

## La vision juste n'existe pas

« Aussi loin que nous puissions pousser la connaissance, nous pouvons dire que l'espace tridimensionnel n'existe pas en dehors de notre tête. »

\* *L'architecture sensible. Espace, échelle et forme,*  
Charles Moore & Gérard Allen

**Dans la série 2/3, Bastien Gachet et Gregory Stauffer appliquent dans leurs performances un code graphique à l'espace qu'ils occupent. Par le biais de fines manipulations, ils donnent littéralement corps à une anamorphose (performée) et invitent le spectateur à un étonnant jeu de perception.**

- *Comment s'est produite votre rencontre ?*

— C'est grâce à l'invitation de Myriam Kridi du théâtre de l'Usine à Genève. Elle nous a invités à collaborer sur un projet de performance qui a donné lieu à *Caravelle*, premier volet de la série 2/3.

- *Qu'est-ce qui fait qu'un terrain d'entente se construit ?*

— Ce qui fait la rencontre c'est le mandat. Au début c'est une bataille, une recherche dans un champ très large, il a fallu explorer avant de trouver que faire ensemble. Mais d'évidence un état d'esprit nous lie, une vision sur la création et une curiosité l'un pour l'autre ; la notion de séduction ne nous est pas étrangère, comme dans un couple ou dans toute rencontre. Chacun de nous a amené ses recherches et des points de rencontre ont émergé. Nous partageons ce même désir de mettre en danger ce que nous savons. Avec *Caravelle*, notre première collaboration, nous avons l'impression d'avoir dégrossi la matière et nous avons envie de poursuivre de manière plus précise cette recherche.

- *À quel moment de votre recherche rencontrez-vous l'œuvre du peintre Felice Varini ?*

— Aujourd'hui, nous arrivons facilement à un accord quant à la direction à prendre mais la question de savoir comment l'on donne corps à nos intuitions reste. La rencontre avec l'œuvre de Varini a été une suite logique d'un cheminement déjà en cours ; il nous a donné une méthode matérielle, un cadre conceptuel de travail qui nous a permis d'aller plus précisément dans l'expression. Quand tu travailles seul la matérialité est une évidence, c'est en lien direct avec la nécessité et la sensibilité à la matière alors qu'à deux, l'expression de la matérialité peut prendre des expressions complètement différentes.

- *La translation de l'œuvre de Varini à votre proposition est si forte que l'on imagine mal que ce soit une référence qui arrive « par après », en cours de recherche.*

— Lorsque l'on a découvert les documentaires sur Varini on a flippé, on était heureux car ce n'était pas un artiste auquel nous nous référions dans notre travail. Mais par rapport à ce projet de performance, que l'on inscrivait déjà dans une démarche sur le site-specific, Varini nous a permis de faire le pont, c'était une évidence, il cadrerait complètement dans notre démarche. Ce qui est intéressant c'est que toutes ces questions de construction graphique, ce n'est pas cela le travail mais bien le fait d'extraire dans chaque espace des caractéristiques sensibles ; créer cette anamorphose est un magnifique prétexte.

- Caravelle est créé dans un théâtre, *The Red Factory*, le deuxième volet de la série 2/3, dans un espace d'art ; à Nyon votre proposition se tiendra en extérieur : qu'est-ce qui distingue une performance de ce cycle d'une autre ? Est-ce un travail qui se déploie ou chaque performance est-elle une unité distincte ?

— L'écart entre la première et la deuxième performance est le plus grand car dans la première nous n'appliquons pas encore le corps comme unité de mesure. La dimension narrative s'est amenuisée dans *The Red Factory* et le vocabulaire d'une salle de théâtre - lumières, rapport public-scène, point de vue attribué - a disparu. Pour le far°, nous nous attaquons à un gros morceau : l'espace public. Il y a un changement d'échelle avec lequel il va falloir se battre car l'unité-corps se perd dans ce contexte.

- C'est donc avec *The Red Factory* que la dimension performative se développe ?

— Nous avons effectivement envie de tester un autre rapport au public - qu'il puisse se déplacer - et d'épurer, d'extraire une densité plutôt que d'être dans une surenchère d'effets comme dans *Caravelle*. La différence majeure est qu'avec *The Red Factory*, nous avons saisi que l'idée du corps comme mesure était la force du projet. Nous n'avons plus aucun repère que le corps pour pouvoir créer les formes et c'est ce corps-mesure qui crée la chorégraphie.

- Pourquoi proposer une œuvre où un seul spectateur appréhende le dispositif dans son entier ? N'est-ce pas un pied-de-nez à l'esthétique de la réception du théâtre post-dramatique ? Chaque spectateur peut-il tout de même nourrir une expérience ?

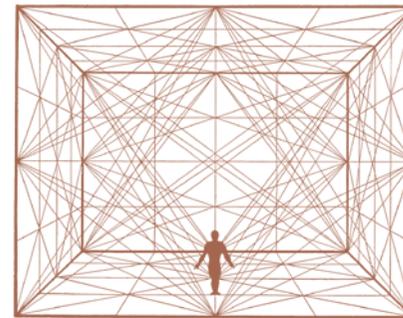
— Mais c'est bien cela qui se passe ! La vision juste n'existe pas. Il y a certes un endroit d'où l'on saisit l'anamorphose mais ce n'est pas du tout dit que ce soit l'endroit idéal. Le spectateur qui saisit l'anamorphose dans son entier est même probablement celui qui a la place la plus ennuyeuse parce que c'est précisément la plus sécurisante.

- Mais la tentation de saisir la proposition graphique dans son ensemble est inhérente à votre proposition ! C'est une tension constante pour le spectateur.

— Cela crée un mouvement intéressant qui permet d'élargir notre champ perceptif : tu vas dans la tension, tu la soulages ; tu regardes une action minime en trois dimensions et tout à coup tu perçois une forme. C'est un outil pour élargir la perception.

- Bien connu des artistes de l'Op Art...

- Vous avez évoqué le corps comme unique instrument de mesure pour construire vos performances ; j'avais envie de vous faire réagir aux images suivantes :



Oskar Schlemmer, *Figure & Space*, 1921



Rudolf Laban, *Icosaèdre*, 1928

— C'est très beau ! Au-delà des idées, du bagage historique lié à ces images c'est aussi en termes graphiques beau à regarder. Et c'est sec, comme on le pratique nous-même. Il s'agit toujours du corps dans un volume, le corps dans la géométrie. Le corps-mesure nous intéresse depuis longtemps. Nous utilisons le corps à l'échelle 1:1 et l'appliquons de manière rigide.

- Les images que votre projet a générées pour moi sont toutes des références de la danse moderne...

— Ces performances peuvent avoir un côté rétro, style performance des années 70 mais c'est surprenant de remonter jusqu'aux années 20 ! Notre bagage pour aborder la performance est si différent à l'un et à l'autre. Nous n'avons pas de référence du début de la performance, mais il est vrai que nous sommes dans un calibrage permanent. Parfois utiliser du ruban adhésif peut mettre l'un de nous mal à l'aise car il y a une impression de déjà-vu. L'un peut vouloir introduire des éléments plus performatifs, un mouvement qui ose plus, voire même des gags, alors que l'autre voudrait être toujours dans la pure nécessité où le geste doit avoir un sens et rien ne peut être gratuit.

- Vous ne pouvez toutefois évacuer cet héritage.

— Ce sont des problématiques relativement formelles. Les références ouvrent et ferment des possibles, elles conditionnent le regard. Il faut faire avec elles mais après cela reste superficiel. Dans l'absolu une œuvre d'art parle d'elle-même et parfois les références sont une entrave à la perception.

Propos recueillis par Veronica Tracchia

Historienne et musicologue, actuellement programmatrice des arts vivants pour Les urbaines - festival de créations émergentes à Lausanne et responsable du Chalet d'en bas, nouveau projet du Montreux jazz festival.