
CONTRAINDRE

Idéalement, je pense que l'acte artistique doit être entier, exclusif, d'une conviction absolue, un, une fois seulement (bien sûr un grand interprète saura donner à la même action reprise, répétée, toute sa force). Il n'est plus acte artistique s'il devient – et je sais combien la tentation est immense – mécanique, habituel, alors il relève plus à mon sens de l'artisanat, et un spectacle vivant ne peut pas être de l'ordre d'une horlogerie bien huilée, aussi belle soit l'horloge. Créer à chaque seconde est une position, une attitude exigeante, qui nécessite la pratique de la rectitude intérieure. Je ne suis pas sûr d'y arriver, et pourtant comment vivre autrement qu'en s'y essayant ?

Aussi j'envisage chaque chorégraphie comme l'occasion d'inviter l'interprète à être présent, conscient de ses postures et de ses profondeurs. La composition consiste à concevoir et rechercher des structures souples, organiques, qui permettent de modifier ou de générer en temps réel l'espace, le temps, la matière, la musique, dans le but de rendre unique chaque représentation d'un même spectacle. Ainsi l'interprète doit faire face à l'inattendu d'une situation qu'il n'a pas encore vécue, il ne peut pas jouer un rôle, ce qui est sollicité est sa capacité à comprendre ce qui se passe et à y répondre instantanément.

La partition propose ou impose, tout est conçu de façon relative : du très précis au suggéré. Les procédés employés pour l'écriture des actions ont tous la même visée : engendrer de l'imprévu, cerner les gestes, l'espace, le temps et non les fixer. Ainsi, Je joue avec une description équivoque des situations. Je peux soit définir une succession de situations très proches dans le temps de façon à ce que les gestes pour aller des unes aux autres soient précis ; soit une succession de situations éloignées dans le temps de façon à multiplier les chemins possibles des mouvements les reliant. J'indique que diverses actions sont strictement simultanées, ou au contraire, je laisse comprendre qu'elles sont à peu près simultanées, que leur ordre de succession est organique, et qu'il s'organise en fonction du danseur. Ou bien encore j'envisage la trajectoire du danseur comme un passage, les situations se succèdent et se déduisent les unes des autres, mais je ne décris pas ce qu'elles sont : les données de la partition agissent comme des opérateurs, des catalyseurs, elles transforment la matière, le prétexte de la composition est le changement lui-même. Cette partition chorégraphique avec une conception relative du temps, du mouvement, donne matière aux variations de l'interprète, et on peut imaginer qu'elles puissent non seulement interférer au niveau de la partition musicale, mais aussi générer, selon des processus déterminés par le chorégraphe, une partition chorégraphique instantanée (en temps réel), afin de pouvoir développer une écriture utilisant règles ou processus, nourris du moment même de la danse en train de se faire, de l'ici. La position de l'interprète lecteur de la partition s'en trouve modifiée : il lit, découvre et danse dans l'instant quelque chose de totalement neuf, mais dans un champ composé et structuré. D'autre part son interprétation relève de la plus haute importance car elle engendre ce qui va suivre. La difficulté réside en ce qu'il faille trouver un moyen pour afficher la partition chorégraphique, transformer les signes qui constituent le métalangage de ladite partition, tout en respectant le temps propre à chacun des danseurs.

Afin de concrétiser une future pièce basée sur ce principe, nous (Myriam Gourfink, Silvère Sayag, Kasper T. Toeplitz) avons commencé un projet de recherche ayant quatre grandes visées :

- Premièrement l'invention d'un métalangage chorégraphique, dont les signes soient capables d'exprimer des intentions plus ou moins précises et d'admettre des inconnus. Des signes aux formes et aux colorations facilement et logiquement modifiables: on doit pouvoir représenter avec la même aisance un espace autour du danseur divisé en 17, en 11, ou en 5, afin de multiplier les possibilités de clefs de lecture de la partition, celle-ci n'est pas forcément lue avec les paramètres « Laban » qui héritent de la disposition classique des directions — en croix : devant, derrière, gauche, droite —. Un langage permettant non seulement d'indiquer la situation d'arrivée d'un mouvement (le but à atteindre), mais aussi l'amplitude ou le parcours angulaire d'un mouvement. D'autre part afin de traduire une vision de la danse qui m'est propre, il faudra trouver un moyen pour signifier le voyage de la concentration dans le corps et dans l'espace environnant. Enfin, les symboles employés doivent se transformer selon les nécessités de l'environnement chorégraphique, sans pour autant devenir illisibles, car ces symboles destinés au support vidéo seront lus instantanément.

- Le second axe de travail porte sur la mise en image de ce langage et la programmation d'une syntaxe (définition de règles, d'ensembles de possibles, d'un ordre de succession etc.) permettant sa transformation.

- En troisième lieu, il s'agit de développer un système de captation, témoin du vécu de l'interprète. Le sens que j'utilise le plus quand je compose est le toucher, raison pour laquelle je ne me sers jamais de l'outil vidéo. Un corps filmé ne m'évoque rien. Pour moi la danse doit être vécue dans la profondeur des corps, ce que l'on montre n'a aucune importance. À mon sens, un danseur devrait plus se soucier du corps qu'il est que du corps qu'il a, car la danse est sans forme, elle est au-delà des contours du corps, elle est juste là, tendue, comme une ligne entre deux points. Le choix d'utiliser une représentation symbolique doit certainement son origine à ce ressenti. Aussi pour analyser la danse en train de se faire, j'ai évacué l'idée d'une captation visuelle qui donnerait une représentation corporelle de la danse. J'ai trouvé plus cohérent l'utilisation de capteurs posés directement sur la peau, sensibles à l'électricité passant dans les muscles lors de leurs contractions. Ses signaux électriques viendront donc renseigner le chorégraphe virtuel (le programme informatique générant la partition) sur l'état présent de l'interprétation de la chorégraphie (notamment dans le domaine de l'écoulement temporel, qui influencera le déroulement de la partition sur les écrans).

- Enfin, il faudra créer une interface faisant lien entre la réalité de la danse perçue par les capteurs et le métalangage chorégraphique, en définissant ce qu'induisent comme transformations les différentes interprétations du danseur (ce qui implique le décodage des signaux électriques) ainsi que son temps. Kasper T. Toeplitz le compositeur devra également définir ce que génèrent les variations chorégraphiques (venant du champ de l'interprète et / ou de celui de la partition) au niveau de la composition musicale et de l'articulation de ses développements.

L'aboutissement de ce projet est donc une pièce « CONTRAINDRE » pour deux danseuses. Le public est intégré dans le dispositif de la partition chorégraphique, non pas en l'invitant à circuler librement, mais en lui assignant des espaces particuliers en résonance avec la division de l'espace de la partition chorégraphique, et par là

même avec l'expérience kinésique des danseuses :le contraindre lui aussi à une posture, lui faire éprouver plus que lui montrer.

Elles sont deux. Elles sont éloignées l'une de l'autre. L'espace de leur danse est réduit à une sphère abstraite qui les enserme. Leurs corps, peau nue, sont entravés par des capteurs et des fils électriques, elles sont comme attachées, liées aux écrans qui les guident. Dans la toile du carcan qu'on leur tisse on les voudrait urgentes, dans l'épaisseur, perdues dans l'étreinte. On voudrait à l'intérieur que ça se lâche et simultanément que ça se rassemble « fleuve et puissant ». Chaque cellule, comme aimantée, plus de contour, de résistance, un grand courant déchire, dévaste, pousse plus loin... La musique sculpte l'espace, elle se fait parois pour leur corps sans enveloppe, murs d'un nouvel état d'être. Elles dansent.

Myriam Gourfink