

ETC



Un champ sémantique sans fin

Cage Circus, Théâtre de La Cité Internationale, Paris. Du 15 novembre au 11 décembre 1999

Ludovic Fouquet

Espaces intimes

Number 49, March–April–May 2000

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/35831ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

0835-7641 (print)

1923-3205 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

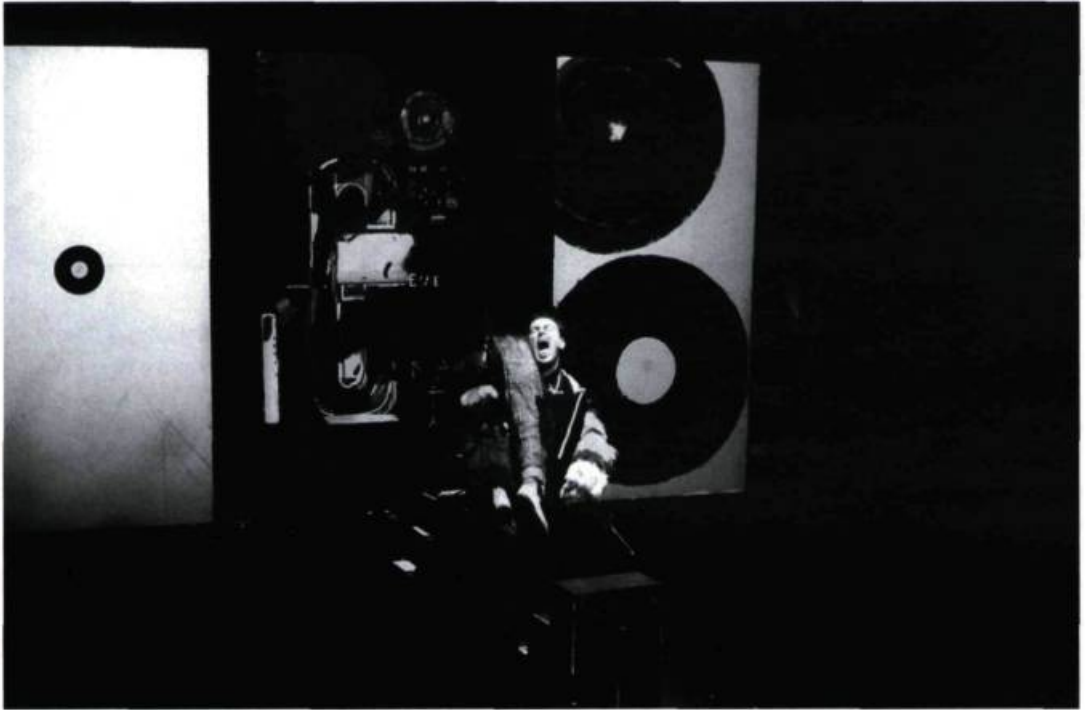
Fouquet, L. (2000). Review of [Un champ sémantique sans fin / *Cage Circus*, Théâtre de La Cité Internationale, Paris. Du 15 novembre au 11 décembre 1999]. *ETC*, (49), 59–61.

PERFORMANCE

PARIS

UN CHAMP SÉMANTIQUE SANS FIN

Cage Circus, Théâtre de La Cité Internationale, Paris. Du 15 novembre au 11 décembre 1999



Cage Circus, 1999. Photo: Jacques Boblet, Paris.

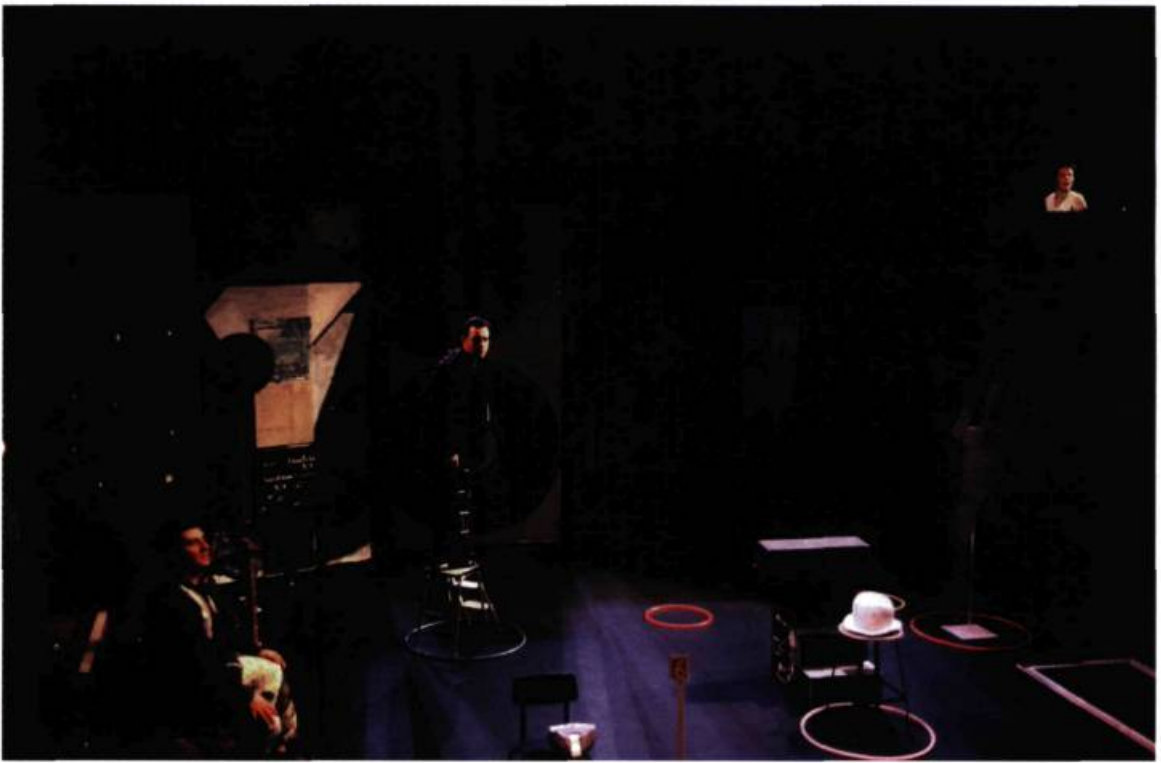
« Quel est le plus musical, un camion qui passe devant une usine ou un camion qui passe devant une école de musique ?... Si les mots sont des sons, sont-ils musicaux ou juste des bruits ? Si les sons sont des bruits et non pas des mots, ont-ils un sens ? Sont-ils musicaux ? » (John Cage)

De telles formules sont données à entendre dans *Cage Circus*¹, foisonnement sonore et visuel qui éclaire d'une vision dynamique et jouissive l'œuvre de John Cage. Ce dernier, stimulé par les figures de Duchamp, Satie, Joyce, a largement contribué à reconsidérer la notion d'œuvre musicale à partir d'une réflexion pratique et inventive de tout production sonore. Il contribua à l'émergence des *happenings*, introduisant « les notions d'indétermination dans l'acte de composition et d'aléatoire dans l'exécution »², autant de réflexions essentielles de l'art de ce siècle. Silence, mots, bruits, *piano préparé*, mais aussi conférences, expériences plastiques, composent une vaste matière dans laquelle la compagnie française Zabracka, sous la baguette fantaisiste et énergique de Benoît Bradel – image d'ouverture – puise allègrement, comme d'une manière régénératrice source de nouvelles expérimentations.

Car il s'agit avant tout d'invention et d'invention joyeuse. Le spectacle est d'ailleurs sous-titré « Inventorio d'après John Cage et autres inventeurs » et, loin de passer en revue des inventions, il les souligne, les cite très vite, pour mieux en proposer à son tour. Zabracka a déjà croisé Stein, Lucas³, dans des univers *frictionnels* où « cirque, music-hall, théâtre et danse se chassent et se croisent »⁴. L'abord de Cage les entraîne dans le tourbillon d'une folle spirale explorant le bruit autant que l'univers du théâtre, via la revue et le cirque. En une vingtaine de séquences, cinq comédiens, entourés d'objets hétéroclites, nous entraînent sur la piste de la modernité.

Circus

Cette piste invite le public, en gradins, sur le plateau même du théâtre, faisant de la salle vide un vaste décor. La scène se fait piste, cercle, développant un champ sémantique sans fin : cercle, cirque, cycle, *circus* dit la racine latine, *cercle* encore aurait dit Delaunay, dont les disques sont déclinés aussi bien sur la robe d'une des comédienne, que sous forme vinylique d'objet sonore, *cercle* toujours entonnent John Cage et Gertrude Stein, intéressés tous deux par la création de séquences sonores sans début ni



fin. Si le cercle s'impose comme la figure de la modernité, le disque en est son expression récurrente : peint ou exploité dans un mange-disque, inséré sur un pupitre, sa forme ne cesse de hanter le spectacle. Ce cercle s'inscrit dans un carré, une cage : cage de cirque (symbolique, lors d'un numéro de dompteur), mais surtout cage de scène, explique une comédienne emplumée, faisant une lecture ethymologique-fantaisiste du mot *cage* – passant de la cage d'oiseaux à la *Cage de John*, pour arriver à la cage de scène, entourant le public. Le ready-made ne transformait pas l'objet, le *Circus* de Zabzka ne transforme pas le théâtre mais nous le donne à voir de l'intérieur, dans son envers.

Sept panneaux verticaux ferment la piste et bouclent l'espace dans une même circularité, dont l'impression est renforcée par un travail de sonorisation efficace⁵. Le son circule autour du public, et fait un tour de piste, notamment lors d'un numéro de domptage d'un lion sonore invisible. Ces panneaux glissent, s'ouvrant comme des rideaux sur la salle vide, occasion d'un élargissement spatio-acoustique : la voix du narrateur en play-back semble venir du balcon de la salle, alors que les comédiens sont en différentes stations en hauteur, lors d'une parodie amusée de ce qu'a pu être la soirée *Event*, en 1952⁶.

Les panneaux, à dominante blanche ou noire, donnent au spectacle une matière picturale d'une grande présence tout en assurant, par leur cinétique même, une signalétique dynamique et polymorphe⁷. De grands disques y sont peints, un 45 tour est collé, préfigurant divers autres collages (carton, ardoise...), un dessin technique entouré d'équations, une composition hâtive sur fond noir, de larges traces blanches, des traces d'écritures, évoquent pêle-mêle les tableaux blancs de Rauschenberg, les œuvres de Johns, Basquiat, Twombly, alors que de petits écriteaux posés à même le sol, en fin de spectacle, évoquent les aphorismes Dada ou ceux plus récents de Ben. Ces panneaux ne reproduisent pas une œuvre en particulier, mais sont comme des résultats d'influences. Cepen-

dant, un panneau est une citation assez précise de la manière d'un Rauschenberg – alors très influencé par Cage – de l'époque des « Combines » et de *Charlene* (1954) : même tonalité rousse, même collage d'objets, de journaux, de photos et de fragments réels, qui s'inspireraient eux-mêmes de Schwitters. Ces panneaux pourraient évoquer la salle d'un musée d'art moderne, mais ils sont autant tableaux que cloisons. Et ces cloisons sont mobiles : les quatre panneaux latéraux tournent sur eux-mêmes, nouvelle rotation circulaire, alors que les trois panneaux centraux glissent sur des rails, se superposant, créant des ouvertures et des espaces éphémères. Ces déplacements sont sources de bruits, particulièrement lors d'une évocation du jazz : glissés, stoppés brutalement et relancés, les panneaux deviennent sonores, donc musicaux !

Car tout fait bruit dans ce spectacle débridé prônant un bricolage joyeux et inventif, bien redevable d'une esthétique dada, autant que surréaliste. Chaque objet utilisé est l'occasion d'une intervention sonore, depuis l'instrument de musique jusqu'à la bouteille écrasée, en passant par l'escabeau, les *canettes* de coca servant de talon. La voix n'est pas laissée de côté et vient compléter dans des effets divers cette partition polyphonique éclatée. Les comédiens, très meneurs de revue, font leur les déclarations de Cage, Satie : bribes sonores, bases rythmiques sont prétextes à numéro et tournoient dans ce cercle fou. Des images apparaissent, conjonctions inopinées d'un son, d'un sens, d'une représentation mentale et d'une interprétation physique.

Des objets mécaniques interviennent, clins d'œil aux transistors convoqués par Cage. Un mange-disque rappelle, dans une version contemporaine, le gramophone de Rauschenberg lors de *Event*, dans des jeux de perturbations, d'altérations du son par secousses de l'objet, qui le placent avec humour dans un discours postmoderne. Deux micros canons amplifient tout ce qui bouge sur scène, ainsi que les réactions du public : le cercle se fait arène, cuve de bruit.



Ces objets sources de bruits deviennent sujets de ready-made nouvelles formes. On ne reprend pas exactement l'urinoir ou le porte bouteille, mais d'autres objets dans une démarche similaire. L'action déictique et sélective du ready-made est prolongée, soulignée ici par ces cerceaux – encore des cercles – entourant chaque objet. En fin de spectacle, la piste se remplit d'objets dont on a vu les développements sonores précédemment, auréolés de cercles de plastique; sanctification tout aussi effective. Les acteurs deviennent eux-mêmes sujets de ready-made, en se plaçant sur des piédestaux de fortune.

À l'instar de Duchamp, se plaçant à la lisière même de l'art et en brisant les conventions, les comédiens s'ingénient à se tenir en équilibre sur les limites mêmes de l'interprétation, quittant leur rôle, dans des déclarations péremptoires ou observant nos réactions lors de 4 min 33 s de silence, alors qu'eux-mêmes ont quitté leur costume. Les conventions sont brisées par des numéros dérisoires (équilibre sur un fauteuil de bureau, ascension d'un escabeau, bouteilles tenues par un fil de nylon lors d'un numéro d'équilibre...), des chutes de scènes exploitant un humour très *british* (Benoît Bradel surpris à jouer avec un balai ou un piano minuscule quitte la piste, très digne, en disant « Good morning », ou « excuse me, sir » au comédien suivant) ou des formules jouant sur l'absurde (« si quelqu'un est endormi, qu'il s'endorme »), en autant d'adresses directes au spectateur, invité à devenir *spectacteur*.

Dans ce processus de détournement, la vidéo, captée en Live et projetée sur les panneaux centraux, se fait une place discrète mais essentielle. S'intégrant magnifiquement, elle devient matière picturale lors d'un effet de *feedback* dédoublant un acteur à quatre pattes sur des bouteilles écrasées : la caméra, aléatoirement secouée alors que l'acteur est lui-même en mouvement, le transforme en trace lumineuse, en couleurs étalées, *drippées*. La vidéo est surtout lumière en mouvement sur l'espace et les acteurs, manière, matière unificatrice couvrant tout d'une même trace de calligraphies, les *mésostics*, ou d'une même

lumière blanche. Lors du 4,33, les acteurs immobiles sont pris dans le faisceau de projection les couvrant d'une trame de pixels très visibles : image extraordinaire d'un fourmillement les baignant, grouillement même de la vie, tourbillon neigeux rendant palpable le flux et les bruits de la vie en plein silence ! L'image en négatif d'un immense métronome, figure tutélaire, rythme en silence un numéro, dessinant un demi-cercle spectral, coïncidant avec le demi-cercle lumineux de music-hall. Ce mouvement de rotation spectral prolonge en un ultime avatar les cercles de ce spectacle, bientôt rejoints par une roue de vélo tournoyant sur un tabouret. Citation, pirouette finale, ultime *révolution*.

LUDOVIC FOUQUET

NOTES

- ¹ Théâtre de La Cité Internationale, Paris, du 15-11 au 11-12 1999, avec Eise Brume, Marie Dablon, Benoît Bradel, Victor Gauthier Martin et Pierre-Henri Puente.
- ² In CD-Rom Larousse 1996, « John Cage ».
- ³ *In a Garden* (1994) et *Nom d'un chien* (1995) d'après Stein, *Blanche Neige Septet Cruel* (1997), d'après Grimm, Walsler et Lucas.
- ⁴ Benoît Bradel, « Notes pour le Cage Circus », dossier de presse.
- ⁵ Six baffles sont réparties symétriquement tout autour de la piste. « Sons et silences », de Thomas Fernier.
- ⁶ Soirée donnée au Black Mountain College (Caroline, USA), école créée en 1933 dans la mouvance du Bauhaus, au cours de laquelle Cage fit une allocution considérée comme le premier happening historique, « ponctuée de silence, du haut d'une échelle. Pendant qu'il discourait, Charles Olson et Mary Caroline Richards lisaient leurs poèmes du haut d'une autre échelle, tandis que David Tudor jouait du piano, que Rauschenberg remontait un gramophone, et que Merce Cunningham et d'autres danseurs évoluaient à travers la pièce », in *L'Aventure de l'art au XX^e siècle*, Chêne, Paris, 1988, p. 494.
- ⁷ Toiles et accessoires sont de Tomasz Zarachowicz, créateur d'installations spatiales dans les précédents spectacles de Zabracka, dans lesquels il était aussi interprète.