



**ATELIER D'ÉCRITURE
12-17 AOÛT 2010
FAR° FESTIVAL DES ARTS
VIVANTS/NYON**

FIN DE PARTIE

L'imposante installation des frères Chapuisat, PROBE, construite à l'entrée du festival, fait office de portail pour le public en même temps qu'elle fût pour les quatre participantes de l'atelier d'écriture une entrée en matière, un point de départ pour traverser la programmation. L'installation offre une expérience sensorielle du silence et de l'obscurité, une privation des sens. En escaladant une tour, on s'introduit à son sommet dans une cabane aveugle matelassée, une invitation à dialoguer avec le thème du festival : «Ecouter Voir». Avec cette installation, nous nous sommes posé la question du rôle du spectateur : sera-t-il remis en cause durant les spectacles en nous offrant la liberté de devenir actif ou passif ?

ROMANESCO, le spectacle d'ouverture du festival de YoungSoon Cho Jaquet, nous oblige à voir dans le noir nous forçant à établir la frontière de la signification de l'image; le spectateur est forcé de trouver ce que sont les intentions des choses qu'il entraperçoit sur scène et d'amplifier les images et le sens. C'est un enjeu particulier et surtout intuitif que mettent en relation le critique – lui aussi un spectateur – et la critique

comme fonction pratique. C'est-à-dire de ne pas se satisfaire de l'immédiat, mais de prolonger une réflexion en dehors du système fermé du théâtre. En résumé, de lancer son avis dans la rue.

En partant à la recherche de la compréhension des intentions de ce qui se passe sur scène, nous nous sommes aperçues que nous pourrions établir des thèmes qui ne répondent pas nécessairement à ces intentions, mais qui nous aident dans notre exercice critique qui vise à engager un espace de pensée pour le spectateur. Nous avons été capables d'identifier les motifs majeurs des spectacles présentés dans le cadre du festival: l'objectification du corps, l'utilisation particulière des objets, le rapport entre le biographique et le fictionnel, la multiplicité des définitions de textes, mais également l'importance donnée à l'ensemble. La plupart des spectacles ont en effet été construits comme un système évolutif où il était nécessaire d'attendre la fin pour mieux comprendre le spectacle, d'y réfléchir dans son entier plutôt que de vouloir le comprendre au fur et à mesure. TITLE, par exemple, de Laura Kalauz et Martin Schick, oblige le spectateur à attendre la réplique de l'autre performeur dans

un jeu de ping-pong verbal pour suivre le fil, promené ainsi jusqu'à la fin de cette réflexion sur ce que le mot engage.

Au contraire, EVERY NOW AND THEN de Mette Edvardsen, incite le spectateur à être dans l'ins-tantanéité du spectacle en le plaçant au centre de l'action, pris dans l'acte de comparaison entre deux spectacles, celui qui se déroule sur la scène et celui de son livre. IN YOUR FACE propose une autre participation du spectateur en l'impliquant physiquement, en lui demandant d'entonner à la fin du spectacle un chant commun avec les performeurs, effaçant ainsi la séparation salle/scène. Une remise en cause des codes du spectacle d'ailleurs souvent observée durant le festival.

Pour GINA par exemple, la question du rôle du spectateur fut le plus grand défaut du spectacle en confondant fiction et réalité : Eugénie Rebe-
tez ne joue pas le rôle de Gina, elle croit qu'elle est déjà Gina la star. Son spectacle se présente comme un récit proto-biographique (qui travaille à partir d'une biographie, mais ne choisit jamais entre l'autobiographie et la biographie fictive), piège dont elle n'arrive pas à sortir. Le public, séduit, est capturé par la danseuse empêchant tout questionnement sur ce qu'il voit. Malheu-

reusement, c'est le contraire d'une vraie discussion sur l'acteur en tant qu'interprète ou l'acteur en tant qu'activateur d'un sens.

Par contre, avec BIG BANG de Philippe Quesne, on constate que les acteurs sont là comme déclencheurs de l'action sans être chargés d'un profil psychologique qui campe un personnage. Sur scène, ils sont entravés par leurs costumes et pilotés par un metteur en scène démiurge. Cette absence d'épaisseur psychologique incite le spectateur à les intégrer dans les images créées sur scène et à comprendre le rôle qu'il souhaite leur voir attribuer. Le spectacle de Philippe Quesne ouvre l'espace de pensée du spectateur en l'incitant à questionner les liens entre les images qui lui sont proposées, en construisant sa narration propre, en l'obligeant à organiser lui-même le spectacle. La fragilité de la pièce offre un immense champ interprétatif, propose au spectateur de jouer un rôle actif qui n'a pas besoin de se manifester physiquement, mais qui est un exercice de l'intelligence.

Arrivées à ce point, nous revenons à la présence du critique qui observe les spectacles : son rôle est de poser les bonnes questions, prendre de la hauteur pour regarder le spectacle sous le bon

angle. Où le spectacle nous place-t-il en tant que spectateur? Quelles attentes crée-t-il? Et comment le spectacle y répond-il?

Laurence Boissier
Elisabeth Haas
Raphaëlle Renken
Andrea Wildt



IN YOUR FACE
CHRISTOPHE JACQUET

FACE SONORE

Le spectacle de Christophe Jaquet, IN YOUR FACE, ne serait-il pas un concert masqué ou plutôt une expérience sonore? En effet, rien ne laisse supposer la musique, la scène ne contient aucun instrument, seul un homme l'habite, qui tient un texte dans la main. Les deux acolytes qui viennent le rejoindre semblent être des plasticiens préoccupés par des questions d'espace, de volume et d'objets. Et pourtant, petit à petit, par une dramaturgie en crescendo, le son va s'insérer dans le spectacle. L'un des plasticiens réduit ses ambitions et entame sur un cube un jeu comique avec des objets du quotidien, petits tapotis qui iront en s'amplifiant pour devenir un rythme marqué. La dernière venue, hyperactive, impose le bruit en tentant de trouver incessamment des fonctions à un tuyau, un carton ou une corde et la scène se sature définitivement lorsque le dernier se fraye un chemin de parole pour donner une conférence.

Fatalement, la cacophonie n'est pas loin et avec elle la musique thématifiée par une course frénétique mêlée de prises de sons échantillonnés. S'impose alors la voix, un chant entonné à trois qui semble un peu ridicule. Cette harmonie affichée semble

si peu convaincue, comme une résolution artificielle de la radicalité des postures artistiques qui s'affrontent. Voire une réconciliation universelle qui rétablit le lien rompu entre les artistes et le public. C'est effectivement ainsi que se termine cette expérience, le public fredonnant une mélodie avec les artistes : chanter de concert, avec une seule et même voix.

*Raphaëlle Renken,
jeudi 12 août 2010*

IN YOUR FACE

L'intension confère-t-elle le sens? Une des questions sous-jacentes posée par l'art contemporain rejaillit ici sous la baguette de Christophe Jaquet avec IN YOUR FACE. Sur scène, trois protagonistes tentent d'y répondre, chacun à sa manière. Alain Börek endosse le rôle du plasticien qui manipule des objets d'un air convaincu. Son regard noir offre une expérience kinesthésique hors du commun. Marie-Madeleine Pasquier, en performeuse radicale, tente d'extraire le sens d'actions improvisées avec une série d'objets peu évocateurs.

Christophe Jaquet délivre un discours à tiroirs si opaque qu'il se vide peu à peu de ses mots. Trois tentatives isolées et infructueuses qui virent à l'obsession. Une harmonie finale trouvée dans l'épuisement parviendra à arracher la coopération du public et faire vibrer à l'unisson la petite usine. L'art contemporain se regarde à nouveau, mais avec intensité.

*Laurence Boissier,
jeudi 12 août 2010*

LA DISTANCE EST SI PROCHE

Trois performeurs à la recherche d'un son en commun, une harmonie en cas idéal, une chanson si on veut. Ce tour de carrousel prend son début autour d'un pieu de bois rose, sur une scène noire qui rappelle une galerie d'art contemporain. Un espace trouvé qu'il faut occuper, chacun à son rythme, chacun avec ses objets, son son. Comme dans un concert de free jazz, les performeurs tournent sur eux-mêmes comme des pièces détachées dans des mondes parallèles. Le rythme, la voix, la parole se bagarrent, se contredisent pour ensuite interagir à l'occasion de frictions. Alors que la vitesse augmente, portée par un rythme énergique, des microphones surgissent des découvertes excessives : en tirant, griffant, frappant, jetant des objets quotidiens, rendus absurdes sur scène, ces protagonistes produisent un concert bruyant et créent un bric-à-brac imaginaire comme un tableau de Kandinsky. À bout de souffle, cette course de synesthésie s'arrête brusquement, laissant la vibration sortir de cette bulle esseulée pour la transmettre au public.

Peut-être que c'est intentionnel, que le spectateur se sent, à ce moment-là, en même temps

perdu et abandonné, comme quand l'on voit des objets dans une galerie sans savoir s'ils s'adressent à nous ou s'ils nous prolongent? À la fin, les trois performeurs se présentent face aux spectateurs, face à la réaction du public et laissent ouvert les portes de l'interprétation en faisant en sorte que le spectateur reste à distance.

*Andrea Wildt,
jeudi 12 août 2012*

ROMANESCO
YOUNG SOON CHO JACQUET



LUMIÈRE SUR LA FEMME

La lumière n'est pas toujours amie. On ne s'attend pas à cela lorsque YoungSoon Cho Jaquet nous accueille à l'entrée de l'Usine à gaz portant plateau recouvert de bougies. La lumière ne va pas servir à révéler la beauté, mais la laideur, incarnée par un mouvement de coagulation inquiétant des danseuses entre elles. La chorégraphie de YoungSoon Cho Jaquet montre avec détermination le passage entre la protection de l'obscurité et la lumière de la scène, sous laquelle il n'est plus possible de rien cacher. En robes, que l'on devine coûteuses et en escarpins à talons, quatre danseuses se tiennent dans la pénombre. On se réjouit de voir les soies grises se tendre autour de ces cuisses musclées. Un drap noir s'abat sur les bougies. Les danseuses poussent un cri primal qui résonne longtemps dans la salle et se répercute jusqu'au fond de l'os.

Après un moment de traversée de l'obscurité, ponctué par l'apparition de petites lumières, les danseuses réinstallent peu à peu les bougies à même le sol. Des mouvements simples et précis de placement d'objets. Des postures qui évoquent l'art premier. Elles coopèrent en se touchant à contre-cœur, du plat de la main, sur des

peaux blafardes. Les robes ont disparu. Des vêtements de danseuse apparaissent, mais très peu seyants. La lumière se fait plus forte et montre des corps de femmes divers et vrais, mais sous un jour peu flatteur. Quelque chose cloche. Les quatre femmes nous offrent alors à voir des mouvements dont l'objectif est de desservir les corps. En parallèle, on pourrait lire une métaphore du passage de la femme primaire à la femme travaillée, complexe. Les bougies sont finalement réunies alors qu'une bande son cathartique annonce le dénouement de la pièce. Les robes sont glissées sur les corps transpirants. Les pieds sont incarcérés dans les escarpins. La boucle est bouclée.

*Laurence Boissier,
vendredi 13 août 2010*

LE CORPS, LA DANSEUSE ET LA LUMIÈRE

Elle a des airs de maîtresse de cérémonie, Young-Soon Cho Jaquet. La danseuse suisse-coréenne, en petite robe de soie noire et sandales à talons hauts, accueille les spectateurs à l'entrée de l'Usine et offre des lumignons sur un plateau. C'est elle qui, en chorégraphe, imposera sur scène son rythme, ses gestes, sa manière de bouger à ses trois danseuses, quitte à réprimer leur personnalité. Mais elle ne donnera pas de clés assez définies pour que le spectateur referme la boucle sans combler, par ses propres

images, un propos très ouvert. Tentative de reconstitution. Au début de la pièce ROMANESCO, créée au far° à Nyon, les quatre femmes se donnent des allures de vestales qui entretiennent le feu sacré. Noir.

Un cri d'angoisse transperce la nuit où est plongée la salle. Des lueurs blafardes se diluent vaguement dans l'espace. Dans leur halo incertain, des membres et des corps se laissent deviner, fantomatiques. Rien de victorieux ni de festif ici qui rappelle la Création biblique. Mais une presque inaudible berceuse pour renvoyer, peut-être, à une forme de naissance laborieuse. Celle de la lumière, du rythme, de la musique, du corps, de la danse.

En tapant les percussions de leurs pieds, les danseuses constellent machinalement le sol de lumignons électriques. A quatre pattes, elles scandent le rythme avec des bâtons dans les mains. De nouveau une scène rituelle, cérémonielle : les quatre femmes sont assises au milieu de la constellation de bougies, on entend le sifflement archaïque de leurs flûtes. Félines, elles déplacent les bougies avec de grands gestes ronds et amples et se relèvent, se dandinent, s'agglutinent.

L'aube crue se lève sur les corps, dévoilent des culottes et des bustiers colorés qui ne les mettent pas en valeur. Rien de sexy dans l'image que renvoient les danseuses, petite, grande, maigre, ronde, jeune, ridée, brune, blonde. La féminité dans son absence de splendeur. Les danseuses, comme dans un même mouvement grotesque, se confondent en torsions et en crispations. La main sur le ventre, pensent-elles à la vie qui naît du corps de la femme? Et qui le déforme? Toujours est-il que sous les projecteurs, impossible de cacher ses défauts. Reste donc à revêtir les oripeaux de l'apparence, la petite robe de soie noire et les sandales à talons hauts.

*Elisabeth Haas,
vendredi 13 août 2010*

UN CRI AU NOIR

ROMANESCO peut être interprété comme un spectacle sur la lumière et sur le corps, deux thèmes qui s'emmêlent et se démêlent tout au long de la pièce. Ou, alors, comme un fil rouge qu'il faut pouvoir tirer pour parcourir cette grotte sombre. A l'entrée, le spectateur est accueilli par la chorégraphe YoungSoon Cho Jaquet qui porte un plateau rempli de bougies électriques dont on se sert, qu'on dépose sur scène, et qui deviendront le matériau du spectacle. Assemblées, elles créent sur la chaire des quatre danseuses en robe noire des effets spectaculaires de clair-obscur. Un cri et tout s'éteint. Les loupiottes, masquées, réapparaissent lentement et par intermittence, alternant avec des coups de projecteurs sur des parties de la silhouette qu'on a peine à définir : les deux bras, les jambes ? Finalement les corps s'activent, les petites flammes tractées envahissent l'espace de la scène. Les corps se laissent à peine deviner, au service d'un effet visuel, mais c'est ce qui les révèle car on les cherche, on les pressent et, bientôt, on les entend. Les pieds martèlent le sol et engagent une conversation avec le son des objets qui s'amplifie, une phrase musicale qui s'incarne dans un instrument, la flûte. Lorsque les projec-

teurs miment l'aube, les bougies cèdent la place à cet autre accessoire qui va lui aussi servir à animer le corps. Ce que l'on a d'abord pris dans le noir pour des bâtons, dont les danseuses se sont servies comme béquille ou comme ramassoire, devient le nouveau vecteur du spectacle, celui surtout qui va rassembler des personnes dispersées. Elles se resserrent, se touchent. Fortement éclairées, on les distingue nettement se tordant comme des sculptures maniéristes. Et finalement, laissant tomber bougies et flûtes, elles s'autonomisent, et c'est le cri qui éteint le spectacle.

*Raphaëlle Renken,
vendredi 13 août 2010*

SCULPTURE RUPESTRE

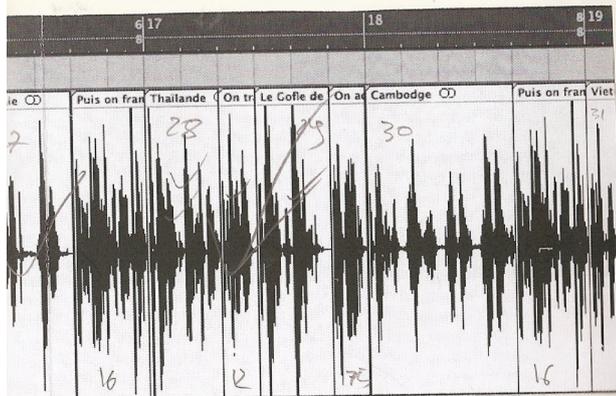
Le corps féminin est-il condamné à l'uniformité, ou déjà conçu à l'avance? La tentative de Young-Soon Cho Jaquet de parler d'un corps féminin en construction commence par un cri douloureux suivi par un long noir absolu. Après une éternité, la scène retrouve silencieusement la lumière. Petit à petit, des parties du corps humain se laissent distinguer. Une découverte du corps féminin vient de commencer. Enfermées dans la pénombre des bougies électriques, les quatre danseuses cherchent une forme. En fusionnant l'une avec l'autre pour se séparer à nouveau, leurs corps sont au service de la création d'images qui pousse le spectateur à ses propres interprétations. Nous semblons devenir témoins de la naissance d'un corps féminin, formé par des divisions cellulaires, ensuite transformé et reconstruit jusqu'à ce qu'il reprenne la forme de départ : le regard fier tourné vers le public, le dos bien droit et le corps habillé d'une robe noire et uniforme. La renaissance a-t-elle échoué? On peut voir que les mouvements exécutés par les danseuses manquent d'individualité. Elles répètent presque mécaniquement ceux des autres en suivant une forme fixée, qui ne semble pas être la leur mais celle de la cho-

réographe, qui conduit la dramaturgie de cette danse.

*Andrea Wildt,
vendredi 13 août 2010*

ossia

Handwritten musical notation on a staff with a treble clef and a 7/4 time signature. The notation includes a sharp sign, a fermata, and a dynamic marking 'p'. A red '8' is written below the staff.



Handwritten musical notation on a page with a treble clef and a 6/8 time signature. The notation includes various notes, rests, and dynamic markings. It is divided into measures 15, 16, 17, and 18. There are two red boxes labeled "ossia:" containing alternative notations.

**LE CENTRE DU MONDE
LE CLUB DES ARTS**

UN VERTIGE MUSICAL DE MOTS

Vendredi, le collectif Le Club des arts a proposé une pièce qui tient du récital. Elle a été jouée dans une salle du Conservatoire, qui est un salon de musique de chambre. Quand le pianiste y entre, il connaît le rituel. Il salue, vérifie la position du siège, ouvre la partition à la première page, respire d'un mouvement de bras avant de poser ses doigts sur le clavier.

Sauf qu'il ne joue pas des notes de piano. Notre attente est déjouée. Ce sont des mots que l'on entend, car le piano a été préparé. Les 88 touches ont été programmées avec une voix d'homme qui dit des phrases, des mots, des syllabes. Une démarche ludique qui prolonge les recherches de la musique concrète et des expériences qui se sont faites au XXe siècle autour des moyens électroniques. Tout en devant se limiter à une partition jouable par un pianiste, Sébastien Grosset a donc d'abord travaillé à partir de mots.

Au début, la voix survole une carte géographique du monde et repère le « Centre du monde », le Burkina Faso, la place du marché de Ouagadougou. Quand le rythme est lent, l'auteur réussit à maintenir une signification à l'intérieur de la forme musicale du « prélude et fugue », qui se développe

rigoureusement à partir d'un thème et de différents motifs (des noms de lieux, des verbes de position et de déplacement). Ces leitmotifs sont répétés tout au long de la pièce, transformés, superposés à la manière du contrepoint dans des variations toujours plus rapides et complexes. Avec la vitesse, les mots se raccourcissent à la syllabe et, petit à petit, se déconnectent de leur signifié pour n'être utilisés plus que comme signifiant, avec leur rythme et leurs sonorités. C'est comme un tourbillon de consonnes et de voyelles, qui donne le vertige.

Les rythmes deviennent parallèlement toujours plus syncopés, rappellent le ragtime, comme si non seulement le texte, après avoir fait un tour du monde sur une carte géographique, mais aussi la musique, nous ramenaient en Afrique. La pièce se clôt dans un rythme endiablé de rap. Finalement, il ne reste plus que l'oeuvre musicale qui a imposé sa logique au texte. Nous aurons eu le récital attendu. L'envie nous prend de taper du pied.

*Elisabeth Haas,
samedi 14 août 2010*



TITLE
LAURA KALAUZ & MARTIN SCHICK

MAUVAISE ÉCOUTE MAIS BONNE ENTENTE

TITLE, c'est le titre que Laura Kalauz et Martin Schick ont donné à cette pièce au cours de laquelle les spectateurs sont invités, avec beaucoup d'humour, à remettre en question leur propre stratégie de communication. L'espace confiné de la petite usine convient parfaitement à cette pièce qui s'épanouit dans un lieu où le public est tellement proche de la scène qu'il en devient partie prenante. L'exiguïté force le rapprochement tant au niveau de la lumière que du regard. Dans TITLE, il est justement question de communication. Les deux protagonistes, maîtrisant aussi bien l'art de la danse que celui du jeu théâtral, tentent un dialogue de paroles, d'écrits et de gestes qui est de toute manière condamné à réussir. Quelque chose est toujours communiqué.

Pour illustrer cette constatation, les deux acolytes inscrivent sur flipchart des mots destinés à planter le décor. «Nowhere», «anywhere», «somewhere». Leur contenu informatif a beau être inexistant, ils permettent d'établir le lien, une forme de méta-communication dont la langue anglaise serait le symbole. La communication non verbale et ses clichés sont également convoqués. Les gestes que nous utilisons pour

mieux appuyer nos propos sont exagérés jusqu'à la danse. Il faut d'ailleurs relever que ce passage souvent difficile du jeu théâtral à la danse se fait d'une manière intelligente et subtile. Il y aura également une exploration de l'histoire drôle et du lieu commun, posant la question de la communication à l'ère de la globalisation. Face à face durant l'entier de la pièce, les deux artistes jettent sans doute aussi un clin d'œil aux couples qui pensent qu'il faut se comprendre mutuellement pour bien vivre ensemble.

A la fin de la pièce, le flipchart est aplati contre le mur. Les deux protagonistes roulent sur le sol et s'écrasent également contre celui-ci, qui devient ainsi page. La page du livre, cet outil de communication très répandu par lequel nombre d'auteurs épanchent leur besoin de communiquer au plus grand nombre. Laura Kalauz et Martin Schick se mettent alors à débarrasser la scène de tous les objets qui l'encombrent. Chaque objet est remplacé par son nom écrit sur le sol : table, briquet, sac. Ils quitteront eux aussi la scène en laissant derrière eux la trace de leur nom et en invitant le public à faire de même. Puis, un bruit de moteur. A la place de leur moto, on peut lire «Motorbike» (l'anglais globalisé est forcément moyen). Il y a bien eu communication.

A la place d'un théâtre vide, nous avons laissé un théâtre habité par des mots. Un spectacle de peu de moyens, très drôle, qui pose des questions abordables à tous, mais ouvrant une réflexion riche de possibilités et de niveaux.

*Laurence Boissier,
lundi 16 août 2010*



BIG BANG
PHILIPPE QUESNE

MULTIPLE BANG

Le nouveau spectacle de Phillippe Quesne raconte beaucoup d'histoires. A travers de courtes scènes musicales, il nous guide dans des arrangements inhabituels et pittoresques. Nous voyons huit performeurs se déplacer flegmatiquement sur scène, changer de costumes, apporter des accessoires absurdes et les ranger dans de petits scénarios à l'intérieur d'une grande histoire. A part de courts commentaires et de la musique, les événements sur scène restent muets. En fragments et juste en se fondant sur des placements dans un langage figuré subtil, le spectacle déroule ainsi une forme d'évolution du monde, marquant les ruptures, les inventions, les décompositions, les disparitions, comme les mutations les plus étranges. Établir un lien entre les moments figuratifs, leur donner un sens, reste le travail du spectateur. Il devient un explorateur d'images qui cherche son orientation dans cette broussaille de signes. Il suit des sortes d'amibes dans un paysage antarctique, une automobile renversée à côté d'un feu animé par des Néandertaliens, des astronautes qui nous emmènent à une tour composée de canots pneumatiques au nom prédestiné de Challenger. Et il essaie de se

raccrocher à quelques points de repères en sautant de signe en signe pour donner du sens au spectacle.

La vie s'étire lentement sur scène, mais le « big bang » reste absent. Les citations d'effets dramatiques défilent tranquillement l'un après l'autre : les performeurs préparent des installations qui provoquent une attente du spectateur, la musique retentit, la fumée remplit la scène, mais le suspense déborde dans la scène suivante et contre toute attente, rien de flagrant ne se passe. Ainsi, en jouant avec nos attentes et en nous laissant seuls avec l'interprétation, certains objets sur scène se détachent du spectacle et un fin réseau de signes se forme au-delà qui racontent une autre histoire.

*Andrea Wildt,
lundi 16 août 2010*

AU-DELÀ DE L'IMAGE

S'il y a une singularité dans le discours visuel de Phillippe Quesne – en supposant qu'il soit encore possible aujourd'hui de parler de singularité – celle-ci repose sur la quête d'une image non déterministe. En effet, les images proposent non pas un sens immédiat, ni un résumé de l'action, mais existent en tant qu'éléments spéculatifs d'une réalité.

En faisant un théâtre ancré dans l'image, Quesne reste hors d'une discussion sur le remplacement du texte écrit au profit du texte visuel. Au contraire, en se posant en sens inverse de la majorité de la création contemporaine théâtrale, les paysages scéniques proposés par le metteur en scène sont ceux qui ne se construisent ni à partir d'un cadre précis, ni à partir de la projection vis-à-vis d'une attente du spectateur, mais à partir de la quête d'un point de fuite se définissant en collaboration avec ce dernier. Dramaturgiquement, cela provoque une lecture singulière sur le symbolisme rhétorique de l'image qui devient un objet de dérision. La surexposition des éléments ne tombe pas dans une figuration ou dans une accumulation des sens, mais, au contraire, procède

d'une liberté de choix. On peut trouver ici des similarités avec le suisse Christophe Marthaler – et ce n'est pas une coïncidence s'ils étaient tous les deux dans la même édition du Festival d'Avignon en 2010, où Marthaler était l'artiste associé – ou avec le japonais Toshiki Okada, qui lui non plus ne propose pas de disséquer la réalité, mais de s'en inspirer pour revendiquer la réalité fictionnelle comme une réalité absolue. Ces trois auteurs se posent en héritiers d'une société qui régurgite autant les images et leurs significations.

On a déjà vu, en particulier avec *ACTIONS AU MILIEU NATUREL* (2005), *D'APRÈS NATURE* (2006) et *LA MÉLANCOLIE DES DRAGONS* (2008), ce désir de prendre en charge l'hybridité devenue convention du discours théâtrale européen. Il semble que la scène se forme à partir d'un hasard ou d'une construction restée artificielle. Ce que l'on voit n'est pas un décor, mais la reprise d'un décor existant – voir réel, mais recréé comme dans une réalité parallèle où les choses sont pareilles à ce qui existe, mais pas vraiment... Les acteurs, en jouant avec ce déplacement du réel, n'existent pas exactement en tant que personnages linéaires, mais comme des agents d'activation d'un sens nourri par leur présence sur

scène. Le plus séduisant dans les paysages Quesniens repose dans leur impossibilité à exister en dehors de la présence humaine. C'est là la différence entre ce dernier et une certaine part de la scène contemporaine européenne qui s'évertue à accuser l'homme d'empêcher l'existence d'une fiction. Dans BIG BANG se retrouvent des éléments familiers, comme autant de références à son travail : les voitures, l'effet de fumée, les perquages, l'idée d'un monde comme un parc lunaire ou encore d'une abstraction sonore qui a peu vocation à constituer un commentaire de ce qui se passe sur scène.

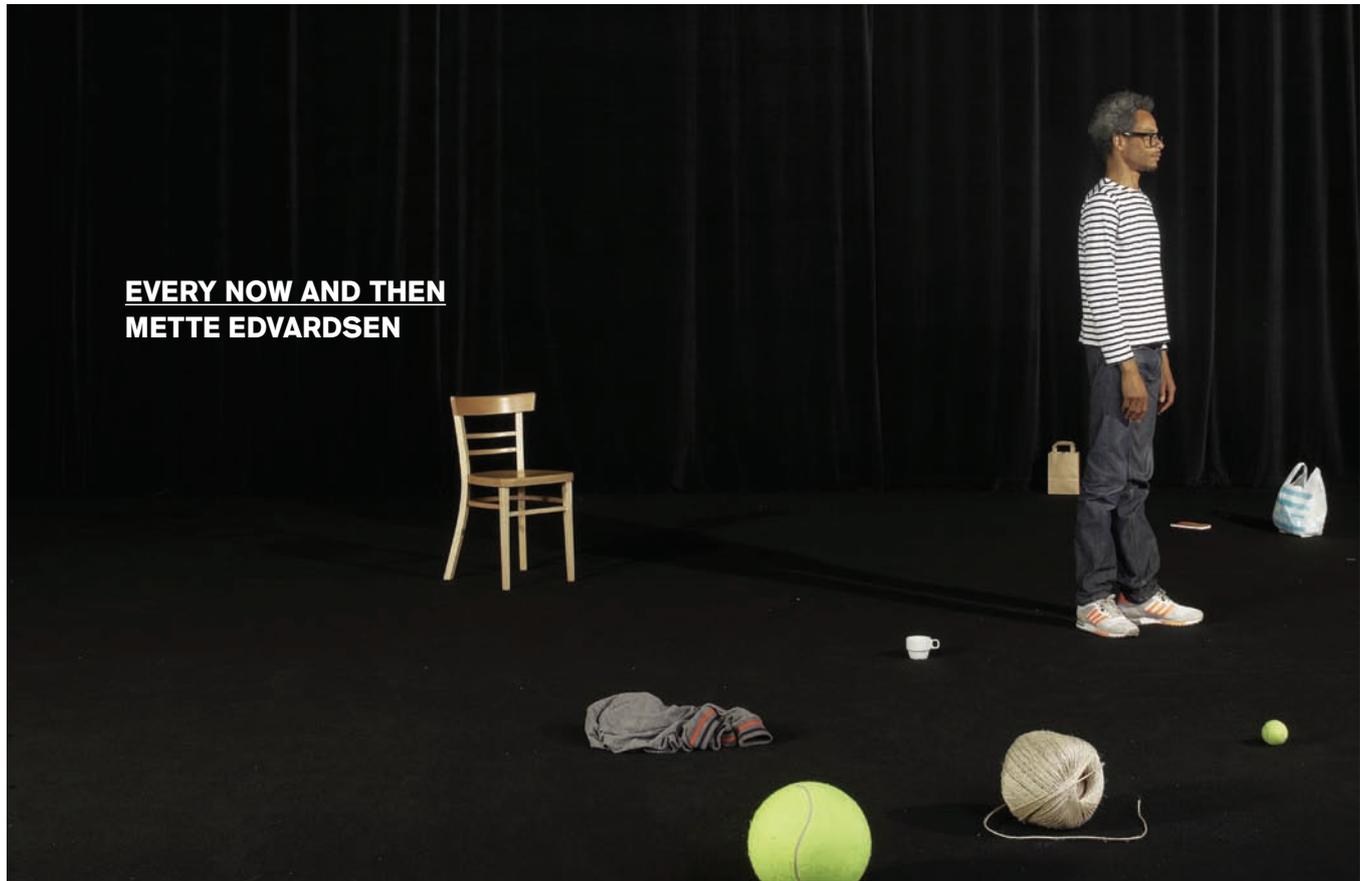
En faisant un pont direct avec LA MÉLANCOLIE DES DRAGONS, BIG BANG reprend certains éléments visuels et dramaturgiques, d'une part l'idée d'une communauté dont on ne sait pas si elle s'est construite par hasard et, d'autre part, une suite de séquences qui ne suit pas nécessairement un ordre narratif. C'est dans un contexte référentiel large que Phillipe Quesne travaille, en proposant un paysage ouvert, où les corps n'ont ni forme, ni identité, mais où la mécanique scénique est capable de dévoiler l'artificiel. L'hybridité de son travail n'est pas une contrainte, mais une opportunité pour laisser ouvert le chemin des

interprétations. Les scènes se suivent – et dans BIG BANG les scènes sont toujours en construction –, mais leurs fins ne représentent pas le début d'une autre. Le mélange des couleurs (le blanc représentant la possibilité de projection mais aussi l'aveuglement, le vert comme expérience kinesthésique intense et, aussi, couleur venue de la technique chroma-key permettant de projeter des images à la télévision), des objets (arbres, manteaux, livres, canots gonflables), des espaces à l'intérieur de l'espace (la voiture retournée, le lac, l'usine, la dimension hors-scène), le tout produisant un tableau en différentes strates. Il est alors de la responsabilité du spectateur de ne pas exister en tant qu'élément passif pour au contraire, être déclencheur de sens. L'étrangeté de l'univers Quesnien relève de la reconnaissance d'un théâtre qui utilise l'image pour aboutir à un état d'une rigoureuse précision. On rejoint ici l'idée formulée par l'écrivaine nord-américaine Toni Morrison à propos du sentiment d'appartenance. On demeure «étranger chez soi». Alors qu'un lieu peut être considéré comme une place de partage, peuvent y apparaître des doutes sur les frontières, sur les relations entre les différents éléments, ou comment prévoir une existence au-delà de cet univers scénique. Quesne nous pro-

pose alors une réflexion dont le facteur limitant ne repose jamais sur la contemplation, mais sur la possibilité de choisir.

*Tiago Bartolomeu Costa,
dimanche 15 août 2010*

EVERY NOW AND THEN
METTE EDVARSEN



TROP C'EST TROP

Par définition, la performance ne peut se reproduire. L'art de la performance est un habitué du jeu autour d'une partition initiale. Mette Edvardson et Philippe Beloul nous l'ont rappelé hier soir à l'Usine à gaz avec la première suisse de leur pièce EVERY NOW AND THEN, un millefeuille de réalités superposées et riches de promesses. Tout d'abord, il y a la performance que nous n'avons pas vue, prise en photos et présentée sous la forme d'un livre distribué au public. Il y eu ensuite la performance à laquelle nous avons assisté hier soir, qui utilise en tous points le même dispositif scénique, mais dont la narration s'éloigne peu à peu de celle présentée dans le livre. La salle est éclairée de manière à permettre au spectateur de suivre l'action qui se déroule sur scène. Puis, il y a d'autres variations possibles du modèle, qui seront peut-être jouées ailleurs.

Seulement, il y a plusieurs manières de s'éloigner du modèle. EVERY NOW AND THEN a pris le parti de nous en donner à voir plusieurs échantillons différents. Il y eu le ralenti, le jeu de lumière, l'action réalisée hors champs, l'action suggérée, l'action volontairement échouée, l'effet

d'échelle. C'est toute la palette du performer qui a été présentée. Mais paradoxalement cette boulimie d'effets n'a pas suffi à éloigner l'ennui.

Il est vrai que le parallèle avec notre société, organisée pour parer au moindre imprévu et dans laquelle la réalisation des attentes est primordiale, est tentant. Pour trouver ses repères et être à la hauteur de ce beau livre broché, le spectateur le feuillette avec une certaine fébrilité, au début, à la recherche de correspondances d'objets et de couleurs.

Lorsqu'il trouve l'image affichée sur scène, il est rassuré de pouvoir mesurer et maîtriser l'étendue de ce qu'il lui reste à voir. Cependant, un quart d'heure lui suffit pour s'apercevoir que la performance a pris un chemin très différent. Il renonce au livre et prend le parti de regarder uniquement la scène. Il reste, sous les lumières de la salle, orphelin du travail qui lui avait été confié.

*Laurence Boissier,
samedi 14 août 2010*

ARRÊT SUR IMAGE

En distribuant un livre de photographies au public dès son entrée dans le théâtre, EVERY NOW AND THEN ouvre un champ intellectuel très stimulant. Les images imprimées représentent en effet les scènes qui vont être jouées et que l'on pourra découvrir simultanément, la salle restant éclairée. Un travail de repérage ?

Le spectateur effectue un jeu de va-et-vient, et identifie les scènes grâce aux mouvements des interprètes qui, pour nous aider à nous habituer au système, commencent très simplement, en rentrant et sortant, seuls ou en duo, avant de complexifier les tableaux avec des allées et venues d'objets qu'ils manipulent.

Le livre devient alors la référence, le cadre du spectateur et des performeurs. Le spectacle, lui, est en devenir, il s'anticipe et se survit. Quant au spectateur, il n'est jamais entièrement plongé dans son ouvrage, ni jamais entièrement sur scène avec les interprètes : il est rendu à lui-même.

La difficulté se corse lorsque la linéarité proposée par l'ouvrage est rompue : sur scène surgissent d'autres images, non répertoriées. Ou alors, sonores, elles se réalisent en coulisse, à l'abri de notre regard. Et l'on prend plaisir à cette

remise en cause des codes du théâtre : la séparation entre le public et la scène, à ces questions théoriques sur la narration, la durée, le rôle du spectateur et de l'acteur. Et l'on se dit que Mette Edvardsen, avec sa trouvaille du livre, a trouvé sa façon après bien d'autres d'interroger la nature d'un spectacle.

Malheureusement, lorsque la scène quitte longuement l'ouvrage, lorsqu'elle perd le fil du récit photographique sans le renouer, elle abandonne du même coup les réflexions initiales : on voit deux performeurs manipuler divers objets, banals ou comiques, à l'orée d'histoires anecdotiques. Et lorsque les lumières s'éteignent dans le public, le privant du spectacle de l'image imprimée, cela fait déjà longtemps qu'il a refermé l'ouvrage et qu'il attend la fin.

*Raphaëlle Renken,
samedi 14 août 2010*

UN OBJET, UN AUTRE OBJET, ET APRÈS

Pour une soirée de théâtre, le spectacle de Mette Edvardsen nous met dans une situation surprenante lorsqu'on nous distribue un livre de photos qui semble rassembler tous les événements du soir, comme s'ils étaient fixés d'avance. Ce pressentiment se voit confirmé par ce qui se passe sur scène, où l'on voit deux performeurs en train d'arranger des objets quotidiens qu'ils déblaient ensuite comme prévu dans le livre. Pressentiment renforcé encore par la présentation de l'actrice qui prend brièvement la parole pour nous affirmer que ce qui va se passer sur scène est à suivre dans le livre.

Le « now » and « then » sont-ils déjà fixés, voire déjà révélés? Connaît-on déjà la fin du spectacle juste en feuilletant le livre? On comprend assez vite que le jeu ne s'arrête pas ici et que le vrai chassé-croisé entre le livre et la scène commence : dans certaines scènes, les deux médias se complètent, le livre ne montrant qu'un arrêt sur image tandis que le performeur joue la scène dans son entier. D'autres fois, les deux médias prolongent leurs espaces respectifs : ce qui se passe sur scène n'est pas illustré ou, à l'inverse, ce qui est

illustré n'est pas sur scène, mais audible à l'abri des regards dans les coulisses.

Ce plaisir intellectuel apporté par l'attention prêtée alternativement au livre ou à la scène finit très vite lorsque les deux médias se séparent et prennent de plus en plus des chemins différents : ce qui se passe sur scène ne se retrouve plus du tout dans le livre. D'abord frustrant, le phénomène se transforme en un autre plaisir, celui d'offrir au spectateur la possibilité d'imaginer ce que le spectacle aurait pu être, combien de chemins il aurait pu prendre. Il stimule ainsi notre créativité et lui donne la liberté de développer tous les scénarios possibles.

*Andréa Wildt,
samedi 14 août 2010*

A close-up photograph of a woman with dark, curly hair laughing heartily. She is wearing a black, low-cut dress and is lying on a bed with a red, patterned bedspread. Her eyes are closed, and her mouth is wide open in a joyful expression. Her hands are visible, resting on her chest and shoulders. The lighting is warm and focused on her face.

GINA
EUGÉNIE REBETZ

L'EFFICACITÉ REBETEZ

GINA, le nom sonne comme un logo, comme un truc qui marche. Eugénie Rebetz se propose en effet d'incarner ce personnage, une jeune jurassienne grassouillette qui rêve de devenir une diva moderne. Mais loin d'être une Paris Hilton paresseuse qui s'autoproclame diva en faisant cher payer sa présence dans des soirées bling-bling, la danseuse campe une femme-orchestre qui fait montre de ses multiples talents, à croire qu'elle prépare une audition pour être reconnue comme une artiste par le public présent, son jury : «Regardez comme je suis souple!» [elle monte la jambe pour un French cancan]; «je peux aussi chanter et interpréter tous les répertoires» [elle va chercher un micro]; «j'ai des talents d'imitatrice» [elle fait la star américaine écervelée]; «et je peux même jouer de la trompette!» [instrument d'orchestre à tonalité ringarde ou clownesque qui peut égayer un spectacle].

Si Paris Hilton n'a besoin de personne, Eugénie en fait des tonnes. Le spectacle ne montre pas, au contraire de ce que dit le descriptif, le personnage de GINA qui fantasme sur la célébrité, mais l'ambition d'Eugénie déterminée à devenir célèbre. Un effort couronné de succès

puisque le spectacle de la danseuse est accueilli partout en Suisse et fait salle comble. Dans un «one woman show» qui ne va nulle part, elle tire toutes les ficelles pour mettre le public dans sa poche. Elle agence une pseudo-autobiographie auto-destructrice qui la présente en victime de son physique ingrat et émeut le public qui pense qu'après tout, son sourire est magnifique et son énergie époustouflante. Quelques gags encore – l'utilisation d'un accent jurassien par exemple, un régionalisme qui rend les Romands hilares – et le public est définitivement conquis; il applaudit à tout rompre pour l'assurer de son soutien. Mais ambition ne rime pas avec création et être appréciée pour sa personnalité ne remplit pas un spectacle. «Qu'est-ce que j'peux encore faire?» se demande à haute voix la jeune femme dans son spectacle : créer, peut-être?

*Raphaëlle Renken,
lundi 16 août 2010*