsion de mort pour désigner les actions du sujet sur les corps artificiels. En effet, il est dit qu'il s'agit de « ramener l'être vivant à l'état anorganique ». La caractéristique première des poupées est qu'elles ne sont pas des êtres vivants mais bien déjà des êtres sans organes, sans vie. Ainsi, il n'y a pas de changements de statut possible pour les corps des poupées mais ce sont les projections du sujet sur ces corps qui vont lui permettre de tenter d'apaiser ses pulsions. Dans *I Apologize*, cela sera toujours incomplet puisque, la plupart du temps, il ne s'agit pas de passage à l'acte mais de représentation de la mort. Le sujet utilise les poupées pour créer des tableaux mettant en scène des actes de violence entraînant la mort¹⁸¹. Comme nous l'expliquions précédemment, la pièce est fondée sur une succession de tableaux qui va jusqu'à la mise en scène de la mort du sujet. Cependant, la mort n'est pas définitive et la dernière image du spectacle montre Jonathan Capdevielle qui se relève et se remet en mouvement.

Les corps artificiels présents sur scène permettent au sujet d'assouvir ses pulsions, qu'elles soient de mort ou d'emprise, c'est-à-dire d'agir sur les objets que sont les poupées pour les dominer ou encore, paradoxalement, les tuer. Cependant, ces corps ont un statut différent quand le sujet les investit comme s'il s'agissait d'êtres humains.

b. Perceptions animistes

Gisèle Vienne dit de ses poupées la chose suivante : « Je n'essaie pas d'insuffler une vie aux poupées par la manipulation¹⁸² ». Pourtant, au sein de ses spectacles, on peut remarquer des passages pendant lesquels les poupées, même si elles ne sont pas réellement manipulées, semblent prendre vie aux yeux du sujet, être plus que de simples

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 371.

¹⁸¹ Voir annexe n°1.

¹⁸² Gisèle Vienne citée par Laure Fernandez, in « Éloge de l'indisciplinaire : du théâtral (ou non) dans le solo chorégraphique contemporain, suivi d'un Entretien avec Gisèle Vienne » art. cit., p. 34.

objets nécessaires à sa mise en scène. On peut citer ce genre de moment dans *I Apologize*, *Une belle enfant blonde* et également dans *Kindertotenlieder*. Nous avons déjà évoqué un passage de la première pièce pendant lequel le sujet parle aux poupées, entre en contact physique avec elle. Le sujet a donc une perception animiste de ces objets, c'est-à-dire que, comme les enfants, il considère les mannequins comme étant animés et leur prête des intentions. A ce moment de la pièce, il séquestre plusieurs mannequins, bande les mains de certains d'entre eux, en porte d'autres. Nous évoquions précédemment le changement d'attitude face au poids du corps des poupées. Quand Jonathan Capdevielle les porte à ce moment là, il se fait aider, comme si les mannequins pesaient le poids d'un humain. Tous ces éléments semblent induire la perception animiste du sujet face à ses poupées. Dans *Une belle enfant blonde*, le personnage de l'enquêteur s'adresse directement aux poupées pour leur poser des questions sur le meurtre de Hant. Elles sont alors présentées comme des témoins potentiels, capables de voir et d'entendre. Le comédien est même amené à entrer en contact avec elles, à replacer une de leur tête, comme pour les rendre plus attentives encore.

Dans *Kindertotenlieder*, ce n'est pas tout à fait la même chose puisque Gisèle Vienne a animé elle-même les poupées, c'est-à-dire qu'elles sont robotisées, bougent, tournent la tête, ce qui crée une ambiguïté sur leur statut de corps artificiels. Le sujet va s'adresser à ces poupées comme s'il s'agissait d'humains, va discuter avec elles. De même, la dernière image d'*Une belle enfant blonde* entretient cette ambiguïté en amenant sur scène une poupée qui mime la respiration. La cage thoracique se bombe et se rétracte pour simuler l'acte de respirer. Gisèle Vienne travaille à troubler les perceptions que le spectateur et le sujet peuvent avoir des poupées dont les statuts sont multiples.

Les marionnettes à gaine utilisées dans *Jerk* sont, quant à elles, de véritables personnages de l'histoire racontée par David Brooks. En effet, elles représentent Dean Corll et Wayne Henley qui ont tout deux une voix singulière donnée par le marionnettiste. Dans son désir de mise à distance, David anime ces marionnettes mais le rapport qu'il entretient avec elles est ambigu, et cela, probablement car la marionnette du prisonnier est le prisonnier lui-même. De ce fait, lorsqu'il s'adresse aux poupées, il leur prête vie et va même jusqu'à avoir une relation sexuelle avec l'une d'elle. Ainsi, le rapport animiste avec les marionnettes est dû à la situation de représentation théâtrale qui donne forme à *Jerk*.

c. *Peupler le fantasme*

Si les poupées peuvent être investies d'intentions et de vie par le sujet, elles peuvent également être présentes sur scène au même titre que la scénographie. La poupée revêt alors deux rôles comme l'explique Gisèle Vienne : « la poupée comme objet et la poupée comme partenaire de jeu, comme autre humain¹⁸³ ». Elle dit même que les poupées peuvent être « des objets de scénographie au même titre que les fauteuils, les projecteurs... ». Ainsi, les mannequins peuvent être comme des habitants du fantasme, des observateurs, des objets et pas systématiquement des partenaires. Dans *Une belle enfant blonde*, toutes les poupées n'entrent pas en interaction avec un comédien ou un danseur. La plupart sont seulement présentes, debout, immobiles. Il en va de même pour *Kindertotenlieder* dans lequel les mannequins d'adolescents sont des spectateurs. D'ailleurs, c'est à eux que s'adresse Jonathan Capdevielle au début du spectacle quand il dit : « Merci d'être venus assister à ce concert donné en mémoire de mon ami. Et je tiens à remercier l'un de ses groupes préférés d'avoir accepté de jouer ici aujourd'hui. J'étais ami avec lui depuis mes douze ans et je sais qu'il aurait...¹⁸⁴ ». Il y a bien une mise en abyme du regard spectatorial par la présence des poupées sur scène, comme une bande d'adolescents à un concert. Le message adressé par le sujet a une double destination, à la fois le public et les poupées.

d. *Tableau vivant dans This is how you will disappear*

Au sein de *This is how you will disappear*, l'apparition des poupées est moins systématique et beaucoup plus fugitive. Elles n'apparaissent que lors d'un tableau assez court qui naît de la brume. En effet, nous expliquions précédemment que la brume, sculptée par l'artiste Fujiko Nakaya, submerge l'espace scénique, englobe les comédiens qui finissent par disparaître. Elle semble donner forme aux corps et aux tableaux que présente la pièce et ce, par ses allées et venues. Il s'agit bien d'incarner les idées, donner forme au fantasme. C'est donc par elle que va naître le tableau mettant en scène quatre mannequins. Gisèle Vienne parle de la présence de ces poupées comme la

¹⁸³ *Ibid.*

¹⁸⁴ Dennis Cooper, *Kindertotenlieder*, *op. cit.*

Texte original : « Thank you for coming to this memorial concert for my friend, and I want to thank one of his favourite band for agreeing to play here today. He was my friend since we were 12 years old, and I know he would have... ».

continuité du jeu des comédiens¹⁸⁵ qui se désincarnent au fur et à mesure de la pièce. Il y a une proximité entre les corps des poupées et ceux des personnages présentés pendant la première partie du spectacle mais les mannequins que crée l'artiste ont la taille d'adolescents et non d'adultes. Ce tableau est une image immobile et le doute naît chez le spectateur, car il n'est pas évident de s'apercevoir immédiatement qu'il s'agit de corps artificiels.

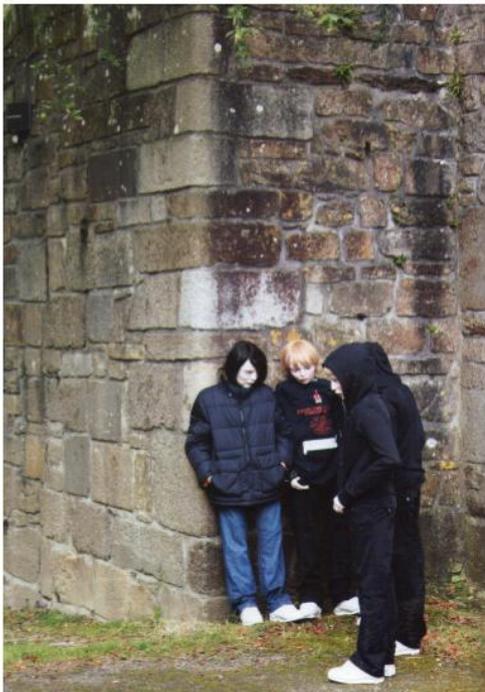


Photographie extraite du livre de Gisèle Vienne, Dennis Cooper, Peter Rehberg et Jonathan Capdevielle, *Jerk//A travers leurs larmes*, Paris, Editions Dis Voir, 2011.

Comment interpréter cette image qui apparaît puis finit par s'évanouir ? Que signifie-t-elle dans la chronologie tourmentée de la pièce ? Nous allons comparer cette

¹⁸⁵ Gisèle Vienne, Rencontre publique autour de *This is how you will disappear* au Centre dramatique nationale d'Orléans, *op. cit.*

image au retour d'un souvenir enfoui, refoulé, qui finit par émerger. La présence des personnages en scène, de ces fantômes formulés, serait la première étape de la résurgence du souvenir. Leur immobilité est le premier pas vers la construction du tableau à venir. Au sein de la pièce, il finit par émerger, brisant la continuité de ce qui nous avait été présenté depuis le début, c'est-à-dire des scènes entre des comédiens. C'est ici l'émergence d'un tableau présentant trois adolescents en train d'observer deux cadavres dans la forêt. Certains éléments permettent de se raccrocher à une réalité de l'évènement : par exemple, on peut voir une tente et des détritrus, c'est-à-dire des éléments qui nous racontent une histoire, un passé, alors que tout ce qui a été présenté dans la pièce ne parvient pas à s'ancrer dans une narration claire. On peut envisager l'hypothèse d'un souvenir refoulé par le sujet qui ressurgit, au milieu de ce fantôme incarné. Les poupées permettent donc de voyager dans le temps en créant ce tableau déroutant, immobile. Il est furtif et ne fait que traverser la scène pendant une minute mais il questionne le spectateur et permet une plongée dans l'inconscient du sujet. Cependant, il n'y a pas de sens défini précisément par Gisèle Vienne, ce qui nourrit la position de spectateur actif, inspecteur de police à l'affût du moindre indice pour construire un sens. C'est cette position, qu'elle définit comme étant « jubilatoire », que décrit l'artiste à plusieurs reprises¹⁸⁶.



Photographie extraite du livre de Gisèle Vienne, Dennis Cooper, Peter Rehberg et Jonathan Capdevielle, *Jerk//A travers leurs larmes*, Paris, Editions Dis Voir, 2011.

¹⁸⁶ Rencontre avec Gisèle Vienne à propos du processus de création de *This is how you will disappear*, *op. cit.*

C. La place de la voix

Le fondement de notre art théâtral est en effet beaucoup moins l'illusion de réalité que l'illusion de totalité : périodiquement, de la *choréïa* grecque à l'opéra bourgeois, nous concevons l'art lyrique comme la simultanéité de plusieurs expressions (jouée, chantée, mimée), dont l'origine est unique, indivisible. Cette origine est le corps, et la totalité réclamée a pour modèle l'unité organique : le spectacle occidental est anthropomorphe ; en lui, le geste et la parole (sans parler du chant) ne forment qu'un seul tissu, congloméré et lubrifié comme un muscle unique qui fait jouer l'expression mais ne la divise jamais : l'unité du mouvement et de la voix produit *celui* qui joue ; autrement dit, c'est dans cette unité que se constitue la « personne » du personnage, c'est-à-dire l'acteur.¹⁸⁷

Roland Barthes décrit quelles sont, selon lui, les particularités de l'acteur occidental pour introduire son analyse du bunraku. Il insiste sur « l'unité organique » du comédien, celle de sa voix, de son corps, de ses gestes, etc. Les spectacles que nous nous proposons d'étudier ici mettent en échec cette unité ; les corps se démultiplient, les gestes perdent leur fluidité, et le corps de l'acteur s'apparente à une marionnette. Gisèle Vienne utilise ces procédés pour troubler les perceptions du spectateur et poursuit cette recherche en instaurant une relation du corps à la voix complexe et multiple sous-tendue par la question suivante : « Comment parvient[-on] à formuler une inquiétude ou un fantasme et [que] se produit[-il] quand une narration devient difficile, voire impossible ?¹⁸⁸ » La metteuse en scène va semer le doute et déjouer les conclusions hâtives des spectateurs en donnant à la voix différents rôles, provenances et statuts que nous analyserons ici.

a. Une belle enfant blonde : un rapport d'unité entre le corps et la voix

Nous analysons précédemment le texte prononcé par Catherine Robbe-Grillet lors de son monologue dans le spectacle *Une belle enfant blonde*. Cette pièce met en place un rapport d'unité du corps avec la voix. C'est-à-dire que l'actrice parle en direct, avec sa propre voix, sans que rien ne soit retravaillé par des techniciens. C'est un rapport attendu et qui ne trouble aucune perception. Seulement, la profusion du texte dans ce spectacle est étonnante et peut perturber le spectateur. En effet, dans la majorité des pièces de Gisèle Vienne, le texte est présent en quantité limitée. Les dialogues sont minces et chaque mot est minutieusement pesé. Ici, Catherine Robbe-Grillet improvise, son texte est donc incertain, les mots peuvent changer d'une représentation à l'autre. Ce

¹⁸⁷ Roland Barthes, *L'empire des signes*, Genève, Editions Albert Skira, 1970, p. 79.

¹⁸⁸ Gisèle Vienne, « Complexe de narration », art. cit.

monologue est comme une rupture au sein du spectacle dont la première heure est presque intégralement sans parole.

Si ce rapport à la voix peut sembler bouleverser les codes établis par Gisèle Vienne au début du spectacle, c'est parce qu'elle apparaît dans un premier temps par le personnage interprété par Jonathan Capdevielle. Il arrive en tant que détective, habillé en homme, pour enquêter à propos d'un meurtre. Il interroge alors la danseuse et les poupées et sa voix débute dans un rapport d'unité, c'est-à-dire qu'il parle, qu'on entend sa voix et qu'on sait qu'elle prend place dans son corps quand il dit les choses suivantes : « Est-ce que vous connaissez un certain Hant ? Je vous pose la question parce qu'on vous a vus ensemble jeudi soir au Boy Club ». Cependant, ce rapport s'étiole au fur et à mesure de la scène. La voix que l'on pouvait si aisément entendre et dont le destinataire semblait être la danseuse n'est plus si claire. Elle est parasitée par la musique qui s'installe. On entend des sons mais le sens ne nous parvient plus, il s'agit seulement de bruits qui ne concurrencent pas la musique. Ainsi, une partie du signal est brouillée : on sait que l'enquêteur parle mais nous n'avons pas accès à ce qu'il dit. Par la suite, il parlera sans émettre aucun son, ne fera plus que mimer l'acte de la parole. Il y a alors dissolution du statut de la voix dans ce passage, ce qui permet la création d'une rupture forte lors du monologue de Catherine Robbe-Grillet.

Mais la voix de l'actrice, qui se donne de manière directe dans ce monologue, se complexifie en se démultipliant. En effet, à la fin du spectacle, elle se dédouble par le processus d'enregistrement et de duplication, dont l'enquêteur avait esquissé les possibilités en utilisant un dictaphone lors de sa première apparition. Le meurtre que commet Catherine Robbe-Grillet sur Jonathan Capdevielle, cet élément qui hante la pièce, ce moment dont on sait qu'il est arrivé, nous est transmis par le biais d'un tourne-disque actionné par la danseuse Anja Röttgerkamp qui nous fait entendre les sons du meurtre. En écho, ce à quoi nous venons d'assister nous parvient sous une autre forme, plus élaborée, moins rudimentaire – on entend plus de détails que ce que montre le premier meurtre. Ainsi, le sentiment d'incongruité face à autant de texte de la part de Catherine Robbe-Grillet est une construction qui prend place grâce à la présence du personnage de l'enquêteur et qui se complexifie par la démultiplication des voix.

b. *Une voix désincarnée*

Le rapport de la voix au corps est très différent dans *Kindertotenlieder* : aucune n'est en direct. Il s'agit de voix enregistrées au préalable par Dennis Cooper et Jonathan Capdevielle, c'est-à-dire des voix qui n'appartiennent pas nécessairement au corps qui est censé prononcer les mots. C'est donc une voix partiellement désincarnée, sans corps qui habite le spectacle, une voix presque fantomatique. Il y a bien un clivage entre le corps et la voix qui est multiplié par son amplification sonore. Ces éléments vont dans le sens de la désincarnation du corps. La voix est à la fois intime quand elle prend place dans le corps de Jonathan Capdevielle et étrangère puisque sortant des enceintes et étant préenregistrée. Gisèle Vienne parle de « détachement du corps » par rapport à la voix.¹⁸⁹

La construction du fantasme veut qu'un sujet en soit le producteur. La voix du sujet, qui habite les différents corps, régit et affirme l'espace fantasmatique dans lequel se déploie le spectacle. De plus, ces voix ambiguës sont amenées à parler au nom du fantôme, ce corps dont l'incarnation est problématique. Mais la voix peut aussi être flottante, n'appartenir à aucun corps, affirmant une fois de plus l'espace mental qui est présenté. Gisèle Vienne dit à ce propos la chose suivante : « Il a à la fois la possibilité de s'attacher à ces deux corps et de flotter dans l'air et être ce dialogue qui est littéralement désincarné¹⁹⁰ ».

L'artiste évoque la présence d'un dialogue au sein du spectacle, le premier véritable dialogue qu'elle met en scène depuis sa collaboration avec Dennis Cooper. Si *Une belle enfant blonde* démultipliait la voix d'un seul corps, le processus inverse voit le jour dans *Kindertotenlieder*. Ce sont les corps qui se démultiplient pour deux voix, celle de Jonathan Capdevielle et de Dennis Cooper. Ainsi, le personnage du fantôme qui prend sa source dans le corps de Margrét Sara Gudjónsdóttir est également présent sur scène sous la forme d'une poupée robotisée. Et on peut considérer que l'homme qui, sous la pression du sujet, se retrouve sur le sol, comme mort, est une autre représentation de « Ghost ». Il en est de même pour le personnage de Jonathan Capdevielle dont la voix prend place dans son corps, celui d'une poupée mais également dans le corps de la chanteuse qui prononcera les dernières répliques du spectacle avec la voix du sujet.

¹⁸⁹ Gisèle Vienne, propos recueillis par Margot Dacheux, *op. cit.*

¹⁹⁰ *Idem.*

Ces voix sans corps permettent l'affirmation d'un espace mental sur scène mais aussi de l'articulation du fantasme par le traitement marionnettique de la voix qu'évoque Gisèle Vienne¹⁹¹. En effet, la marionnette consiste à poser une voix sur un corps artificiel que l'on anime. Au sein du fantasme, le sujet crée l'objet, son discours et donc sa voix. Dans ce spectacle, les corps ne s'expriment qu'indirectement, les voix parlent à leur place. De plus, ces voix ont un caractère performatif – flottant autour du sujet, s'inscrivant dans différents corps, elles permettent la réactivation du souvenir traumatique (le crime commis par le sujet), meurtre refoulé.

c. Des voix omniscientes et ventriloques

Un ventriloque est une personne qui peut parler de manière audible sans remuer les lèvres. Dans les configurations que propose Gisèle Vienne, nous pouvons dire que les voix semblent provenir d'un ventriloque invisible dont nous ne verrions que les pantins qui évoluent sur scène. De ce fait, les voix de *Kindertotenlieder* dont nous faisons l'analyse entrent dans cette catégorie de voix ventriloques qui parlent à la place des personnages en scène.

Dans *This is how you will disappear*, la voix de Jonathan Capdevielle habite le spectacle, il est presque le seul à prendre la parole (une phrase unique est prononcée par l'athlète). Au sein de la pièce, lors de la rencontre entre l'entraîneur et la rock star, un moment de ventriloquie s'installe, bien que l'entraîneur bouge les lèvres pour donner voix au personnage interprété par Jonathan Schatz. Il va parler pour lui dans un premier temps, sans être visible. Le spectateur peut alors douter de ce qu'il voit : s'agit-il de la voix amplifiée de la rock star ou de celle d'un autre acteur invisible pour le moment ? La ventriloquie sert au brouillage des perceptions et permet l'installation de ce que Gisèle Vienne nomme « une crise schizophrénique¹⁹² ». Le corps de la rock star ne parvient pas à s'incarner totalement, il reste ce corps flottant, ne parvenant pas à rentrer en contact direct avec l'environnement. De ce corps, aucune voix ne peut sortir, qui l'ancrerait dans l'espace scénique et supprimerait sa spectralité. La relation se complique quand l'entraîneur réapparaît clairement sur scène et fait entendre sa propre voix, ajoutée à celle de la rock star – Jonathan Capdevielle parle avec sa voix quand il s'agit des répliques de l'entraîneur et la modifie lors de celle de la rock star – pour

¹⁹¹ *Idem.*

¹⁹² *Idem.*

permettre la mise en place d'un dialogue entre l'entraîneur et son fantasme, affirmation, encore une fois, d'un univers mental. Si, au départ, Gisèle Vienne avait décidé de faire bouger les lèvres de la rock star au moment où l'entraîneur parle à sa place, elle a renoncé à cette idée pour affirmer ce moment schizophrénique¹⁹³.

La relation du sujet aux objets permettait déjà d'établir cet espace mental. Le rapport de la voix aux personnages ne fait que renforcer cette idée. Dès la première réplique de l'entraîneur, l'ambiguïté naît :

Un jour, on explorera la rivière avec un masque de plongée et on t'effleurera, des mois passés à flotter dans les abysses, les bras tendus telles les ailes d'un planeur, tes vêtements neuf fois trop petits. Quand tu échoueras sur la rive, les gens préféreront s'arracher les yeux plutôt que de te lancer des regards admiratifs. Lorsqu'on t'extraira de la rivière, l'eau dégoulinera à ta suite comme une longue toge. Sois parfaite aujourd'hui, sinon je te tuerai et je jetterai ton corps à la rivière.¹⁹⁴

Il s'agit ici d'une menace proférée à l'encontre de la jeune athlète. Elle est dite par l'entraîneur en voix *in*, amplifiée par un micro. De ce fait, l'adresse est délicate à définir, le texte étant murmuré et non projeté vers Margrét Sara Gudjónsdóttir. Cependant, d'après le sens, ce texte serait à destination de l'élève de l'entraîneur. Mais le doute s'installe lorsque l'athlète ne réagit pas à ces paroles, elle continue d'exécuter ses exercices, impassible. Le statut de cette voix paraît alors plus complexe, elle serait mentale et non réellement adressée. C'est donc une voix qui parle en direct mais qui aurait un statut de voix *off*. La sonorisation lui permet d'entourer le spectateur qui se sent alors proche de ces murmures et qui peut mettre en doute le corps duquel émane la voix. L'espace mental de l'entraîneur, dans lequel se déroule la pièce, lui permet de s'exprimer en direct de manière mentale. C'est lui qui régit l'espace et les liens entre les différentes figures. Sa voix semble ici être une sorte d'élément contemplatif qui intervient en commentaire de l'action en cours, ici, les exercices exécutés par l'athlète.

Après le meurtre de la rock star, la danseuse revient sur scène pour chanter une chanson qui, à nouveau, sème le trouble. Elle s'incarne tout à fait en chantant deux phrases, avant de devenir un véritable tableau vivant, immobile. Gisèle Vienne décrit le

¹⁹³ *Idem.*

¹⁹⁴ Dennis Cooper, *This is how you will disappear*, *op. cit.*

Texte original : « Someday when someone explores the river with a face mask they will rub against you, months there gliding the depths, arms straight out like a plane, your clothes nine times too small. When you drift ashore, people will rip out their eyeballs rather than look at you admiringly. When they pull you out of the river, the water will follow you up like a long gown. Be perfect today or I'll kill you and throw your body in the river. »

phénomène sonore qui s'installe de cette façon : « Elle dit vraiment deux phrases, puis la chanson est reprise par une diffusion sur le plateau qui crée un moment difficilement cernable avant de partir clairement dans le système de diffusion¹⁹⁵ ». Ce relais du son d'un endroit à l'autre du plateau pour finalement entourer la salle déséquilibre les perceptions du spectateur et renforce cette idée de tableau vivant. Sa voix ne lui appartenant plus, la danseuse devient image. La metteuse en scène parle d'une focalisation sur le personnage de l'athlète qui s'élargit par la suite, seulement grâce à l'effet sonore. Le son diégétique, c'est-à-dire un son qui provient de la scène se transforme en son extra-diégétique ; on peut alors l'assimiler à une voix *off* dont Gisèle Vienne a déjà fait l'expérience dans ses précédents spectacles.

d. *La voix off dans I Apologize*

Des cinq pièces que nous nous proposons d'étudier, *I Apologize* est une de celle qui contient le plus de texte et, paradoxalement, aucune voix *in*, ni même aucune tentative de phraser le texte. C'est à travers une voix *off* comprise dans les compositions musicales de Peter Rehberg que le texte se fait entendre. Rappelons ce que Gisèle Vienne dit de la diégèse de ce spectacle : « *I Apologize* part de la reconstitution d'un accident. Cette reconstitution engendre plusieurs versions de l'évènement afin d'en cerner la réalité¹⁹⁶ ». Pourtant, les poèmes et monologues écrits par Dennis Cooper ne paraissent pas commenter l'action sur scène ou être en relation avec elle. L'artiste décrit les textes de l'écrivain de la manière suivante : « Dennis Cooper a écrit des poèmes et des monologues pour cette pièce, en s'interrogeant sur leur lien réel ou imaginé avec ce qui se passe sur le plateau ». Le texte n'est donc pas présent dans la pièce en tant que moteur narratif. De plus, il ne s'agit pas d'un texte théâtral mais de poésie et de monologue littéraire. Ainsi, on retrouve des textes tels que celui-ci :

Pas le gamin qui rêvait d'être magicien. Pas le gamin qui pensait qu'il pouvait survivre n'importe où comme un astronaute. Pas le gamin qui tombait dans les pommes sur le trottoir comme si c'était son sac de couchage. Pas le gamin qui se droguait et essayait de s'échapper comme s'il était son otage. Pas le gamin qu'il plantait devant ma télé pendant des jours comme s'il faisait partie de mes meubles. Pas le gamin qui disait qu'il pouvait disparaître et que je ne m'en apercevrais même

¹⁹⁵ Gisèle Vienne, propos recueillis par Margot Dacheux, *op. cit.*

¹⁹⁶ Site officiel de Gisèle Vienne : <http://www.g-v.fr/creations/vf-iapologize-frameset.htm>. Consulté le 6 juin 2013.

pas, comme si c'était un magicien. Pas le gamin dont le cadavre était si incroyable que je lui criais dessus, comment est-ce que tu as pu faire ça, putain ?¹⁹⁷

L'adéquation avec l'action n'est pas claire mais on peut croire qu'il s'agit des pensées du personnage, de souvenirs qu'il a de son enfance et de son adolescence. Il y a bien friction entre le texte et l'action, un frottement mais pas de lien explicite et direct.

La voix qui est présentée est celle de l'auteur, Dennis Cooper. C'est une voix "acousmatique", selon l'expression développée par Michel Chion dans ses ouvrages sur le son au cinéma, c'est-à-dire qu'on « [l']entend sans voir la cause originale du son¹⁹⁸ ». Mais le spectateur n'est pas certain que cette voix soit réellement acousmatique dans un premier temps, puisqu'il est tenté de lier la voix de Cooper au corps en scène, celui de Jonathan Capdevielle. Il deviendrait alors un son interne, c'est-à-dire une voix mentale, ou encore l'évocation de souvenirs, mais le contenu narratif n'étant pas en adéquation avec l'action, le doute s'estompe et la dissociation se fait. La voix de Cooper ne connaîtra pas de désacousmatisation, c'est-à-dire qu'elle sera toujours une voix en dehors de la diégèse.

Gisèle Vienne envisage ce rapport comme proche de celui du bunraku dont Barthes, dans son ouvrage *L'Empire des signes*, évoque le rapport particulier qu'il entretient avec la voix. Il écrit : « Sans être éliminée (ce qui serait une façon de la censurer, c'est-à-dire d'en désigner l'importance) la voix est donc mise de côté. Le bunraku lui donne un contrepoids, ou, mieux, une contremarche : celle du geste¹⁹⁹ ». *I Apologize* met la voix de côté lui aussi et laisse place au geste du sujet qui va manipuler les poupées. On peut comparer sa place à celle du manipulateur et envisager ce spectacle comme un mélange de trois écritures que Barthes désigne de la sorte : « la marionnette, le manipulateur, le vociférant : le geste effectué, le geste effectif, le geste vocal ». En effet, ces écritures sont bien distinctes et ont chacune leur place au sein de la pièce.

¹⁹⁷Dennis, Cooper, *I Apologize*, *op. cit.*

Texte original : «Not the kid who dreamt it would be a magician. Not the kid who thought it could survive anywhere like an astronaut. Not the kid who'd pass out on the sidewalk like it was his sleeping bag. Not the kid who'd drug it and try to escape like its hostage. Not the kid who'd plant it in front of my TV for days at a time like he was part of my furniture. Not the kid who said he could disappear and I wouldn't even notice like it was a magician. Not the kid whose dead body was so unbelievable that I yelled at it, How the fuck could you do that ? »

¹⁹⁸ Michel, Chion, *L'Audiovision : son et image au cinéma*, Paris, Editions Armand Colin, 1991.

¹⁹⁹ Roland, Barthes, *L'empire des signes*, *op. cit.*, p. 49.

Ainsi, la voix dans ce spectacle a un statut particulier, elle vient s'ajouter aux actions scéniques pour faire écho et troubler les perceptions du spectateur en mettant en scène un rapport « hasardeux²⁰⁰ » entre le corps et la voix. Toutefois, le personnage interprété par Jonathan Capdevielle réagit au son de cette voix et, dès sa première apparition, instaure une relation d'écoute collective. Comme nous l'expliquions précédemment, il stoppe l'action scénique, s'assoit et écoute la voix de Dennis Cooper.

Sa deuxième intervention arrive alors que Jonathan Capdevielle est assis en fond de scène, une poupée sur les genoux. Comme précédemment, il s'agit d'un temps d'écoute de la voix off qui pour ce texte – une véritable adresse, la réponse à une lettre – a un débit très élevé. Dennis Cooper dit son texte sans faire de pause, telle une vague. Cependant, un premier écart apparaît quand Jonathan Capdevielle se lève alors que la voix de Cooper se fait toujours entendre. L'action scénique se couple alors au texte et entre en tension, bien que les propos de l'auteur ne puissent agir qu'en écho et non en adéquation avec les éléments scéniques.

La voix off interviendra de cette manière encore une fois avant de se démultiplier. En effet, alors que le personnage de Jonathan Capdevielle continue de mettre en scène les poupées, la voix de Cooper se fait entendre. Puis, un deuxième texte vient se greffer au premier. Il s'agit d'un texte chuchoté par l'auteur, comme plus proche de l'oreille du spectateur, qui prend le dessus sur l'autre. Il devient alors difficile de distinguer ces deux voix qui se parasitent et viennent troubler un peu plus le rapport déjà « hasardeux » du corps à la voix.

Si le texte n'est pas écrit pour être en adéquation avec les actions scéniques, certains passages entretiennent pourtant une résonance particulière. Par exemple, la cinquième intervention de la voix, fait écho à ce qui se déroule sur scène. Alors que Jonathan Capdevielle embrasse Jean-Luc Verna allongé sur le sol, le crâne recouvert de sang, Dennis Cooper dit : « Je sers mes amis dans mes bras / jusqu'à ce qu'on ait des bleus²⁰¹ ». Cette image se poursuit un long moment avant que les lumières ne s'éteignent et que le spectateur soit plongé dans la pénombre. Il ne reste alors que cette voix à écouter pendant environ trois minutes. Cette image longue et forte entre alors en friction avec le texte devenu l'unique élément à écouter. On voit bien ici que, « le

²⁰⁰ Gisèle Vienne, propos recueillis par Margot Dacheux, *op. cit.*

²⁰¹ Dennis Cooper, *I Apologize*, *op. cit.*

Texte original : « I hug my friends until / we're bruised »

contenu du texte peut être d'un côté quelque chose de très proche du personnage, et de l'autre, quelque chose qui lui est complètement étranger.²⁰² »

L'avant-dernière intervention de la voix off est plus complexe puisqu'il s'agit du seul dialogue de *I Apologize*. La voix de Jonathan Capdevielle entame une discussion conflictuelle avec celle de Dennis Cooper, il paraît être en train de se défendre. Ainsi, si des doutes subsistaient, le trouble est définitivement installé quant à l'appartenance de cette voix. Celle de Dennis Cooper est alors plus lointaine que celle de Jonathan Capdevielle que l'on semble entendre au premier plan. Cette forme évoque l'interrogation policière et rappelle le thème de la pièce, la reconstitution d'un accident. Il n'est pas anodin que ce dialogue apparaisse au moment où les personnages de Jonathan Capdevielle et Anja Röttgerkamp semblent revivre une scène de séquestration, c'est-à-dire un des seuls moments où les personnages sont engagés de manière pulsionnelle dans une action. Ainsi, le lien entre la scène et la voix est toujours changeant, jamais installé une fois pour toutes. C'est un rapport de friction entre le texte et l'action scénique qui s'installe : l'un peut faire écho à l'autre, s'en éloigner puis y revenir.

e. Une voix qui s'échappe

La pièce dans laquelle le rapport à la voix est le plus problématisé est *Jerk*. Solo pour un marionnettiste, cette pièce développe un rapport classique du marionnettiste à l'objet. La gaine est utilisée ici dans sa forme traditionnelle – les marionnettes peuvent être gantées de manière à ce que « les doigts [...] puissent être à la taille des bras et la main à la taille du buste²⁰³ » – et « le texte sort du corps de Jonathan [Capdevielle]²⁰⁴ ». C'est la première fois qu'un tel rapport s'instaure au sein du travail de l'artiste. La voix et les manipulations de Jonathan Capdevielle sont les conditions de représentation de l'action. Le personnage de David Brooks met en scène, à travers ce spectacle de marionnettes, des situations extrêmement violentes de tortures, de viols, de domination. Plusieurs personnages sont nécessaires à cette représentation : David Brooks, la marionnette de Wayne Henley, celle de Dean Corll et enfin celle qui jouera le rôle des victimes. Chacun de ces

²⁰² Gisèle Vienne, propos recueillis par Margot Dacheux, *op. cit.*

²⁰³ Gisèle Vienne, rencontre autour de *Jerk* en présence de Jonathan Capdevielle et Dennis Cooper, animée par Bernard Blistène dans le cadre du Nouveau Festival au Centre Pompidou, le 14 mars 2012.

²⁰⁴ Gisèle Vienne, citée par Laure Fernandez, *in* « Enlever les marionnettes et n'entendre plus que cet exercice-là », art. cit.

personnages a une voix différente, Capdevielle maîtrisant parfaitement la dissociation des voix. Cependant, une autre voix s'ajoute à celles-ci, une voix que le manipulateur ne peut pas contrôler. En effet, d'après la narration, il est trop difficile à David Brooks de raconter une partie de l'histoire : il est alors dans l'impossibilité de faire face à l'évènement traumatique qu'il tente de mettre en scène à travers les objets transitionnels que sont les marionnettes, interface avec la réalité. Il demande alors la participation du public à qui on a distribué un fanzine à l'entrée en salle. Le spectateur est donc amené à lire deux textes, le premier de deux pages et le second de six pages. Ainsi la voix intérieure du spectateur lisant le texte vient s'ajouter à ces autres voix.

Les différentes voix des personnages présentées par le marionnettiste dès le début de la pièce n'apportent pas une forme de réalisme, il s'agit de voix « proches du jeu d'enfant, presque caricaturales, de l'ordre [...] de l'imitation²⁰⁵ ». Cependant, les bruitages de Capdevielle vont apporter ce surplus de réalité :

Les sons produits par le marionnettiste sont d'autant plus ramenés au premier plan que leur puissance de figuration excède largement celle de la représentation visuelle des événements (les meurtriers [...] sont d'innocentes poupées à gaines portant au début du spectacle des masques de peluches). De ce changement d'équilibre inhabituel entre ouïe et vue découle un effet véritablement oxymorique.

Le spectateur est alors confronté à des sons « de l'ordre de l'intime, voire de l'obscène, d'une séance de masturbation (*to jerk off*, en anglais argotique) à laquelle on assisterait.²⁰⁶ » Jonathan Capdevielle explique qu'il passe de « la voix parlée, du raclement de gorge, de la voix de tête, aux coups de couteaux, qui sont plus de l'ordre de la langue et de la bouche, des viscères. Ça met en branle la totalité de l'ORL, nez, gorge.²⁰⁷ » Il y a alors un rapport très fort à l'organicité fictive de ces marionnettes qui émane du manipulateur. Une fois installé, ce rapport va se déplacer et conduire le spectateur à l'espace mental du personnage. Gisèle Vienne parle de « glissements de terrain²⁰⁸ » de la voix tout au long de la pièce.

Des premiers échecs de mise à distance sont lisibles et commencent à semer le trouble dans les perceptions du spectateur : David Brooks « oublie de manipuler les marionnettes, puis il usurpe le rôle de l'une des marionnettes en pleurant à sa place.²⁰⁹ »

²⁰⁵ Laure Fernandez, *ibid.*

²⁰⁶ *Idem.*

²⁰⁷ Jonathan Capdevielle cité par Laure Fernandez, *ibid.*

²⁰⁸ Gisèle Vienne, « Artifice, artefacts », art. cit.

²⁰⁹ *Ibid.*

Ces glissements successifs conduisent à la scène « confondante »²¹⁰ de ventriloquie : le comédien reste presque immobile, le regard fixe et les voix continuent à s'échapper de son corps. Gisèle Vienne utilise alors les talents de ventriloque de Jonathan Capdevielle pour « redécoller le texte de son propre corps. Ce détachement du texte de son corps est d'autant plus surprenant que c'est tout de même toujours lui qui le dit.²¹¹ »

Cette scène particulièrement troublante permet la mise en échec de la prise de distance du personnage face aux actes traumatiques qu'il tente de représenter. Il est alors totalement submergé, ces voix nous parviennent comme autant de souvenirs qui hantent David Brooks. Le personnage est en pleurs mais toujours immobile, comme sidéré par ses propres actes. Pour Jonathan Capdevielle, « il fallait que cet effort [la ventriloquie] ne soit absolument pas visible. C'est de la technique, bien sûr, mais c'est surtout l'état dans lequel tu termines toute la première partie du spectacle qui aide, il me semble, à trouver cet état physique, impassible, de choc... Qui laisse la possibilité au texte d'investir tout le corps²¹² » explique-t-il. Il n'y a alors plus « aucune distance, ni distinction entre le marionnettiste et ses marionnettes, seulement l'étrangeté de cette voix intérieure qui habite l'acteur et qu'il donne à entendre sans presque bouger les lèvres.²¹³ » Cependant, le corps n'est pas inerte : il souffre, tremble, pleure et l'organicité est très présente, de la salive s'écoulant lentement des lèvres de Capdevielle.

Le rapport complexe qu'instaure Gisèle Vienne entre le corps de l'acteur, sa voix et les corps artificiels permet cette bascule, ce passage dans la deuxième partie de la pièce où il n'y a plus aucune mise à distance entre ce qui est représenté et le personnage de David Brooks. Il s'agit bien ici de retrouver l'espace mental du personnage. Dans cette pièce formellement très différente des autres, c'est le passage par la ventriloquie qui permet l'accession à l'espace mental du personnage, espace qui permet l'expression du fantasme, point commun aux différentes pièces de notre corpus.

²¹⁰ Julie Sermon, *ibid.*

²¹¹ Gisèle Vienne citée par Laure Fernandez, in « Enlever les marionnettes et n'entendre plus que cet exercice-là », art. cit.

²¹² Jonathan Capdevielle cité par Laure Fernandez, *ibid.*

²¹³ Gisèle Vienne, « Artifice, artefacts », art. cit.

Conclusion

Les pièces de Gisèle Vienne sont des œuvres complexes, dont la construction, les thèmes et trames narratives souvent éclatées sont difficiles à appréhender. L'artiste place le spectateur dans une posture active face au spectacle, l'incitant, tel un enquêteur de police²¹⁴, à être à l'affut du moindre indice pour recomposer le sens, remettre en question ce qui avait été compris. Il doit redoubler d'attention pour comprendre cet univers fantasmagique que déploie Gisèle Vienne.

Dans cette étude, nous avons montré comment l'artiste instaure un univers entièrement subjectif, créé par un sujet, ses perceptions, ses désirs. C'est à l'intérieur de cet univers mental que ce personnage démiurge de l'action scénique, est amené à réinventer ses souvenirs, comme il le fait dans *I Apologize*, ou encore prendre conscience de certains actes refoulés comme c'est le cas dans *Kindertotenlieder*. Le sujet impose au spectateur sa propre réalité intérieure et peut ainsi se réinventer à souhait ou encore développer un univers dont il est le centre et le manipulateur. Les espaces scéniques déployés par Gisèle Vienne sont autant d'espaces mentaux qui se présentent comme la continuité de l'espace psychique du sujet comme c'est le cas dans *This is how you will disappear* ou *Kindertotenlieder* ou bien des espaces qui permettent la qualification des fantasmes par leur représentation comme l'illustrent *I Apologize* et *Jerk*.

Qualification du fantasme mais aussi désignation de l'objet que l'on retrouve sous des formes diverses au sein des pièces. Les comédiens et les danseurs peuplent le plateau de l'artiste et travaillent avec elle à se déshumaniser. Les corps connaissent alors une marionnettisation, semblant répondre aux manipulations du sujet. Ils développent une gestuelle que nous avons qualifiée de "chronophotographique" et qui joue sur le devenir-image du corps, instaurant des saccades, variant les vitesses et les directions, permettant ainsi au corps de perdre son ancrage dans le réel et d'explorer les limites du corps-image et du corps-objet, présent sur scène d'une autre manière avec les poupées à taille humaine utilisées par Gisèle Vienne. Bien qu'ayant une formation de marionnettiste, l'artiste n'utilise pas ses mannequins comme des marionnettes classiques. Nous entendons par là que, la plupart du temps et à l'exception de *Jerk*, les

²¹⁴ Rencontre avec Gisèle Vienne à propos du processus de création de *This is how you will disappear*, *op. cit.*

comédiens ne manipulent pas les poupées qui peuvent être amenées à être un défouloir pulsionnel pour le sujet. Ce dernier les utilise, dans l'espace imaginaire où prend place le fantasme, pour extérioriser ses pulsions d'emprise et de mort ou encore ses pulsions sexuelles. Ces corps artificiels prennent régulièrement la forme de cadavres, de victimes séquestrées ou de revenants auxquels le sujet va imposer sa force, affirmer son pouvoir de vie ou de mort. Ces objets peuvent aussi être perçus comme des êtres vivants, les pensées animistes du sujet leur insufflant la vie.

Ces habitants du fantasme, tantôt images, tantôt spectateurs ou objets peuvent être apparentés à des spectres qui hantent l'imaginaire du sujet. On peut dire la même chose de certains corps humains, comme le fantôme de *Kindertotenlieder*, ou les fantasmes incarnés de *This is how you will disappear*. Ces corps désincarnés prennent place au sein d'un espace comme hors du temps ou dans un temps « disjoint » selon l'expression de Derrida²¹⁵. L'affirmation d'un espace mental issu des fantasmes du sujet est rendue possible également par le rapport du corps avec la voix et de la voix avec le texte que crée Gisèle Vienne. Les voix présentes dans les spectacles peuvent peupler des corps qui se démultiplient et de ce fait être désincarnées, n'appartenant finalement à aucun corps. Mais le processus inverse peut être visible avec une démultiplication de la voix pour un seul corps comme c'est le cas dans *Une belle enfant blonde*. Ainsi, l'inscription d'une voix dans un corps n'est jamais évidente, l'artiste prenant plaisir à dérouter le spectateur en jouant d'un rapport toujours différent et jamais évident du corps à la voix.

Le fantasme est un des thèmes dont Gisèle Vienne s'empare dans ses spectacles, interrogeant nos projections, nos fantasmes collectifs et individuels. Notre analyse aura permis de montrer que le fantasme impulse également une forme nouvelle, difficilement appréhendable qui travaille l'instabilité des signes : le corps oscille entre incarnation et désincarnation quand il n'est pas totalement artificiel, le temps est torturé, tout comme la trame narrative qui ne se donne jamais clairement mais qui est sans cesse à reconstruire, etc. Tous ces éléments permettent la mise en place d'un espace mental, c'est-à-dire une réalité psychique, répondant à l'entière subjectivité d'un sujet.

Au terme de cette réflexion sur le travail de Gisèle Vienne, un point d'accord me semble être apparu. La présence sur scène d'espaces mentaux répond à la question de la

²¹⁵ Jacques, Derrida, *op. cit.*, p. 41.

mémoire. En effet, les personnages dont la *psyché* est donnée à voir sont à l'épreuve de leurs souvenirs, d'un passé qu'ils cherchent à représenter, à retrouver, d'une réalité qu'ils tentent de réinterroger, souvent en la réinterprétant : les meurtres de *Jerk*, de *Kindertotenlieder* ou encore de *I Apologize*, la scène traumatique sous forme de tableau vivant dans *This is how you will disappear* ou la tentative de reconstruction autobiographique d'*Une belle enfant blonde*.

Toutefois, Gisèle Vienne n'est pas la seule à avoir recours à ces espaces de la mémoire, espaces définitivement mentaux. Alors qu'elle était jusque là objet de récit, était partie prenante de l'écriture dramatique, les metteurs en scène choisissent aujourd'hui de rendre visibles ces espaces mémoriels sur scène. Ces lieux de la résurgence du souvenir dont nous constatons la prégnance sur la scène contemporaine feront l'objet d'une étude à venir.

BIBLIOGRAPHIE / FILMOGRAPHIE / WEBOGRAPHIE

I. Corpus

This is how you will disappear, texte de Dennis COOPER, conception de Gisèle VIENNE, créé à Avignon au Gymnase Aubanel, juillet 2010.

Jerk, texte de Dennis COOPER, conception de Gisèle VIENNE, créé à Brest pour le festival « Les Antipodes » au Quartz, mars 2008.

Kindertotenlieder, texte de Dennis COOPER, conception de Gisèle VIENNE, créé à Brest pour le festival « Les Antipodes » au Quartz, février 2007.

Une belle enfant blonde, texte de Dennis COOPER, conception de Gisèle VIENNE, créé à Avignon à la Chapelle des Pénitents Blancs, juillet 2005.

I Apologize, texte de Dennis COOPER, conception de Gisèle VIENNE, créé à Grenoble au Centre Chorégraphique National de Grenoble, 2004.

II. Autour du spectacle *This is how you will disappear*

- Vidéos, captations

NOTA, Stéphane, *This is how you will disappear*, Avignon, couleur. Enregistré en juillet 2010 à Avignon au Gymnase Aubanel.

Conférence de presse de Gisèle Vienne et Dennis Cooper à propos de *This is how you will disappear*, animée par Antoine de Baecque et Jean-François Perrier, Festival d'Avignon, Cloître Saint-Louis, le 7 juillet 2010. Disponible sur Internet : <http://www.theatre-video.net/video/Conference-de-presse-du-7-juillet-1791>

Rencontre avec Gisèle Vienne à propos du processus de création de *This is how you will disappear* dans le cadre des « Lundis au soleil » en préparation de la 64^e édition du

Festival d'Avignon, Les Hivernales, Avignon, le 22 mars 2010. Disponible sur Internet : <http://www.festival-avignon.com/fr/Archive/Renc/2010/6/Video>

- Ouvrages

COOPER, Dennis, *Un type immonde*, trad. Emmelene Landon, Paris, P.O.L., 2010.

HARRISON, Robert, *Forêts, Essai sur l'imaginaire occidental*, Paris, Flammarion, 1992.

MONTANDON, Alain, « De la peinture romantique allemande », in *Romantisme*, n°16, 1977, pp. 82-94.

NAKAYA, Fujiko, *Brouillard*, Paris, Anarchive, 2012.

- Revue et articles

ARNHEIM, Rudolf, « La marche en arrière », in *Le cinéma est un art*, Paris, L'Arche, 1989.

CORBEL, Marie-Mai, « Entre réalité et fantasme », publié sur mouvement.net, 1^{er} septembre 2004. Disponible sur internet : <http://mouvement.net/opinions/editos/entre-realite-et-fantasme>

DARGE, Fabienne, « Deux spectacles “hybrides” : l'un enchante, l'autre non », in *Le Monde*, 13 juillet 2010.

MEREUZE, Didier, « Promenons-nous dans les bois... », in *La Croix*, 15 juillet 2010.

POUDOVKINE, Vsevolod, « Le gros plan temporel », in *Vsevolod Poudovkine* de Luda et Jean SCHNITZER, Paris, Seghers, 1966.

SOLIS, René, « Hêtre ou ne pas être », in *Libération*, 10 juillet 2010.

Auteur inconnu, « La forêt sans recours de Gisèle Vienne », in *Ouest France*, 1^{er} avril 2011.

Dossier de presse de *This is how you will disappear*, réalisé par le Bureau Cassiopée, Paris, 2012.

- Textes

COOPER, Dennis, *This is how you will disappear*, texte non édité, 2010.

VIENNE, Gisèle, discours tenu lors d'une rencontre avec le public au Centre Dramatique National d'Orléans, Orléans, le 3 février 2012.

- Enregistrement sonore

Dialogue de Gisèle Vienne avec le public à propos de *This is how you will disappear*, animé par Jac Manceau (Ceméa) à l'École d'Art, Avignon, le 13 juillet 2010. Disponible sur Internet : <http://www.festival-avignon.com/fr/Archive/Renc/2010/783>

- Images

Photographie en couverture réalisée par Sheldon Hunt.

III. Autour du spectacle *Jerk*

- Vidéos, captations

PAROUTY, Antoine, *Jerk*, Paris, couleur. Enregistré le 21 mars 2008 à la Ménagerie de verre.

Rencontre autour de *Jerk* en présence de Gisèle Vienne, Jonathan Capdevielle et Dennis Cooper, animée par Bernard Blistène dans le cadre du Nouveau Festival au Centre Pompidou, le 14 mars 2012.

Conférence de presse de Gisèle Vienne à propos de *Jerk*, animée par Antoine de Baecque et Jean-François Perrier, Festival d'Avignon, Cloître Saint-Louis, le 19 juillet 2008. Disponible sur Internet : <http://www.theatre-video.net/video/Conference-de-presse-du-19-juillet-1277>

- Revue et articles

FERNANDEZ, Laure, « Enlever les marionnettes et n'entendre plus que cet exercice là », in *Théâtre/Public*, n°197, 2010.

VIGNEAULT, Alexandre, « Théâtre d'horreur », in *La Presse*, 19 février 2010.

IV. Autour du spectacle *Kindertotenlieder*

- Captation

CHIHA, Patric, *Kindertotenlieder*, Brest, couleur. Enregistré le 2 mars 2007 au Quartz, Scène Nationale de Brest.

- Revue et articles

BOISSEAU, Rosita, « Danse avec les loups », in *Télérama*, 26 avril 2008.

BOUTEILLET, Maia, « Trouble de la réalité », in *Libération*, 28 avril 2008.

MUSSEAU, Céline, « Pouvant heurter », in *Sud Ouest*, 16 novembre 2007.

Auteur inconnu, « Gisèle Vienne ou le corps fantasmé », in *Ouest France*, 26 février 2007.

- Texte

COOPER, Dennis, *Kindertotenlieder*, texte non édité, 2007.

- CDs

O'MALLEY, Stephen et Peter REHBERG, *KTL1*, Cologne, Mego, 2006.

O'MALLEY, Stephen et Peter REHBERG, *KTL2*, Cologne, Mego, 2007.

O'MALLEY, Stephen et Peter REHBERG, *KTL3*, Cologne, Mego, 2007.

V. Autour du spectacle *Une belle enfant blonde*

- Captation

CHIHA, Patric, *Une belle enfant blonde*, Avignon, couleur. Enregistré en juillet 2005 à Avignon à la Chapelle des Pénitents Blancs.

- Ouvrages

BARTHES, Roland, *Sade, Fourier, Loyola*, Paris, Seuil, 1971.

BLANCHOT, Maurice, *Lautréamont et Sade*, Paris, Minuit, 1963.

COOPER, Dennis, *Violence, faits divers, littérature*, trad. Bernard Hoeffner avec la collaboration de Catherine Goffaux, Paris, P.O.L, 2004.

DE BERG, Jeanne, *Cérémonies de Femmes*, Paris, Grasset, 1985.

JEAN, Raymond, *Un portrait de Sade*, Arles, Actes Sud, 1989.

JOUBERT-LAURENCIN, Hervé, *Salò ou les 120 journées de Sodome de Pier Paolo Pasolini*, Chatou, La Transparence, 2012.

LELY, Gilbert, Préface des *120 journées de Sodome ou l'école du libertinage* de Donatien de Sade, Paris, 10/18, 1975.

SADE, Donatien, *Les 120 journées de Sodome (1785)*, Paris, 10/18, 1998.

- Revue et articles

CORBEL, Mari-Mai, « Du fantasme du réel au réel des fantasmes », in *Mouvement*, Cahier spécial, Janvier/Mars, 2006.

DELORIEUX, Franck, « Catherine Robbe-Grillet joue Cooper », in *L'Humanité*, 28 juin 2005.

STEINMETZ, Muriel, « Des poupées soumises au sadomasochisme », in *L'Humanité*, 20 juillet 2005.

VAN RENTERGHEM, Marion, « Les Robbe-Grillet s'amuse », in *Le Monde*, 3 mars 2008.

VIVIAN, Arnaud, « Jeanne de Berg – Jupe brûlée », www.lesinrocks.com, le 22 juillet 1998.

Disponible sur internet :

<http://www.lesinrocks.com/1998/07/22/musique/concerts/jeanne-de-berg-jupe-brulee-11230848/>

- CD

REHBERG, Peter, *Work for GV 2004-2008*, Cologne, Mego, 2008.

- Films

ROBBE-GRILLET, Alain, *Glissements progressifs du plaisir*, 1974.

ROBBE-GRILLET, Alain, *L'Homme qui ment*, 1968.

VI. Autour du spectacle *I Apologize*

- Captation

CHIIHA, Patric, *I Apologize*, Avignon, couleur. Enregistré en juillet 2005 à Avignon à la Chapelle des Pénitents Blancs.

- Revue et articles

BOISSEAU, Rosita, « Enquête chorégraphique au bord du gouffre », in *Le Monde*, 19 juillet 2005.

GENECAND, Marie-Pierre, « Charnier de jeunes filles et désir fauve pour cerveau secoué », in *Le Temps*, 26 septembre 2008.

HELIOT, Armelle, « La salonarde, le tatoué, les poupées », in *Le Figaro*, 21 juillet 2005.

MASI, Bruno, « Gisèle Vienne, diptyque fantasmagorique », in *Libération*, 23 juillet 2005.

VERNAY, Marie-Christine, « "I Apologize", plates excuses », in *Libération*, 30 septembre 2004.

- Texte

COOPER, Dennis, *I Apologize*, texte non édité, 2004.

VII. Gisèle Vienne et influences

- Ouvrages

BARTHES, Roland, « Littérature objective », in *Essais critiques* (1964), Paris, Seuil, 1991, pp. 32-43.

BARTHES, Roland, *L'Empire des signes*, Genève, Albert Skira, 1970.

COOPER, Dennis et Gisèle VIENNE, *40 portraits <2003-2008>*, Paris, P.O.L., 2012.

COOPER, Dennis, *Les Mauviettes*, trad. Frédéric Boyer, Paris, P.O.L., 2010.

ROBBE-GRILLET, Alain, *Les derniers jours de Corinthe*, Paris, Minuit, 1994.

ROBBE-GRILLET, Alain, *Pour un Nouveau Roman*, Paris, Minuit, 1963.

ROBBE-GRILLET, Alain, *Préface à une vie d'écrivain*, Paris, France Culture/Seuil, 2005.

ROBBE-GRILLET, Catherine, *Alain*, Paris, Fayard, 2012.

VIENNE, Gisèle, Dennis COOPER, Peter REHBERG et Jonathan CAPDEVIELLE, *Jerk//A travers leurs larmes*, Paris, Dis Voir, 2011.

- Revue et articles

ARVERS, Fabienne et Philippe NOISETTE, « Entretien : Gisèle Vienne et Dennis Cooper », in *Antipodes 2008 : festival des arts indisciplinaires*, supplément *Les Inrockuptibles*, n°638, Paris, 2008.

BIDEAU-REY, Étienne et Gisèle VIENNE, « Erotisme, mort et mécanique : sur une expérience de travail autour des rapports du corps au corps artificiel », in *Alternatives Théâtrales*, n°80, 2003.

BIDEAU-REY, Etienne et Gisèle VIENNE (dir.), *Corps/Objet - Sur le rapport du corps au corps artificiel*, 1/3, CCN de Grenoble, Grenoble, 2001.

BIDEAU-REY, Etienne et Gisèle VIENNE (dir.), *Corps/Objet - Sur le rapport du corps au corps artificiel*, 2/3, CCN de Grenoble, Grenoble, 2001.

BLISSON, Cathy, « Elle pèse ses maux », *in Télérama*, 10 novembre 2007.

BOISSEAU, Rosita, « Gisèle Vienne et ses poupées », *in Le Monde*, 5 juillet 2005.

BOISSEAU, Rosita, « Gisèle Vienne et ses poupées cruelles », *in Le Monde*, 25 février 2012.

DACHEUX, Margot, « Absence de vision stable », publié sur mouvement.net, le 10 juillet 2013. Disponible sur internet :

<http://mouvement.net/critiques/critiques/absence-de-vision-stable>

DERMIDOFF, Alexandre, « Danse d'effroi pour poupées géantes », *in Le Temps*, 24 septembre 2008.

FERNANDEZ, Laure, « Éloge de l'indisciplinaire : du théâtral (ou non) dans le solo chorégraphique contemporain, suivi d'un Entretien avec Gisèle Vienne », *in Registres* n°13, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2008, pp. 76-84.

RICHARD, Catherine, « Gisèle Vienne : Nouvelle création en ouverture des Antipodes », *in Le Télégramme*, 28 février 2007.

VIENNE, Gisèle, « Artifices, artefacts. Entretien avec Gisèle Vienne », propos recueillis par Julie Sermon, *in Théâtre/Public*, n°193, 2009, pp. 79-82.

VIENNE, Gisèle, « Érotisme, mort et mécanique. Sur une expérience de travail autour des rapports du corps au corps artificiel », *in Registres*, n°13, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2008, pp. 85-86.

VIENNE, Gisèle, propos recueillis par Margot Dacheux, le 13 avril 2012, Paris.

VIENNE, Gisèle, « Complexe de narration », propos recueillis par Margot Dacheux, publié sur le site mouvement.net, mai 2013. Disponible sur internet :

<http://mouvement.net/teteatete/entretiens/complexe-de-narration>

- Texte

DOBSON, Julia, *Questions/matières troublantes : des corps (in)habités dans l'œuvre de Gisèle Vienne*, discours donné au colloque « Surmarionnettes et mannequins : Craig, Kantor et leurs héritages contemporains », Charleville-Mézières, 16 mars 2012.

- Thèse

NORMAND, Isabelle, *L'imagerie des fantasmatiques dans l'œuvre romanesque d'Alain Robbe-Grillet, à la lumière des réalistes, de l'art surréaliste, et autres contemporains*, thèse de doctorat en Littérature générale et comparée, Université Sorbonne Nouvelle - Paris III, 2002.

- Enregistrement audio

VIENNE, Gisèle, Bérangère VANTUSO et David GIRONDIN MOAB, table ronde « Spectres et mannequins sur la scène contemporaine », animée par Didier Plassard et Brunella Eruli au colloque « Surmarionnettes et mannequins : Craig, Kantor et leurs héritages contemporains », Charleville-Mézières, 15 mars 2012.

- Captation

NOTA, Stéphane, *Showroomdummies*, Brest, couleur. Enregistré en février 2009 au Quartz, Scène Nationale de Brest.

NOTA, Stéphane, *Eternelle Idole*, Brest, couleur. Enregistré en février 2009 à la patinoire Rinkla Stadium de Brest.

- Spectacle et installation

The Pyre, texte de Dennis COOPER, conception de Gisèle VIENNE, créé au Centre Pompidou, mai 2013. Vu au Centre Pompidou de Paris le 29 mai 2013.

Last Spring : a prequel, texte de Dennis COOPER, conception de Gisèle VIENNE, créé à Brest au Centre d'art passerelle, mars 2011. Vu au Centre Pompidou de Paris dans le cadre d'Un Nouveau Festival le 22 février 2012.

- Site Internet

« Hommage à Etienne-Jules Marey », *Rhuthmos*, 10 février 2011. Disponible sur internet : <http://rhuthmos.eu/spip.php?article243>

A propos d'Etienne-Jules Marey : http://fr.wikipedia.org/wiki/%C3%89tienne-Jules_Marey

Site officiel de Gisèle Vienne : www.g-v.fr

Blog de Dennis Cooper : <http://denniscooper-theweaklings.blogspot.fr/>

Site de Jean-Luc Verna : <http://jlverna.online.fr/>

Site de la revue *Mouvement* : www.mouvement.net

- Exposition

COOPER, Dennis et Gisèle VIENNE (commissaires d'exposition), *Read into my black holes*, au Centre Pompidou de Paris dans le cadre d'Une Nouveau Festival, du 22 février au 12 mars 2012.

VIENNE, Gisèle et Dennis COOPER, *Teenage Hallucination*, au Centre Pompidou de Paris dans le cadre d'Un Nouveau Festival, du 22 février au 12 mars 2012.

VIII. Autour de la poupée

- Ouvrages

COUTURIER, Maurice, « Introduction », in *Lolita*, de Vladimir Nabokov, Paris, Gallimard, 2005, pp. 9-19.

FABRE, Jan, *Je suis sang, Etant donnés*, Paris, L'Arche, 2001.

MANOLESCU, Monica et A.-M. PAQUET-DEYRIS, *Lolita, cartographie de l'obsession*, Paris, Presses universitaires de France, 2009.

NABOKOV, Vladimir, *Lolita* (1955), trad. Maurice Couturier, Paris, Gallimard, 2005.

ROBBE-GRILLET, Alain et Irina IONESCO, *Temple aux miroirs*, Paris, Seghers, 1977.

ROBBE-GRILLET, Alain, « Un écrivain non réconcilié, par Franklin J. Matthews », in *Le Voyageur. Textes, causeries et entretiens*, Paris, Christian Bourgois, 2001, pp. 95-113.

- Revue et articles

LAUFER, Laurie, « L'objet-fantôme, la poupée d'Oskar Kokoschka », in *La lettre de l'enfance et de l'adolescence*, 2004, n°56, pp. 67-76.

MENEGHELLI, Donata, « Le texte et son ombre ou le lecteur supplicié dans *Projet pour une révolution à New-York* », in *Interférences littéraires/Littéraire interferences*, nouvelle série, n° 6, mai 2011.

- Textes

« Convention internationale des droits de l'enfant », disponible sur internet : http://www.diplomatie.gouv.fr/fr/IMG/pdf/Conv_Droit_Enfant.pdf

Chronologie « Jeunes et justice (1945-2005) », disponible sur internet : <http://www.vie-publique.fr/politiques-publiques/jeunes-justice/chronologie/>

IX. Autour du fantasme

- Ouvrages

FREUD, Sigmund, *Sur le rêve* (1900), Paris, Gallimard, 1988.

FREUD, Sigmund, *L'inquiétante étrangeté et autres essais* (1919), trad. Fernand Cambon, Paris, Gallimard, 1988.

LAPLANCHE, Jean et Jean-Bertrand PONTALIS, *Fantasme originaire, fantasmes des origines, origines du fantasme*, Paris, Hachette, 1985.

LAPLANCHE, Jean et Jean-Bertrand PONTALIS, *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, Presses universitaires de France, 2007.

PERRON-BORELLI, Michèle, *Dynamique du fantasme*, Paris, Presses universitaires de France, 1997.

- Revue et articles

GUTTIERES-GREEN, Litza, « Hystérie éternelle, encore et toujours », in *Revue française de psychanalyse*, vol. 67, 2003, p. 1139-1158. Disponible sur Internet : http://www.cairn.info/resume.php?ID_ARTICLE=RFP_674_1139.

LEBAS, Frédéric, « Dispositif scénique et espace kinesthésique dans la musique électronique », in *Sociétés*, n°90, 2005, Bruxelles, Le Boeck Université, p.99-108. Disponible sur Internet : <http://www.cairn.info/revue-societes-2005-4-page-99.htm>.

MENES, Martine, « L'inquiétante étrangeté », in *La lettre de l'enfance et de l'adolescence*, n° 56, 2004, Paris, pp. 21-24. Disponible sur Internet : <http://www.cairn.info/revue-lettre-de-l-enfance-et-de-l-adolescence-2004-2-page-21.htm>.

X. Ouvrages théoriques

- Écrits sur le théâtre

ARTAUD, Antonin, « Le théâtre de la cruauté » (1935), in *Œuvres*, Paris, Quarto Gallimard, 2004, pp. 555-558.

BALLUSSEAU, Louise, *Eros outragé : Egon Schiele et Oskar Kokoschka, Frank Wedekind et Arthur Schnitzler, les profanes funambules*, mémoire de Master 2 en Etudes théâtrales, Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3, 2011.

LEHMANN, Hans-Thies, *Le théâtre postdramatique*, trad. Philippe-Henri Ledru, Paris, L'Arche, 2002.

- Ouvrages sur le cinéma

CHION, Michel, *L'Audiovision : son et image au cinéma*, Paris, Armand Colin, 1991 (réédition 2005).

CHION, Michel, *Le son : traité d'acoulogie*, Paris, Editions Armand Colin, 1998 (réédition 2005).

- Ouvrages philosophiques

BATAILLE, Georges, *L'Erotisme* (1957), Paris, Minuit, 2011.

BATAILLE, Georges, *Les Larmes d'Eros* (1961), Paris, Pauvert, 2001.

DERRIDA, Jacques, *Spectres de Marx*, Paris, Galilée, 1993.

Annexes

TABLE DES MATIERES DES ANNEXES

1. OCCURRENCES DE LA REPRÉSENTATION DE LA MORT DANS <i>I APOLOGIZE</i>	127
2. DÉVELOPPEMENT D'UNE ACTION DANS <i>I APOLOGIZE</i>	137
3. SÉRIE DE FIGURES DANS <i>I APOLOGIZE</i>	139
4. RETRANSCRIPTION <i>D'UNE BELLE ENFANT BLONDE</i>	141
5. ENTRETIEN AVEC GISÈLE VIENNE RÉALISÉ PAR MARGOT DACHEUX	148
6. « COMPLEXE DE NARRATION », ENTRETIEN AVEC GISÈLE VIENNE RÉALISÉ PAR MARGOT DACHEUX POUR MOUVEMENT.NET	162
7. RETRANSCRIPTION D'UNE RENCONTRE PUBLIQUE AVEC GISÈLE VIENNE AU CDN D'ORLEANS	167
8. « ABSENCE DE VISION STABLE », ARTICLE SUR <i>THE PYRE</i> RÉALISÉ PAR MARGOT DACHEUX POUR MOUVEMENT.NET	176
9. DÉTAILS À PROPOS DE <i>I APOLOGIZE</i>	179
10. DÉTAILS À PROPOS D' <i>UNE BELLE ENFANT BLONDE</i>	180
11. DÉTAILS À PROPOS DE <i>KINDERTOTENLIEDER</i>	181
12. DÉTAILS À PROPOS DE <i>JERK</i>	183
13. DÉTAILS À PROPOS DE <i>THIS IS HOW YOU WILL DISAPPEAR</i>	185

ANNEXE N°1

OCCURRENCES DE LA REPRESENTATION DE LA MORT DANS

I APOLOGIZE

N°1



N°2



N°3



N°4



N°5



N°6



N°7



N°8



N°9



N°10



N°11



N°12



N°13



N°14



N°15



N°16



N°17



N°18



N°19



ANNEXE N°2

DEVELOPPEMENT D'UNE ACTION DANS *I APOLOGIZE*



N°2



N°3



N°4



ANNEXE N°3

SÉRIE DE FIGURES

N°1



N°2



N°3



N°4



ANNEXE N°4

RETRANSCRIPTION DU TEXTE D'*UNE BELLE ENFANT BLONDE*

Jonathan Capdevielle²¹⁶ : Est-ce que vous connaissez un certain Hant ? Je vous pose la question parce qu'on vous a vus ensemble, jeudi soir, au Boy Club. Vous êtes une habituée de ce genre de club. A priori, c'est un établissement réservé aux hommes. Hant, vous le connaissiez personnellement ? On l'a retrouvé dans un sale état, près de la gare centrale. Ca n'a pas l'air de vous réjouir. Vous fréquentez souvent les clubs, les discothèques, les bars gays ?

Catherine Robbe-Grillet²¹⁷ : Vous ici ? Ce n'est pas une petite affaire messieurs de s'énoncer devant un cercle comme le vôtre. Accoutumés à tout ce que les lettres produisent de plus fin et de plus délicat, comment pourrez-vous supporter le récit informe et grossier d'une malheureuse créature comme moi, qui n'ai jamais reçu d'autre éducation que celle que le libertinage m'a donné.

Ca a commencé comme ça, en Oklahoma. Mon père était l'aîné de dix enfants. Ses parents, fermiers, avaient été ruinés par la sécheresse et la crise de 1929. Alors mon père, n'écoutant que son courage est parti en train, avec sa mulette et une petite valise bourrée de vêtements pour la Californie afin d'y faire fortune. Et le plus étonnant, c'est qu'il a vraiment fait fortune. Comme il avait pas mal de charme et qu'il était un brin manipulateur, il se fit très vite des amis dans les milieux influents des affaires et du show-business. Il a même eu, oui, une relation tapageuse avec une vedette d'Hollywood. Et grâce à son entregent, il a réussi à s'introduire dans le cercle de notabilité qui entourait Pat et Richard Nixon. Il a même été conseiller à l'agriculture du président Truman. Enfin bon, il fréquentait du beau linge. Il avait emprunté de l'argent à ses amis fortunés pour créer une entreprise d'extraction d'eau, au Texas. Et l'entreprise est devenue très rapidement florissante. Je me souviens qu'on habitait près de Los Angeles, dans un ranch immense avec des plantations de citronniers et d'orangers, et que ça sentait très bon. Il avait épousé une jeune pianiste douée et prometteuse,

²¹⁶ Nous l'appellerons J C par la suite.

²¹⁷ Nous l'appellerons C R-G par la suite.

originaires du Texas. J'allais souvent voir ma grand-mère. Ma grand-mère était une femme vive et pétillante qui m'enseignait des tas de choses : la pâte à modeler, la peinture, et elle me racontait des histoires horribles qui m'enchantaient absolument. Elle habitait près d'une église, elle était très pieuse mais cela n'a rien à voir. Et un jour de mariage, les paroissiens avaient fait une allée de tikis – je ne sais pas si vous savez ce que sont des tikis mais ce sont des flambeaux qu'on pique en terre, alimentés par du pétrole. Ce jour là, j'étais seul. Quel âge j'avais ? Cinq ans, six ans tout au plus, et s'est avancée une belle enfant blonde avec une petite robe blanche avec des dentelles et des falbalas et tout à coup, un des tikis est tombé, sa robe a pris feu et elle est devenue une torche vivante. On m'a retrouvé 48h plus tard, oui, 48h, sous la maison de ma grand-mère. Et je n'ai plus jamais revu ma grand-mère.

Tout allait pourtant pour le mieux dans le meilleur des mondes possibles quand... Vous me paraissez bien pâle vous... Je disais donc que tout allait pour le mieux dans le meilleur des mondes possibles quand, je ne sais pas trop pourquoi, mon père s'est gravement fâché avec les Nixon et donc avec les amis qui entouraient les Nixon. Il a été mis à l'écart et sa carrière politique, qui débutait assez joliment, s'en est trouvée arrêtée net. Ses affaires ont commencé à péricliter, l'entreprise a fait faillite, la mésentente s'est installée dans le couple, les scènes ont succédé aux scènes et ma mère s'est mise à boire. Alors elle reprochait, sans cesse, obsessionnellement à mon père au lieu d'avoir fait une carrière de pianiste d'avoir fait quoi ? Des enfants. Elle nous en voulait, on lui servait d'exutoire. Et elle avait toujours été extravagante mais alors là, elle nous menaçait sans cesse soit de nous tuer soit de se tuer. Alors parfois, par exemple, quand je regardais la télévision avec mon frère Richard et ma sœur Bérangère, une belle salope celle-là tiens, alors elle avait dans la main une poignée de somnifères qu'elle s'envoyait dans la bouche et il fallait batailler pour qu'elle les crache. Ou alors, elle se postait en haut de l'escalier et elle nous disait « Poussez-moi, poussez-moi ». Regardez-moi, avancez-vous un peu.

Alors quand elle était fâchée, au lieu de m'appeler Dennis, elle m'appelait Harold. Pourquoi Harold ? Alors, dans le registre "je tue les enfants", elle nous mettait sur la banquette arrière de la voiture et pied au plancher, elle fonçait droit vers un mur et elle s'arrêtait pile. Alors évidemment on était terrorisé. Certains jours, elle nous harcelait avec une hache, hystérique, hargneuse, elle haletait. J'aime mieux vous dire que pour un

petit garçon timide, inverti ou plutôt introverti comme j'étais, ça n'était pas une très bonne éducation.

Vous avez remarqué, dans la phrase que je viens de dire, pas celle là, celle d'avant, elle était pleine de « h ».

Mike avec qui j'avais alors des rapports sexuels était un habitant de notre village et il m'avait gravement blessé sans le faire exprès, avec une hache. J'avais 11 ans quand il s'est passé un fait divers assez horrible près de chez nous. On avait assassiné trois adolescents. Et c'est à cette occasion là que j'ai compris que les idées de meurtres que j'avais dans la tête correspondaient à une idée tangible. C'est à 15 ans que j'ai rencontré George qui a peut être été la personne la plus importante pour moi. Son frère aîné, Jed était dans ma classe. Et le soir du bal de l'école, il était venu me chercher parce que son petit frère, George donc, avait pris du LSD et qu'il faisait un mauvais trip. Puisqu'il savait que moi j'en avais déjà pris, il est venu me chercher en pensant que je pouvais lui porter secours, ce que j'ai fait, effectivement. J'ai emmené George dans le parc et je suis resté toute la nuit avec lui pour l'aider à descendre. Après ce jour là, je ne l'ai plus jamais quitté. C'était un garçon brillant, intelligent, beau. Il était sujet à des crises de mysticisme, à des crises de dépression absolument redoutables ce qui l'a conduit à plusieurs reprises dans un asile psychiatrique. Mais je l'aimais, j'écrivais des poèmes pour lui. C'était en quelque sorte ma Juliette, ma muse, mon Angélique à moi. Il aimait les garçons mais il ne voulait pas l'admettre, ça le troublait. Alors nos relations sont restées très intimes mais elles ne sont jamais allées au-delà. Un jour, j'ai appris qu'il avait appelé à ma sœur pour lui proposer de sortir avec elle. Ce qui en clair voulait dire coucher avec elle et ça je l'ai très très très mal pris. J'ai quitté Los Angeles, je suis parti pour New York sans même lui reparler. Je l'ai regretté. N'importe quel psychanalyste de base aurait compris que ce qu'il voulait c'était être plus proche de moi sans être mon petit copain. J'ai continué pourtant à écrire, pour lui, des romans.

Vous n'entendez pas des halètements ?

J'ai appris qu'il s'était suicidé quelques années plus tard en se tirant une balle dans la tête c'est comme si j'avais écrit pour un amour fantôme.

Pourquoi est-ce que je m'excite avec ça. Exciter ? Exciter ? Entre les deux phrases « les petites filles sont tout excitées » et « les petites filles sont toutes excitées », il y a une

nuance. Dans « les petites filles sont tout excitées » par exemple à l'idée d'aller passer la nuit en discothèque, il y en a qui sont très contentes et d'autres pas du tout. Tandis que dans « les petites filles sont toutes excitées », il n'y en a pas une seule qui soit triste, elles gambadent toutes de joie. Elles gambadent toutes de joie, n'est-ce pas vous là bas ? Pourquoi êtes-vous si triste Justine ? Vous viendrez me raconter vos malheurs. Riez ! Riez ! Bérangère vous me devez votre loyer. Ah mais bien sûr madame. Et vous me devez aussi mon loyer. Et pourquoi madame ? Parce que deux et deux font quatre et que je n'ai pas d'argent. Mais il faut en gagner madame. Ah tiens donc et comment ? Et bien en travaillant de vos mains. Ah mais je n'ai pas envie. Alors vous pourriez peut-être jouer la comédie. La comédie ? Mais vous n'y pensez pas ! C'est beaucoup trop difficile.

J C : Et bien je ne sais pas moi, vous n'avez qu'à écrire n'importe quoi.

C R-G : N'importe quoi ! Ah ! Mais j'écris déjà n'importe quoi ! Et je ne gagne pas à vivre là.

J C : Et bien, il faut persévérer.

C R-G : Ah !

J C : AH ! (Long cri)

C R-G : Quelques années plus tard, je me trouvais à Amsterdam avec mon petit ami du moment et on avait loué dans le centre ville un appartement très peu cher parce qu'il avait été habité par un meurtrier. Décidemment.. Et l'appartement était tapissé de dessins sanglants, de cœurs percés de couteaux. Il y avait pleins d'objets contendants dont une hachette, il y avait aussi des couteaux dont celui là, sablon 3122. Il y avait aussi, dans le même quartier, une librairie très bien fournie de livres sur le Nouveau Roman. Et c'est là que j'ai dévoré Marguerite Duras, Nathalie Sarraute, Robbe-Grillet, Beckett, Pinget.

Ah et bien je vois que je n'ai plus besoin d'intervenir.

Amsterdam était à l'époque une ville très permissive et je crois qu'elle l'est restée. J'allais souvent à la gare chercher du tabac et c'est là que j'ai rencontré Hant avec qui j'ai eu des expériences extrêmement violentes. Et c'est là que j'ai compris qu'il ne fallait pas, qu'il ne me fallait pas confondre réalité et fantasme. Mais j'y reviendrai.

Je fréquentais aussi les clubs SM. Je ne peux pas dire que je m'intéressais vraiment à ça parce que là, les rôles y sont vraiment beaucoup trop stéréotypés, trop codifiés. Alors il y a le dominateur : casquette de cuir, pantalon de cuir, cuir clouté, cravache, fouet. Et puis il y a les autres, ceux qui rampent, les humbles, les victimes, les petits chiens : collier, laisse. A propos, vous connaissez l'anecdote du chien à Beckett ? Pas le chien de Beckett mais le chien qui s'appelait Beckett. Ca m'a été raconté par Franklin J. Matthews, qui était professeur à Brisbane en Australie. En hommage à l'auteur, il avait appelé son chien Beckett. Et à quelques temps de là, rencontre Sam et pris d'un sursaut tardif, il lui dit : « Sam, il faut que je vous avoue une chose, j'ai appelé mon chien Beckett. Ca ne vous dérange pas ? ». « Oh », lui dit Beckett, « vous savez si ça ne dérange pas le chien ». Moi je trouve plutôt ça drôle. Mais ça n'est pas dans un club SM que j'ai rencontré Hant mais au Blue Boy Club, un établissement qui existe encore d'ailleurs. Le patron m'avait montré une cassette de meurtre dont Hant était le protagoniste principal. J'avais voulu rencontrer Hant. Je suis donc allé un soir, l'attendre, après son boulot. Quand je suis entré, Hant se trouvait avec un client dans l'une des cabines, alors j'ai bu jusqu'à ce qu'il soit libre puis je me suis approché de lui et lui ai dit que j'avais vu la cassette. Ca l'a d'abord beaucoup décontenancé mais ensuite il a dit que nous devrions parler. Il a dit qu'il avait fait cette cassette pour l'argent, qu'il avait des goûts sexuels extrêmes et que son fantasme absolu était d'être tué. Il a ajouté qu'il avait fait ces trucs de fantasme de meurtre avec quelques types mais il n'avait pas voulu aller assez loin pour vraiment l'exciter. Je lui ai raconté que j'étais écrivain, que je faisais des expériences et que j'avais envie de jouer avec l'idée de tuer quelqu'un. Il a dit qu'il m'avait toujours trouvé un peu bizarre mais que s'il avait su que j'étais dans ce genre de trip, il m'aurait branché depuis longtemps. Il a ajouté que si je voulais prendre rencard pour jouer à notre fantasme commun, ça le bottait vraiment et qu'il ne me ferait pas payer. Nous sommes donc tombés d'accord pour nous voir après son travail le vendredi soir, quelques jours plus tard.

A moi aussi on a fait ce genre de proposition. « On », c'était un homme, un critique littéraire pour être un petit peu plus précise. Il était très malade et sentait sa fin prochaine. L'idée de mourir au fond de son lit dans un hôpital le désespérait. Il voulait mourir dans les tourments, sous les coups de fouet. Il a fait appel à moi. Est-ce que j'allais faire ça ? On fait ça pour quelqu'un qu'on aime. On se met en danger pour quelqu'un qu'on aime. Or, je ne l'aimais pas. Il avait craché sur Alain et je n'avais pas

du tout envie de lui accorder ce plaisir ultime. La question ne s'est d'ailleurs pas posée car il est mort avant que j'ai pu lui répondre non.

J'ai fréquenté les clubs SM à New York, pendant qu'Alain dirigeait des conférences ou faisait des séminaires à New York Université. Et un soir, où j'étais seule femme dans un club, j'étais entourée d'un demi cercle d'hommes que je regardais avec ma lampe de poche, un à un. Et d'un seul coup, je me suis mise à leur parler en français, je leur ai dit des insanités, des grossièretés, des obscénités que je n'aurais jamais osé prononcer devant un public qui aurait compris le français. Ils me regardaient, ébaubis, émerveillés comme si tout ça était magique. Ca l'était peut être en effet. En tout cas ça l'était pour moi. C'est à cette époque que nous avons du croiser Dennis Cooper et c'est à l'une de ses conférences que j'ai rencontré Robbe-Grillet. J'aimais beaucoup la littérature française, ça on l'aura déjà compris. Outre les noms que j'ai déjà donnés, il y avait Artaud, Rimbaud...

Ah, vous ne perdez rien pour attendre vous.

Bon il y avait Sade aussi, évidemment, on l'aura compris. A ce propos là, j'ai oublié de vous raconter que quand j'étais au lycée j'avais écrit un petit roman destiné à rester clandestin où l'organisation était idyllique. Tous les élèves étaient homosexuels, tous les professeurs aussi bien évidemment. On nous lisait du Sade, et même les professeurs mettaient en scène des épisodes des *120 journées*. Ce petit roman, inutile de vous dire que je l'ai brûlé.

Bérandère...

J C (tout bas) : Vous commencez vraiment à me fatiguer, j'en ai marre de vous, allez vous asseoir sur cette chaise.

C R-G : Vous commencez vraiment à me fatiguer, j'en ai marre de vous, allez vous asseoir sur cette chaise.

Ca suffit. Ca suffit. Asseyez-vous sur cette chaise.

Tu sais ce que tu as à faire.

En hors champ

C R-G : Oui j'ai revu Hant mais tu sais c'était rude, la baise a été sauvage. J'étais comme fou, on était comme fou. On avait pris de l'alcool, on avait pris de la drogue, j'ai cru que j'allais le tuer, d'ailleurs il voulait que je le tue. Il me répétait sans arrêt « Tue-moi, tue-moi, j'en ai marre de cette putain de vie ». Alors je lui ai tapé la tête contre le mur, je l'ai étranglé, je lui ai fait des entailles sur le torse avec du verre. Le sang coulait. Il avait du sang sur le visage. Il ne s'est pas évanoui, non. Il sanglotait. Et tout d'un coup, j'ai eu un flash de lucidité, je suis allé à la cuisine, je me suis assis, et lui il continuait à hurler. Heureusement on était vendredi soir. Ce n'est pas par hasard que j'avais choisi le vendredi soir parce qu'il n'y avait pas les voisins. Parce qu'il continuait à sangloter, à hurler. Mais je lui ai lavé le visage et je l'ai renvoyé dans l'escalier avec ses vêtements. Et puis j'ai eu peur, parce que j'ai eu peur qu'il perde son sang et que la police arrive. Alors pendant plusieurs semaines, je ne suis pas allé à la gare centrale. Et puis un jour j'y suis retourné, je l'ai croisé. Il avait un œil au beurre noir, il avait les lèvres enflées et il avait un bras dans le plâtre. Il a recommencé à me dire « Mais pourquoi tu ne l'as pas fait ? Pourquoi tu ne l'as pas fait ? ».

ANNEXES N°5

ENTRETIEN AVEC GISELE VIENNE

REALISE PAR MARGOT DACHEUX

POINT EPHEMERE, PARIS, LE 13 AVRIL 2012

Margot Dacheux : Ma première question est en lien avec le Nouveau Festival qui s'est déroulé au Centre Pompidou au mois de mars et dont vous avez été l'invitée. Comment avez-vous envisagé l'environnement muséal et le parcours du spectateur dans *Teenage Hallucination* ?

Gisèle Vienne : Cela change énormément, mais j'ai été plus déstabilisée par le rapport au temps que par le rapport à l'espace. C'est-à-dire qu'effectivement les gens se déplacent pour voir différentes choses mais c'est moins déstabilisant que le fait qu'ils puissent prendre le temps qu'ils veulent. Quand j'écris un spectacle, si quelque chose dure trente secondes ou trois minutes, ça dure trente seconde ou trois minutes. Evidemment l'espace est différent mais ça restait plus familier.

Ce qui m'a intéressé dans l'espace 315 qui fait 315m², c'était de considérer l'espace comme un seul projet, même si à l'intérieur j'ai présenté cinq pièces différentes que sont les *39 poupées*, les *40 portraits*, *Last Spring : a prequel*, la pièce sonore de *Jerk* et le spectacle de *Jerk* qui sont en réalité deux pièces similaires mais tout de même différentes. La première idée, c'était de travailler comme le chapeau du magicien avec le double fond, c'est-à-dire qu'on voit quelque chose et on découvre de manière assez théâtrale une autre chose, et de manière surprenante ensuite. J'ai souhaité créer une sorte de mise en abîme, de mise en perspective. Chaque nouvelle pièce transforme la lecture de la précédente ou la met en perspective. Bien que l'on ait cinq pièces différentes, le fait de voir les portraits photographiés agit sur notre vision des *39 poupées*. Le fait de voir une poupée animée derrière le mur – non seulement elle est animée physiquement mais en plus elle dit des choses – remet en question la manière dont on a pu voir à la fois les poupées et leur reflet précédemment. Et ensuite le fait que les poupées soient animées et deviennent des petites marionnettes dans *Jerk* remet aussi en question l'objet, le rapport à la poupée.

Ensuite dans les questions liées à l'exposition et à l'espace scénique, ce qui me semblait intéressant était aussi de s'interroger sur le statut de l'objet et le statut de l'exposition. Qu'est-ce qui est le plus important ? Est-ce que c'est l'objet exposé ou la manière dont il est exposé ? Sur un plateau, c'est assez évident, c'est la manière dont il est exposé qui importe, la mise en scène, la chorégraphie que ce soit un objet ou un humain. Même si je mets une poupée sur un plateau, on s'intéressera plutôt à la mise en scène de la poupée qu'à la poupée elle-même, comme une sculpture en soi. Alors que dans l'exposition, c'est plus courant de s'intéresser à l'objet, au signe ou à la lumière, en tout cas à ce qui est exposé qu'à la manière dont s'est exposé. Evidemment la manière importe mais je dirais qu'il y a quand même une sorte de hiérarchie. C'est une question qui semble animer beaucoup d'artistes contemporains en ce moment comme Dominique Gonzales Foster ou Philippe Pareno qui essaient de travailler sur des expositions dans lesquelles c'est le travail de l'exposition qui importe avant l'objet ou plutôt l'objet est intéressant dans la manière dont il est exposé principalement. C'est cette ambiguïté entre le commissaire d'exposition et le metteur en scène et entre l'artiste et le commissaire d'exposition qui m'intéressait.

J'ai aussi joué de ça avec les poupées. Pour moi, les *39 poupées*, ça serait au début une exposition d'archives, comme si j'exposais les éléments de décor d'une pièce. Il est bien dit qu'il s'agit des poupées issues des spectacles. Cependant, je ne peux pas ne pas les mettre en scène. Quelque soit la manière dont je les présente, elles seront toujours mises en scène. J'ai essayé de faire la mise en scène la plus simple, qui rappelle la photo de classe. En face, les poupées sont mises en scène pour les photographies qui feraient œuvre d'art. Derrière, on a une poupée qui est plus ambiguë. A la fois on peut dire que c'est une sculpture dans un musée, dans un cube blanc, en même temps cette sculpture est déjà mise en scène donc effectivement c'est peut être plus ici la mise en scène que la sculpture qui domine. Mais il y a là le questionnement interne qui anime cette pièce. Et enfin *Jerk*. Dans la pièce sonore, le statut des poupées est aussi ambigu. C'est-à-dire que quand elles sont présentées de jour, il s'agit d'une installation, de plusieurs sculptures qui constituent une même sculpture, alors que le soir, les poupées sont des accessoires.

Ce qui m'intéressait était de travailler sur un même objet qui est la poupée et sur les différents statuts que peut avoir cet objet qui peut être un élément de décor, un accessoire, une sculpture en soi, l'élément d'une sculpture. C'est la partie que j'ai

trouvé tout à fait passionnante en dehors des pièces mêmes qui à mon avis interagissent entre elles dans la mise en perspective. Mais je peux avoir ce type d'expérience autrement quand il m'est arrivé de présenter plusieurs pièces en même temps, *Une belle enfant blonde* et *I Apologize* ou encore *Jerk* et *This is how you will disappear*. Les spectateurs vont voir les deux pièces et il y a une interaction qui s'opère parce qu'il y a des échos inconscients mais aussi des échos conscients que je construis entre les pièces. Et je pense que cela vaut pour tous les artistes. Si on lit plusieurs livres d'un même écrivain, on va percevoir des liens forts, des liens prévisibles, ou plus souterrains mais c'est quasiment inévitable de sentir des liens entre les pièces d'un même artiste. Cela joue de l'ambiguïté de comment plusieurs pièces font œuvre ensemble et comment est-ce qu'on peut travailler l'articulation de plusieurs pièces pour qu'elle devienne plus intéressante encore à mes yeux que les pièces elles-mêmes. C'est vrai que dans l'exposition, physiquement et en termes de temps, on peut traverser plusieurs pièces. Quand je présente deux spectacles, il arrive que je les présente dans la même journée et qu'un spectateur les voie dans un même temps. D'une certaine manière, c'est moi qui fait le programmateur en disant ce sont ces deux pièces qu'il serait intéressant de mettre ensemble et dans ce sens là. C'est important que le spectateur voie d'abord *Eternelle Idole* puis *This is how...* C'est là aussi où je mets en scène mes deux pièces dans l'espace de la ville. Je trouve les liens entre le programmateur, le commissaire et l'artiste, l'articulation des œuvres entre elles et l'articulation des éléments dans une œuvre intéressants.

Ce qui m'avait lancé sur cette piste là, c'était que des artistes m'avaient dit que *This is how you will disappear* était comme une exposition qui se déploierait. Par exemple, moi j'ai fait l'espace de la forêt, Fujiko Nakaya a fait l'espace de la brume, les musiciens créent encore autre chose et du coup on a plusieurs œuvres même si, au final, c'est moi qui orchestre tout. On peut peut-être dire que dans *This is how*, dans un fantasme de commissaire d'exposition, j'ai créé une pièce dans laquelle les œuvres de différents artistes sont intriquées de manière très étroite et que c'est cette articulation qui est la plus intéressante et qui fait œuvre. Ce sont vraiment ces questions là qui m'ont beaucoup travaillée pendant l'élaboration de ce projet.

Margot Dacheux : Qu'est ce qui vous a séduit dans l'écriture de Dennis Cooper ? Quels éléments dans le texte ont fait écho à vos problématiques et vous ont poussée à solliciter une collaboration ?

Gisèle Vienne : Au moment où j'ai contacté Dennis Cooper, je commençais à travailler sur *I Apologize* et ce, sous l'influence de Robbe-Grillet. C'est une pièce qui n'est pas du tout une mise en scène d'un texte de Robbe-Grillet mais qui se construit alors que je viens de lire tous ses textes et qu'à la fois la manière dont il construit ses textes et le contenu, ainsi que le personnage de la lolita qui traverse toute son œuvre, sont présents. C'est donc l'idée de travailler sur une pièce qui serait une sorte de reconstitution à la manière de Robbe-Grillet dans laquelle je mets au centre un mannequin qui serait une sorte de mannequin de reconstitution. Au début, j'étais vraiment partie sur l'idée des reconstitutions policières sauf que mes mannequins ne sont pas aussi anonymes que ceux qu'utilise la police. Donc le mannequin arrivait d'abord comme objet de reconstitution et ensuite comme une tentative de cristalliser le stéréotype de la lolita. C'est une tentative parce qu'il y en a dix-sept qui sont à peu près les mêmes mais qui ne sont pas des clones. J'étais tellement sous l'influence de Robbe-Grillet qu'à un moment j'ai hésité à le solliciter et en même temps, de ce que j'avais perçu de ses collaborations et de son rapport au théâtre, je savais qu'il était très réticent à écrire pour le théâtre. Il me semblait plus juste de le solliciter pour une page blanche et j'avais déjà trop avancé sur ma pièce. Il me semblait plus intéressant qu'il écrive tout, comme il l'avait fait pour *L'année dernière à Marienbad*. J'étais également trop proche de lui. Robbe-Grillet me semblait plutôt miser sur la vertu de la contradiction et je trouvais, chose problématique, qu'il n'y en avait plus. J'étais trop en accord et, même s'il y avait des dissonances, elles ne faisaient pas contradiction ou pas assez fortement. A l'époque, j'avais lu Cooper et ce qui me semblait intéressant, c'était de retrouver des choses qui m'avaient intéressée chez Robbe-Grillet et en même temps de provoquer des contradictions très fortes. D'une part, le cadre culturel – avec Dennis Cooper, on est sur la côte Ouest des Etats-Unis – d'autre part le genre. J'étais déjà partie sur l'idée de travailler avec dix-sept poupées qui représentent des fillettes alors que chez Dennis Cooper il n'y a quasiment pas de fille, ce qui était une grosse contradiction. Probablement, cette contradiction était proche de ma sensibilité. D'un point de vue esthétique, je me sens proche d'Alain Robbe-Grillet, des jardins à la française, de l'érotisme lesbien des années 70, toutes ces choses qui peuvent être très strictes. Et en même temps, je me sentais très proche de la culture de Cooper qui est complètement différente. Cela répond à une dualité sensible en moi. Ce qui était très intéressant chez Cooper, c'est le fait qu'il soit d'abord poète. Ça faisait des années que je n'avais plus mis de mots dans mes pièces et il était intéressant pour moi qu'ils reviennent mais dans un rapport étroit avec la musique. Il me semblait que ses

qualités de poète pouvaient aller dans ce sens là. Ce qui m'intéresse, c'est la question du rapport aux mots. Qu'est-ce qui est dit ? Qu'est ce qui peut être dit ? Comment ça peut être dit ? Qu'est ce qui n'est pas dit et comment ça n'est pas dit ? Et ne pas dire, c'est aussi se poser la question des mots. En plus de ça, nous avons une histoire et des références musicales finalement assez similaires. Dennis est quand même très influencé par la culture de la musique rock et de la musique électronique. J'avais donc la possibilité de créer des tensions en travaillant avec Cooper dont l'écriture m'était très proche. Et ce qu'il y a de plus important, c'est que dans le rapport à la structure, on est dans des œuvres tout à fait différentes, bien que le rapport au réel et à l'imaginaire et la manière dont les récits peuvent être développés chez Cooper et Robbe-Grillet trouvent des affinités. C'est ce qui m'a mené vers Cooper, le fait que ce soit à la fois très évident sur certains points, arguments intellectuels mais aussi sensibles et très contradictoire sur d'autres, mais des contradictions stimulantes. Ce qui m'a peut-être poussée aussi vers Cooper, ce sont les expériences plus physiques, plus extrêmes que sont sa littérature. Je n'ai pas un rapport aussi physique à l'écriture de Robbe-Grillet, que j'adore par ailleurs mais j'ai un rapport plus physique à l'écriture de Bataille, de Duras par exemple. Chez Robbe-Grillet on n'est pas dans une physicalité aussi extrême que celle de Cooper. Il me semblait aussi qu'il nous amenait vers des zones plus limites, plus intolérables, mais dans une manière intéressante et sans doute plus proche de mon projet artistique de l'époque qui était de nous amener en tant que spectateur et en tant qu'artiste à une expérience limite. Bien sûr sans se perdre mais nous amener à des mots, à des contenus, à des formes limites. C'est pour ça que je l'ai contacté pour la première fois.

Sur *Une belle enfant blonde*, ça a été très différent. La pièce devait être en hommage à Robbe-Grillet, donc on est tout à fait dans son esthétique, d'ailleurs Catherine Robbe-Grillet jouait dedans. Le texte a été conçu de manière assez étrange, c'est-à-dire qu'on a eu un texte autobiographique de Cooper – qui a été très peu impliqué dans le processus de création – que Catherine et moi avons démonté et développé avec des parties autobiographiques de Catherine. Elle jouait à être Dennis Cooper puis jouait à être Alain Robbe-Grillet puis jouait à être Catherine Robbe-Grillet, c'est-à-dire ne jouait plus. C'était Catherine Robbe-Grillet qui racontait sa vie. Tous les éléments étaient des éléments autobiographiques « réels » puisqu'on sait de manière consciente ou inconsciente que les éléments autobiographiques ne sont pas tout à fait justes. De ce fait, on fictionalisait et on rendait à nouveau réel un matériau

biographique. On était sur un texte narratif, en prose, en français, qui était beaucoup réécrit par Catherine Robbe-Grillet. On n'était pas du tout dans le même enjeu littéraire que dans *I Apologize* où on a surtout de la poésie interprétée par Cooper qui est intimement mêlée à la musique. Il y avait dans *I Apologize* cette grande contradiction qui était le statut de la lolita qui pour moi amenait un autre regard sur les personnages masculins de Dennis, en les citant comme des lolitas, même si ce sont des garçons. Dans *Une belle enfant blonde*, on retrouve ces lolitas dans une esthétique relativement similaire, un peu plus classieuse. Il y a des citations, peut être un peu plus obscures, mais on reprend des costumes de Lewis Carroll ou de représentations de lolitas qui ont existé. Catherine elle-même a été la lolita de Robbe-Grillet et Nabokov voulait qu'elle interprète Lolita. Elle se retrouve au milieu des poupées qui sont à son format, c'est-à-dire 1m50cm et qui représentent ce qu'elle a été. C'est une ancienne lolita qui côtoie des lolitas en poupée. Dans *I Apologize*, on a un personnage qui met en scène une pièce de manière assez obsédante, c'est-à-dire qu'il va mettre en scène un corps, deux corps, dix corps, dix-sept corps de poupées et ensuite deux corps humains qui vont s'entrelacer. Il met en scène la mort, se confronte à une image de la mort et à la fin de la pièce, il met en scène une scène dans laquelle il mourrait, mais il ne meurt pas puisqu'on le voit se relever. On a, dans *I Apologize*, quelqu'un qui essaie de formuler quelque chose, qui est obsédé visiblement puisqu'on est dans une répétition. On voit quelqu'un qui essaie de faire l'expérience de la mort sans mourir, qui est pour moi une bonne métaphore de l'expérience artistique. Dans *Une belle enfant blonde*, on a trois auteurs, Dennis Cooper, Alain Robbe-Grillet et Catherine Robbe-Grillet, qui, tous les trois, de manières différentes, ont des fantasmes qui les mènent à faire l'expérience si ce n'est de la mort, de la violence. Chez les trois, la question de l'expérience de la mort s'est posée. Mais les choses ont été formulées clairement. On n'est pas comme dans *I Apologize* où la chose est floue. Eux connaissent ce qu'ils cherchent à faire. On est à une autre maturité de la réflexion ou en tout cas dans une clarté de la formulation. Dans le contenu narratif, on comprend les différentes stratégies que ces trois artistes ont déployées dans leur vie pour pouvoir assouvir ce désir sans tuer personne. Et finalement en affirmant le fait que l'expérience réelle n'a rien à voir avec l'assouvissement du fantasme. Vouloir faire l'expérience de la mort sans mourir, ce ne sera jamais dans un acte de violence ou un acte qui s'approcherait de la mort. Dans *Une belle enfant blonde*, on affirme de manière très forte non seulement la différence mais l'écart très grand qu'il y a entre un fantasme, l'expression artistique et la réalité. Pour moi cela revient aussi à

affirmer le fait que « je tue un chien » (*elle l'écrit sur la table*) n'a rien à voir avec le fait de tuer un chien. Ça paraît drôle et évident mais ça l'est si peu qu'il y a eu confusion la dessus sur *Une belle enfant blonde*, confusion entre ce qui est dit, ce qui est fantasmé et ce qui est fait, qui n'a rien à voir en réalité.

Margot Dacheux : J'ai lu des articles en réaction à *Une belle enfant blonde* et *I Apologize*, notamment un article du Figaro, dans lequel la journaliste ne peut que décrire ce qu'elle voit mais ne parvient pas à créer du sens. Elle est dans une colère folle.

Le *Figaro* et *Le Nouvel Observateur* avaient été durs, ou plutôt idiots. Alors qu'en fait les pièces, à voir, sont extrêmement prudes, il n'y a rien de choquant. Effectivement on a deux garçons qui s'embrassent mais je pense qu'en 2005 tout le monde s'en remet. A un moment donné il y a une danseuse qui est nue mais elle est très habillée par la lumière. On n'est pas dans de la provocation, on est dans quelque chose de très esthétisant. C'est ça qui était curieux. Ce qui était pour moi plus perturbant était ce que ça pouvait stimuler dans l'imagination et cela dépend des personnes qui regardent et de la manière dont elles le vivent. La journaliste du *Figaro* n'a pas perçu la pièce mais pour le journaliste du *Nouvel Observateur* c'était plus mauvais parce qu'il disait que la pièce avait été condamnée pour incitation à la pédophilie. Cela m'avait choqué et c'est très hypocrite de sa part. En tant que lecteur, on peut penser que j'ai été attaquée d'un point de vue juridique, ce qui n'a pas du tout été le cas. Aucun spectateur ne m'a même jamais parlé de ça. Et si lui le pensait, il aurait du dire « moi je condamne ces pièces pour incitation à la pédophilie », qu'il ait au moins le courage d'assumer ses mots.

Ce qui est complètement choquant c'est qu'effectivement, je mets en scène des lolitas, mais on en a partout. Je mets aussi en scène une très belle femme qu'est la danseuse Anja Röttgerkamp, je mets en scène Catherine Robbe-Grillet qui est une très belle femme plus âgée. Est-ce que mettre en scène Anja est une incitation au viol ? Le journaliste a été peut-être trop séduit et a été agressé par son attrait pour ces poupées, je ne sais pas ce qui lui est arrivé.

Mes pièces sont des expériences limites. Je peux comprendre que la musique de Peter Rehberg ou l'écriture de Cooper soient trop dures physiquement, intellectuellement ou sensiblement pour certaines personnes. Et si on n'aime pas la

musique forte, la musique électronique ou le rock et bien il ne faut pas aller à un concert puisque n'importe quel concert de rock sera trop extrême pour quelqu'un qui n'aime pas des volumes sonores si élevés. Je peux tout à fait accepter que ça puisse être physiquement trop dur pour certaines personnes, que ça puisse être ennuyeux pour d'autres, que ce ne soit pas au goût d'un certain nombre de spectateurs, c'est légitime. Mais j'aime bien que les choses soient nommées de cette manière là.

Ce que j'ai souvent entendu et qui m'intéresse plus, c'est qu'il y avait une sensation de danger. On l'a joué dans l'église et on avait l'impression que toute l'église résonnait ; il y a des gens qui ont dit qu'ils avaient peur que l'église leur tombe sur la tête. Bien entendu, ça n'était pas le cas mais je trouve intéressant d'avoir cette sensation de danger.

A Avignon, j'étais assez triste parce que j'amenais quand même deux écrivains contemporains – on faisait une expérience d'écriture et une des polémiques était la disparition du texte – et aucun journaliste n'a analysé l'écriture que ce soit bon ou pas. Personne ne s'est posé la question de la place du texte, du sens du texte dans ces pièces là. C'est le rapport au texte qui doit changer, le rapport aux mots. Ce n'est pas parce qu'il y a du texte pendant 50min qu'il est plus important que s'il y en a pendant 13min. Les journalistes qui ont une analyse de notre travail ne sont pas dans la presse quotidienne mais dans les hebdomadaires ou les mensuels, où là, ils ont le temps de réfléchir. Après ça peut être intéressant dans une lecture immédiate. C'est-à-dire comparer ces descriptions plates qui ont au moins l'intérêt de rapporter comment ça a été perçu. Très souvent, ils parlent d'éléments de la pièce qui n'existent pas. D'autant plus qu'en dehors de *Jerk*, les pièces ne sont pas évidentes à lire. Pour moi, il n'y a aucun problème si on se trompe dans la lecture mais dans ce cas là, que le journaliste affirme le fait qu'il s'agisse d'une hypothèse, que « peut-être ce serait », et non de dire « c'est ça », mais ils ne le font pas de cette manière.

Margot Dacheux : J'aimerais revenir sur la voix dans vos spectacles. Elle est traitée de manières différentes dans chacune des créations. Dans *I Apologize*, c'est uniquement de la voix off. On a la voix de Cooper mais aussi celle de Jonathan Capdevielle. Dans *Une belle enfant blonde*, c'est la voix in de Catherine Robbe-Grillet qui est très présente et l'enregistrement du meurtre allant des murmures

aux cris. Dans *Kindertotenlieder*²¹⁸, c'est un dialogue mais on a des difficultés à percevoir les corps. Et enfin dans *This is how you will disappear*²¹⁹, on a une voix in mais qui ressemble à une voix off mentale et qui se complexifie. L'inscription de la voix dans le corps est assez complexe et riche. Comment travaillez-vous avec la voix ?

Gisèle Vienne : Il me plaît de questionner l'évidence de la voix qui sort du corps. Je m'intéresse au rapport de la voix au corps mais aussi de la voix au sens. La première pièce que j'ai mise en scène était *Splendid's* de Jean Genet. Il y avait beaucoup de textes et de dialogues mais qui étaient interprétés en direct au micro par un comédien. De ce fait, le son sortait des enceintes comme une voix enregistrée. Dans un rapport marionnettique, on était à certains moments sur un phrasé du texte et le corps, dissocié de la voix, était visuellement en adéquation. Normalement, si on fait "bien" de la marionnette, on phrase bien le texte. Et il y a des moments où on était dans un rapport dissocié, un phrasé complètement faux. C'était des moments où les personnages glissaient dans un état de folie et du coup échappaient à leur raison ou à la raison du texte. Du coup la relation entre sa raison et son corps mais aussi le statut du texte étaient remis en question, comme probablement tous les signes que je déploie. Ce texte appartient à ce corps là mais est-ce qu'il appartient encore à ce corps là ? Est-ce qu'il est exprimé à voix haute ? Est-ce qu'il est exprimé de manière mentale ? Est-ce qu'il est exprimé à voix haute de manière à ce qu'il soit audible par une tierce personne, par tout le monde ? Ce sont toutes ces questions là que l'on peut interroger en dissociant la voix du corps.

Dans *I Apologize*, on a une voix et un personnage central. C'est vrai qu'on serait tenté de peut-être lier ce que dit cette voix là à ce personnage. Mais c'est difficile de pouvoir l'affirmer. Et ce qui m'intéressait ici, c'était le rapport hasardeux de la voix au corps. Le contenu du texte peut être d'un côté quelque chose de très proche du personnage, et de l'autre, quelque chose qui lui est complètement étranger. On jouait sur un rapport intime à un texte étranger.

Dans *Une Belle enfant blonde*, on joue de la réalité du texte. A la fin de ce monologue, Catherine parle au nom de Catherine, donc là, on est dans une équation

²¹⁸ Nous utiliserons l'abréviation *KTL* par la suite pour évoquer ce spectacle.

²¹⁹ Nous utiliserons l'abréviation *This is how* par la suite pour évoquer ce spectacle.

parfaite ; il n'y a plus de personnage, il n'y a même plus un texte plaqué sur un humain. C'est le texte de l'humain, sa voix, sa vie, ses informations, etc. Au début, on est sur un glissement plus subtil entre un humain qui interprète une fiction ou la voix d'un autre humain. Elle joue Dennis Cooper, même si elle n'essaie pas de transformer sa voix. Il y a un glissement entre l'interprétation de la voix d'un autre et comment sa voix peut glisser dans la voix d'un autre et puis au final n'être plus que sa voix. Le montage des textes fait qu'on a essayé de donner des clés pour que le spectateur attentif comprenne qui parle mais effectivement, il faut écouter.

Dans *KTL*, arrive un dialogue. Il y avait un bout de dialogue dans *I Apologize*, des dialogues murmurés mais on n'avait jamais vraiment travaillé sur un dialogue. Mais là, effectivement, on a des voix enregistrées, qui sont interprétées par Jonathan Capdevielle et Dennis Cooper et on a plusieurs personnages sur scène, interprétés à la fois par des poupées de taille humaine et des humains qui peuvent se mêler. Dans *I Apologize* et *Une belle enfant blonde*, on distingue aisément, alors que dans *KTL* on peut percevoir mais on reste dans le doute, les corps se mêlent plus facilement les uns aux autres. Et le noyau narratif serait le suivant : un garçon aurait tué son ami et la pièce commencerait au moment où cet ami mort serait enterré, il ressortirait du cercueil et ce meurtre qui avait été étouffé dans la conscience de l'assassin qui le nie, refait surface. Au fur et à mesure de la pièce, dans la réinterprétation des faits avec le cadavre revenu, il admet qu'il a tué cet ami. On est dans une situation fantastique, complètement imaginaire, où on a littéralement un revenant. L'assassin et l'assassiné sont interprétés par deux poupées et deux humains. Parfois, le texte est en équation avec les deux poupées. Mais il a un statut plus mental aussi. Il a à la fois la possibilité de s'attacher à ces deux corps et de flotter dans l'air et être ce dialogue qui est littéralement désincarné. Mais on peut quand même le rattacher aux corps de ces deux poupées qui vont être remplacés par deux humains de manière assez lâche. La voix peut sortir d'un revenant qui fait ressurgir quelque chose enfoui chez l'assassin et qui lui fait comprendre qu'il est le meurtrier. Mais ça peut être beaucoup plus psychologique, juste une expérience mentale de l'assassin qui, lui-même, imaginerait ces deux voix et reconstituerait d'une manière moins précise ces événements. Il comprendrait alors ce qu'il a fait par lui-même.

Dans mon traitement de la voix, on est à chaque fois dans des références à la marionnette. Dans *I Apologize*, on serait plus proche du bunraku dans un rapport

texte/musique très intime, physiquement détaché du plateau. Dans *KTL*, on est assez sérieux avec le phrasé. Il n'est pas très facilement accessible mais si on y fait attention, il est quand même toujours là. On peut retrouver le corps qui va phraser le texte à chaque moment où il y a des mots. Sur *This is how*, on est sur une autre expérience. Dans *I Apologize* et *KTL*, les textes sont enregistrés, lancés par les musiciens, travaillés par la musique. Dans *This is how*, on est sur un texte qui est dit en direct sauf la chanson de la gymnaste. Elle dit vraiment deux phrases, puis la chanson est reprise par une diffusion sur le plateau qui crée un moment difficilement cernable avant de partir clairement dans le système de diffusion. La réception n'est pas la même, certains pensent qu'elle chante quand même, d'autres ont compris que c'était enregistré. Ce qui m'intéressait ici, c'est typiquement un rapport qui me plaît, c'est-à-dire celui entre le son diégétique et le son extra-diégétique. Au début on peut se dire « cette fille chante » et ensuite ça se détache et se transforme plutôt en son écran, c'est-à-dire une bande son qui est extérieure à la scène. Cela provoque une sorte de zoom. On est même plus que dans un zoom : on est focalisé sur elle et on élargit. On est dans la scène et on devient extérieur à elle. Ce qui m'intéresse là dedans c'est qu'on a des personnages incarnés que l'on voit bouger et qui s'immobilisent. Ce mouvement de son extra-diégétique participe de l'immobilité, du fait qu'on est en train de transformer cette scène physique réelle en un tableau, on la désincarne. On est vraiment dans le tableau vivant. Par contre, Jonathan Capdevielle, lui, est dans du son direct, même quand il joue pour Jonathan Schatz, la rock star. C'est lui qui interprète les deux voix. Ce qui m'intéressait, c'est qu'il puisse jouer d'une manière très intime et qu'effectivement on soit dans une voix mentale. Au début, quand il parle, c'est une voix à la fois très intime et amplifiée, ce qui entraîne un rapport faussé. S'il chuchotait vraiment, on n'entendrait pas sa voix de cette manière. Le fait que la voix passe par les enceintes la détache de son corps. On est dans une oscillation que je trouve intéressante. Il y a pour moi une différence quand c'est enregistré. Ça ne se voit pas très clairement mais il y a un détachement plus fort des corps dans *KTL*, même si Jonathan Capdevielle à un moment donné joue, bouge les lèvres. Même si on peut tromper le spectateur, il y a une autre physicalité. Jonathan parle de manière très intime, sa voix est amplifiée, du coup ça la détache, mais en même temps elle reste liée à son corps et ça crée une incohérence. Quand il parle – Dennis l'a d'ailleurs écrit de cette manière – on pourrait croire qu'il s'adresse à l'athlète. Mais le fait qu'on l'interprète de cette manière là, ça ne paraît plus du tout aussi évident. De par

ma perception, je dirais qu'on a plus l'impression qu'il parle pour lui-même mais on ne peut pas exactement savoir.

La chose se complexifie quand dans la deuxième partie il commence à interpréter les deux voix. Pour moi, et je sais que ça n'est pas forcément lisible pour le spectateur, on affirme clairement un univers mental. Dennis Cooper, et c'est là que je travaille aussi la contradiction, avait écrit ce texte comme un dialogue pour la rock star et pour l'entraîneur. Moi j'ai voulu que ce soit l'entraîneur qui interprète les deux voix. Au début des représentations, la rock star était dans un phrasé mais j'ai abandonné cela au fur et à mesure parce que je voulais qu'il n'y ait aucune ambiguïté et qu'on soit beaucoup plus clairement dans une crise schizophrénique. Mais malgré tout, ça reste ambigu. On est donc à nouveau dans un rapport très mental au texte et là on se rapproche un peu de l'expérience de *Jerk*. Si dans le bunraku ou la marionnette il y a un comédien qui joue plusieurs voix, c'est normal, ce n'est pas l'expression d'une pathologie. Dans *This is how* et *Jerk*, on joue sur l'aspect pathologique de la démultiplication des voix. On essaie de perturber le rapport entre le corps et la voix, qui, pour moi, a quelque chose de plus fou. C'est ce que je disais sur l'expérience du texte de Jean Genet, où j'essayais de perturber la relation de la voix au corps, affirmer une perturbation dans le rapport de la raison au sens.

Margot Dacheux : J'aimerais à présent que nous parlions des scénographies de vos spectacles. Il y a une démarche très claire vers une représentation du paysage dans *This is how you will disappear* et *Kindertotenlieder* mais pour *I Apologize* et *Une belle enfant blonde*, c'est plus difficile à définir. J'en parle dans mon travail comme d'une scénographie sas, un lieu qui n'est pas un moteur narratif et au sein duquel les personnages développent une action qui n'est pas spécifiquement ancrée dans l'espace.

Dans *KTL*, on peut se dire qu'on est dans un champ en Suisse. Ce n'est pas aussi clair que ça mais c'est vrai qu'on a des repères. Dans *This is how*, la forêt est présente de manière très forte. On voit le même petit chemin dans la forêt pendant tout le spectacle. Une spectatrice m'expliquait qu'elle voyait dans la pièce comme une superposition dans le temps. Ça se serait passé le 2 juin 1973, le 06 juin 1978, le 04 novembre 1981, etc. Ça perturbe un peu la chronologie de penser cela de cette manière. Le thème serait l'évènement dans le petit chemin.

Dans *I Apologize*, on est dans un rapport beaucoup plus abstrait. C'est vrai qu'on a des boîtes, qui sont les boîtes de transport des poupées, qui ont été interprétées comme des cercueils parfois – ce qui n'est pas faux mais pour moi, ce n'était pas des cercueils. Pour moi, on est vraiment dans le déplacement d'une boîte, l'ouverture d'une boîte, on sort l'objet de la boîte, on remet l'objet dans la boîte. On est dans une composition avec un fond blanc, qui est en réalité le sol, et les boîtes qui vont bouger et je compose de la manière suivante : tant de boîtes placées de telle manière, ce sera la première image puis tant d'autres d'une autre manière, la deuxième image, etc. On a plusieurs notes, il y a les caisses et les corps. Pour moi, on est dans un rapport plus musical. C'est comme ça que je travaille avec les objets, ce qui n'est pas du tout le cas de *KTL* et *This is how*. Personne n'a jamais défini l'espace, parce qu'on ne peut pas le définir. On est encore une fois, mais d'une manière complètement différente dans un espace mental, dans une pensée. Faire l'expérience de la mort sans mourir, c'est quelque chose de purement mental. Pour moi, c'est la pièce qui, d'un point de vue scénographique, est la plus musicale. Il y a une interaction plus forte dans la manipulation de l'espace par Jonathan. Il compose avec peu de signes mais qu'il va répéter, comme des notes. On est dans quelque chose de beaucoup plus technique ; moi ce qui m'intéressait, c'était effectivement des corps dans des boîtes. Cette forme rappelle l'obsession un peu extrême du personnage qui met en scène l'espace et qui essaie de trouver la combinaison qui formulerait ce qu'il cherche et qui s'avère être à la fin la mise en scène de sa mort sans mourir. Il trouve enfin le positionnement qui lui convient.

Dans *Une belle enfant blonde*, on ne manipule pas du tout l'espace de la même manière. Ce qui m'a intéressé et que, à mon sens, j'aurais du pousser encore plus loin, c'était de faire une scénographie qui cache. Dans *This is how* il y a aussi de ça puisque c'est vraiment un problème de faire une scénographie avec du bois. Il y a des choses qu'on décide de cacher à moitié, d'autres qu'on décide de cacher complètement mais avec les jeux de perspective des spectateurs dans toute la salle, c'est très compliqué. J'ai donc eu des difficultés à positionner les arbres pour faire en sorte que les éléments qui ne devaient pas être cachés ne le soient pas. S'il y a un seul fauteuil, ça va, mais dès qu'il y en a six cent ça n'est plus la même chose.

Dans *Une belle enfant blonde*, et c'est là que votre idée du sas me parle de manière très franche, on est dans un espace d'attente – celle d'un médecin, de l'aéroport ou autre. On n'est pas dans l'espace mais on n'est pas en dehors non plus. Ce qui

m'intéressait, c'était de mettre en scène le spectacle hors-champ. Je n'ai pas été aussi radicale que je l'aurais voulu. Le résultat m'intéresse mais je trouve que j'ai montré trop de chose. Mon projet scénographique a agit autrement et peut être que le propos n'est plus tout à fait au centre du voilement et du dévoilement. Au tout début, j'imaginai que toute l'action ou presque se passerait dans un espace invisible au spectateur qui ne serait alors plus que dans l'écoute. Que perçoit-on d'une pièce quand on est derrière la porte ? L'idée au départ était de mettre en quatuor à corde, que l'on se trouverait dans le salon d'une grande bourgeoise qui serait Catherine Robbe-Grillet et qui s'amuserait à des jeux dangereux. Les spectateurs pourraient alors s'inquiéter d'être dans l'antichambre de cet espace là. Ce lieu de l'attente est très identifiable, on a le cendrier, les canapés et ces petites filles qui ne bougent pas et qui ne sont là que pour regarder ou écouter. Le statut de la danseuse et celui du spectateur est le même que le leur. Dans la pièce telle que je l'ai montée, il existe toujours la sensation du hors-champ qui s'impose physiquement à certains moments, mais ce n'est plus l'espace principal.

ANNEXE N°6

ENTRETIEN AVEC GISELE VIENNE REALISE PAR MARGOT

DACHEUX POUR LE SITE MOUVEMENT.NET



Kindertotenlieder, de Gisèle Vienne, © Mathilde Darel.

Complexe de narration

Tandis que Gisèle Vienne, invitée par trois théâtres strasbourgeois, présentait de janvier à mars, trois de ses dernières pièces, le festival ManiFeste programme *The Pyre*, sa nouvelle création, au Centre Pompidou du 29 au 31 mai. L'occasion de plonger au cœur des « *échos inconscients* » et des méandres textuels.

Par Margot Dacheux, publié le 3 mai 2013

Eprouver le parcours d'un artiste. Telle est la proposition faite par trois théâtres de Strasbourg en collaboration avec les musées de la ville. Le Maillon, Pôle Sud et le Théâtre Jeune Public ont travaillé de concert pour permettre la programmation de trois

pièces de la metteuse en scène Gisèle Vienne, entre forêts et champs enneigés, fantômes et fantasmes. Quand *This Is How You Will Disappear* (2010) laisse la brume se jouer des sens des spectateurs, *Jerk* (2008) manipule le public jusqu'à l'immerger dans l'univers mental d'un *serial killer* et *Kindertotenlieder* (2007) brouille les temporalités au sein d'un même temps disloqué, hanté par les réminiscences d'une adolescente suicidaire. Rencontre avec Gisèle Vienne aux confins de la narration.

Entretien / Gisèle Vienne

A Strasbourg, les spectateurs ont pu se plonger dans votre travail, que vous décrivez comme habité « d'échos inconscients ». Comment les pièces *This Is How You Will Disappear*, *Jerk* et *Kindertotenlieder* interagissent-elles ?

« D'une pièce à l'autre, les formes sont très différentes, mais les idées, les questions et les artistes, communs, créent le dialogue. Une discussion s'engage à travers les années. Dans mon travail, un nouveau projet permet de remettre en perspective ce qui a été créé. Tout l'enjeu est d'éviter les répétitions en prolongeant ma réflexion.

Les liens sont directs entre *Kindertotenlieder* et *This Is How You Will Disappear*. Avec *Kindertotenlieder* est apparue la question de la représentation du paysage, développée dans *This Is How You Will Disappear* et que je vais continuer à explorer pour *Le Sacre du printemps* et *Le Château de Barbe Bleue*, pièces créées en 2017 pour l'Opéra de Munich et La Monnaie à Bruxelles. Ce travail rappelle celui d'un peintre qui commence une recherche et qui ne s'arrêtera peut-être pas à la réalisation d'un seul tableau. Je ne sais pas si je vais y consacrer huit ou quarante années. Mais le sujet est si riche et vaste qu'il est essentiel pour moi de continuer à l'approfondir.

Ces pièces sont également traversées par les questionnements liés à la représentation de la mort et de la violence et à la nécessité de ces représentations au théâtre et dans la société. Le thème du mutisme, traité dans ces trois pièces, sera au centre de la nouvelle, *The Pyre*. Il s'agit de comprendre comment on parvient à formuler une inquiétude ou un fantasme et ce qu'il se produit quand une narration devient difficile, voire impossible. Le rapport de la mise en scène à la structure de la narration m'importe aussi en ce qu'il interroge son lien à la réalité et la vérité. *Jerk* est ma

première pièce qui part de la réalité d'un fait divers, dans une forme narrative et linéaire très intelligible. Le comédien Jonathan Capdevielle, qui interprète ce solo pour marionnettiste, joue d'ailleurs délibérément de manière très réaliste. *This Is How You Will Disappear* est davantage mentale. J'entends éclairer cette contradiction : la sensation de réalité ou de vérité que peut générer tel ou tel type de structure, et sa signification par rapport à nos désirs et nos attentes. Je privilégie les formes provoquant le doute, qu'il soit stimulant ou frustrant, au mode de représentation qui se satisfait de l'intelligible. *Jerk* évoque les narrations propres aux romans du XIX^e siècle ou encore celles des films hollywoodiens et met en évidence l'illusion rassurante et satisfaisante de cette fausse vérité. Notre besoin d'assouvir un fort désir de vérité et de compréhension qui interroge cette contradiction formelle n'est pas sans rappeler l'illusion d'un monde où il y aurait un dieu qui comprendrait tout et, dans le cas d'une œuvre, un artiste qui règnerait comme ce dieu sur sa création. Cette époque est révolue grâce aux œuvres majeures du XX^e siècle, dont celles du Nouveau Roman qui me sont chères.

L'espace mental, exprimé par la parole dans *Jerk*, est déployé par tout l'espace scénique dans *This Is How You Will Disappear*. C'est le même comédien qui est au cœur de ces deux pièces aux prises avec des perturbations mentales d'un personnage tourmenté par des fantasmes. Dans *This Is How You Will Disappear*, il tente d'assassiner un personnage qu'il a incarné dans la plupart de mes précédentes pièces : celui d'un jeune homme aux allures d'adolescent très séduisant et paumé et dont le charme opère sur nous de manière trouble. Jonathan Capdevielle se retrouve donc à essayer de tuer celui qu'il a été dans les autres pièces. D'ailleurs, c'est toujours lui qui interprétera Barbe Bleue dans *Le Château de Barbe Bleue*.

Ces pièces ont un rapport avec un évènement traumatique, un crime passé. C'est évident dans *Jerk* et *Kindertotenlieder*. Cela l'est un peu moins pour *This Is How You Will Disappear*. La scène semble être alors le lieu où peut se rejouer ce traumatisme, le lieu de l'acceptation ou de la confrontation. Peut-on dire qu'elle est l'espace du retour du refoulé ?

« Oui, ces pièces sont aussi dans ce rapport-là. Dans *Kindertotenlieder* et *Jerk*, des éléments concrets permettent de dire qu'un meurtre, ou des meurtres, se seraient passés. Avec *This Is How You Will Disappear*, on ne peut qu'en émettre vaguement

l'hypothèse, le rapport au crime y est beaucoup plus psychologique. L'adolescent détruit et la jeune athlète se révéleront être des fantômes qui, à mon sens, sont clairement des fantasmes issus de l'espace mental de l'entraîneur. La tentative de meurtre [de l'entraîneur] rappelle le mouvement du refoulement. La scène des poupées permet différentes interprétations possibles. S'agit-il d'enfants représentant les adultes face à un personnage mort ? Rien ne permet de s'en assurer, même si l'on a un sentiment de *flash back* ou d'une première rencontre avec la mort. On peut se demander si les événements qu'interprètent les adultes de *This Is How You Will Disappear* sont une réminiscence de cet ancien événement, un écho lointain ou une reprise. S'agit-il d'un tableau qui semble s'insérer dans notre représentation et avoir des liens avec le reste de la pièce du fait d'un heureux hasard ? Ce qui m'intéresse avec cette scène, c'est de laisser affleurer les ressorts de l'écriture de Dennis Cooper. Cooper a commencé à écrire suite à un crime qui s'est passé près de chez lui alors qu'il était adolescent. Ce tableau fait référence au moteur de l'acte créateur.

Pensez-vous que la mise en scène des fantasmes ouvre de nouvelles questions dramaturgiques ?

« Dans mon travail, les questions, très anciennes, de la mise en scène du fantôme et du fantasme ne cessent de se croiser. La première permet d'ouvrir un grand nombre de pistes dramaturgiques passionnantes que nous ne finirons jamais d'explorer. Dès ses origines, le plateau a joué le rôle d'espace de la mise en scène des fantasmes, ce qui permet une confrontation ou un échange physique du spectateur à cette "extériorisation". Ce n'est pas propre à mon travail. Il s'agit là du ressort de toute création artistique. Les tragédies grecques sont souvent des mises en scène d'interdits, de tabous, ils offrent un vaste catalogue des inquiétudes et des angoisses de la société et sont donc des sources d'information sur les fantasmes qui la traversent. Il m'importe de revenir de cette manière aux sources des sujets du théâtre. *This Is How You Will Disappear* interroge notre attrait simultané – plus ou moins saillant selon les personnalités – pour le chaos et l'ordre. Et il m'importe d'observer cette tension motrice chez chaque individu.

Pourriez-vous nous parler de votre future création, *The Pyre* ? Vous radicalisez votre approche du texte en le supprimant de l'espace scénique, mais lui donnez une place primordiale en distribuant aux spectateurs un roman de Dennis Cooper.

« J'ai voulu très clairement mettre en avant l'importance du texte. Dans mes pièces précédentes, si les personnages n'arrivent pas à parler, ce n'est pas à cause de l'absence de texte, mais c'est parce qu'il y a un rapport impossible à la parole et un rapport complexe à la narration que l'on peut vouloir parfois cacher, étouffer ou camoufler. Dans *The Pyre*, on a deux personnages qui n'arrivent pas du tout à parler. Il n'y a plus un mot, mais un sous-texte très dense que l'on peut deviner ou inventer et dont on prendra connaissance en dernière partie de la pièce à travers un livre donné aux spectateurs et écrit par Dennis Cooper. L'absence de la parole renforce la présence textuelle.

Sur scène, une femme, une danseuse longtemps seule, est mise en relation avec un jeune garçon. Plus tard, on comprend qu'il s'agit du fantôme d'une mère défunte et de son fils, et de l'hallucination engendrée par le retour de ce fantôme. Le livre que l'on donne à la fin de la représentation est, dans notre fiction, un roman semi-autobiographique écrit par ce garçon une fois adulte. Il exprime à travers l'écriture son rapport à la parole et au passé. La majeure partie de la pièce est abstraite, mais n'est pourtant pas coupée d'un contexte narratif. L'abstraction, dans le cas de *The Pyre*, est une échappatoire à la narration. Le personnage de la danseuse essaie de fuir sa réalité et de ne pas rentrer dans la fiction en étouffant la narration. Le texte de Cooper n'éclaire pas la pièce de manière limpide, mais il donne des pistes de lecture plus précises. A chacun de se créer la sienne. »

The Pyre, du 29 au 31 mai au Centre Pompidou, Paris (dans le cadre du festival ManiFeste).

This Is How You Will Disappear, *Jerk* et *Kindertotenlieder* ont été joués de janvier à mars au Maillon, à Pôle Sud et au TJP, Strasbourg.

Le Château de Barbe Bleue, de Béla Bartók et *Le Sacre du Printemps*, de Stravinsky seront créés à l'Opéra de Munich et l'Opéra de La Monnaie de Bruxelles en 2017.

Article disponible sur <http://mouvement.net/teteatete/entretiens/complexe-de-narration>

ANNEXE N°7

RENCONTRE PUBLIQUE AVEC GISELE VIENNE AUTOUR DE *THIS IS
HOW YOU WILL DISAPPEAR* AU CENTRE DRAMATIQUE NATIONAL
D'ORLEANS LE 03 FEVRIER 2012

A propos de la forêt et de sa genèse

Par rapport à la forêt – c'est toujours un peu difficile d'essayer de se souvenir de comment les choses sont venues une fois que la pièce est faite – mais j'ai commencé à écrire cette pièce quand j'étais à Kyoto en 2007 et j'ai été fortement impressionnée par les jardins et particulièrement les jardins encadrés. Cette nature mise en scène, encadrée par l'intérieur d'une maison a dû me marquer, au point de vouloir essayer moi-même cet exercice. Mais ce n'est pas la raison pour laquelle on a mis une forêt dans cet espace. La forêt n'est pas venue tout de suite. On a d'abord travaillé sur l'élaboration de la dramaturgie, la structure avec les trois caractères. Cet espace est venu en cours de route et je voulais travailler sur une nature très réaliste. J'ai essayé de travailler comme pour un studio de cinéma, en me disant « il faut qu'une caméra puisse rentrer là dedans ». Et en même temps, ce qui m'intéressait au théâtre c'est qu'on n'est pas dans un studio de cinéma et qu'effectivement, l'aspect artificiel de ce qui est représenté ne fait aucun doute. Ce qui m'intéressait c'est que la forêt est un décor cinématographique, littéraire, théâtral : le décor par excellence. On s'attaque à l'archétype du décor qui a une histoire longue. On a essayé de traverser les origines de la forêt dans la littérature médiévale qui est effectivement l'endroit qui est en dehors de la ville, de la civilisation, qui est le refuge des hors-la-loi, qui est l'endroit où on se dérobe aux codes de la société. C'est ce qui se déroule dans cette pièce. Il y a le passage d'un comportement civilisé à un comportement sauvage. Ce qui m'intéressait aussi dans la littérature médiévale c'est que la forêt est aussi l'espace de la quête ; un personnage part dans la forêt pour y trouver quelque chose, il ne sait pas en réalité ce qu'il va trouver et en général cela permet de traverser une expérience ou un parcours initiatique. Dans cette pièce, il me semblait que le personnage de l'entraîneur allait découvrir quelque chose de lui-même, allait traverser comme une sorte de crise existentielle à travers cette forêt.

Enfin, effectivement, il y avait ce double aspect à la fois de la nature belle et saine, qui est aussi un classique de la représentation dans la peinture bourgeoise. Et d'un autre côté, c'est représenter une nature qui ferait plutôt référence au chaos, à la sauvagerie, à la nature qu'on peut trouver dans les films d'horreurs aussi et effectivement, on a vu *Blair Witch*, on a certaines références. Donc je pense que cette forêt est certainement traversée de cette culture bizarre que nous avons qui est à la fois ancienne et contemporaine, qui est la culture noble et la culture populaire. Et enfin, peut être pour finir, il me semblait que cette pièce était traversée à la fois par le personnage de l'entraîneur et aussi la forêt qui est une sorte de reflet et qui, pour moi, devient son reflet mental. Au début, on est dans un réalisme relatif, c'est-à-dire qu'il y a des bizarreries et des incohérences mais on est dans quelque chose de relativement réaliste. A partir du moment où la brume se développe à l'intérieur de cette forêt, la suite de la mise en scène est beaucoup plus irréelle et on a essayé de la rendre beaucoup plus mentale. Cette forêt pour moi reflète l'esprit de l'entraîneur d'abord dans quelque chose de plus droit et ensuite dans quelque chose de plus chaotique qui passe par cette évolution trouble. Les personnages que rejette cette brume, qui sont la rock star et l'athlète sont, à ce stade des fantômes qui sont aussi des fantasmes qui sont aussi des idées formulées. J'aimais bien le fait que la brume soit comme une espèce d'idée trouble de laquelle sortirait quelque chose de plus dessiné et de plus précis qui serait une idée formulée ou un fantasma identifié incarné par un personnage. La forêt, en parallèle du personnage de l'entraîneur, pouvait absorber toute cette ambivalence et ces contradictions qui animent et qui vont bouleverser ce personnage central. Pour finir, il y a aussi pour moi une dimension très contemplative dans cette pièce.

Si on est dans une expérience très intérieure de ce personnage, il s'agit aussi de mettre les spectateurs d'abord face à une représentation de la nature et ensuite de les faire rentrer et traverser une aventure qui serait parallèle à celle que les personnages et l'espace traversent. Cet aspect contemplatif me semblait permettre au spectateur de pouvoir intégrer sa propre intériorité à la pièce. On essaie vraiment de laisser un espace pour la projection du spectateur. On joue beaucoup avec sa perception. Ce que je vois, comment je mets en question ce que je vois et effectivement à travers le son et la lumière, troubler la perception. Patrick Riou joue beaucoup sur la perturbation de cette condition du mouvement et parfois sur des mouvements continus, on doit constamment réajuster son regard. Il y a un côté parfois un peu hallucinogène de ces jeux de lumière.

Le fait que les scènes aient des statuts différents, ça perturbe. On est dans un inconfort qui, moi, me semble jubilatoire. On commence à lire quelque chose et la suite nous perturbe dans ce sur quoi on était en train de s'installer. On est dans une remise en question assez fréquente de ce qu'on vit. L'entraîneur a un jeu plus réaliste mais pas complètement. Margaret Sara au début aussi. Elle est dans un jeu parfois réaliste et elle glisse dans quelque chose de plus fantomatique, de plus désincarné et ça fait partie de ces remises en question de ce qui est vu. On voit quelqu'un d'incarné, deux minutes après on voit quelqu'un de complètement désincarné puis quelqu'un de fantomatique et effectivement les poupées arrivent comme des continuations du jeu des interprètes. Ils représentent quelque chose de visiblement désincarnée mais, d'emblée, par le fait qu'ils soient des mannequins de taille humaine, on les constate comme des corps désincarnés. Mais en même temps, ce sont des objets que l'on n'arrive pas à désincarner complètement. Ca reste des objets problématiques.

A propos de la brume

L'espace est constitué à partir de vrais arbres donc c'est l'odeur des feuilles fraîches et des arbres frais qui vous arrivent. Il n'y a pas d'effets spéciaux, c'est juste la brume qui transporte l'odeur de l'espace. A un moment donné, je m'étais amusée à mettre des huiles essentielles mais ça ne sert à rien. Il y a une odeur qui se dégage naturellement de cet espace. La brume n'est pas un rideau pour camoufler les choses. Ce qui nous intéresse c'est de la regarder comme une sculpture en soi qui évolue, c'est la brume elle-même et les formes abstraites qu'elle reconstruit. Quand on montre la brume, pour moi il ne s'agit que de la regarder. Il y a bien sûr tout un travail de lumière et de son. Par rapport à la pièce elle-même, l'espace devient partiellement abstrait, partiellement trouble. On est à un moment où on ne peut pas dire que c'est un tronc et un corps, où les choses sont beaucoup plus floues si je souhaite mettre des mots sur ce que je vois. Ce rapport flou par rapport aux mots que je peux apposer pour ce qui est mis en scène m'intéresse extrêmement. D'un point de vue pictural, c'est la beauté de la brume qu'il s'agissait de déployer.

A propos de la structure de la pièce

Par rapport à la manière dont la pièce a été construite, pour moi, il s'agit d'une thèse, antithèse, synthèse, comme une bonne dissertation. C'est la manière dont je l'ai construite, mais je sais qu'elle ne se décode pas de manière aussi claire. Il était

important pour moi que la pièce soit séduisante dans le sens où cet attrait nous permettrait de comprendre à la fois la beauté dérangeante potentielle de l'ordre mais de l'ordre poussé à l'extrême. Dans le rapport de l'entraîneur à l'athlète, je pense qu'on va à une certaine limite, jusqu'à la beauté liée à la sauvagerie, au meurtre et au chaos. On a essayé d'esthétiser ça un maximum pour s'interroger sur l'attrait qu'on pouvait avoir à la mise en scène et à la représentation de la violence. Pourquoi la violence feinte, décrite, peut nous attirer, peut nous séduire, peut nous satisfaire ? Il ne s'agit pas de violence réelle mais d'en quoi cette représentation satisfait un besoin. Ce qui m'intéresse à travers ces questions là, c'est une espèce de condamnation de la représentation de la violence alors que l'on peut constater que, depuis la nuit des temps, on a toujours eu besoin de voir ce qui nous fait peur et de voir ce qui nous fait peur mis en scène, dépeint, raconter dans un rapport certainement contradictoire, pas forcément de pur plaisir ; ça peut être de plaisir/répulsion. En tout cas, cette fascination m'interroge et on essaie de continuer d'interroger ce fait là à travers les différentes pièces que l'on met en scène.

Je ne veux pas raconter d'histoire et je ne veux pas non plus raconter des sensations. Ce qui m'intéresse, je dirais que c'est un double mouvement. D'abord, c'est provoquer une expérience, un phénomène qui pourrait se traduire comme une expérience pour le spectateur. Cette expérience permettrait idéalement de nourrir une réflexion. Quand je parlais de dissertation, les thèmes et les questions abordées sont des questions de philosophie que l'on met à l'épreuve d'un point de vue phénoménologique. L'expérience de ces phénomènes pourrait éventuellement nourrir ces questions là. Ce qui m'intéresse, ce n'est certainement pas l'histoire mais l'expérience physique que le spectateur peut traverser. Si c'est une expérience physique qui ne mène nulle part, ça m'intéresse modérément, il faut qu'elle puisse être au service d'une réflexion. Après, les choses ne s'écrivent pas séparément. Il y a des éléments narratifs, des phénomènes, tout est imbriqué donc c'est difficile de séparer tout ça. En tout cas, il n'y a pas d'histoire pré-écrite mais il y a des questions, des tensions, une structure. Un spectacle comme celui-là s'écrit avec tout : la lumière, les choix de son, les choix visuels, les interprètes. C'est un spectacle coécrit avec différents artistes et il faut voir cela comme une palette. On travaille avec des outils différents. Ce qui est important de dire, c'est que je prépare le travail : il y a des choses pré-écrites, d'autres qui le sont d'une manière plus floue. Ce qui me semble être le plus excitant c'est d'être

ouverte à ce qu'il se passe. C'est-à-dire que je provoque des choses, elles peuvent correspondre à ce que j'imaginai, tant mieux ou tant pis, mais ce qui est le plus intéressant, c'est tout ce que je n'avais pas imaginé. Je ne peux pas tout anticiper et c'est ça qui est excitant. C'est-à-dire que je provoque un phénomène et l'intelligence du metteur en scène c'est de savoir voir tout ce qu'il n'avait pas imaginé, tout ce qui lui échappe. C'est comme un scientifique qui fait une expérience. Il ne va pas faire une expérience pour forcément répondre à une question mais pour découvrir éventuellement autre chose.

Lynch m'a influencé de manière très évidente mais encore plus la structure même de ses films et son rapport à la narration. On est dans des films qui déploient une narration en pointillés, qui est perturbée par des scènes des rêves, de fantasmes ou de fausses hypothèses. La narration va à un endroit et en fait c'est une fausse hypothèse. On la remet en question et on repart. C'est ce qui m'intéresse chez Lynch et dans ce sens, on a une narration qui est aussi perturbée que dans ses films et qui mérite d'être décodée à la loupe, et qui ne peut pas avoir une lecture unilatérale. On peut émettre différentes hypothèses de lecture sur ce qui nous a été présenté. C'est quelque chose qu'on retrouve de manière très forte dans la littérature de Robbe-Grillet qui pour moi est encore plus importante dans ma référence par rapport à l'écriture et au travail qu'on déploie. Après, effectivement, on a eu souvent des figures du type de la jeune athlète dans le travail et elles font référence à Laura Palmer, à Lolita, à l'Angélique, etc. On peut retourner à certains moments jusqu'à Lewis Carroll et Alice. Ce personnage de jeune fille, on le retrouve souvent. D'ailleurs cette pièce vient après une pièce qui met en scène une patineuse et un entraîneur. L'athlète était pour moi en résurgence directe de Laura Palmer. Il y a effectivement le rapport à l'innocence, à l'innocence fantasmée qui peut peser sur ces personnages de Lolita. C'est une innocence présumée qui induit un fantasme de danger, de perturbations de l'innocence. On jette une jeune fille trop pure et trop belle dans la forêt et même si rien ne se passe, on fantasme le drame, que cette innocence soit bafouée d'une manière pas forcément heureuse. Ça m'intéresse de mettre en scène l'innocence comme un fantasme aussi pervers, puisqu'il induit ça. L'innocence pure induit son bafouement. On est aussi dans cette histoire là et l'histoire de ces plus ou moins jeunes filles qui traversent la littérature, le cinéma. Dans *Kindertotenlieder*, on a essayé de les mettre en scène d'une manière plus masculine à travers des lolitas plus récentes, que sont les personnages de Dennis Cooper qu'on peut retrouver chez Gus

Van Sant, chez Larry Clark. C'est un autre type de stéréotype adolescent et ces personnages sont des gouffres de fantasmes.

A propos des personnages

L'entraîneur est un personnage plus psychologisé que les autres. Les visages sont souvent gommés, on voit les stéréotypes de l'entraîneur, l'athlète et la rock star. Il y a des statuts différents entre eux. Par exemple, l'entraîneur est le seul qui parle, même si le rapport à la voix est ambigu : il parle en direct et pourtant la voix semble séparée du corps de l'acteur. La rock star et l'athlète sont des figures de manière incontestable.

Quand l'entraîneur joue les deux voix des personnages ; il s'agit plutôt d'une crise de schizophrénie. Effectivement, il y a un autre personnage mais quand on regarde dans le détail, au début, il semblerait qu'il ne le voit pas. Le spectateur le voit mais lui, visiblement, l'imagine mais ne le voit pas là où nous le voyons. Il parle avec la veste, avec le tronc, etc. Dennis Cooper avait écrit ça comme un dialogue et non comme une crise de schizophrénie mais l'interpréter de cette manière là, ça perturbe la lecture du texte. Quand il dit « je veux mourir », c'est lui-même qui dit ça et quand il dit « je veux te tuer », c'est lui-même qui se parle à lui-même à nouveau. On joue sur l'ambiguïté. Quand il dit « ne me viole pas », ce n'est plus un personnage qui dit ça à un autre personnage, c'est comme une angoisse lointaine qui remonte. A partir du moment où il lui casse la bouteille sur la tête, là, c'est sûr qu'il le voit. Il le voit et ce qui m'intéressait c'est que le personnage de Jonathan Schatz entre dans la case vide. L'entraîneur est à la recherche de poser une identité sur ce qu'il fantasme. Dans ce moment où il essaie de le tuer, on est dans une scène où le cadavre se relève constamment comme un mort vivant. Il n'arrive pas à le tuer parce qu'il s'agit d'une idée, d'un fantasme, c'est comme quelque chose qu'il essaierait de refouler. On n'est pas dans un rapport réaliste. Ce qui m'intéressait c'est que ça fait des années que j'essaie de représenter le crime sur un plateau et que c'est compliqué parce que même si Jonathan avait un vrai pistolet et qu'il tuait réellement quelqu'un devant vous, vous ne penseriez pas que c'est vrai. C'est-à-dire que tout est tellement artificiel sur un plateau qu'il est difficile, même à travers un acte réel, de représenter la réalité. Du coup, je trouve intéressant de représenter l'impossible acte de tuer. Le niveau le plus lisible pour le spectateur c'est, effectivement, l'impossibilité de tuer quelque chose qui n'est probablement pas vivant dans la manière dont on le représente. Il y a une autre référence très forte pour moi dans

cette scène qui est *Solaris*, de Tarkovski. Le cadre n'est pas tout à fait le même, on a des astronautes qui sont en lévitation autour d'une planète qu'ils essaient d'analyser. Au début, les astronautes observent cette planète dans un rapport réaliste. Mais il s'avère finalement que cette planète serait quelque chose de beaucoup plus obscure, ça serait peut être un super cerveau qui aurait des compétences exceptionnelles, qui analyserait ces astronautes qui sont en lévitation autour d'elle. Je ne sais plus si elle est décrite comme ça ou si c'est moi qui l'ai transformée, mais je l'imaginai comme une sorte de boule de brume plutôt abstraite et, parfois, les astronautes ne savent pas s'ils hallucinent des formes, puisque se dégagent de temps en temps des images très concrètes. Il y a un passage que j'avais très clairement en tête quand j'ai travaillé sur cette scène là. C'est à propos d'un des astronautes qui voit sa femme, qu'il a perdue avant l'expédition, revenir. La planète reconstitue cette femme. Au début, il est heureux de la revoir et finalement ça le rend fou et il essaie de se débarrasser de son fantôme et il n'arrive pas à la tuer parce qu'effectivement, c'est une création de sa pensée. Il s'agit d'une matérialisation de son fantasme. Comme on est dans un espace purement mental, on ne peut pas tuer un fantasme aussi facilement que son épouse.

A propos des animaux présents sur scène

La buse est un oiseau qui fait référence à la chasse et qui est clairement un rapace. La chouette évoque autre chose. En fait, je m'intéressais à partir de la scène du crime impossible, à créer une mise en perspective de la pièce qui traverserait ensuite deux autres mises en scène du crime. Après le crime, vous avez cette scène avec les mannequins qui pourraient évoquer les personnages, les trois figures mais beaucoup plus jeunes. De cette installation, on peut émettre différentes hypothèses de lecture. Ça crée aussi une perturbation temporelle : est-ce que le temps est en suspend ? Est-ce que ce tableau est directement en référence à ce qui a été vu ou pas ? Est-ce que c'est quelque chose antérieure ? Est-ce que c'est une sorte de tableau flash-back ou est-ce qu'il s'agirait d'un tableau autre qui ferait référence à ce que vous avez vu ? Si j'avais tourné un film, même si je n'ai pas un exemple très excitant, on aurait un homme qui manifeste et cinq policiers qui lui sautent dessus et qui le blessent à coups de matraque, et la scène suivante, on serait au musée et on verrait un tableau de biche attaquée par cinq chiens. C'est ce type de rapport là que je voulais créer. C'est un lien à la fois évident et en même temps, on n'est pas du tout dans le même espace, dans la même histoire. Avec la buse, je voulais évoquer le tableau de chasse et d'une autre manière, le

rapport au crime mais un rapport au crime civilisé ou acceptable. Ma première idée, mais c'est interdit, était de vous montrer une buse attaquer une bête mais on n'a pas le droit de faire des spectacles payants ou des animaux tuent d'autres animaux donc je me suis contentée de garder l'idée. Effectivement, la buse attrape une petite chose qu'elle mange et que vous ne pouvez pas identifier, et peu importe, l'idée me suffisait. Pour moi, ces trois tableaux se rapportent à la mise en scène du crime. On a Jonathan qui essaie de tuer ce fantôme, on a ce tableau qui a des liens assez évidents avec ce qui a été vu et ensuite, on s'éloigne beaucoup plus directement du propos. Pour vous donner des pistes de lecture, je suis dans la forêt, je vois un animal tuer un autre animal et cela me permet de déployer le questionnement qui a précédé. C'est ce qu'évoque cette scène là qui est beaucoup plus simple et beaucoup plus réaliste par rapport à l'espace. Je suis juste dans la forêt et j'observe un chat qui attaque une souris. On a une buse alors c'est un petit peu plus chic. Je voulais aussi être dans l'évocation du tableau de chasse classique. La scène avec les mannequins évoque pour moi le Muséum d'Histoire Naturelle, qui, normalement, est interprété par des animaux empaillés et non par des humains empaillés. Dans la pièce, on a ces humains et après on a des animaux vivants dans la cage. Et enfin, l'entraîneur revient et pratique le tir à l'arc. C'était pour moi absolument parfait pour évoquer cette synthèse. Il a traversé une crise existentielle forte, il a pu découvrir de manière très extravagante les deux passions extrêmes qui l'animaient, son paradoxe interne. Après il revient, on est dans quelque chose de beaucoup plus apaisée et ce qui m'intéressait c'était aussi le paradoxe de l'activité du tir à l'arc qui peut être une activité spirituelle et plutôt pacifiste au Japon mais qui, en réalité, est une arme de guerre qui sert aussi à la chasse. De manière contemporaine, c'est aussi un sport. C'est intéressant qu'il pratique cette activité qui reflète le paradoxe qui l'anime.

Et, à la fin, arrive cette chouette. A la différence de la buse, elle signifie beaucoup de choses. Ce qui m'intéressait en finissant avec ça, c'est qu'elle signifie trop de choses, tellement de choses différentes et opposées que ça ne permet surtout pas de conclure la pièce. Ce soir on a joué la pièce à Orléans mais on l'a jouée à Tokyo, à Oslo et c'est un animal que toutes les cultures se sont accaparées et qui est chargé de choses différentes. Effectivement, ils voient cette chouette et cela devrait signifier quelque chose mais c'est une sorte de mission impossible. Par rapport aux sens des signes, l'arrivée de cette chouette est un des éléments signifiants les plus compliqués à

déchiffrer. L'entraîneur prend son appareil photo et essaie de la photographier et c'est important que le spectacle finisse sur l'image ratée, la photographie ratée.

ANNEXE N°8

ARTICLE SUR *THE PYRE* DE GISELE VIENNE REALISE PAR MARGOT
DACHEUX POUR LE SITE MOUVEMENT.NET



The Pyre, de Gisèle Vienne, © Maarten Vanden Abeele.

Absence de vision stable

Trois ans après *This is how you will disappear*, la dernière pièce de Gisèle Vienne, *The Pyre* (*Le Bûcher*), pièce en trois actes s'offre à rebours. « *Read into my black holes* » écrivait Dennis Cooper. La littéralité l'emporte ici : *Le Bûcher* plonge sa danseuse dans une infinie noirceur.

Par Margot Dacheux, publié le 10 juillet 2013.

Un bras, une jambe, une chevelure blonde. Tout ce qu'on distingue de la première image qui ouvre *The Pyre*. De cette amas de chair se dégage un corps, celui de la danseuse Anja Röttgerkamp, perdue en fond de scène, au centre de ce qui semble être un trou noir bordé d'étoiles intergalactiques. Gisèle Vienne a définitivement quitté forêt et champ enneigé et c'est au cœur de l'abstraction qu'elle plonge le spectateur. Un

tunnel de LED, « sculpture de lumière », enferme la danseuse dans l'infini et son corps ne se compose, ne s'incarne réellement qu'après quelques minutes pendant lesquelles la vue du spectateur s'ajuste à ce nouvel environnement créé par Patrick Riou. Un corps parsemé d'ombre, pas tout à fait incarné, mais pourtant là, se reflétant dans le noir du plateau et du fond de scène. Du tunnel, on ne voit encore que quelques lumières qui filent. Des lucioles dans la nuit. La lenteur contemplative d'une chorégraphie faite de poses entame le processus d'hypnose dans lequel s'engage, sans le savoir encore, le spectateur. L'espace infini s'allie à la dilatation d'un temps sans frontières dans la douceur planante de la musique de KTL. Le corps d'Anja Röttgerkamp avance pourtant et sans s'en apercevoir, la voilà déjà au centre de la scène.

Chirurgie de l'image

Au cœur du mouvement bruyant des LED, le corps de la danseuse, toujours coloré par les ombres, se transforme en image. Pris dans cette chorégraphie lumineuse, le regard métamorphose la scène en un tableau en deux dimensions. Le corps d'Anja Röttgerkamp devient presque évanescant, on peine à croire à sa matérialité et notre oreille se trouble au bruit d'un talon ou au crissement d'une chaussure. Gisèle Vienne, loin de nous rassurer, cherche à « *remettre en question la vision stable, assurée et rassurante de la chose vue et travailler sur ce changement paradoxal du corps et de la figure qui transitent de l'un à l'autre et créent un jeu de l'un dans l'autre.* » (1)

Cette immobilité trouve son pendant dans la gestuelle saccadée des pièces antérieures qui rappelle celle du clip, cette chirurgie acharnée dans l'image – on coupe les plans au scalpel et le corps se retrouve morcelé, son mouvement effracté. Ainsi, Anja Röttgerkamp qui, depuis toujours et depuis dix ans aux côtés de Gisèle Vienne, prend plaisir à jouer des coupures, sauts dans le temps, accélérations et retours en arrière possibles, offre à nouveau un corps décomposé et recomposé, désarticulé à volonté. La danseuse commence à se déhancher mais rapidement déchante. Un masque de douleur se dessine sur son visage et son corps se consume sur place dans la violence de mouvements effrénés et saccadés. Vidée de toute énergie, la danseuse s'écroule quand la scénographie se dévoile. L'immensité révèle ses contours et le corps finit sa course en butant contre le mur du fond. Perdu dans l'infini, le voilà finalement emprisonné.

Naissance de narration

Gisèle Vienne nous avait habitués à l'étrange corporéité de ses poupées d'adolescents ou de fillettes. On avait pu les confronter quand, regroupées en classe, elles avaient habité l'espace 315 du Centre Pompidou pendant la durée du Nouveau Festival 2012. Avec *The Pyre*, l'artiste surprend quand apparaît sur scène un corps d'enfant, d'une extrême fragilité, véritable poupée incarnée, celui de Léon Rubbens, onze ans. La corporéité de cet enfant échappé de la réalité achève de déshumaniser le corps d'Anja Röttgerkamp qui se transforme instantanément, en souvenir.

Reconnaissance et les deux corps s'appriivoisent, se retrouvent à tâtons comme après une longue absence. Une femme, un enfant, le fils, précise le titre. Pourtant plus narrative, la deuxième partie ne livre pas réellement les clés que Dennis Cooper et Gisèle Vienne gardent en main ou plutôt distribuent au spectateur dès son entrée en salle sous la forme d'un petit roman édité pour l'occasion par P.O.L. La première expérience d'une matière textuelle en scène, Gisèle Vienne l'avait faite avec *Jerk*, invitant le spectateur à lire deux courts textes de Cooper pendant la représentation. Avec *The Pyre*, elle pousse plus loin ce concept en évinçant le texte de la scène. Dans ses spectacles, « *si les personnages n'arrivent pas à parler, ce n'est pas qu'il n'y a pas de texte, mais un rapport impossible à la parole et un rapport complexe à la narration qu'on peut vouloir parfois cacher, étouffer ou camoufler* », nous expliquait-elle dans un précédent entretien.

Le texte n'advient pas mais pourtant une parole inaudible apparaît entre les lèvres de l'enfant, parole qui se poursuivra à travers la lecture du roman dont l'auteur est « Le fils ». L'arrivée des mots est brutale. Mais passée la première phrase, l'écriture de Cooper nous emporte et nous perd. Qui parle ? De qui ? Les locuteurs se confondent et offrent un portrait kaléidoscopique de cet enfant et de sa mère. La relation entre les personnages s'éclaire et la lecture enrichit nos perceptions, transforme notre regard. La narration naît du trou noir.

1. Gisèle Vienne, « Les Vertus de la contradiction », in *Danse/Cinéma*, Capricci / Centre national de la danse, 2012.

ANNEXE N°9

➤ *I Apologize* (2004)

Création du 28 septembre au 2 octobre 2004, Les Subsistances, Lyon.

Conception : Gisèle Vienne

Textes écrits et lus par : Dennis Cooper

Musique : Peter Rehberg

Lumière : Patrick Riou

Maquillages : Rebecca Flores

Création des poupées : Raphaël Rubbens, Dorothea Vienne-Pollak et Gisèle Vienne

Pour le surtitrage, les textes sont traduits de l'américain par : Laurence Viallet

Créé en collaboration avec, et interprété par : Jonathan Capdevielle, Anja Röttgerkamp et Jean-Luc Verna

Production déléguée : DACM

Coproduction :

Les Subsistances / 2004 / Lyon

WP-Zimmer / Anvers

Avec le soutien du Centre Chorégraphique National de Grenoble dans le cadre de l'Accueil Studio 2004, du Ministère de la Culture / Drac Rhône-Alpes, du Conseil Régional Rhône-Alpes, du Conseil Général de l'Isère, de ske / Autriche.

Avec le soutien de L'Institut International de la Marionnette et de la Compagnie des Indes pour la captation.

Remerciements

Anne-Claire Rigaud, MiniJy / Clara Rousseau, Séverine Péan, Sophie Metrich, Esther Welger Barboza, Théâtre Les Ateliers de construction du Théâtre de Grenoble, Boutique Catherine Lafon – Lyon, Robrecht Ghesquière, Mark Harwood, Jean-Paul Hirsch, Martin Lecarme, Antoine Masure, Paul Otchakov-Laurens, Isabelle Piechaczyk, Béatrice Rozycki, Estelle Rullier, Yury Smirnov, Alexandre Vienne, Jean-Paul Vienne, la Villa Gillet.

Informations extraites du site www.g-v.fr

ANNEXE N° 10

➤ *Une belle enfant blonde* (2005)

Création du 17 au 23 juillet 2005, Festival d'Avignon

Conception : Gisèle Vienne

Textes : Dennis Cooper et Catherine Robbe-Grillet

Musique : Peter Rehberg

Lumières : Patrick Riou

Costumes : Simone Hoffmann

Maquillages : Rebecca Flores

Création des poupées : Raphaël Rubbens, Dorothea Vienne-Pollak, Gisèle Vienne

Textes traduits de l'américain par : Laurence Viallet

Créé en collaboration avec, et interprété par : Jonathan Capdevielle, Catherine Robbe-Grillet et Anja Röttgerkamp

Production déléguée : DACM

Coproduction : Festival d'Avignon, Bonlieu Scène nationale d'Annecy, Emilia Romagna Teatro Fondazione Modena, Centre chorégraphique national de Franche-Comté à Belfort dans le cadre de l'accueil-studio/ Ministère de la Culture et de la Communication. Résidence de création aux Subsistances Lyon, France, 2005. Avec le soutien du Centre National de la Danse pour le prêt de studio. Avec le soutien du Ministère de la Culture/ Drac Rhône-Alpes, de la Région Rhône-Alpes, du Conseil Général de l'Isère, de la Ville de Grenoble. Avec l'aide de l'ADAMI. Avec le soutien de l'Institut International de la Marionnette et de la Compagnie des Indes pour la captation.

Remerciements:

Au Théâtre de la Bastille, Les Laboratoires d'Aubervilliers, P.O.L, les Ateliers de construction du Théâtre de Grenoble, Patric Chiha, Jean-Paul Hirsch, Martin Lecarme, Antoine Measure, Paul Otchakov-Laurens, Béatrice Rozycki, Estelle Rullier, Yury Smirnov, Alexandre Vienne, Jean-Paul Vienne, Geneviève Vincent.

Information extraites du site : www.g-v.fr

ANNEXE N° 11

➤ *Kindertotenlieder* (2007)

Création février 2007 / Festival « Les Antipodes » - Le Quartz, Brest

Conception : Gisèle Vienne

Textes et dramaturgie : Dennis Cooper

Musique : KTL (Stephen O'Malley & Peter Rehberg) et « The Sinking Belle (Dead Sheep) » par Sunn O))) & Boris (monté par KTL)

Conception robots : Alexandre Vienne

Lumière : Patrick Riou

Création poupées : Raphaël Rubbens, Dorothéa Vienne-Pollak, Gisèle Vienne, assistés de Manuel Majastre

Création masques en bois : Max Kössler

Maquillage : Rebecca Flores

Coiffure des poupées : Yury Smirnov

Textes traduits de l'américain par Laurence Viallet

Avec l'aide de l'équipe technique du Quartz – Scène nationale de Brest :

Direction technique : Nicolas Minssen

Régie plateau : Christophe Le Bris

Régie son : Kenan Trévien

Interprété et créé en collaboration avec : Jonathan Capdevielle, Margrét Sara Gudjónsdóttir, Elie Hay, Guillaume Marie, Anja Röttgerkamp ou Anne Mousselet

Production déléguée : DACM

avec la collaboration du Quartz - Scène nationale de Brest

Coproduction : Le Quartz - Scène nationale de Brest, Les Subsistances 2007 / Lyon, Centre Chorégraphique National de Franche-Comté à Belfort dans le cadre de l'accueil-studio, Centre national de danse contemporaine d'Angers.

Avec le soutien de la Drac Rhône-Alpes / Ministère de la culture et de la communication, de la Région Rhône-Alpes, le conseil général de l'Isère, la Ville de Grenoble, du DICREAM / Ministère de la culture et de la communication, et de Étant donnés, the French-American fund for the performing arts, a program of Face

Avec l'aide du Centre Chorégraphique National de Montpellier Languedoc-Roussillon et du Point Éphémère à Paris

Remerciements :

Les Ateliers de construction du Théâtre de Grenoble, Didier Boucher, Patric Chiha, Etnies, Simone Hoffmann, Antoine Masure, Minijy/Clara Rousseau, Séverine Péan, Sophie Metrich, le Théâtre de l'Odéon – Paris, Jose Enrique Ona Selfa pour les costumes Loewe, Troubleyn/ Jan Fabre et Mark Geurden, Enrique Urrutia, Remy Vidal, Alexandre Vienne, Jean-Paul Vienne et Esther Welger-Barboza

Informations extraites du site : www.g-v.fr

ANNEXE N°12

➤ *Jerk* (2008)

Création du 5 au 8 mars 2008, Festival Les Antipodes / Le Quartz – Brest

Solo pour un marionnettiste

D'après une nouvelle de Dennis Cooper

Conception et mise en scène : Gisèle Vienne

Dramaturgie : Dennis Cooper

Musique originale : Peter Rehberg et *El Mundo Frio* de Corrupted

Lumières : Patrick Riou

Créé en collaboration avec, et interprété par : Jonathan Capdevielle

Voix enregistrées : Catherine Robbe-Grillet et Serge Ramon

Stylisme : Stephen O'Malley et Jean-Luc Verna

Marionnettes : Gisèle Vienne et Dorothea Vienne Pollak

Maquillage : Jean-Luc Verna et Rebecca Flores

Confection des costumes : Dorothea Vienne Pollak, Marino Marchand et Babeth Martin

Formation à la ventriloquie : Michel Dejenefte

Traduction du texte de l'américain au français : Emmelene Landon

Remerciements :

L'Atelier de création radiophonique de France Culture, Philippe Langlois et Franck Smith. Sophie Bissantz pour les bruitages. Les voix et bruitages ont été enregistrées pour l'Atelier de création radiophonique.

Remerciements à Justin Bartlett, Nayland Blake, Alcinda Carreira-Marin, Florimon, Ludovic Poulet, Anne S - villa Arson, Thomas Scimeca, Yury Smirnov, Scott Treleaven, la galerie Air de Paris, Tim/IRIS et Jean-Paul Vienne.

Avec l'accompagnement technique de l'équipe du Quartz – Scène nationale de Brest :

Direction technique : Nicolas Minssen

Régisseur lumières : Christophe Delarue

Avec le soutien de la Ville de Grenoble, du Conseil Général de l'Isère, et la Ménagerie de Verre dans le cadre des Studiolab.

Informations extraites du site : www.g-v.fr

ANNEXE N° 13

➤ *This is how you will disappear* (2010)

Première au Festival d'Avignon / 8, 9, 10, 12, 13, 14 & 15 juillet 2010

Conception, mise en scène, chorégraphie et scénographie Gisèle Vienne

Création musicale, interprétation et diffusion live, Stephen O'Malley et Peter Rehberg

Texte et paroles de la chanson, Dennis Cooper

Lumière, Patrick Riou

Sculpture de brume, Fujiko Nakaya

Vidéo, Shiro Takatani

Créé en collaboration avec, et interprété par, Jonathan Capdevielle, Margrét Sara Gudjónsdóttir, et Jonathan Schatz

Stylisme et conception des costumes : José Enrique Oña Selfa

Fauconnier : Patrice Potier, Simon Potier et Martial Vernier / Les Ailes de l'Urga

Remerciements pour leurs conseils à : Anja Röttgerkamp et Vilborg Asa

Gudjónsdóttir

Construction des poupées : Raphaël Rubbens, Dorothea Vienne-Pollak, Gisèle Vienne

Reconstitution des arbres et conseils : Hervé Mayon - La Licorne Verte

Evidage et reconstitution des arbres : François Cuny - O Bois Fleuri, les ateliers de Grenoble

Création, maquillages, perruques coiffures : Rebecca Flores

Dispositif de spatialisation sonore : Carl Faia

Programmation vidéo : Ken Furudate

Ingénierie brume : Urs Hildebrand

Avec l'accompagnement technique du Quartz, Scène Nationale de Brest

Directeur technique, Nicolas Minssen

Régisseurs de scène, Alain Feuteun et Christophe Le Bris

Régisseur lumière, Arnaud Lavisse ou Frédéric Roudaut

Régisseur son : Gérard d'Élia

Réalisation des costumes : Marino Marchand

Réalisation du sol : Michel Arnould et Christophe Tocanier

Traduction des textes de l'américain au français : Laurence Viallet

Production-administration-diffusion : Bureau Cassiopée, Anne-Cécile Sibué, Léonor Baudouin, Alix Sarrade et Rachel Ciora

Consultante associée : Emmanuelle de Montgazon

Remerciements à : Jean-Luc Verna, André Leclerc et le club des Archers d'Iroise, Carl Faia, Monique Vialadiou & Gérard Hourbette, Dorothéa Vienne-Pollack, Jean-Paul Vienne, les bucherons de Keroual, Ivana Jozic, Alexandre Vienne, Stanick Jeannette, Aurore Ponomarenko, Pauline Blouch, Eliane Roudaut, Isabelle Piechaczyk

Production déléguée : DACM avec la collaboration du Quartz-Scène nationale de Brest

Coproduction : Le Quartz-Scène nationale de Brest / Festival d'Avignon / Festival/Tokyo | Steep Slope Studio-Yokohama | steirischer herbst-Graz / Comédie de Caen-Centre Dramatique National de Normandie / Centre Dramatique National Orléans/Loiret / Centre / Kyoto Experiment Festival avec le soutien de Saison Foundation & EU Japan Fest | BIT Teatergarasjen-Bergen / Göteborg Dans & Teater Festival / Kampnagel-Hambourg / The National Theater - Oslo / Centre Chorégraphique National de Franche-Comté à Belfort, dans le cadre de l'accueil studio / Centre Chorégraphique National de Grenoble, dans le cadre de l'accueil studio | résidence-association ArtZoyd / Le Phénix Scène nationale de Valenciennes.

Avec le soutien de : Japan Foundation through the Performing Arts JAPAN program / Étant donnés, the French-American Fund for the performing arts, a program of FACE / DICREAM / Ministère de la Culture et de la Communication / Culturesfrance et la Ville de Grenoble, dans le cadre de la convention Culturesfrance-Ville de Grenoble / Service Culturel de l'Ambassade de France à Tokyo

Remerciements à : l'Institut Franco-Japonais de Tokyo et la Villa Kujoyama, l'Institut Franco-Japonais du Kansai-Kyoto.

La compagnie a été accueillie en résidence pour les répétitions au Quartz-Scène nationale de Brest, au Centre National de la Danse à Pantin, au Centre Chorégraphique

National de Franche-Comté à Belfort dans le cadre de l'accueil studio et au Centquatre à Paris.

La compagnie DACM reçoit l'aide de la DRAC Rhône-Alpes/ministère de la Culture et de la Communication, de la Région Rhône-Alpes, du Conseil général de l'Isère et de la Ville de Grenoble et de Culturesfrance pour ses tournées à l'étranger.

Informations extraites du site : www.g-v.fr