

Mine de riens.

(La boîte de vitesse, l'embrayage, la pédale de frein)

Intervention au colloque «VISION MOUVEMENT VITESSE»
organisé par «Marseille Objectif Danse», sur le thème imposé :

«Les standards de la représentation ou l'éphémère décadre...»

Cette intervention est conçue pour provoquer deux formes de réactions bien distinctes : celles de ceux qui connaissent le travail d'ALIS et celles de ceux qui ne le connaissent pas (ignorance qui, loin d'être un handicap, sera mise à profit).

Il y a toujours un décalage énorme entre ce que l'on dit et ce qui est perçu de ce que l'on fait : que sera-t-il imaginé des prestations d'ALIS sur une scène par ceux qui n'en n'ont rien vu ; quel rapport les autres établiront-ils entre ce qu'ils ont vu et ce qui va être énoncé ... ?

(Les auditeurs étaient avertis que certaines propositions seraient avancées en toute mauvaise foi ; ils étaient également instamment priés d'interrompre le cours de l'exposé à chaque fois qu'il leur en semblerait bon.)

Le titre :

Mine de riens.

Des riens : une bonne définition de la matière qui résulte des agissements scéniques d'ALIS. Une matière un tantinet précieuse.

«Mine de riens» est aussi le titre d'une séquence d'un spectacle d'ALIS (une mine y est figuré sommairement par le chevalet d'un puits ; à côté, un tas de «riens» qui va grossissant). Deux autres séquences font pendant à cette mine de riens, l'une intitulée : «Sans en avoir l'air», et l'autre : «Sans mine d'en avoir l'air de rien».

La forme de l'exposé :

Une suite, sans ordre, de fragments suggérés par les notions abordées au cours de ce colloque, chaque fragment pouvant juxtaposer ces notions avec les conceptions qu'ALIS se fait de son travail, ou avec d'autres conceptions, standards, élaborées du point de vue du spectateur, du professionnel de la culture ou du créateur... Ce désordre est censé souligner la difficulté qu'ALIS rencontre à appréhender son propre univers.

(Pour agrémenter cette énumération il était proposé aux auditeurs un outil métaphorique, contenu de notre sous-titre, et maintenu à la disposition de l'auditeur par le schéma ci-contre, afin qu'il en use intensivement, en premier lieu par sa faculté, ici encouragée, à interrompre le cours de l'exposé, et aussi en appliquant la métaphore de lui-même aux différents mécanismes du spectacle et de la réalité convoqués ci-après :

* la boîte de vitesse : dispositif de distribution d'une force motrice applicable à la production du mouvement d'un engin.

* l'embrayage : c'est le dispositif de mise en contact de cette force avec l'engin.

* le frein : totalement étranger au reste des dispositif (même s'il est préférable que leurs actions soient coordonnées), le frein s'interpose directement entre l'engin et l'espace par rapport auquel l'engin se meut. Il simplifie le retour à l'équilibre des forces appliquées à l'engin et son environnement, éventuellement jusqu'à l'immobilité.)

Le cadre.

Techniquement, sur scène, il est de nature radicalement différente de celui qui intervient dans les autres disciplines signifiantes : ici, c'est le spectateur lui-même qui fait son cadre...

Le cinéma, la photographie, la vidéographie ou la peinture imposent d'emblée au moins un cadre prédéterminé.

ALIS intervient sur des espaces qui induisent plusieurs types de cadres dans l'ordre du spectacle :

* un espace d'évolutions similaire à celui de la scène classique, frontal, mais dont toutes les surfaces sont des écrans de projections et où tous les éclairages ont donc une fonction primordiale de recadrage.

* un petit dispositif, sorte de miniature et de théorie du précédent. Il est équipé d'un miroir incliné qui renvoie au spectateur un second point de vue du plan horizontal sur lequel ont lieu des manipulations... (à noter que le miroir est un cadre dont le contenu change en fonction de la position du spectateur et qui n'est signalé que par ses limites géométriques : il n'y a pas de transition entre le cadré et le hors-cadré).

* enfin ALIS intervient également sur des espaces de grandes dimensions en concevant des images et scénarios pour des projections géantes (Gérard Le Moüel a élaboré le concept de «Grande Image» en le soutenant de la notion de spectacle à l'échelle 1/1 : la grande image, qui ne se distingue pas uniquement par sa taille, ne supporte pas le recadrage).

Nous avançons que le cadre est ce qui définit une échelle de représentation (abstraite ou figurative) ; et on peut sans trop prendre de risque affirmer que dans une image vidéo tout est petit, un peu plus grand sur un écran de cinéma, «exact sur» scène (échelle 1/1).

Dans le rapport spectateur/scène le cadre est a priori malléable. Les pratiques théâtrales conventionnelles s'emploient à anéantir la «faculté de cadrer» du spectateur, ignorant en cela l'existence même du cinéma, de la vidéo, de la peinture.

La plupart du temps, avec le théâtre, le cadre se confond strictement avec le genre illustré sur scène : le texte et l'acteur n'ont alors pour fonction que de reconduire pour le spectateur cette parfaite et stérile adéquation du cadre et du genre.

L'absence relative du texte et de l'acteur sur la scène de la danse contemporaine a pu la préserver de ce type d'effet pervers : toute contamination n'est pourtant pas écartée.

Le mouvement.

Il paraît difficile d'utiliser la notion de mouvement telle que la perçoit le danseur ou chorégraphe pour appréhender les activités d'ALIS sur scène.

Le mouvement physique que nous y mettons en branle tient en effet plus de celui de l'horlogerie, et il est d'ailleurs régulé par une horloge.

Notre rôle étant celui de manutentionnaires, rarement de manipulateurs, ce que nous effectuons sur scène est plus de l'ordre du «déplacement» d'un point à un autre. Qui plus est, le point de départ de l'objet que nous déplaçons et son point d'arrivée sont généralement signalés par des «éclairages».

Le mouvement de nos corps est donc très en retrait, soustrait. Ils ne représentent rien. Nous faisons sur scène strictement ce que nous sommes en train d'y faire; nous ne jouons pas un rôle.

C'est aussi la posture la plus fréquente du danseur de danse contemporaine.

La différence, la difficulté, pour nous, est que nos gestes ne doivent être animés d'aucune intention parasite. Sur scène, étant donné que nous dissimulons pas nos actions au spectateur, nous sommes donc tout simplement animés de l'intention de bien faire : apporter le bon objet au bon endroit, au bon moment...

La vitesse.

Au regard de la scène, la vitesse est liée à la perception de la durée. De même que nous avons pu distinguer le «grand» du «petit» dans la problématique du cadre, nous distinguons ici le «rapide» du «lent» : la vitesse s'apprécie...

Contrairement au danseur nous ne l'apprécions pas physiquement : nous avons d'abord à l'apprécier pour la programmer :

* combien de temps est nécessaire pour effectuer telle action (vite)?

* combien de temps peut-on faire durer telle action (lent)?

Sujet d'angoisse! Avant, c'est là que se joue la pertinence d'une action envisagée. Pendant, l'écoulement implacable des durées programmées pour l'exécution de toutes nos actions sur scène met ces mêmes actions

à la merci du spectateur, parfois jusque dans leur bonne exécution, tant la perception de la réaction de ce spectateur est forte lorsque l'exécutant est départi de cette faculté d'agir sur le temps.

Nous supposons que le public perçoit la vitesse en terme de quantité d'informations car cette perception n'est pas liée à notre vitesse d'exécution : parce que nos actions sont souvent laborieuses, complexes, qu'elles ne servent pas directement ce que le spectateur est en train d'observer.

Parce que notre activité sur scène relève de la course contre la montre alors que ce qui est donné à voir relève d'une certaine lenteur.

Et parce que, dans un mouvement inverse, l'accumulation des informations produit une sensation d'écoulement rapide de la durée (courte/longue).

Nous avons pu remarquer un phénomène : dès que nous utilisons de la parole enregistrée, qui porte une signification, le temps semble s'écouler beaucoup moins vite (l'ennui au théâtre). A l'opposé, pour un éclairage, ou une image, un fondu d'extinction ou d'allumage très lent passe comme une lettre à la poste. (un petit glossaire des «allures» subjectives serait amusant à dresser : à la va vite...)

De tout ce qui précède nous concluons que la vitesse est un élément totalement imaginaire, voire : fictif.

Nous avons introduit dans notre dernier spectacle un type de mouvement simple : par l'intermédiaire d'un film défilant, une image projetée se déplace horizontalement et à une vitesse constante...

Etudier la notion de tempo.

Le programme, la chorégraphie, l'écriture.

La notion de programme, telle que la définit l'informatique ou une procédure d'expérimentation scientifique, serait certainement la plus pertinente pour désigner le rapport d'ALIS à une écriture.

Le programme à pour nous fonction d'assurer le déroulement d'une séquence d'actions préméditées (cette préméditation, au sens criminel, par le truchement du programme, devient manipulable : elle est, parfois, l'unique justification consciente d'une action effectuée sur scène).

Le métier, l'artiste, l'auteur.

La manière dont ALIS fait face à la nature des moyens technique qu'elle emploie manifeste l'impossibilité qu'il y a aujourd'hui à cerner, encore moins à circonscrire, la compétence spécifique de l'artiste.

Nous serions des spécialistes de la non spécialisation.

Les savoir-faire que nous mettons en jeu sont pour la plupart contenu dans des logiciel. Devant les apports de la technologie actuelle, ceux du moins auxquels nous pouvons accéder, nous adoptons, et nous revendiquons une posture d'incompétence radicale, une maîtrise de la non-maîtrise...d'une forme de retrait vis à vis du médium utilisé, retrait que l'on a pu aussi percevoir dans les travaux présentés ici par Longuet et Courchesne.

Dans cette conjoncture, le statut, standard social, de l'artiste apparaît quelque peu superfétatoire. Corrélativement, assumer la situation d'un sujet en proie à ce que devrait être l'art aujourd'hui nécessite une certaine santé : mais pas une santé (bonne ou mauvaise au regard du standard) qui se constitue dans le résultat de son activité : une santé qui tend à ne pas contaminer ce qu'elle produit.

La signification.

ALIS n'utilise que des prétextes (à rapprocher de l'intention dans le geste du danseur).

Nos spectacles ne proposent aucun message.

Aucun des objets, images, sons, situations... qui y sont exposés ne présente un sens tangible en eux-mêmes. Ils réitèrent la qualité fondamentale de tout processus de symbolisation : chaque signe ne vaut que par rapport aux autres signes avec lesquels il est mis en relation.

Ce que tend à oblitérer tout standard de symbolisation : le sens y fait écran à la façon dont il est produit (ce qui marque la réussite de la standardisation d'un système de signes).

Conclusion.

Pour revenir à «l'éphémère décadre», le lieu privilégié, actuel, de l'expérimentation de la signification comme distribution de signes : il est sans doute celui de la scène telle que la «danse contemporaine» l'investit.

Pour ALIS, le prétexte du corps n'est pourtant pas une justification première à la pratique de cet espace.

Pierre Fourny