

ARGOS: troisième expérimentation *Rothko, Untitled #2*
Cottanceau - Mellano / TNB / Rennes

Troisième étape du projet ARGOS : nous sommes invités dans un bâtiment spacieux, moderne et particulièrement bien équipé, le Théâtre National de Bretagne à Rennes, un théâtre professionnel avec toutes les technologies modernes et conçu pour accueillir toute la diversité de compagnies et de créateurs de théâtre. C'est un contraste absolu avec les deux théâtres où nous sommes précédemment allés: ceux-ci étaient habités par une famille de théâtre dont l'empreinte marque le lieu dans son intégralité. Nous y avons mangé à la table de nos hôtes et ces théâtres étant agencés selon leurs besoins spécifiques, jusque dans les toilettes où nous retrouvons leur signature esthétique.

Le TNB de Rennes est un bâtiment voué aux passants divers. Il accueille, au sens figuré, plus proche d'un hôtel qu'une maison: l'intention est que chacun puisse s'y sentir chez soi; c'est un terrain neutre. Le TNB est le produit de la politique française de décentralisation, et c'est le plus grand théâtre de Bretagne, ce qui représente un énorme avantage culturel pour la ville de Rennes: c'est un bâtiment imposant qui fonctionne un peu comme un phare culturel et gère un programme extrêmement diversifié.

La troisième expérience d'ARGOS se déroule dans plusieurs espaces de cet immense bâtiment. Nous apprenons à naviguer entre les différents étages, du plus bas au plus haut. Nous empruntons des passages compliqués, cherchant parfois les interrupteurs en tâtonnant dans le noir. Nous avons aussi pu nous perdre entre la partie artistique et les parties administrative et technique de l'édifice. Cela a fait partie du charme de cette expérience: trouver le bon endroit et, surtout, y arriver à temps !

Rothko, Untitled #2 est une création de Claire Ingrid Cottanceau et Olivier Mellano qui en ont dessiné ensemble le concept et la mise en scène. Au sein de ce duo, C.I. Cottanceau est notamment créatrice de l'installation lumineuse qu'elle co-signe avec Fabrice Le Fur et O. Mellano est en charge de l'espace sonore avec Nicolas Dick. Cottanceau et Mellano sont également les principaux interprètes du projet: Mellano, compositeur de la musique l'interprète avec sa guitare électrique et Cottanceau récite le texte de la performance qui est basé sur le poème de *La chapelle Rothko* (1991) du poète américain John Taggart. Cette responsabilité commune des deux créateurs, étant également ensemble sur scène, donne au processus de répétition une dynamique propre: il y a une consultation commune régulière, vérifiant systématiquement si l'autre est d'accord.

La mise en scène se fait à partir de différents lieux en même temps. Il y a une grande table de mise en scène, centrale dans la salle, qui est souvent vide étant donné que les concepteurs eux-mêmes sont sur scène. La seule qui soit constamment à l'écoute et au regard sur la scène est l'assistante Isabelle Gozard, à qui l'on demande régulièrement son point de vue.



Figure 1 Claire Ingrid Cottanceau et Isabelle Gozard

Dans la brochure que nous recevons du projet *Rothko, Untitled #2*, les créateurs décrivent leurs intentions principalement en termes visuels et sonores. Le spectacle se veut avant tout un voyage sensoriel dans lequel l'œuvre de Rothko réfléchit sur le sentiment plutôt que sur la raison: "L'expérience offerte est une expérience visuelle et sonore. Elle tend à plonger le spectateur dans la réception de son souvenir de l'œuvre ou de son présupposé". L'immersion me semble être le concept crucial du projet, c'est un terme qui a beaucoup gagné en popularité ces dernières années. Avec l'émergence des nouvelles technologies autour de la production de la réalité virtuelle (VR), il est devenu plus facile de faire vivre au spectateur une expérience de l'intérieur. Mais l'immersion est bien sûr une stratégie esthétique de tous les temps, comme le souligne Ellen Wijnants dans son livre sur l'immersion¹: dans son étude, elle analyse une fresque murale de l'époque romaine, une fresque du XVI^e siècle ainsi que des spectacles contemporains. Dans le même texte d'introduction, les deux artistes décrivent leur performance comme une installation composée d'"un ensemble d'éléments lumineux". L'installation est destinée à évoquer le monde de Rothko et ce monde est explicitement décrit à partir des coordonnées d'un tableau: "Le rapport à l'horizontalité sera le geste de l'installation. Pensez à la (aux) toile(s) de Rothko allongée(s) horizontalement au sol et non pas "accrochée(s)" verticalement. La musique, les voix, le son habiteront la verticalité". Il appartient aux créateurs de transformer le théâtre du TNB dans lequel ce spectacle est créé en une installation Rothko dans laquelle le public est inclus: "Lien entre l'espace plateau et l'espace public". Le regard du public est pensé comme une projection: "Nous pouvons nous projeter dans des espaces de lisière, souvent flous des toiles de Rothko. Ces lisières qui font appel autant au calme qu'à la tragédie". C.I Cottanceau et O. Mellano utilisent la même terminologie que celle utilisée par Rothko lui-même pour décrire le regard du spectateur et ils citent le peintre en utilisant les termes "contemplation" et "absorption".

Je me souviens encore très bien de ma première expérience avec Rothko à la Tate Modern de Londres. La Tate Modern est déjà un musée épatant, mais face à Rothko, on se rend compte de l'ingéniosité avec laquelle l'énorme richesse de la disposition spatiale est déployée ici. Pour vivre pleinement l'expérience d'une peinture de Rothko, il faut une bonne distance, ou plutôt une proximité juste. Il faut pouvoir être captivé par Rothko, donc le niveau des yeux, l'environnement, l'éclairage et le contexte spatial jouent un rôle dans la contemplation du tableau. Et puis soudain, sans même le vouloir, vous avez la

¹ Nele Wijnants: *De binnenkant van het beeld. Immersie en theatraliteit in de kunsten* (L'interiorité de l'image. Immersion et théatralité dans les arts), MER Paper Kunsthalle, Gent 2017.

sensation de disparaître dans le tableau. Pour moi, c'était bien plus qu'une contemplation, c'était une sorte d'immersion sensorielle dans le monde de la peinture, dans toutes ses nuances de rouge, et dans ses nombreux reliefs. J'étais inondé d'émotions, de lumière et d'obscurité. J'ai compris quelque chose de la vie que cette peinture essaie de capturer. En pénétrant plus profondément dans toutes ses couches, je pouvais aussi regarder plus profondément en moi. Une expérience très particulière. J'ai rarement vécu quelque chose d'aussi bouleversant et d'inoubliable en face d'un tableau.

J'ai vécu une expérience similaire en assistant à la *Tragedia Endogonia M. #10 Marseille* (2004) de Romeo Castellucci, également basée sur l'œuvre de Rothko. C'était une représentation théâtrale qui jouait avec l'illusion des sens: tout ce que vous regardiez semblait disparaître subitement, comme une forme d'hallucination. *# 10 Marseille* n'est composé que d'images, de lumières et de sons qui évoquent un univers très particulier, comme des éclairs électriques qui laissent sur la rétine des images résiduelles très floues et réveillent des formes végétatives du subconscient profond. Ce sont des vibrations énergétiques qui scintillent dans tout votre corps, dans lequel vous semblez vous-même fondre dans l'immersion complète de l'image et du son. Selon les termes mêmes de la Societas: "des taches de couleur, des ombres, des poussières d'étoiles, des flammes de lumière qui se croisent, se heurtent, explosent".² La production peint avec la lumière, comme le fait Rothko: sous le relief des couleurs, on peut discerner tout un monde de sentiments qui ne peuvent être saisis ou compris, dans lequel on ne peut que disparaître pour voir plus de nuances de lumière dans l'obscurité la plus obscure.

J'emporte toutes ces images et ces post-images avec moi lorsque j'entre dans le bâtiment du TNB le 5 février 2020, où le travail sur la production *Rothko, Untitled #2* se poursuivra pendant une semaine encore avant la première, le 11 février. Il est intéressant de noter que non seulement l'immersion est au centre de la production elle-même, mais que ce troisième volet d'ARGOS est également dominée par l'immersion; on est invité à expérimenter une technologie immersive avancée: il y a une caméra 360° sur le plateau de répétition qui est connectée à des casques immersifs conçus pour les expériences de visualisation à 360° et en réalité virtuelle qui vous permettent, en tant que spectateur, de regarder au milieu du plateau de répétition; vous êtes au milieu de l'image, sans être vous-même visible. La technologie fonctionne à merveille: lorsque je mets pour la première fois l'un des quatre casques à disposition, l'activité au plateau est consacrée à l'accrochage des projecteurs et un technicien lumière passe devant moi avec sa cabine d'ascenseur. Je peux le voir de très près, il est presque présent de façon tangible, tandis que je suis moi-même caché, invisible, dans l'œil de la caméra. Il y a quelque chose de fascinant dans cette proximité, mais aussi quelque chose de l'ordre du voyeurisme. Je m'insère dans l'intimité du plateau de répétition, je peux suivre ce qui s'y passe de l'intérieur, mais je reste physiquement absent. De plus, en bougeant la tête, je peux changer mon champ de vision et décider moi-même où je regarde, que ce soit dans les coulisses ou dans l'auditorium; je dispose d'une vue panoramique à 360°. C'est une technologie supérieure qui vous permet d'assister à un processus de répétition à distance non pas du point de vue traditionnel du spectateur mais depuis la scène elle-même ; vous êtes entre les interprètes, vous vivez la répétition depuis leur position. Grâce à la technologie, vous ne regardez pas un écran plat mais vous découvrez l'espace en immersion, ce qui est une expérience totalement différente.

² Programme *M. # 10 Marseille*, KunstenfestivaldesArts: <https://www.kfda.be/nl/programma/m-10-marseille-1>



Figure 2 Luk Van den Dries avec lunettes RV

Toutes les coordonnées normales pour suivre un processus de création (observation à distance, contemplation, cartographie descriptive) se trouvent bouleversées parce que vous êtes littéralement au cœur du processus. C'est comme si vous sortiez de la gravité pendant un instant, vous flottez dans l'espace, vous pouvez regarder de haut en bas, et dans toutes les autres directions. Notre position et notre perspective sur la recherche génétique sont donc réinventées. Ce changement de perspective a certainement des avantages: vous vivez littéralement une répétition sous un angle nouveau, vous ne regardez pas depuis le point de vue du metteur en scène ou la position du spectateur, comme c'est généralement le cas, mais vous vous retrouvez sur le plateau, avec les interprètes. Cela vous donne une vision renouvelée et plus immersive de l'événement. La technologie vous invite à une autre forme de perception, bien qu'elle reste une forme d'observation externe: vous restez un observateur externe au processus de création, vous n'y prenez pas part vous-même, comme dans les formes d'observation participative où le chercheur assume aussi en partie le rôle de l'interprète. Mais cette technologie soulève également de nombreuses questions: elle rappelle les caméras de surveillance avec toutes les formes de contrôle que cela implique. Je ne suis pas convaincu que les créateurs de théâtre soient si facilement persuadés d'autoriser un tel équipement dans l'intimité d'un processus de répétition. Je remarque moi-même que je préfère une certaine distance pour pouvoir mieux regarder. Les prochains jours, je vais donc choisir de m'asseoir « normalement » dans le théâtre pour suivre le reste du processus de création.

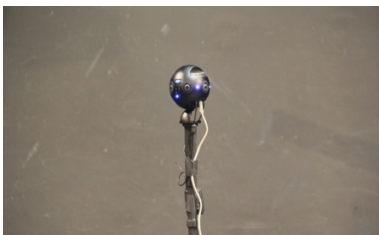


Figure 3 Caméra 3D

Le processus de création proprement dit est déjà derrière nous. La production est achevée et prête à être présentée. La dernière semaine d'un processus de création tourne généralement autour de questions techniques qui doivent être affinées. C'est certainement vrai pour cette production où la lumière et le son sont deux vecteurs essentiels pour créer l'atmosphère juste. Deux techniciens lumière et deux techniciens son sont en permanence à l'œuvre: ils déterminent en grande partie le rythme du travail et ce n'est qu'à la fin de leurs interventions, souvent très complexes, qu'il est possible de faire le filage. Autour du plateau il y a également plusieurs techniciens du TNB qui effectuent des tâches techniques sous la direction de l'équipe technique de création. Il est

clair qu'une machine bien huilée est à mise en œuvre ici. Si nécessaire, de nouveaux câbles et connections sont toujours disponibles pour aider à résoudre un problème technique.

Il s'agit principalement de synchroniser les différents éléments du spectacle: quels repères lumières ? Quand un fragment sonore commence t-il ou quand y a t-il un silence ou un noir ? Quand une image doit-elle être projetée ou sur quelle note le texte doit-il commencer, etc.? Toutes ces informations doivent ensuite être entrées dans le programme informatique général, ce qui prend beaucoup de temps. La discussion est détendue, tout le monde est très poli et remarquablement patient les uns avec les autres. Peut-être la présence d'un groupe assez nombreux d'observateurs (chercheurs d'ARGOS et étudiants du programme de master) y est-elle pour quelque chose? Tous ces observateurs sont assis dans des rangées derrière les tables de la mise en scène, à une distance assez importante de la scène: les discussions entre les techniciens et les artistes se déroulent principalement au bord de la scène, une grande partie de ce qu'ils disent est malheureusement perdue, car non seulement ils parlent souvent en simultané, mais le volume est aussi assez faible, seule la caméra 3D peut l'enregistrer.



Figure 4 La communauté des observateurs

Avec ce qui est déjà prêt, il a été décidé de faire un premier filage pour essayer l'ensemble de la structure et tester les transitions. Ce que les créateurs disent dans la brochure sur les toiles de Rothko, qui sont considérées sur le plan horizontal comme une peinture au sol, et la musique, les voix et les sons s'y mêlant verticalement, me paraît maintenant plus clair. L'installation fonctionne comme une projection atmosphérique en plusieurs dimensions. Des nuages de fumée sont diffusés et déplacés par des lumières teintées, souvent dans des tons de rouge foncé ou aubergine. Le son d'une guitare électrique, en mutation constante, crée un tapis sonore éthéré à la touche contemporaine, sans pesanteur, parfois très brutal et rugueux. Il y a beaucoup d'écho, également dans le texte qui est récité par C.I. Cottanceau qui se trouve souvent dans la pénombre car elle glisse le long des murs et semble, ici et là, disparaître. Au centre de l'espace, il y a un cadre, nettement découpé par la lumière, dans lequel le monde de Rothko est représenté par différents cintres, supports des fluo, qui montent et descendent: il semble que la synesthésie du son, de l'image, du texte et du brouillard y est réunie. C'est un choix intrigant, certainement parce que le cadre est dominé par une ligne blanche (de sable) qui s'illumine clairement, comme une ligne dans le tableau, mais aussi comme une sorte de frontière à l'image énigmatique. À un certain moment du filage, Cottanceau recule, très lentement, de manière contrôlée, vers cette ligne blanche. Dans mon champ de vision, une tension se crée entre la ligne, le cadre et ma position de spectateur. Quand elle recule

davantage et franchit la ligne, c'est soudain comme si la magie s'était brisée pour moi. Soudain, elle ne semble plus appartenir à l'image, mais devient une sorte de spectateur debout devant un tableau de Rothko. C'est comme si elle avait pris ma place. Est-ce une façon de réaliser l'immersion, une sorte de geste de substitution pour le spectateur? Ou Castellucci a-t-il raison de dire que le monde imaginaire de Rothko ne tolère pas la forme humaine?³



Figure 5 Table de régie lumière et son

Après le filage, l'assistante et les régisseurs son et lumière descendent de leur table pour avoir une discussion avec les créateurs au bord de la scène, à nouveau presque inaudible pour ceux qui sont assis plus loin dans la salle. Je comprends bien une question claire de Cottanceau: "la marche arrière, ça allait?" Tout le monde semble satisfait de la répétition, l'atmosphère est très détendue, des plaisanteries sont faites et les dispositions pour le lendemain sont discutées.

Olivier Mellano n'est pas présent à la prochaine répétition et l'équipe travaille depuis la table de régie pour affiner les transitions de lumière et de son. Les conversations sont clairement traçables maintenant; il est frappant de voir à quel point Claire Ingrid Cottanceau formule toujours ses notes en fonction du contenu et de l'atmosphère: "le bruit de la pluie doit laver les yeux"; "les mots décrivent un paysage par accumulation"; "perdre la compréhension"; "du compréhensible au sensible"; "faire apparaître le mouvement par le son"; "on est dans un désert, la solitude totale"; "les chanteurs ne sont pas un trio, ils sont isolés." Elle souligne l'importance des silences et du noir, "on va encore trop vite". Elle choisit d'insérer un nouveau texte; l'assistante Isabelle Gozard a imprimé le bloc de texte trois fois et le colle dans les brochures avec du ruban adhésif. Cette intervention manuelle très simple est particulièrement belle, elle trahit une main très humaine dans tout cet appareil théâtral de haute technologie. D'autres repères lumières sont ajustés, et à chaque fois Cottanceau explique aussi pourquoi: ce ne sont pas des ordres, ce sont les conclusions d'un processus de réflexion et de ressenti. Elle demande s'il existe une sorte de filtre lumière d'une couleur aubergine encore plus profonde, "encore plus douloureuse". Quand cela lui semble juste, elle verse des compliments et profuse de tapes dans le dos, de "bravo", "super", "belle".

³ Entretien avec Romeo Castellucci, program *M. # 10Marseille*: "mais cette absence de personnes et cette présence immatérielle de couleurs agissent comme des traces qui, pénétrées par l'obturateur de l'histoire, impressionnent le film de la mémoire."

Le 7 février, le puzzle sera enfin (presque) assemblé. Jusqu'à présent, le travail a toujours été effectué en l'absence de deux éléments importants: les trois chanteurs qui interprètent les chants de la chorale et un danseur qui est conçu comme un élément vivant dans cette installation. Ce dernier est supposé percer l'installation par sa présence; il improvisera principalement et à chaque étape différente de la tournée de cette production un autre danseur sera engagé. Le danseur est une sorte d'élément aléatoire dans une installation par ailleurs hyper-précise. Sa présence est annoncée pour le lendemain, aujourd'hui nous ne travaillons qu'avec les chanteurs. Répétition est un mot trop grand pour décrire ce qui se passe ici: ce sont des chanteurs professionnels, ils n'ont pas besoin de répéter un rôle, ils n'ont pas besoin de jouer un personnage, ils doivent juste chanter leurs partitions et se déplacer dans l'espace de temps en temps. Olivier Mellano commente principalement, en ajustant patiemment la modulation des voix et en donnant un feedback lorsqu'il estime que cela ne sonne pas encore tout à fait juste. Les chants de la chorale sont d'abord répétés plusieurs fois dans la lumière de travail, puis répétés dans les décors du spectacle. A la demande des chanteurs, quelques marquages phosphorescents sont ajoutés afin de leur donner une meilleure orientation dans la boîte noire.

Le samedi 8 février est dédié au travail avec le danseur-chorégraphe Alban Richard, qui sera équipé d'un microphone amplificateur afin qu'il puisse également faire bouger l'espace de manière audible, même dans l'obscurité. Il apporte un style de mouvement très fluide, il est rapide et agile, ses racines se trouvent chez Karine Saportas. Dans la première improvisation, Alban Richard expérimente principalement avec son souffle, les soupirs du vent, les bruits de la gorge, le bourdonnement de sa voix. Ensuite, il conclut: "ça peut être moins spectaculaire". Les deux créateurs estiment que la voix est désormais trop dominante et distrayante dans une partition musicale et sonore déjà très chargée. Ils suggèrent une plus grande mobilité physique et l'affaiblissement de la voix. Dans la deuxième prise, il est beaucoup plus mobile, opte pour des modulations plus larges et plus variées de son schéma de mouvement, mais en même temps, il va se montrer plus créatif vocalement: avec des respirations fortes, des halètements et des soupirs et de nombreuses variations rythmiques. Dans la troisième prise, il essaiera également de tambouriner au sol, avec de nombreux sons anxieux, mais aussi des silences occasionnels. Le danseur montre qu'il a beaucoup à offrir, il y a tant d'options parmi lesquelles choisir. Après délibération, les créateurs proposent quelques choix, ils optent pour un apport plus organique du corps physique du danseur et une respiration « normale » qui fonctionne déjà comme une sorte de paysage. Parfois, il se déplace dans l'obscurité, en silence, et réapparaît soudainement ailleurs. Il se déplace parfois très lentement et subtilement, et d'autres fois avec anxiété et de façon étriquée. Il est clair que l'improvisation est particulièrement cadrée et dirigée dans cette création: tout d'abord, des accords clairs sont faits sur la texture des mouvements, les variations internes et, surtout, la trajectoire spatiale du danseur, car il ne doit pas gêner ni le musicien, ni les chanteurs. A la fin, un passage crucial de la performance est répété: le franchissement de la ligne blanche. Il a été décidé de faire cela ensemble, Cottanceau et le danseur, et plusieurs variantes seront essayées. Isabelle Gozard va finalement suggérer d'effectuer ce déplacement non pas de manière synchrone, mais avec un certain décalage. Le plus frappant, cependant, est que les deux personnages à la fin de leur marche à reculons vont se retourner pour faire face au public. Traverser la ligne n'est plus une sorte d'invitation immersive au public, il semble que deux personnages sortent maintenant de la toile pour confronter le public à ce qu'ils ont vu, ce qui, selon mon expérience, ajoute un sentiment de détachement.

Une dernière partie de la journée est dédiée au travail avec les chanteurs: c'est le premier moment où tout le monde est présent, à un souffle de la première. Il est frappant de constater à quel point les créateurs ont confiance dans l'assemblage du puzzle: leur long processus de préparation et la confiance qu'ils accordent à chaque collaborateur et à l'ensemble de l'équipe rendent l'atmosphère très détendue jusqu'à la fin. Les plaisanteries portent sur la pose d'autocollants supplémentaires sur un front chauve ou au coeur d'un décolleté.

Le processus de répétition touche à sa fin. La technologie immersive d'ARGOS est démontée et la scène est préparée pour la première. Je reste avec des questions envers certains aspects de cette semaine à laquelle nous venons d'assister. L'assemblée finale qui réunissait les chanteurs et le danseur au reste de l'équipe a été extrêmement brève. Difficile de dire à quel point c'est une liberté de choix: s'agit-il d'un choix artistique ou ce choix est-il imposé par des facteurs économiques? Les budgets sont-ils devenus si maigres que le temps réellement disponible pour terminer un processus de création est tout simplement trop court? La production gagnerait-elle en homogénéité et en subtilité si l'équipe dans sa totalité avait la possibilité de travailler pendant encore deux semaines supplémentaires?

Luk Van den Dries
Université d'Anvers