



FESTIVAL D'AUTOMNE À PARIS 2017

13 sept - 31 déc

DOSSIER DE PRESSE

GISÈLE VIENNE

Crowd

Service presse :

Christine Delterme - c.delterme@festival-automne.com

Lucie Beraha - l.beraha@festival-automne.com

Assistées de Raphaëlle Le Vaillant - assistant.presse@festival-automne.com

01 53 45 17 13



GISÈLE VIENNE

Crowd

Conception, chorégraphie et scénographie, **Gisèle Vienne**

Avec Philip Berlin, Marine Chesnais, Kerstin Daley-Baradel, Sylvain Decloitre, Sophie Demeyer, Vincent Dupuy, Massimo Fusco, Rémi Hollant, Oskar Landström, Theo Livesey, Louise Perming, Katia Petrowick, Jonathan Schatz, Henrietta Wallberg et Tyra Wigg
Mixage, montage & sélection des musiques, Peter Rehberg
Conception de la diffusion du son, Stephen O'Malley
Ingénieur son, Adrien Michel
Lumière, Patrick Riou
Dramaturgie, Gisèle Vienne et Dennis Cooper
Assistants mise en scène, Anja Röttgerkamp et Nuria Guiu Sagarra

Production déléguée DACM

Coproduction Le Maillon, Théâtre de Strasbourg – scène européenne ; Wiener Festwochen ; manège – Scène Nationale – Reims ; Théâtre National de Bretagne – Centre Européen Théâtral et Chorégraphique (Rennes) ; CDN Orléans/Loiret/Centre ; La Filature, Scène nationale (Mulhouse) ; BIT Teatergarasjen (Bergen) ; Nanterre-Amandiers, centre dramatique national

Coréalisation Nanterre-Amandiers, centre dramatique national ; Festival d'Automne à Paris

Avec le soutien du CCN2 – Centre Chorégraphique national de Grenoble et du CND Centre national de la danse

Spectacle créé le 8 novembre 2017 au Maillon, Théâtre de Strasbourg – scène européenne

Pièce pour 15 danseurs, *Crowd* s'inscrit avec force dans le travail de Gisèle Vienne qui, depuis plusieurs années, ausculte minutieusement notre part d'ombre et notre besoin de violence. Un cheminement qui, faisant fi des disciplines artistiques, rend à la scène toute sa puissance cathartique.

Inclassables, souvent perçues comme « dérangement » derrière la perfection de leur facture et de leur forme, les pièces de Gisèle Vienne n'ont eu de cesse de sonder, depuis *Showroomdummies* (2001), l'éternelle dualité – Eros et Thanatos, Apollon et Dionysos – qui est au cœur de notre humanité, la nécessaire soif de violence que chacun porte en soi, dans toute sa part d'érotisme mais aussi de sacré. *Crowd* est une nouvelle étape dans cette recherche d'une singulière constance. Chorégraphie conçue pour 15 interprètes réunis le temps d'une fête, cette ample polyphonie met en lumière (noire) tous les mécanismes qui sous-tendent de telles manifestations d'euphorie collective, et « la façon dont une communauté spécifique peut gérer (ou non) l'expression de la violence ». Formée à la musique avant d'être initiée à l'art de la marionnette, nourrie de philosophie et d'arts plastiques, Gisèle Vienne met en scène un univers de la fragmentation, où coexistent plusieurs réalités et temporalités. Un univers où les gestes saccadés empruntent tout autant aux danses urbaines qu'au théâtre de marionnette, où la dramaturgie de Dennis Cooper, le *DJset* de Peter Rehberg et la musique du duo KTL (Stephen O'Malley et Peter Rehberg) agissent comme autant d'agents perturbant notre perception en même temps qu'ils brouillent la frontière entre intériorité et extériorité, entre rêve éveillé et *rave* endiablée. À la fois contemporain et puissamment archaïque dans sa dimension cathartique, *Crowd* est le lieu d'un dialogue « avec ce qui nous est le plus intime ».

NANTERRE-AMANDIERS, CENTRE DRAMATIQUE NATIONAL

Jeudi 7 au samedi 16 décembre

Mardi au vendredi 20h30, jeudi 14 décembre 19h30, samedi 18h, dimanche 15h30, relâche lundi

L'équipe artistique rencontrera le public jeudi 14 décembre à l'issue de la représentation / Accès libre

15€ à 30€ / Abonnement 10€ et 15€

Durée estimée : 1h30

Contacts presse :

Festival d'Automne à Paris

Christine Delterme, Lucie Beraha
01 53 45 17 13

Nanterre-Amandiers, Centre dramatique national

MYRA : Rémi Fort, Yannick Dufour, Sarah Mark
01 40 33 79 13 | myra@myra.fr

ENTRETIEN

Gisèle Vienne

Si, avec Crowd, vous poursuivez cette réflexion sur la violence, étroitement liée à la jouissance et au sacré, qui caractérise tous vos spectacles depuis vos débuts, n'est-ce pas la première fois que vous abordez ce sujet sous sa dimension collective, avec un aussi grand nombre d'interprètes ?

Gisèle Vienne : Oui, jusqu'à *The Pyre* [2013, Ndlr.], mes pièces, quel que soit le nombre d'interprètes, traitaient beaucoup de l'espace intime et d'intimités superposées, à travers des personnages souvent assez isolés. Après *The Ventriloquist's Convention* [2015, Ndlr.], c'est la deuxième fois que je mets en scène un groupe – certes très différent de celui de la convention de ventriloquie, puisque c'est un groupe de jeunes gens réunis dans un désir d'exaltation des sentiments, le contexte choisi étant celui d'une fête. La mise en scène du groupe intègre bien sûr la question de l'intimité et de son rapport au groupe.

Depuis mes débuts, je m'intéresse aux questions posées par les sociologues, les anthropologues, les philosophes sur le rapport au religieux, à la violence, à l'érotisme (dans le sens où l'envisage Georges Bataille) – mais aussi sur tout ce qui serait de l'ordre des sentiments et des pensées inconvenants et de leurs espaces d'expression archaïque et contemporain, ces espaces qui ont de tout temps été inventés par différentes communautés, et qui sont encore inventés et à inventer dans notre environnement immédiat. Et, le terrain de recherche étant très vaste, il est fort possible que j'y passe encore un certain temps (*sourire*).

Que ce soit l'érotisme, la mort, la violence, il s'agit des grands sujets qui préoccupent chacun d'entre nous et qui peuvent perturber, voire mettre en péril la collectivité selon la manière dont ils s'expriment et si cette expression ne se fait pas dans un contexte et un rapport justes. Je suis toujours un peu surprise quand certains s'interrogent sur la nécessité de mettre en scène l'horreur, la violence, et différents types de tabous qui nous concernent tous : ces sujets, et l'endroit où je les mets en scène, sont déjà légitimés depuis plus de 37 000 ans !... Cela me pousse à continuer, à insister, puisque la question semble encore ouverte. Je m'intéresse de ce fait beaucoup au rapport de l'art au religieux, particulièrement dans une société où l'Eglise et l'État ont été séparés. Quelle est la place de l'art affranchi du religieux – dont l'histoire est finalement très récente ? D'ailleurs – j'hésite à vous le dire car je ne veux surtout pas que cette référence contribue à fausser la réception du spectacle, qui s'en est finalement trop éloigné : il vaudrait mieux citer Henry Hubert et Marcel Mauss et leur *Essai sur la nature et la fonction du sacrifice*, Caillois ou Bataille – ce travail a commencé il y a six ans avec *Le Sacre du printemps* : j'avais beaucoup appris auprès de Dominique Brun sur le développement de sa « reconstitution », en m'intéressant plus particulièrement à cette œuvre du point de vue de son lien avec les sociologues de l'époque. Le fait, en particulier, de réinterpréter une fête païenne russe sur le plateau du Théâtre des Champs-Élysées m'intéresse beaucoup : ce déplacement me semble très signifiant quant au rôle à inventer, par une société laïque, pour un art affranchi de la religion... Très sincèrement et très profondément, j'ai l'impression d'avoir une mission « sociale » : si je fais des pièces comme les miennes, ce n'est certainement pas pour choquer, mais c'est pour servir la et les communauté(s) parfois très différentes auprès desquelles le travail est présenté. Je ne suis pas croyante, mais je comprends

bien, d'un point de vue artistique et spirituel, les émotions et les expériences que peuvent générer certaines cérémonies, œuvres et certains espaces religieux. L'art a servi le religieux d'un point de vue architectural, musical, pictural, théâtral, chorégraphique, etc., et ce besoin d'expériences artistiques, qui sont autant d'expériences spirituelles, même si on est athée, reste nécessaire et toujours aussi fort, la période que nous traversons en témoigne de manière flagrante. Tout le monde est en quête de spiritualité, et malheureusement, le champ de l'art, en France, par exemple, n'est visiblement pas, pour la majeure partie de nos concitoyens, un espace identifié comme étant celui de ces expériences spirituelles dont tout le monde a besoin. L'Etat laïc manque probablement encore d'espaces possibles identifiés pour ce type d'expériences. Il faudrait également agir davantage contre la pauvreté artistique de différents espaces symboliques, dans l'espace laïc, qui semblent toujours très importants comme les mariages, les naissances, les enterrements et bien d'autres, et identifier les espaces et expériences manquantes, afin que la société laïque réponde pleinement à ce besoin profond de nos concitoyens. J'aimerais beaucoup travailler à ces endroits-là, essayer de penser une excellence artistique qui ait une vraie pertinence sociologique et psychologique également en dehors des lieux déjà identifiés pour la présentation de l'art... C'est en ce sens que l'espace artistique, pour moi, est plus proche du religieux que du divertissement.

Cette place « ritualisée » devrait notamment permettre à notre besoin de violence de s'exprimer ?

Gisèle Vienne : Oui, entre autres. Les médias nous en apportent quotidiennement la preuve : nos concitoyens ont évidemment besoin d'être confrontés et de dialoguer avec ce qui leur fait peur, et tout ce qui les perturbe et les préoccupe de la manière la plus intime. Sauf qu'à partir du moment où certains sujets se déplacent dans l'espace artistique, on est régulièrement considéré comme un artiste pervers, dérangé ou tordu. Je le suis peut-être un peu, mais je ne pense pas l'être plus que mes concitoyens (*sourire*).

Ma mère m'a raconté qu'un jour, lorsque j'étais très petite, lors d'une visite à une grand-tante en Autriche (je suis à moitié autrichienne), je me suis mise à hurler : c'était la première fois que je voyais un Jésus sur la croix. Il est vrai que l'iconographie chrétienne peut être atroce : allez dans une église, tout particulièrement en Espagne ou au Mexique par exemple, les iconographies sont absolument extravagantes d'horreur, tout en exerçant une grande fascination sur celui qui les observe... Le besoin de voir ce type d'images dans un désir d'expérience spirituelle est très visible, et le théâtre, à mon sens, doit aussi remplir cette mission. D'autant que je suis frappée, particulièrement dans le discours qui s'est développé depuis les attentats de 2015, par le rapport perturbé que nous entretenons à la violence. Présenter les attentats comme des actes « barbares », c'est négliger le fait que la violence est inhérente à l'homme civilisé. La violence peut évidemment être mauvaise, mais elle ne l'est pas forcément ; et en tout cas, vouloir l'éradiquer me semble d'une absurdité folle. La question est plutôt de savoir comment créer des espaces d'expression ou d'expérimentation de cette violence qui ne mettent pas en péril la communauté. C'est une évidence, à laquelle les sociétés, depuis des millénaires,

tentent de répondre partiellement, et en même temps, dans le discours ambiant, c'est comme si cette histoire n'était pas considérée...

Ce sont des questions complexes. À mon échelle, avec *Crowd*, j'essaie d'insister encore sur l'aspect jubilatoire, exutoire de la violence – ou plutôt des violences, ou des déploiements d'énergie différente –, sur le plaisir possible de l'expression violente, et sur les possibilités d'absorption de celle-ci. La petite communauté que je mets en scène et que je chorégraphie arrive dans un état où les sens sont déjà très excités, puisque les personnes qui vont à cette fête sont disposées à traverser des expériences émotionnelles particulièrement fortes, de tout type. Ce groupe va passer par différents comportements que l'on pourrait qualifier de « violents » et s'exalter à travers une pièce dont la structure évoque de nombreux rituels. Et il sera intéressant de voir comment il sait ou non gérer, exprimer et absorber ces violences. Ce qui m'importe ici, c'est d'être dans un rapport très physique et très sensible au spectateur. Dans mes travaux, évidemment, j'espère toujours que l'émotion amène à de la réflexion. Je m'intéresse particulièrement à la manière dont l'émotion peut perturber notre réflexion, et l'élargir, quand l'émotion et les sentiments élargissent et en même temps perturbent notre pensée, et nous poussent à réfléchir davantage... C'est pourquoi je ne pense pas être dans un rapport de provocation, mais plutôt de stimulation.

Ce sujet de l'émotion dans l'art me semble primordial. Quand on essaie de travailler avec l'émotion, on est doublement suspecté : soit d'être racoleur, soit d'être manipulateur, voire les deux. L'enjeu majeur, pour moi, n'est ni de séduire les spectateurs, ni de les manipuler, mais de leur permettre – comme à moi-même, ou aux personnes impliquées dans mon travail – de développer l'acuité de leur perception, de comprendre toujours mieux la richesse et la complexité des sentiments qui nous animent.

Nous parlons là beaucoup du « contenu ». L'enjeu de *Crowd* est tout autant formel. C'est l'expérience formelle, notamment en ce qui concerne le travail avec le mouvement et avec la musique, qui est la plus immédiate et permet de parler de la manière la plus visible de ce travail...

Parlons alors de la forme, de la manière dont vous avez assemblé les différents éléments constitutifs de Crowd...

Gisèle Vienne : En fait, *Crowd* marque sinon l'aboutissement, du moins un moment charnière dans le travail gestuel que je développe depuis mes débuts, dès *Splendid's* de Jean Genet, mais de manière beaucoup plus visible et intelligible dans *Showroomdummies* [2001 et 2002, Ndlr.]. J'essaie de développer un vocabulaire gestuel qui n'est jamais affranchi de théâtre – au sens où les corps dansants, chez moi, ne sont jamais de pures abstractions mais des personnes. Un vocabulaire gestuel nourri, notamment, de mon intérêt pour la sculpture et le mouvement (passions, entre autres, qui m'ont menée à étudier les arts de la marionnette), et qui est énormément influencé par les différentes formes de « retouche gestuelle » : d'une part celles qui sont rendues possibles dans le champ du film et de la vidéo, que ce soit par le montage ou par les effets spéciaux ; d'autre part, de manière plus archaïque, tout ce qui concerne les « corps artificiels » – les marionnettes, les sculptures, mais aussi les

robots et les représentations de corps les plus diverses et variées. Il s'agit d'inventer des qualités et types de mouvements qui permettent de reproduire ces effets, mais de manière très organique, ou bien de les réinterpréter, ce qui produit une altération tout aussi excitante artistiquement.

Il est certain – et je suis surprise qu'on ne l'ait pas plus souvent souligné – que les différents types de danses urbaines sont finalement ce qu'il y a de plus proche de ma pratique chorégraphique depuis longtemps. Je ne fais pas du tout des spectacles de hip-hop ou de krump, ce que je produis est très « digéré », je travaille énormément à partir de ces techniques, via par exemple des tutoriels sur Internet. Dans *Une belle enfant blonde* (2005), par exemple, Anja Röttgerkamp fait un solo de micro-pulsions, interprété à notre manière certes, mais tout de même où ce type de technique est très reconnaissable. Et dans *The Pyre*, elle interprète un éventail très large de mon vocabulaire gestuel. Quand j'ai commencé, il y a dix-sept ans, les danseurs contemporains n'avaient pas la même connaissance de ces danses-là, et un travail beaucoup plus long était nécessaire pour arriver aux qualités que l'on trouve dans le krumping, le hip-hop ou le voguing par exemple, et celles que je recherche. Pour *Crowd*, je travaille avec des danseurs plus jeunes, d'une autre génération, qui ont donc, en partie, une bien plus grande connaissance et pratique de ces danses-là, largement intégrées depuis dans le champ de la danse contemporaine.

La question du « vivant », également, est essentielle : qu'est-ce qui, dans ces représentations de corps immobiles ou en mouvement, nous rapproche ou nous éloigne du vivant ? Prenez par exemple un personnage de synthèse : qu'est-ce qui fait qu'il a l'air très vivant, et qu'est-ce qui fait qu'il ne l'est pas tout à fait ? Il y a forcément des ratés, qu'ils soient énormes ou infimes, et ces ratés m'intéressent beaucoup. C'est le chemin entre le vivant et sa représentation, l'incarnation et la désincarnation, qu'il s'agisse d'humain, d'espace et d'autres, c'est cette oscillation stimulante, autant physiquement qu'intellectuellement, qui est au cœur de mon travail. De même, l'immobilité des personnes et/ou de l'espace, du son, etc., par exemple, me fascinent. La recherche des différentes immobilités possibles me semble aussi riche que le rapport aux silences en musique. Cela fait dix-sept ans que je travaille ces sujets, et ma palette gestuelle, entre autres, s'est, progressivement, beaucoup élargie. Je pense être arrivée avec *Crowd*, de manière très visible, et avec des interprètes extraordinaires, à un niveau qui me semble particulièrement excitant de ce type de vocabulaire gestuel et du champ d'écritures scéniques possibles qu'il ouvre pour différents médiums. *Crowd* développe et traverse en effet une gamme assez large d'interprétations de mouvements qui sont retouchés et stylisés, en lien avec la musique.

La musique, via notamment votre collaboration avec le duo KTL (Stephen O'Malley et Peter Rehberg), a toujours occupé une place centrale dans vos spectacles...

Gisèle Vienne : La musique joue un rôle essentiel dans ma vie et dans mon travail, c'est aussi ma formation artistique principale – j'ai étudié la harpe pendant quinze ans, et travaillé dans des orchestres de manière semi-professionnelle. J'ai eu la très grande chance de pouvoir effectuer mes débuts de chorégraphe et metteuse en scène en résidence dans les studios d'Anne Teresa

De Keersmaeker à PARTS, où j'ai tout de suite pu comprendre que mes connaissances musicales étaient un atout pour travailler avec des danseurs. Anne Teresa De Keersmaeker, comme Maguy Marin, Anne Teresa De Keersmaeker ou Christoph Marthaler, et comme finalement trop peu de metteurs en scène et de chorégraphes, ont une très grande compréhension de la musique, de l'écriture avec la musique. J'ai souvent parlé des artistes plasticiens qui font partie de mes « ancêtres » – que ce soit Oskar Schlemmer, ou Tadeusz Kantor, ou Bob Wilson : mais mon histoire, c'est aussi certainement le Jacques Tati de *Playtime* et les chorégraphes précédemment cités.

Si, en tant qu'interprète, j'ai beaucoup joué les répertoires médiéval, celtique, classique, mais aussi la musique contemporaine, j'ai toujours été très marquée aussi, dans un registre plus « populaire », par la musique industrielle, la musique électronique, le rock et la pop, entre bien d'autres musiques. Même si ma discothèque est vraiment très vaste et variée, d'autant plus que je partage ma vie avec un musicien, les musiques que j'écoute le plus souvent sont les musiques industrielle et électronique et différentes formes très vastes de musiques expérimentales, des rûgas, et de la musique contemporaine et minimaliste majoritairement. D'ailleurs, le travail gestuel dont je parlais est aussi, en un sens, très inspiré par la musique électronique et les musiques que j'écoute.

Dans *Crowd*, la musique est principalement constituée d'un DJset proposé par Peter Rehberg, qui a une excellente connaissance de la musique électronique. Il me semblait intéressant, en effet, que ce DJset ait une vraie pertinence historique, qu'il soit composé de morceaux signifiants pour l'histoire de la musique électronique : pas forcément des tubes, mais des œuvres de musiciens marquants de ces trente dernières années, allant des scènes de Detroit, Berlin et Cologne entre autres, de Mad Mike et Underground Resistance à M:I:5 ou Pan Sonic et jusqu'à Powell, par exemple. Il s'agissait de balayer un échantillon significatif des sonorités qui excitent nos sens depuis les trente dernières années, qui ont pu se propager de l'*underground* au *mainstream*, et qui influencent notre rapport au corps et au mouvement. Outre ce DJset qui est présent durant la majeure partie de la pièce, il y a une musique originale créée par KTL. Même si ce n'est pas tout à fait explicite, cette musique semble être « diégétique » – la musique du DJset pourrait être celle sur laquelle les personnes de la pièce dansent, même si, du fait d'un léger décalage, on ne peut en être certain. Dans le cas des morceaux de KTL, la musique est clairement extra-diégétique, et crée un dialogue peut-être plus intelligible, ou du moins plus sensible, avec l'intimité du groupe des personnes sur scène.

Quant au texte de Dennis Cooper, quel est son statut ? Vous parlez vous-même de « sous-texte »...

Gisèle Vienne : Les pièces, pour ne pas dire le monde, sont constituées de différentes couches de textes, toutes les couches de textes m'ont toujours intéressée, j'essaie toujours de mieux les comprendre et les identifier, et c'est en ce sens que je ne peux pas comprendre comment on peut parler de théâtre sans texte. De même qu'il y a pour moi une musicalité de la chorégraphie ou de l'image (c'était flagrant dans *The Pyre*, où l'espace était parfois très « bruyant », et générait une rythmique et une musicalité très fortes à travers sa seule plasticité), il y a des

textes qui sont générés par des images, par exemple. Une image comprend, à elle seule, de nombreuses couches de textes. Bernard Vouilloux, un chercheur tout à fait passionnant, en parle très bien. De même que pendant que je vous parle, ma parole n'est pas ma seule voix et le seul texte qui m'anime – les psychologues sauront mieux encore, et autrement surtout, décrypter les différentes strates de textes qui me constituent. Ce sont ces différentes strates qui m'intéressent. Car la langue n'est pas qu'à l'endroit de l'audible. C'est pourquoi, même si l'on ne dit que trois mots, ou aucun, le théâtre sans texte n'existe pas. Dans *Jerk* (2008), où le comédien parle du début à la fin, on pose des questions très voisines de *Apologize* (2004), où ce même comédien ne dit pas un mot du début à la fin : il n'y a pas moins de texte, c'est juste que le texte n'est pas au même endroit. Ayant étudié les arts de la marionnette, rien n'est moins évident, pour moi, que de faire sortir le texte du corps. Une marionnette ne parle pas. Tandis que dans le théâtre avec des acteurs, souvent, on a des comédiens qui parlent, sans que l'on se soit posé la question de savoir si le texte pouvait être ailleurs. Selon moi, on rate quelque chose à ne pas se poser la question du placement de la voix, du rapport de la voix au corps, des différents types de choix que l'on peut opérer, alors même que ces choix peuvent être passionnants. Avec la marionnette, au contraire, on est obligé de se poser cette question, vu que le texte ne peut pas sortir du corps : est-ce qu'on met une petite enceinte dans le corps de la poupée, est-ce qu'on place un comédien derrière, ou bien à côté, est-ce que la voix est amplifiée par un microphone, est-ce que la voix est enregistrée, est-ce que c'est un corps d'homme qui a une voix de femme, un animal qui a une voix d'enfant, est-ce qu'un corps interprétera plusieurs voix-... Quelles sont les significations qui émergent de ces déplacements de voix et de ces différents rapports de la voix au corps ? On esquivait trop souvent ces questions essentielles au théâtre. Le champ des possibles est pourtant extrêmement vaste : si je vous parle et que ma voix sort de ma bouche, cela signifie quelque chose ; mais si je vous parle et que mon visage est immobile et que le texte est enregistré, je mets en perspective le texte autrement ; et si je vous parle en ventriloquie, c'est encore autre chose... Dès mes débuts, avec la mise en scène de *Splendid's*, de Jean Genet (2000), je me suis posé les questions du rapport du corps à la voix et du corps au texte. Il est intéressant de remarquer que Dennis Cooper a souvent mis en scène, dans ses romans, des personnages introvertis, qui n'arrivent pas à parler. Le rapport à la parole est chez lui une problématique essentielle, souvent envisagé dans son impossibilité : ses personnages éprouvent souvent un sentiment confus, un sentiment qu'ils n'arrivent même pas à formuler, et encore moins à exprimer. Ce qui nous passionne, Dennis et moi, c'est d'essayer de réinventer avec chaque nouveau projet de nouveaux rapports au texte, à la langue, à la parole, à la narration, de nouvelles manières d'écrire pour la scène. Le « sous-texte » de *Crowd* est un texte qui n'est pas audible mais en partie intelligible. Dans *Crowd*, les quinze danseurs, sur scène, sont aussi des personnes, qui ont une théâtralité évidente. Nous travaillons la dimension narrative et psychologique de ces personnes très différentes, en collaboration avec Dennis Cooper et les interprètes. Dennis Cooper écrit les quinze portraits de ces personnes dans le cadre de cette fête. Lorsque l'on observe une fête, il y

BIOGRAPHIE

a énormément d'« histoires » qui se déroulent sous nos yeux : ce sont ces histoires et ces portraits de personnes que Dennis développe à partir du travail réalisé avec les interprètes qui affinent et influencent l'écriture de la pièce. Chaque danseur porte une histoire qui participe de l'« histoire » que génère la pièce, ce qui produit une densité narrative importante : il y a de la narration, de la parole mais qui n'est pas audible car elle est absorbée par la musique de la fête. Je réalise au cours de l'écriture de cette pièce une sorte de mixage de narrations, comme si vous aviez quinze pistes musicales dont vous modulez les volumes respectifs : toutes les narrations ne sont pas compréhensibles de la même manière, elles peuvent parfois être invisibles mais présentes – cela crée une tension, certes pas toujours compréhensible pour les spectateurs, mais en tout cas très sensible...

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

Gisèle Vienne : Je pense que *Crowd* déploie le potentiel formel très riche de ce type d'écriture possible à travers, notamment, la stylisation des mouvements et leur montage, qui exige de chaque danseur une qualité d'interprétation magnifique, que ce soit pour apprendre ces mouvements complexes ou pour exécuter en groupe ces moments de découpages du mouvement, de fragmentation ou de ralenti. J'opère en effet des subdivisions : à certains moments les quinze danseurs vont être à l'unisson, à d'autres, certains vont être dans un type de gestuelle et d'autres dans un autre, par exemple, etc. Cela démultiplie les potentialités de montage, et surtout crée des vibrations rythmiques et musicales extrêmement excitantes, qui génèrent un sentiment quasi hallucinatoire ou hypnotisant tout en produisant du sens (puisque si un corps est en temps réel et le reste du groupe au ralenti, par exemple, cela transforme le sens de ce qui se déroule). Ces jeux rythmiques, à la fois la succession et la superposition de qualités différentes, provoquent une sensation très forte de distorsion temporelle. Ce qui est assez beau, c'est que ces distorsions sont très dynamiques et en même temps détendent le temps, permettent de regarder les gens à la loupe, de disséquer les détails des actions... Le potentiel de ces vocabulaires gestuels et de leur juxtaposition, que l'on pouvait voir dans mes travaux précédents, n'aura jamais été exploité de façon aussi nette.

Propos recueillis par David Sanson

Gisèle Vienne est une artiste, chorégraphe et metteur en scène franco-autrichienne. Après des études de philosophie et de musique, elle intègre l'École Nationale Supérieure des Arts de la Marionnette de Charleville-Mézières où elle rencontre Étienne Bideau-Rey avec qui elle crée ses premières pièces. Dès 2004, elle poursuit ses projets personnels, qu'elle conçoit dans le cadre de collaborations fidèles, notamment avec les écrivains Dennis Cooper et Catherine Robbe-Grillet, les musiciens Peter Rehberg et Stephen O'Malley et le comédien Jonathan Capdevielle.

Parmi ses spectacles : *Une belle enfant blonde* (2005), *Jerk* (2008), *This Is How You Will Disappear* (2010), *LAST SPRING: A Prequel* (2011), *The Pyre* (2013), *The Ventriloquists Convention* (2015).

Elle expose également régulièrement son travail photographique et plastique.

www.g-v.fr

Gisèle Vienne au Festival d'Automne à Paris :

2015 *The Ventriloquists Convention*
(Centre Pompidou, Nanterre-Amandiers)



156, rue de Rivoli 75001 Paris
Renseignements et réservation 01 53 45 17 17
www.festival-automne.com