Bachelor / Mémoire
Elie AUTIN

« OZONE »

Juliette et moi savions que nous voulions travailler ensemble de manière générale sans forcément penser au Bachelor. Mais un jour Gabriel nous a demandé à tous, si nous avions des envies de collaborations pour le Bachelor. Comme une évidence, nous nous sommes regardés et avons répondu que, oui nous le ferions ensemble.

Avec Juliette nous sommes très proches et nous avions déjà fait d'autres projets ensemble avant celui-ci. (Projet collectif à la Manufacture, et trois performances à Zurich). Nous nous inspirons l'un l'autre et avons l'habitude de travailler ensemble. J'aime chez Juliette son côté calme, méticuleux, sérieux, déterminé et fou à la fois. Le dialogue et la communication ont toujours étés très clairs entre nous. Par la suite, nous avons aussi choisi un week-end avant le début de la création, pour aller en montagne afin de pouvoir se projeter par rapport au Bachelor.

Nous avons donc discuté tous les deux de ce que l'on avait comme images fortes que nous aimerions voir figurer dans la pièce et ce qui est amusant et étonnant c'est que nous avons tous les deux évoqué le fait de se «battre» ou que l'affront soit présent durant la présentation. Nous avons aussi évoqué le fait que jouer avec les dimensions spatiales et corporelles serait intéressant notamment par rapport à nos corps respectifs et surtout, nos deux corps ensemble. (Les contrastes, le gigantesque, le tout petit, l'invisible).

CONCEPT DE TRAVAIL

Si je devais parler d'un concept que l'on a trouvé pour la pièce, je parlerais de notre connexion et des dimensions comme je vais vous l'exposer ici.

Le charging

Je vous propose d'observer de nouveau la pièce depuis le début. Lorsque vous entrez dans la salle, Juliette et moi sommes déjà sur scène au centre et au devant du plateau, en plein « Charging ». Le charging est une idée avec laquelle Juliette est arrivée un jour.
Elle consiste à se tenir debout les yeux fermés et à laisser opérer une sorte de déséquilibre constant, de façon circulaire, sans tomber, sans changer l'inclinaison du torse qui, restera fixe et en ne changeant pas la position de nos pieds non plus.

Pendant plusieurs jours, sur des sessions plus ou moins longues, nous avons expérimenté cela. Nous l'avons fait parfois sans musique et parfois avec. Les musiques que nous mettions étaient des chants de baleine sous l'eau. Car tous deux, nous nous sommes intéressés à cet animal si fascinant. Très vite, pour moi cet exercice est aussi devenu une forme de méditation qui m'a permis de me calmer et de retourner à une sorte de point neutre. Ces sons et échos captivants nous ont aussi intéressés. Nous avons ensuite essayé de devenir nous-mêmes les échos de ce que nous entendions, ou bien la source sonore en elle-même. Mais très vite nous nous sommes rendus compte qu'il était plus intéressant de réagir à des sources sonores que de provoquer des sons. C'est donc sur ces échos que nous avons choisi de poursuivre la recherche.

C'était très agréable pour nous deux de nous rendre compte à quel point un simple exercice comme celui-ci pouvait nous calmer et faire office de page blanche pour commencer une éventuelle suite.
Assez rapidement, nous avons enlevé le fait d'avoir des sons de baleines avec nous sur scène. Notamment parce que pour les spectateurs, il est plus intéressant de pouvoir s'imaginer et éventuellement projeter une musique propre à eux sur ce que l'on fait.

C'est donc ce que nous avons assez rapidement choisi de gardé comme début pour la pièce, c'est à dire être les simples échos de sources sonores, plus ou moins perceptibles. Durant ces déséquilibres, de manière aléatoire il y a certains moments où nos corps se touchent, mais continuent leurs trajectoires. Le troisième contact étant pour nous le signe qu'il faut passer à la phase suivante.

Le « Touching ».

Ce que l'on appelle comme ça, est l'exercice proposé par Nina Simon que l'on a eue en deuxième année et qui nous a marqués Juliette et moi. Le propos étant de découvrir par le toucher le corps de son/sa partenaire les yeux fermés. Nous sommes donc partis de cette idée pour commencer nos recherches. Et en studio, debout l'un face à l'autre, nous avons petit à petit dirigé lentement nos mains vers le visage de l'autre, jusqu'à le toucher. Nous étions très alertes aux différentes textures, températures, réactions nerveuses, zones plus ou moins humides et glissantes....

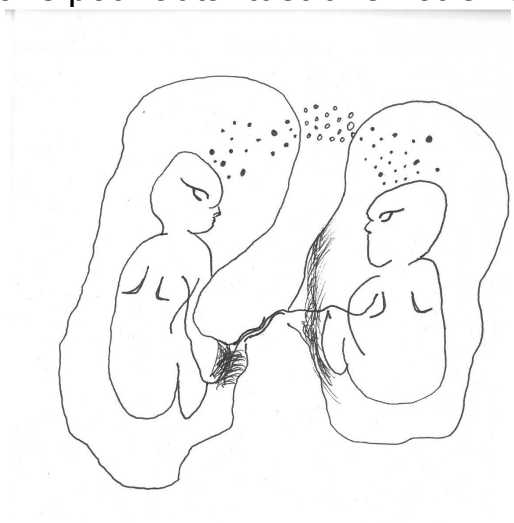
Ayant considéré que découvrir le corps de l'autre peut tout aussi bien être une découverte à travers le corps de l'autre et donc aller plus loin que la simple enveloppe extérieure, nous nous sommes permis durant les recherches d'introduire nos doigts dans la bouche de l'autre ainsi que dansle nez, lesoreilles, lescoins des yeux. Toutes ces sensations vraiment fortes voire violentes mais sensuelles à la fois, ont été possibles notamment grâce à la confiance.

Le fighting

Dans l'ordre dramaturgique de la pièce, vient maintenant, le fighting. Nous nous sommes donc mis en studio et nous avons fait une sorte de lutte (intense) qui consistait à attraper l'autre, le mettre à terre et l'empêcher de bouger pendant un laps de temps. Cela demandait beaucoup d'énergie et de détermination pour ne pas se « faire avoir » par l'autre. Nous n'en n'avons pas tiré de grandes conclusions mis a part le fait que si nous voulions inclure un affront physique sur scène, il allait falloir vraiment utiliser notre force pour que nous puissions vivre réellement l'instant et que le spectateur puisse être témoin de la force qu'on y mettrait. En tout cas, cette expérience nous a beaucoup amusés.

Nous n'avons finalement pas gardé cette lutte sur la forme finale mais ce combat surgit de la manière suivante : toujours debout et après le « touching » Juliette ou moi quand nous le sentons, poussons de façon franche le visage de l'autre avec une puis les deux mains. Les pressions se font d'abord à l'horizontale puis à la verticale, ce qui crée des dynamiques en accordéon, de par les mouvements de mains qui arrivent et repartent sur les visages. Ce que nous nous imaginons à ce moment-là, c'est le fait de pouvoir trouver la surface avec notre visage pendant que nos mains et bras maintiennent le visage et donc le corps de l'autre sous l'eau. Conscients des images que cela peut renvoyer, notre rythme est lent, bien que nos corps restent très présents et précis dans leurs actions.

Pour moi la cellule d'après est une sorte de séparation que l'on pourrait imaginer à un niveau embryonnaire, car jusqu'ici j'imaginais Juliette et moi comme dans une sorte de fœtus, à l'intérieur duquel nous sommes séparés, sans pour autantdétruire notre lien.



Car à la fin du « fighting », on s'écarte peu à peu l'un de l'autre et les dernières parties de nos corps encore en contact sont nos doigts qui, eux aussi, se sépareront. Après un court instant de silence viendra se glisser la première musique.

Ainsi commence la phase « Banquise ».

Cette image nous a inspiré lorsque nous avons visionné en deuxième année, avec Claire de Ribaupierre, « Encounters at the end of the world ». C'est un documentaire dans lequel on voit des chercheurs écouter au sol les sons provenant de sous la banquise. L'enregistrement que l'on entend à ce moment du film nous a beaucoup plu dès le début. Nous avons donc expérimenté nos recherches corporelles, avec ces enregistrements jusqu'à les garder sur la forme finale du projet. Cette "musique" très énigmatique nous plonge tout de suite dans une ambiance particulière car ces sons ne sont presque jamais perçus par l'oreille humaine. Avec Juliette, nous avions envie de déplacer le spectateur à un autre endroit, et que le public puisse s'imprégner physiquement de la musique. Le son est donc relativement fort dans la salle à ce moment-là.

Durant cette partie, vous voyez Juliette et moi qui entamons une lente descente au sol. Allongés sur le côté et légèrement repliés sur nous-mêmes, nos têtes sont légèrement surélevées et toujours parallèles au sol sans le toucher durant toute la durée de cette cellule. Nous réinventons les images que l'on a vues de ces chercheurs et chercheuses.

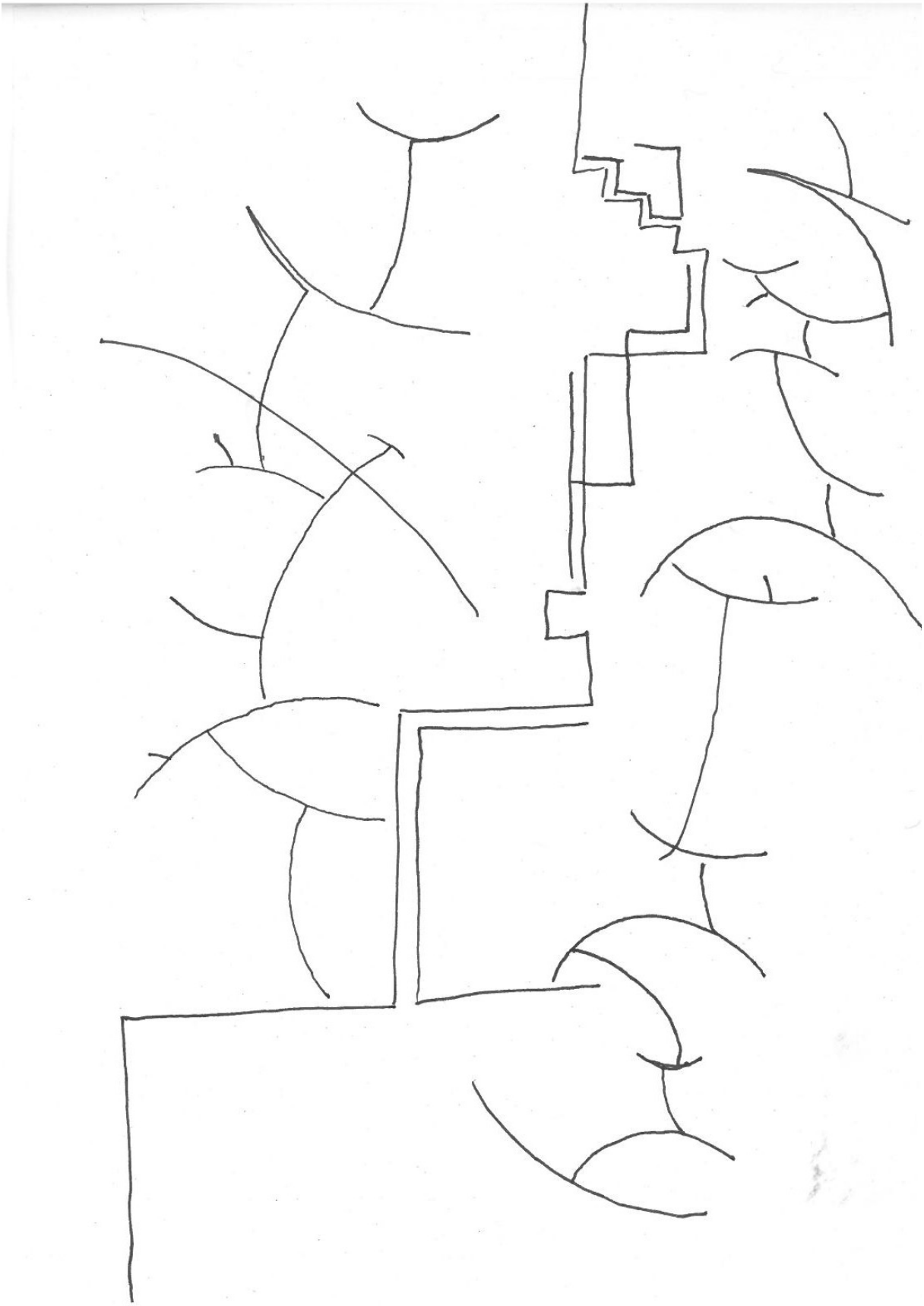
Dans cette même partie, grâce à des points d'appui, nous glissons sur le sol qui est un grand tapis de lino blanc recouvrant l'entièreté du plateau. Comme si nous étions sur de la glace, certains mouvements de glisse que l'on fait sont symétriques entre Juliette et moi et d'autres ne le sont pas dus à la chorégraphie écrite par rapport à cette partie.

Pendant les recherches faites en studio par rapport à cette banquise, nous avons l'idée de porter des chaussures. Pour nous il s'agissait d'un parti pris esthétique, mais qui allait aussi changer nos perceptions par rapport au sol, car très vite nous avons observé le changement entre la pratique pieds nus et en chaussures.

Pendant les recherches, nous avons aussi essayé toujours en étant au sol, d'adopter une position adéquate et de tirer l'autre vers soi, mais comme s'il s'agissait d'un seul bloc c'est à dire de le tirer par une extrémité et de le faire bouger en son entier, pour que nous puissions glisser sans modifier sa forme corporelle. Rapidement nous nous sommes rendus compte qu'en faisant ça, la fluidité des mouvements disparaissait. Nous avons donc choisi de n'incorporer aucun contact physique à l'intérieur de cette cellule, afin de garder une lecture claire en terme de qualité de mouvement.

Au fur et à mesure que tout cela se passe, nos yeux s'ouvrent mais ne cherchent pas à observer ou analyser. Il s'agit simplement d'une nouvelle information pour nous ainsi que pour le spectateur. Il n'y a donc aucun contact visuel avec le public pour le moment. Du début de la pièce jusqu'ici c'est une ambiance relativement intimiste avec nos corps qui prennent de moins en moins de place, se dirigeant~~s~~ vers le sol.

A la fin de la « Banquise », nous nous plaçons l'un face à l'autre avant de commencer : La « Machine ».



La musique *Spleen mimi cri* est un enregistrement fait par Charles Uzor, le père de Juliette. Il enregistre cette machine à San Francisco vers 2012. Il s'agit d'une musique qui vient redynamiser la pièce, car jusqu'ici, nous avions du silence et des musiques sans réelle rythmique, avec des mouvements assez lents et continus.

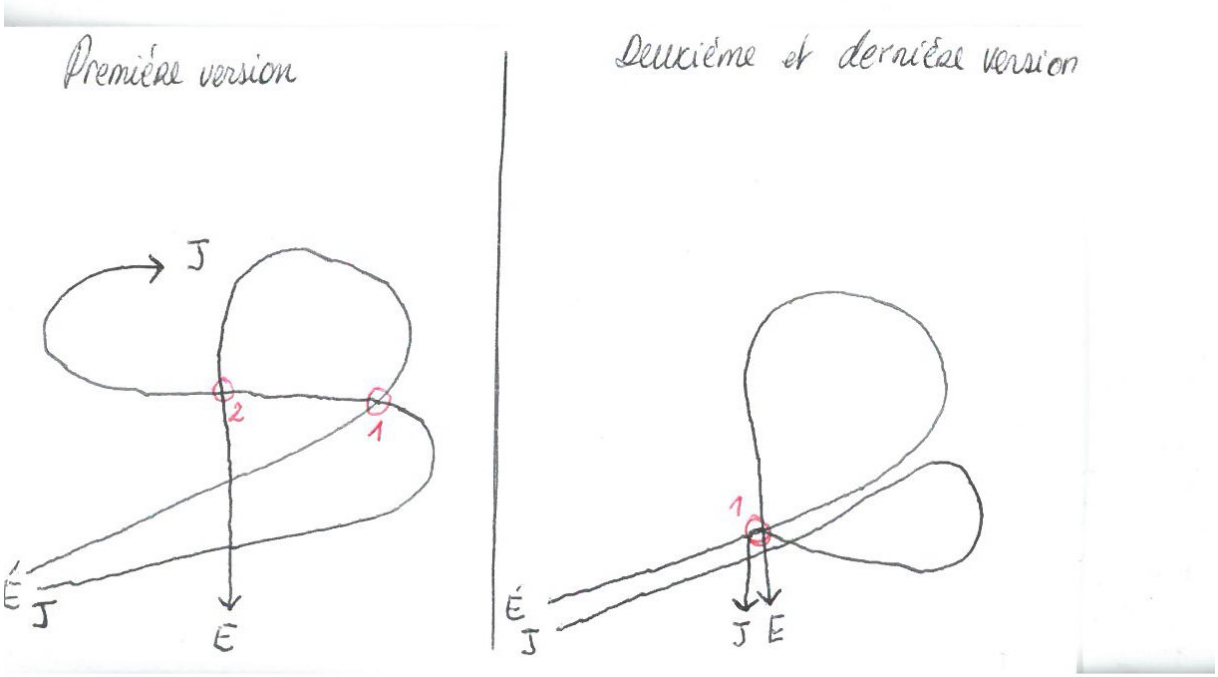
Par rapport à notre recherche, j'ai demandé à Juliette qu'elle fasse une improvisation sur la musique, pendant que je l'observais en prenant des notes (notifiant ce qui pour moi pouvait fonctionner). Nous avons fait l'inverse et à la fin de mon improvisation, nous avons échangé sur ce que nous avions vu et ce qui pour nous fonctionnait, chez l'un et chez l'autre. Les observations que nous avons échangées, ont fait que en raison des sons industriels de la machine enregistrée, la musique nous a tout de suite mis dans une physicalité de mouvements: précis, dynamiques machinaux, robotiques et répétitifs.

Au fur et à mesure que les jours avancent nous sommes convaincus qu'il faut garder pendant un long moment, cette physicalité, ainsi que cette précision. Mais qu'il faut garder aussi un rapport très étroit entre notre danse, les rythmes et la musique, qui propose un grand panel au niveau des détails de rythmes, de pulsations, de notes etc...

Durant cette partie nos bras prennent des formes architecturales très précises mais qui ne sont pas fixées ou chorégraphiées. Pour les jambes, nous avançons sur chaque temps fort de la musique. Nos jambes sont parfois tendues parfois moins, ce qui nous permet de changer de niveau et donc, de dynamiser la danse et l'avancée de la pièce. Bien que les bras ne soient pas chorégraphiés, les trajectoires dans l'espace, elles, le sont.

Nous avons en studio, dessiné plusieurs trajectoires possibles en essayant de les danser jusqu'à trouver, celle qui nous correspondait en terme de dynamique dans l'espace. Car créer un parcours provisoire nous a permis de nous situer temporellement mais aussi spatialement.

À la fin des observations, on dessine des parcours plus complexes qui comportent des séparations ainsi que des points de rendez-vous.



Vous pouvez aussi durant cette partie observer une sorte de danse complémentaire/dialogue. Car par exemple les bras de Juliette partiront de gauche à droite et les miens de droite à gauche, comme pour plier ou tendre les jambes, ce qui fait un dynamisme de niveau. Tout en gardant bien-sûr le reste de notre physicalité et le rythme dans nos mouvements.

A la fin de cette partie, nous sommes debout, dos à vous et nous discutons quelques secondes pendant que la musique se termine. Cette petite discussion nous permet de faire une coupure franche avec la partie d'avant et de nous reposer un moment. Durant cet échange, nous voulions au départ nous annoncer mutuellement une grande nouvelle. Ce que nous avons choisi de ne pas inclure pour le Bachelor car il fallait trouver, une réelle nouvelle à annoncer dont l'autre ne serait pas au courant. Donc nous avons opté pour se parler de comment est ce que l'on vivait la pièce sur le moment-même, et si tout se passait bien pour nous. Cette idée, arrivée un peu plus tard sur le projet, a permis d'avoir un instant qui nous reconnectait encore plus au présent et avec ce qui se passe sur le moment.

La chorégraphie

À la suite de ce court instant vient s'insérer, la «Chorégraphie» et nous sommes toujours dos à vous. Cette chorégraphie est effectuée dans le silence et ne se déplace pas. Nous imaginons Juliette et moi entrer dans l'eau à ce moment-là. Certains détails de la chorégraphie y font référence de façon plus ou moins subtile car en plus nous sommes de dos. (Détails: notre inspiration avant de plonger par la tête et d'engager tout le buste ou encore nos mains découvrant la surface). Ce qui déplace une fois de plus le spectateur à un autre endroit.

Cette chorégraphie est synchronisée et écrite. Durant cette chorégraphie nous utilisons beaucoup nos bras et le haut du corps, ce qui crée de grands mouvements amples et qui par la même occasion, modèle l'espace en le rendant soit plus petit soit plus grand, selon nos mouvements mais aussi selon le regard du spectateur.

Maintenant les *Three Voices* de Morton Feldman.
A la fin de notre chorégraphie, nous faisons un tour sur nous-mêmes, relativement rapide qui est une transition afin de nous retrouver en face à face et en bas de la diagonale gauche du plateau si l'on se place de votre côté. (Exactement comme pour la Machine).

Pendant la création en parallèle des autres matières que nous étions entrain de créer, nous avons fait plusieurs écoutes de ce morceau. Au début, cette musique me parutun petit peu manichéenne notamment dû au fait qu'une des deux voix du début de ce morceau soit aiguë puis la deuxième voix plus grave. Puis ces deux voix finissent par se confondre avec une troisième voix qui s'intercale dans la partition. Lorsqu'on a fait ces écoutes en studio, l'envie du déplacement était évidente pour tous les deux.

Nous nous sommes alors dit que nous pourrions utiliser cette bande sonore comme un jeu ludique à l'intérieur duquel nous pourrions rajouter nos propres règles plus complexes. Toujours en studio, nous avons donc une énième fois écouté cette musique et nous avons pris le parti de nous approprier une voix chacun. Et, comme nous avions tous deux l'image d'un déplacement, nous avons pris comme trajectoire une des diagonales du studio. Puis de là, nous nous sommes placés l'un en face de l'autre à une extrémité de cette diagonale. Sur les deux premières notes vocales que nous avons associées à Juliette, elle fait un pas de côté puis vient mon tour où je fais de même et ainsi de suite. Bien souvent Juliette a plus de pas à faire, cela étant dû à l'écriture de sa partition.

Nous avons donc comme cela avancé jusqu'à l'autre extrémité de la diagonale. Amusant à faire mais très facile et vite ennuyant, nous avons rajouté des mouvements de têtes.

Donc à chaque déplacement, ma tête se tournait en opposition à la direction vers laquelle nous allions mais le reste du temps je regardais Juliette qui à son tour me regardait quand je bougeais. Ce début de partition très simple était donc en accord avec nos mouvements qui eux aussi sont très simples.

Nous avons tout de même poursuivi la recherche en ajoutant une petite “subtilité” qui en réalité est un point majeur de la pièce. Il s'agit du regard car c'est la première fois que l'on regarde le public. Nous le regardons sans intention particulière. Nos regards se posent sur une ou plusieurs personnes à chaque mouvement de tête que nous faisons. Ce qui au fur et à mesure m’a beaucoup plu, car en partant de ces consignes simples, Juliette et moi évoluions à travers un dialogue corporel, bien plus complexe.

Lors du bachelor, une fois cette partie terminée, et étant arrivés en diagonale haute du plateau, une baleine invisible arrive sur scène mais ne fait que passer et avec Juliette nous l'observons, avant qu'elle ne disparaisse.

Je vais maintenant vous rappeler ce qui ce passe à ce moment sur la scène. Car en terme de dimensions, cet événement est important. Etant donné la taille d’une baleine, nos déplacements dans l’espace (que nous avions chorégraphiés), doivent s’adapter à cet énorme animal. Toute l’attention est portée sur lui et c’est à ce moment qu’au niveau de la partition musicale, ça devient plus complexe.

Vous souvenez-vous de nos deux corps en fond de scène près du mur ? Eh bien il s’agit, comme nous l’avons appelée avec Juliette, de la «Figure».

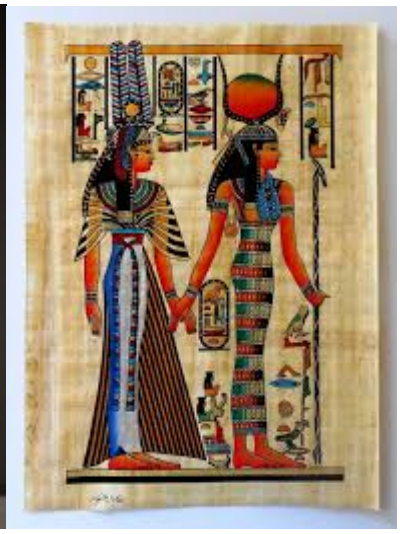
Pour pouvoir vous parler de cette figure, j'aimerais revenir sur un point abordé en amont car il s’agit du «Touching». Avec Juliette nous avions aussi pensé après le Touching, découvrir le corps de l'autre mais en utilisant tout le corps. Et non pas seulement avec les mains.

Et ce que nous avions plus concrètement comme idée, était de créer une sorte de créature hybride, donc d’entremêler nos corps afin d’obtenir une sorte de mélange de nos deux corps mélangés l’un avec l’autre et donc «visibles en 3D». Ce qui n’a pas été incorporé directement de cette façon-là. Mais nous avons réadapté l'idée de cette créature hybride, sur un plan en 2D, et donc «visible seulement de profil». Sur la dernière partie de la musique que nous voulions utiliser, nous sommes tous les deux en fond de scène et de profil ce qui donne un dessin de silhouettes sur un plan plat, parce que nous sommes très proches du mur.

Cette figure ou créature hybride, nous l'avons construite étape par étape. Nous nous sommes mis devant un miroir et avons essayé, comme des sortes de balanciers, de combiner des mouvements mécaniques d'avant en arrière, simplement en inclinant le buste ou en se cambrant en arrière. Nous avons ensuite ajouté nos jambes qui elles, sont un peu écartées l'une de l'autre comme sur les papyrus d'Égypte ancienne.

En terme d'action lorsque je me penchais en arrière, mes jambes ne faisaient rien mais quand je revenais à une position neutre, je faisais monter mon pied droit, en position “flex”, jambes tendues sans que mon talon décolle du sol.

Quand Juliette se penchait en avant, sa jambe arrière se pliait et lorsqu'elle revenait à la position neutre, elle soulevait aussi sa voûte plantaire ainsi que le talon pour assurer une demi-pointe précise.... Nous avons continué ainsi à travailler le détail des mains. Ayant fini de tout rassembler et ayant vu ce que cela donnait face au miroir nous avons décidé de le garder pour le présenter tel quel lors de la présentation. Voici comment est née notre « Figure ».



Princes et Princesses de Michel Ocelo

Concernant cette chorégraphie, il s’agit de la même que celle que l'on présente de dos mais cette fois-ci face au public. Vous ayant décrit ce que nous faisions sur scène de dos, laissez-moi vous expliquer comment nous avons travaillé cette chorégraphie en studio et pourquoi avons-nous choisi de la reprendre de face.

Pour créer cette chorégraphie, j'ai proposé à Juliette que chacun de notre côté, nous inventions une chorégraphie pendant 30 minutes, puis que nous nous la montrions mutuellement. Ensuite nous avons appris la chorégraphie l'un de l'autre et enfin nous les avons combinées de manière à ce que cette chorégraphie fasse sens pour nous. Ce qui veut aussi dire que nous avons dû faire des choix en laissant de côté bon nombre de mouvements. À l'intérieur de cette recherche, nous avons aussi dû inclure différentes rythmiques pour les mouvements, ce qui nous paraissait essentiel pour donner une certaine consistance et énergie à la chorégraphie. Et pour ne pas non plus s'ennuyer à l’intérieur de cela.

Les qualités de mouvement que nous avons trouvées sont plutôt flottantes ou en apesanteur. Le fait que nous ayons déjà fait une première fois cette chorégraphie de dos puis que nous la reprenions de face, nous l’avons perçue comme une sorte de fil rouge, pour le spectateur. Enfin, nous avons trouvé des « endroits de jeux » qui en fait, nous ont permis de nous situer et de naviguer à travers cette chorégraphie. Concernant le regard durant cet instant, il est vivant. Nous observons les mouvements que nous faisons vivre sur le moment tout en ayant gardé, comme depuis le début de la pièce une totale écoute et attention à l’autre. En effet, nous sommes les deux seuls responsables du rythme dramaturgique de la pièce et il est très important pour nous qu’à cet endroit, nous soyons « sur la même longueur d’ondes ».

Il était très agréable pour moi de danser aux côtés de Juliette en studio durant les recherches comme durant les présentations. Car ayant le temps d'observer réellement et en considérant chaque mouvement, nous avons petit à petit fait corps avec cette chorégraphie.

La plupart du temps nous avons fait cette danse sur *Weirdfishes* de Radiohead. Elle est donc restée sur scène avec nous lors de la présentation finale. Cette musique amène une nouvelle atmosphère à la pièce car grâce à la mélodie, aux instruments et à la voix qui chante des paroles concrètes, le spectateur peut aussi se rattacher à un élément qui lui est familier, hormis la danse. Car jusqu'à présent toutes les autres musiques étaient beaucoup moins connues de l'oreille humaine et nous avons donc supposé en proposant cette musique, apporter une sorte de confort pour le public. Cette chanson est la dernière que nous utilisons et que nous laissons durer jusqu'au bout.

Danse télépathique

À la fin de cette chorégraphie nous commençons la « Danse Télépathique ». Un concept que Juliette a pu expérimenter, durant le stage “Camping” à Paris. Le principe étant de transmettre à son partenaire une danse qu'il ou elle reçoit et doit faire. Mais cette transmission se fait simplement par le regard et l'intention, ce que nous avons essayé de faire en studio. Mais très vite je me suis rendu compte, que je n'avais pas du tout les mêmes informations et outils que Juliette pour cette expérimentation. J'ai donc préféré arrêter le fait de me forcer à creuser à l'intérieur d'une recherche qui ne me parlait pas du tout en réalité. Néanmoins nous voulions tous les deux continuer de chercher comment faire raisonner le fait que chacun notre tour, nous puissions danser, et que l'un soit présent et connecté à l’autre, sans forcément avoir besoin de se regarder, ni même en étant très proches physiquement l'un de l'autre.

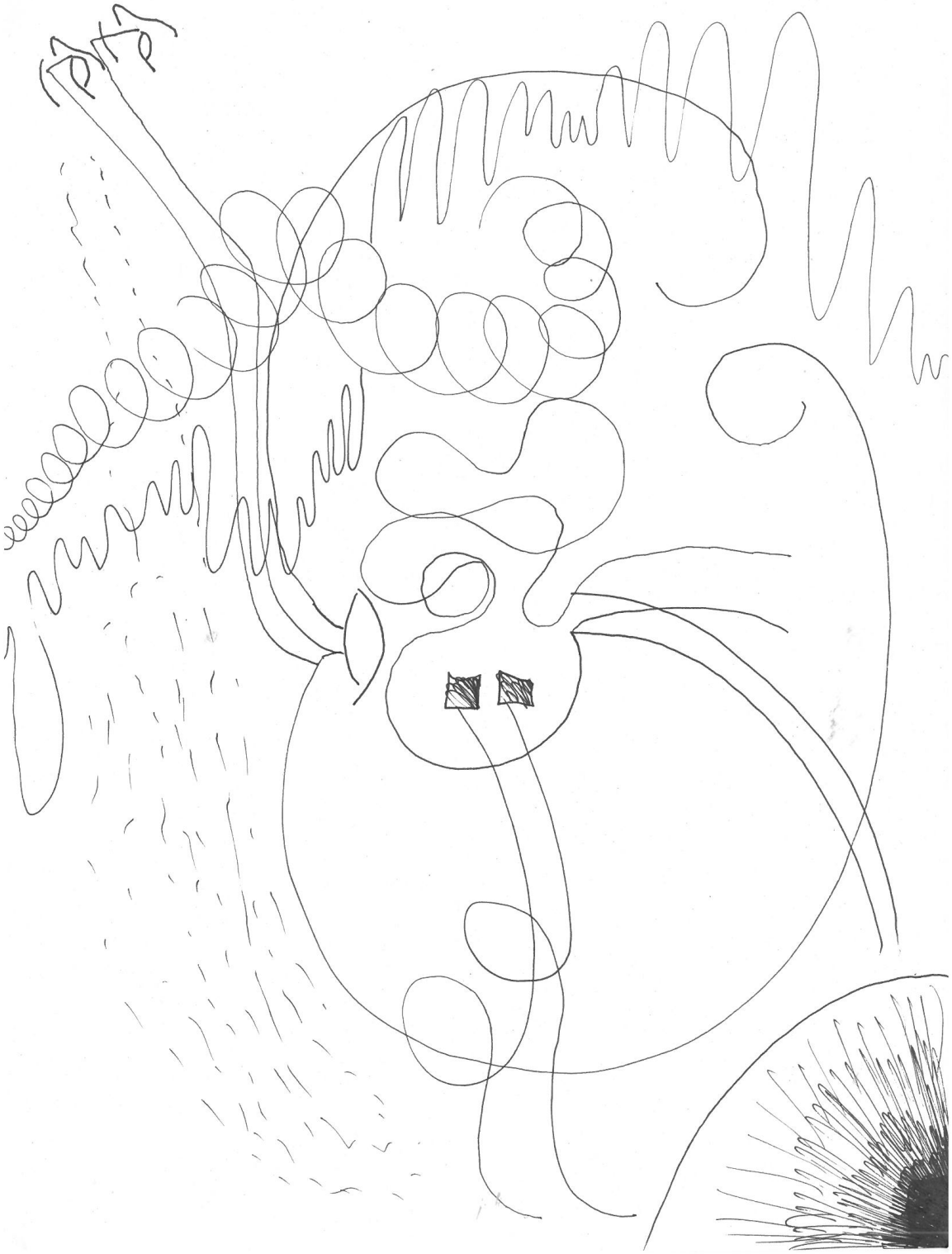
Nous avons donc arrangé à notre façon cette danse télépathique. Car par exemple durant les représentations, Juliette était plus ou moins loin de moi, en fonction de mes déplacements : plus j’allais vers elle, plus elle se rapprochait de moi. Durant mon solo, je ne la regarde pas et cet effet d’aimants, est surtout obtenu par son observation, par rapport à moi.

La deuxième chose que nous avons essayée au début de la construction de cette étape en studio, est le fait que Juliette me parlait continuellement en me disant ce que je devais faire, en terme de mouvements.

Étant donné que nous souhaitions une danse spontanée et sincère pour nous et le public, nous étions en contradiction avec ces désirs. Nous avons donc choisi ensemble qu'il n'était pas judicieux que Juliette me parle durant cette danse et que pour ma part je danserai sans la regarder mais en la considérant pleinement dans ma danse.

Contrairement à mon solo, celui de Juliette est beaucoup plus axé sur notre connexion au niveau du regard. C'est-à-dire qu'on ne se quitte jamais des yeux et tout au long de son solo je me rapproche et m'éloigne d'elle quand je le sens, comme elle le fait avec moi. Mais, durant son propre solo, je me rapproche bien plus, qu'elle ne le fait avec moi. C'est presque comme si on allait se toucher par moment.

A la fin de son solo nous sommes tous les deux en fond de scène et Juliette, toujours en me regardant dans les yeux tourne, tourne, tourne sur elle-même. Ce qui au bout d'un moment, lui donne le tournis et lorsqu'elle le sent c'est à partir de ce moment-là, que nos regards se détachent et nous marchons tous les deux vers le public en suivant un parcours sinusoïdal dû aux vertiges de Juliette. La musique continue mais se rapproche de la fin. Et pendant que nous marchons les lumières baissent et juste avant que nous soyons trop proches du public, le noir se fait toujours grâce à ce fondu que fait la technicienne sur l'entièreté du plateau. Le public entend encore les dernières mesures de la musique et c'est la fin.



LA DRAMATURGIE :

Pour moi cette pièce est un voyage que l'on propose en immersion sous l'eau mais aussi au-dessus de l'eau et tout au long de la pièce ce voyage fluctue. Il est pour moi très important de parler « d'entités changeantes » concernant Juliette et moi. Dans ce projet nous ne sommes pas seulement Elie et Juliette mais aussi des algues, de simples présences, des amis, des amants, un frère et une sœur, des atomes et bien d'autres choses ! J'aime particulièrement le fait de pourvoir devenir autre chose si on le souhaite. Autrement dit, le fait de laisser agir l'imaginaire ! Ce qui de plus à mon sens peut décupler les sensations et l'interprétation.

En première année à la Manufacture mon solo s'est développé autour de la créature, il s'agissait de ma conception de la créature et donc de toutes les complexités que ça engage. J'ai donc pu utiliser ce « médium » pour pouvoir me faire bouger dans le sens où grâce à cette part d'imagination, j'ai pu nourrir et charger mon personnage d'histoires, afin que nous puissions, ma créature et moi ne faire qu'un.

Ce voyage est aussi pour moi, comme plusieurs morceaux d'argile prélevés dans un seul et même marécage, mais qui n'auraient pas tous les mêmes tons de gris. Si je reprends cette image, souvent Juliette et moi extirpions le même bloc d'argile, déjà coloré de nos propres pensées et idées internes sans que nous les ayons énoncées à voix haute. Puis nous l'avons coloré au fur et à mesure de nos discussions.

Concernant ces idées ou pensées justement, nous avons dû apprendre à nous accorder l'un à l'autre en faisant des concessions. J'ai aussi avec Juliette pu faire émerger, d'autres traits de ma personnalité, comme le fait d'être relativement têtu. Et donc le fait de parfois dire « non » de façon franche et catégorique en me justifiant ou pas sur le fait que je n'étais pas d'accord sur certains points. Ce qui parfois a créé de légères tensions ou bien des surprises car nous nous rendions compte aussi que pour certaines choses nous étions très similaires...

Ce dont je parle dans la description du programme concernant cette surface sur laquelle vient se déposer l'imperceptible, est aussi en lien avec ces différentes couches ou pellicules que l'on a pu superposer durant le projet. Lorsque je dis le mot « imperceptible », il peut être interprété comme ce que le spectateur ne sait pas, ne voit pas ou n'entend pas ; ce qui est vrai car certains détails de notre pièce ne sont pas perçus du public.

Mais ce mot peut aussi être compris comme ce qu'il va pouvoir s'imaginer en voyant notre pièce.

Enfin, « imperceptible », c'est aussi ce que j'ai pu voir durant nos semaines de création et qui m'a touché. Comme certains mouvements que Juliette a fait avec une élégance rare. Me concernant certaines énergies presque magiques et qui cette fois-ci ne sont perçues qu'à l'intérieur du corps, m'ont traversé. Ce genre de moments que l'on peut ressentir en tant que danseur mais aussi, en tant que spectateur parfois, est assez incroyable.

Le simple fait d'être sur scène et performer de tout mon être, me procure des sensations très très fortes, qui deviennent aussitôt, des sensations cette fois-ci indescriptibles. Qu'il s'agisse de mouvements physiques ou d'être statique, de performer de façon expressive ou pas, je suis souvent traversé par ces énergies-là, dans des cadres performatifs.

Le choix du titre

J'aimerais parler maintenant du titre de la pièce «Ozone», qui m'est venu vers la fin de la création. Ce que j'ai tout d'abord pensé par rapport à ce titre, c'est le fait que ce mot me réfère à ce qui est gigantesque, très loin de nous, très haut mais aussi ce que l'on peut s'imaginer et savoir concernant ce mot. Comme pour Juliette qui a très vite pensé au trou dans la couche d'ozone et aux problèmes écologiques. Ensuite pour moi, le mot en lui-même, résonne avec ces successions de sons « o », « o ».

Sous un point de vue scientifique très intéressant, l'ozone est composéde 3 atomes identiques, qui représentent un seul atome d'oxygène. Et dans la stratosphère (située entre 20 et 50 km d'altitude), se trouve une plus grande concentration d'atomes d'ozone ce que l'on appelle donc, la couche d'ozone. Elle nous protège des rayons UV, tout comme sous l'océan où les rayons du soleil peuvent pénétrer, mais les rayons ultra-violets eux, beaucoup plus difficilement.

Cet aparté pour moi est intéressant dans le cadre de notre projet car premièrement, toutes ces complexités physiques se retrouvent parfois à l'intérieur de notre projet. Les formations et mouvances des différentes cellules dans une seule et même zone atmosphérique, me font penser au fait que Juliette et moi dansons souvent beaucoup de choses à la fois à l'intérieur de différentes zones temporelles et spatiales, que nous nous sommes fixées, comme tout ce qui peut se passer à des kilomètres au dessus de nos têtes.

Ayant travaillé sur les dimensions, j'observe ici très clairement, le parallèle entre le « ciel », ses atomes et les micro-organismes sous marins. Le haut et le bas, séparés de façon très évidente.

La scénographie

Concernant notre scénographie, elle est très simple, de par le fait que seul notre tapis blanc est présent durant toute notre présentation (même si nous laissons nos deux vestes côte à côte sur le plateau à un moment donné).

Pour moi cette scénographie est un peu une sorte de pierre minérale qui serait l'ardoise. Car si cette pierre est longtemps exposée au soleil elle paraît plus argentée tandis que mouillée elle paraît beaucoup noire. Comme cette pierre, notre tapis, grâce aux lumières, change de couleurs aussi.

Ce travail par rapport aux lumières, fait en collaboration avec Céline, à été très agréable car nous avons pu donner nos idées par rapport à l'ambiance de la pièce. Elle nous proposait différentes lumières qui restaient relativement dans l'esprit de ce que l'on demandait c'est-à-dire des lumières assez froides mais pas tristes. Ensuite nous discutions de différents avis et de ce que la lumière donnait sur nos deux corps avec les costumes. Chacun notre tour, Juliette et moi allions sur scène pour bouger dans l'espace et voir ce que cela donnait. C'est ainsi que nous avons construit ces différentes ambiances. Car nous souhaitions avoir des lumières cohérentes par rapport à nos mouvements et ce que nous voulions raconter.

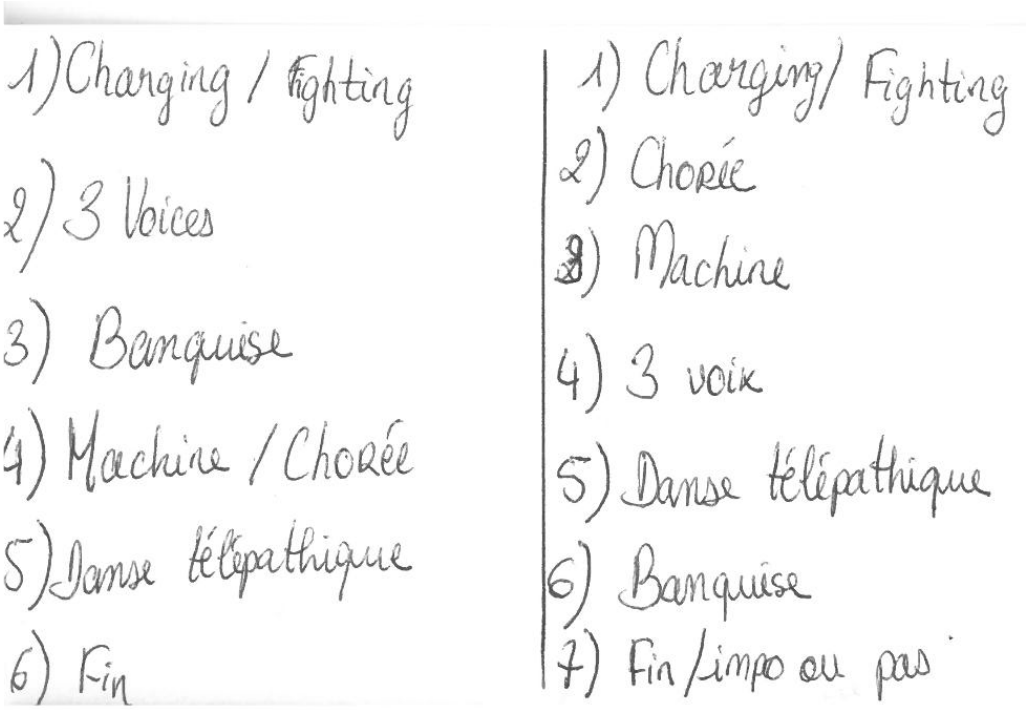
Le rapport à la musique était aussi très fort dans la pièce pour Juliette et moi. Nous sommes tous deux très attentifs aux rythmes de manière générale, ce qui nous a permis de pouvoir nous amuser durant la pièce en accordant nos mouvements parfaitement avec la musique ou bien en la devançant avec nos mouvements. Puis enfin de s'amuser à modeler le silence quand il y en a. Je veux dire ici que lors des moments de silence, nous choisissons à quelle vitesse nous voulons danser (autrement dit, régler la durée de nos mouvements). Qu'il s'agisse de *Spleen mimi cri* de Charles Uzor, *ThreeVoices* de Morton Feldman ou *Weird Fishes* de Radiohead etc.... Nous restions maîtres du rythme de la pièce.

Durant la pièce nous considérons toujours le public même s'il s'agit de considérations plus ou moins visibles. Pour ma part les seuls moments durant lesquels nous considérons le public, autrement que par le simple fait d'être et d'essayer d'être au plus proche de soi pour que le public puisse avoir «accès à nous», c'est les moments où nous regardons ces personnes assises dans le gradin et que donc le regard est engagé.

La construction de la pièce

Je vous ai parlé entre autres des différentes cellules ainsi que des transitions que nous avons trouvées afin de construire cette pièce. Maintenant parlons de comment nous avons agencé ces différentes parties... Avec Juliette, nous avons agi comme avec un puzzle, car après avoir trouvé les différentes cellules nous n'avions pas tout de suite les transitions. Nous avons donc fait différents ordres provisoires.

En voici deux :



Ayant trouvé un ordre provisoire qui nous semblait intéressant, nous avons dansé chaque cellule les unes après les autres sans transitions pour voir si nous trouvions un sens à agencer ces parties d'une certaine manière à ce que l'on puisse voir émerger une potentielle dramaturgie. Au fur et à mesure des petits réajustements que nous faisions pour les ordres, comme par magie parfois des transitions se proposaient à nous. Par exemple, le fait qu'après la « Figure » nous marchons simplement côte à côte pour aller se placer au centre et faire notre chorégraphie.

En parallèle de ces transitions qui parfois nous semblaient évidentes, la dramaturgie se dessinait elle aussi peu à peu sans qu'il s'agisse pour autant d'une dramaturgie narrative.

Juliette et moi étions tous les deux d'accord sur le fait que le début de la pièce devait être intime et calme pour que le public puisse s'immiscer dans notre monde sans que nous l'accaparions avec trop d'informations. C'est pourquoi nous avons choisi de commencer avec le « Charging » qui nous permet de nous calmer. Donc nous avons pensé que pour le public aussi il serait agréable d'observer des mouvements relativement calmes (voire hypnotisant selon certains retours que l'on a eu après la pièce) avant que d'autres éléments ne surviennent.

Pour moi le début de cette pièce est comme une sorte de cocon ou de fœtus dont j'ai parlé au début qui personnellement me permet de me connecter à Juliette et à moi-même, ainsi qu'au public et au reste de la salle. Toute cette première partie durant laquelle la respiration, les touchés plus tout ce que l'on voit et n'entend pas, sont très importants.

Puis, petit à petit, la pièce évolue en terme de rythme et d'énergie. Nous avons souhaité presque depuis le début, inclure un climax durant le projet. Et ce climax n'apparaît pas au milieu de la pièce mais relativement tôt (La Machine). Ce qui contraste finalement avec des structures peut être plus conventionnelles sur lesquelles les climax, apparaissent plutôt au milieu de la pièce.

Enfin j'aimerais vous livrer quelques derniers détails de cette pièce qui est comme notre feuille de route à laquelle nous avons pu nous référer, pour traverser la pièce.

Cet ordre n'est pas celui que nous avons sur scène mais une simple cartographie où nous pouvons repérer les lieux par lesquels nous passons.

Chorégraphie : 0-10m / Zone Epipelagique

3 Voix : 332 m / Pression de l'eau sur le corps humain, non soutenable

Danse télépathique : 200m / Zone crépusculaire

Charging | Touching : 1000m obscurité totale / espèces aveugles
Fighting

Banquise : 0 et plus / Surface et tout ce qu'il y a au dessus

Machine : Au dessus de 0.

Impo de fin : 10916 m / Zone encore inconnue des chercheurs.

La dramaturgie que nous avons choisie, est pour moi une suite logique de ce qui ce passe entre nous entre le début et la fin de la pièce, ainsi que à l'intérieur de nous.

C'est-à-dire le fait d'être très connectés physiquement (mais aussi grâce à nos énergies) durant toute la première partie qui permet que petit à petit on se sépare, sans perdre cette connexion, qui cette fois-ci n'est plus qu'une connexion d'énergies.

Tout ceci en essayant d'être au plus proche de moi en terme de sensations. Mais aussi sans oublier ce que je m'imagine en faisant cela. Comme le fait d'imaginer être une plante aquatique (algue) durant le « charging ».

Et étant donné que dans chaque cellule, nous pouvons imaginer ce que nous sommes et où nous réinventer, c'est encore une fois personnellement que je trouve intéressant l'ordre dramaturgique que l'on a choisi car il nous permet de pouvoir changer d'état de corps mais aussi spirituellement à différents moments de la pièce de façon plus ou moins rapide.

Ecrire ce mémoire après avoir fait la pièce m'a fait beaucoup de bien. Car c'est à travers l'écriture que j'ai pu me rendre compte un peu plus de ce que l'on a créé et par quels chemins nous sommes passés durant ces semaines de créations qui bien évidemment me marqueront à jamais.

Bibliographie :

Béla Tarr, *Les Harmonies Werckmeister*, 2001.

Werner Herzog, *Encounters at the end of the world*, 2007.

Boris Vian, *L'écume des jours*, 1947

Eel Suffers Toxic From Brine Pool, Blue Planet II, 2017.

Michel Ocelot, *Princes et Princesses*, 2000.

Remerciements à :

Claire de Ribaupierre / Meriel Kenley / Marie-Madeleine et Hervé Autin.