

CLAUDIA TRIOZZI & VINCENT DUPONT

DISCUSSION, AVRIL 2007

2

À travers une exploration des rapports du son, de la voix et de l'image, les spectacles de Claudia Triozzi comme ceux de Vincent Dupont se jouent des automatismes de la perception et incitent à une attention particulière de l'écoute et du

regard. Si leurs expérimentations présentent certaines similitudes quant aux choix des matériaux mis en oeuvre, les démarches des chorégraphes n'en demeurent pas moins spécifiques. Il semblait donc intéressant de confronter la vision de ces deux artistes, alors associés aux Laboratoires d'Aubervilliers en 2007 pour la création de deux projets – (Up to Date de Claudia Triozzi et Incantus de Vincent Dupont) – en leur proposant une discussion autour de leurs recherches respectives et de leurs procédés de création.

VINCENT DUPONT Dans le dossier concernant ta dernière création *Up to Date*, j'ai lu le nom de Jacques Ninio¹. Il s'agit d'un chercheur que j'avais étudié avec attention quand je travaillais sur *[dikrömatik]*². À cette époque, j'étais préoccupé par tout ce qui se rapporte aux

troubles de la perception visuelle. Les recherches de Jacques Ninio représentent un important répertoire de ce qui a pu être fait et ce qui peut encore se faire en la matière : à la fois l'illusion type « théâtre début de siècle », à partir de vieux schémas comme l'utilisation du miroir, élément de base quand on travaille sur les phénomènes d'optique – c'est un outil scénique qu'on n'utilise pratiquement plus mais qui peut devenir un objet absolument passionnant – mais aussi des astuces qui sont plutôt de l'ordre de l'illusion d'optique à partir de dessins, de couleurs ou de formes. Les ouvrages de Jacques Ninio ont donc été une véritable référence de travail, du coup, je suis très curieux de savoir comment se passe ton travail avec lui.

CLAUDIA TRIOZZI J'ai rencontré le travail de Jacques Ninio à travers le livre *La Science des illusions*³, dans lequel il explique la démarche de chercheurs qui mènent des études sur les « fonds optiques », et notamment sur certaines illusions lors desquelles des mouvements se manifestent dans des images stables. J'avais vu une composition qu'il avait réalisée et qui m'avait interpellé par rapport aux formes qui s'en dégagent. Les tableaux qu'il conçoit ne sont pas de ceux

1- Directeur de recherche de première classe au CNRS, et membre du Laboratoire de Physique Statistique à l'École Normale Supérieure
2 - *[dikrömatik]* (2002) propose différentes combinaisons de matières sonores et visuelles qui troublent l'équilibre sensoriel des spectateurs : l'espace scénique se présente comme « un petit théâtre modulable », composé d'écrans de rétro-projection mobiles, permettant ainsi des jeux de perspectives fluctuantes sur lesquels évoluent les interprètes. Le son est diffusé à la fois dans la salle et via des casques d'écoute individuels.
3- Jacques Ninio, *La Science des illusions*, 1998, Odile Jacob



Claudia Triozi, *Up to Date*, spectacle, 2007. Photographie : Olivier Charlot

qui suscitent du mouvement. Il travaille plutôt sur la texture, c'est ainsi d'ailleurs qu'il les nomme. Il a une manière très particulière de les composer, à partir de miroirs dont la réflexion vient redoubler l'image générant ainsi l'apparition de figures plus ou moins identifiables. Cette forme là m'ayant intriguée, j'ai décidé de le contacter et nous nous sommes rencontrés dans son atelier de recherches. Je lui ai proposé d'utiliser une de ses compositions pour la création que je produisais à l'époque et qui traitait du striptease. Bien que ma demande au premier abord ait pu paraître curieuse, il a rapidement montré de l'enthousiasme à l'idée d'exposer ses tableaux dans un autre contexte. J'ai donc utilisé un de ses fonds pour cette pièce intitulée *Striptease* (2006). Dans *Up to Date*, toutes les abstractions sont également de lui, mais elles ressortent différemment car elles sont découpées en bandes. Nous aurions pu collaborer sur cette recherche de l'optique illusoire que j'intègre dans ces deux projets, mais notre accord se limite à une demande de prêt de certains fonds qu'il avait réalisés. Même si je lui montre la façon dont j'ai travaillé, je ne veux pas l'amener dans le processus même de la création. La question de

l'illusion, du mimétisme et du camouflage m'intéresse à un endroit très précis et qui n'est pas unique ni central dans ma recherche, elle se connecte avec d'autres préoccupations comme la scénographie, l'évolution du danseur dans l'espace, etc. Pour relier les différents points d'intérêt qui construisent une pièce, j'ai besoin d'être seule, je ne peux pas totalement partager.

VD Lorsque tu parles de camouflage, à quoi cela se rapporte-t-il ?

CT Nous avons commencé à parler de camouflage avec Jacques Ninio en évoquant les costumes militaires et la façon dont les tons et les motifs des uniformes sont choisis en rapport à leur environnement. Je suis partie de ce raisonnement pour travailler sur *Striptease* et j'envisage de le suivre pour *Up to date*, en procédant par accumulation de couches techniques grâce à la superposition des fonds de Jacques Ninio, des costumes et des vidéo-projections. Ainsi, au début du spectacle, on ne voit personne sur scène. Pourtant la personne est bel et bien là physiquement. Peut-être ressent-on une présence, mais il est difficile de l'identifier concrètement. *Striptease* m'avait intéressée pour

cette question du regard et du voyeurisme : que veut-on regarder, que cherche-t-on à voir ? C'est d'ailleurs assez amusant parce que la dernière fois que le spectacle a été montré, une personne m'a dit : on ne voit rien ! Et finalement, c'est là que réside la question : que voudrait-on voir de cette nudité ?

Tout cela questionne finalement la notion de présence. La voix par exemple peut être considérée comme un matériau très concret, représenter une présence physique, mais elle peut aussi être traitée comme une couche additionnelle créant l'illusion. J'aimerais que ce matériau vienne déstabiliser la représentation que l'on a de la personne sur scène, qu'il crée une strate supplémentaire de non-compréhension pour que le spectateur se demande plus encore ce qu'il y voit et ce qu'il s'y passe. Par moment la voix peut apporter de la narration ou rappeler des morceaux que l'on connaît, mais parfois ce ne sont que des sons gutturaux ou bien encore des cris d'animaux. Le doute persiste en permanence sur ce que l'on croit saisir ou comprendre de la proposition. De la même façon, les collaborations que j'engage avec Haco et Michel Guillet sur la création musicale jouent sur des nappes sonores qui ne s'inscrivent pas dans une logique de style : ce n'est pas du rock ou de la pop, ni de la musique contemporaine ou électroacoustique mais un mélange de toutes ces données. Ce sont des matériaux qui déstabilisent les automatismes de la perception.

VD J'ai l'impression que l'un de tes axes de recherche est d'arriver à trouver une matière sonore qui puisse résister au visuel, que le son puisse avoir une vraie autonomie et le pouvoir de déplacer l'image, de lui offrir un regard différent. Que l'image ne soit pas en suprématie, au-dessus du son, mais que les deux arrivent à coexister sans que l'un ne domine l'autre.

4 - *Opera's Shadows* (2005), prend la forme d'un opéra aux motifs abstraits où se télescopent chants lyriques, sons électroniques et projections de lumières sur un « écran-tableau » géant occupant la totalité de l'espace scéniques.
5 - Dans *Hauts Cris (miniature)* (2006), la production sonore est principalement générée par la captation des mouvements du danseur et du cri qui accompagne son lent déplacement dans un espace exigü qu'il finira par faire voler en éclat.

CT Au moment de la réalisation, je travaille chaque matériau séparément : le son n'a donc pas de lien direct avec l'image car je ne synchronise pas ces éléments pendant leur création. Leur juxtaposition se fait ultérieurement. Dans *Opera's Shadows*⁴, j'étais partie sur l'idée qu'il ne puisse pas y avoir de rupture entre l'acte de regarder et d'écouter mais que cela agisse selon différentes temporalités : proposer au public le choix d'avoir parfois davantage envie d'entendre que de regarder et parfois l'inverse,

mais à certains instants il devenait presque impossible d'exécuter ces deux actions simultanément. Il ne fallait pas que l'image soit plus puissante que le son mais par moment elle le devenait.

VD Il est difficile de conserver l'autonomie des matériaux car il y a inévitablement des connexions qui se font sans qu'on ne les désire. Sur [*dikrömatik*] par exemple, le travail que nous avons effectué avec Thierry Balasse au niveau du son a été largement étouffé par l'image. Nous avons mis en place un dispositif au moyen de casques ouverts avec une double diffusion à travers le casque et dans la salle. En studio, ce système était passionnant : il proposait un endroit d'écoute unique et assez déséquilibrant pouvant se rapprocher du trouble visuel. Malheureusement nous nous sommes vite rendu compte qu'en représentation l'image restait dominante. Il ne subsistait finalement que 20% des sensations que nous avions ressenties en studio lorsque nous faisons ces essais.

CT Cette question de la spatialisation du son que tu évoques ici m'intéresse particulièrement, mais je crois que les matériaux avec lesquels j'ai travaillé jusqu'à présent ne s'approprient pas à ce travail de recherche : en performant en live, avec la charge émotionnelle du direct, il est difficile d'envisager une grande finesse de diffusion ou bien cela demanderait un travail important que je n'ai pas encore pris le temps d'entreprendre. En revanche avec *Up to Date*, je voudrais être sur une forme d'enregistrement et dans ces conditions l'idée de spatialiser se pose davantage. Je ne voudrais pas utiliser simplement une bande-son du spectacle comme on en entend beaucoup : mais alors comment transmettre cette matière sonore et que veut-on qu'elle produise ? Pour l'instant je suis encore indécise.

VD Les possibilités offertes par la spatialisation du son sont effectivement passionnantes et j'aimerais avoir l'opportunité de retravailler dans ce sens. Mais toutes mes pièces ne proposent pas un dispositif aussi élaboré. Dans *Hauts Cris (miniature)*⁵, la diffusion était plus classique, centrale, un peu concert rock : c'est à dire de face, simple et puissante. La partie technique résidait essentiellement dans la gestion des larsens.

CT Je voulais justement te poser une question par rapport à *Hauts Cris*. Je me demandais si la tronçonneuse que tu utilises pendant le spectacle,



Vincent Dupont, *Hauts Cris (miniature)*, spectacle, 2006. Photographie : Sandrine Aubry

et qui produit une image très forte, représente une continuité de ta voix, du cadre ou de quelque chose qui doit faire signe au-delà de tout ?

VD Je l'ai effectivement travaillée comme un instrument. Je sors cette tronçonneuse d'une boîte qui pourrait être celle d'un instrument de musique et je continue à faire de la voix quand elle est en marche, bien que le son que j'émette se dissimule derrière le bruit de la machine. Avec Thierry Balasse, nous avons d'ailleurs continué à approfondir ce travail sonore au fur et à mesure des représentations. Pour ce qui est du cadre, j'ai volontairement voulu figurer une destruction. Je travaille beaucoup sur le manque. Quand je vais au cinéma ou que je regarde la télévision par exemple, je sens qu'il me manque certaines choses par rapport au cadre : il y a une vitesse du cadre que j'ai du mal à suivre, qui ne me nourrit pas suffisamment. Tout ce qui se passe dans le cadre est toujours très actif.

CT Le traitement du son peut-être est un moyen de ne pas permettre à l'image d'être dans cette vitesse constante. Souvent lorsqu'il y a une synchronisation du son et de l'image, on ne sait plus exactement si l'on est en train de regarder ou d'écouter. Je cherche à questionner ces deux endroits : que regarde-t-on ou qu'écoute-t-on ? Et peut-on accepter de le faire sans savoir pourquoi ? Pourtant les habitudes se prennent vite. En dix ans je sens que mon regard a changé, mais à moins de vivre en retrait de la société, comment

résister à cette évolution ? Ce que j'engage dans mes créations est une façon pour moi de questionner cet endroit que je perds un peu.

VD En parlant de cette nécessité de porter plus d'attention à notre regard et notre écoute, je pense à *Blow up* d'Antonioni⁶. Que ce soit par rapport à la question du cadre, du gros plan, de l'intérêt de toujours prendre le temps de se demander ce qui se cache derrière l'image, ce film est inépuisable. Au printemps 2006, lors d'une résidence au CNDC d'Angers, j'ai créé une installation à partir d'une captation de *Jachères improvisations*⁷ refilmée sous un agrandisseur. Au moyen de zooms et de travellings, les corps de Myriam Lebreton et Eric Martin sont montrés dans un nouveau rapport de proximité alors que pendant tout le spectacle ils se trouvaient à une quinzaine de mètres des gradins. Ce travail sur le cadrage et les corps m'a enthousiasmé, et m'a permis d'éprouver justement cette expérience liée au temps du regard.

CT Le dispositif imaginé dans *Stand*⁸ a surgi par rapport à la question de la photographie et d'un désir de se représenter dans le cadre. Cela concerne donc directement le cadrage photographique mais aussi

6 - *Blow up* est un film de Michelangelo Antonioni sorti en 1966 et qui questionne les rapports qu'entretiennent le réel et l'illusion à travers l'expérience d'un photographe de mode qui découvre, grâce à l'agrandissement de clichés photographiques, qu'il a été le témoin d'un meurtre.
7 - *Jachères improvisations* (2001) travaille sur les notions de rapprochement et d'éloignement, de présence et d'absence : deux interprètes, esquissant des mouvements à peine perceptibles évoluent du fond de la scène dans un décor d'appartement jusqu'à une extrême proximité avec le public ; une double transmission sonore dans la salle et via des casques audio diffuse les improvisations vocales de Vincent Dupont et les sons électroniques de Thierry Balasse.
8 - *Stand* (2004) se présente comme un dispositif d'exposition photographique intégrant les dimensions spatiales et temporelles du spectacle (des portraits photographiques de l'artiste sont accrochés sur un mécanisme qui leur permet d'avancer, de reculer ou de se déplacer sur les côtés). En marge du plateau, Claudia Triozzi expérimente le travail de la voix accompagnée du musicien Michel Guillet.

le choix des mesures, des scénographies et des postures à l'intérieur même de ce cadre. À partir de cette pièce, je me suis tellement vue par le biais des tableaux choisis qu'*Opera's Shadows* est arrivé comme une suite logique. Dans *Stand*, ce va-et-vient des photos m'avait installée dans une sorte de répétition et de leitmotiv qui finalement jouait déjà sur l'illusion, même s'il n'y avait pas d'effets optiques. Mais la répétition des cadres, leurs entrées, sorties et disparitions, renvoyait à quelque chose qui m'intéressait : comment pouvait-on aborder la proposition, l'accepter ou rester hermétique ? Par ailleurs, l'idée du cadre ne s'applique pas uniquement à l'espace du plateau. On peut concevoir que le public aussi est cadré, c'est un peu un miroir de la scène.

VD Le cadre permet rapidement de placer le spectateur dans la position de celui qui projette. Même si les actions sont les mêmes sur le plateau, la situation du spectateur est légèrement déplacée selon que la scène soit circonscrite ou non dans un cadre. J'aime cette idée que la projection ne viennent pas forcément des interprètes vers le public.

CT Je pense que l'œil est lui-même un cadre. Rien qu'en regardant autour de moi, je délimite un espace de vision. Nous sommes constamment confrontés à une sorte de mise en espace, ceci en fonction d'où et comment nous choisissons de regarder. Pendant mes recherches sur *Opera's Shadows*, même si je ne peux pas prétendre avoir étudié de façon exhaustive l'image du tableau, je me suis passionnée pour des lectures concernant le cadre, le tableau, l'arrière du tableau, etc. J'ai également été très intéressée par les théories de Lacan ou de Merleau-Ponty sur le transfert du regard. Comme tu le dis, je crois que le public, grâce au cadre, va chercher une proposition, mais une proposition qui n'est pas donnée immédiatement. Ce qui m'intéresse personnellement quand je regarde une peinture par exemple, c'est que je ne saurai jamais exactement, et ce malgré toute l'érudition possible, ce que ce tableau traduisait pour la personne qui l'a réalisé. Et d'ailleurs ça m'importe peu. En revanche l'idée de rester dans un flou par rapport au réel de ce tableau est fascinante. Je suis consciente que le côté un peu archaïque et primitif de la répétition proposé dans *Stand* ou *Opera's Shadows* ne soit pas facile d'accès. Peut-être est-ce ennuyeux pour le spectateur ? Mais si l'on accepte de ne pas être dans la pure représentation, il est possible de parvenir à voir

davantage dans ce qui est montré. En tout cas, même si je trouve ce type de dispositif passionnant, j'ai pensé qu'avec *Up to date* ce pourrait être la dernière fois que je l'exploite. C'est une belle confrontation mais c'est aussi imposant.

VD Le cadre est assurément un dispositif contraignant. Il est possible d'y trouver certaines libertés – les possibilités de jouer avec comme un filtre, de pouvoir réduire les propositions tout en gardant la même intensité, de cadrer les intentions, ou de réaliser un minimum de projections vers le public – mais il reste une contrainte. Par exemple, le cadre oblige à envisager la disposition du public dans la salle et bien souvent à réduire les jauges car si les spectateurs sont trop en hauteur ou trop en marge, ils ne pourront plus voir l'espace dans son intégralité.

CT Cet aspect peut aussi devenir intéressant. Qu'est-ce que l'idée de la meilleure place ? Pour ma part quand je vais voir des spectacles, je choisis généralement de m'installer sur les côtés de la salle. Cette décision pourrait participer à un désir de distorsion : se placer sur les côtés, c'est se décaler. Peut-être ces réflexions viennent-elles du fait d'avoir autant réfléchi justement sur ce qu'impose le cadre ? À partir de là, la mauvaise place n'existerait presque plus.

VD Je me souviens d'une de tes photographies où tu te tiens assise au bord d'une route. Je n'ai jamais vu le film d'où elle est tirée mais cette photo m'a profondément marqué. Je trouve notamment qu'il s'en dégage un sentiment de ralentissement : disposer un corps dans un endroit où ne nous attardons généralement pas, contempler ce lieu et essayer de le définir. Comment cette idée t'est-elle venue ?

CT Il s'agit d'un film intitulé *Five Years* et réalisé en 2000. En fait j'énumerais les modèles des voitures qui passaient à l'embranchement d'une sortie de périphérique. Ma tête pivotait pour suivre les voitures mais je ne respectais pas totalement le rythme de la circulation. L'action s'est déroulée sur le mode performatif, pendant 25 minutes avec une caméra sur pied. Il y a l'idée de la répétition mais aussi du trouble que j'ai pu ressentir à rester ainsi au milieu de cette route, cela touchait un peu la question de la mise en danger.

Ce que la critique écrit sur mes pièces est parfois un peu « raccourci » : parce qu'on ne me voit pas sur scène, on parle du corps qui disparaît.

Mais la disparition ne m'intéresse pas. La question qui est en cause est plutôt de l'ordre d'un mécanisme de l'inconfort. Ce que j'entreprends par rapport au son est une situation qui m'est assez pénible. Je ne suis pas chanteuse mais je travaille la voix et c'est un endroit qui ne me convient pas. Aucun endroit que j'occupe ne me convient vraiment mais il y a une part de difficulté à laquelle j'aime pouvoir me confronter. Pour moi, c'est ça la représentation. L'inconfort rejoint ce qu'on a pu dire sur la vitesse de l'image, réfléchir sur le fait de ralentir, d'être « inconfortable », au lieu de tout avoir de suite. Pour moi le travail sur le corps, l'être physique, c'est de jouer avec cet inconfort.

Evidemment la voix représente aussi une présence physique : le travail vocal se produit à l'intérieur du corps, la sonorité de la voix est quelque chose qu'on introduit, qu'on incorpore. C'est ce que j'ai ressenti d'ailleurs dans ton travail sur la voix dans *Haut Cris* : je ne percevais pas une voix qui aurait été adressée au public mais un volume qui se déplaçait ; j'imaginai un corps comme une caisse de résonance et qui se trouvait dans un certain inconfort.

VD Pour *Haut Cris*, la position du corps est singulière car effectivement le fait de bouger très lentement et de produire du son en permanence est difficile à exécuter. Mais en même temps, à chaque fois que je termine cette pièce, je me retrouve dans un état euphorique, libéré. C'est un mélange, dans des proportions assez larges, de difficulté et de plaisir. Pour moi, l'enjeu principal est de questionner le corps dans sa présence, sa projection, sa vibration. J'irais même jusqu'à dire que c'est l'objet principal scénique de tout spectacle vivant et je crois que c'est en partie pour cela que je suis venu à la danse. Ayant fait du théâtre en tant que comédien à mes débuts, ce que j'y retrouvais ne me semblait pas être au centre des préoccupations principales de l'enjeu scénique. À chaque fois, le texte, en devenant matière principale, déplaçait l'enjeu. Mais en voyant des spectacles de danse, je me suis vite rendu compte que l'enjeu doit être le corps. J'essaie de travailler là-dessus pour mieux en comprendre les potentiels. Aussi, bien que je fasse des citations de Tarkos dans *Jachères* ou d'Agrippa d'Aubigné dans *Hauts Cris*, les textes ne deviennent jamais la matière principale de mes créations. Ils ont pu être une source d'inspiration mais je n'étais jamais convaincu par l'évidence de leur utilisation. J'ai finalement pensé que de les proposer à lire ou à entendre à la fin de ces pièces était un endroit qui

permettrait peut-être de les recevoir d'une façon un peu différente. Dans tes pièces, les textes sont de toi. Les écris-tu en pensant directement aux projets auxquels ils se rapportent ?

CT Dans *Family Tree* (2002) j'ai écrit les textes en les pensant vraiment comme des chansons. Je ne suis pas écrivain, j'écris donc à tout moment de la journée des bribes de pensées. Ensuite, je les fais se rejoindre par le son, je me mets dans un état d'introjection qui pourrait s'apparenter à de l'écriture automatique, j'ajoute ou j'élimine certains passages. Chacune de ces séances est enregistrée pour me permettre de réécouter et de retravailler. Dans *Stand*, j'ai exploré le système des variations vocales en correspondance aux recherches et expérimentations sonores développées dans les années 50-60. Je ne connaissais guère tous ces courants mais cela m'amusait beaucoup de voir ce que la voix pouvait produire. Maintenant que j'ai approfondi ma culture de l'histoire de la voix dans la performance et que j'écoute beaucoup de musique contemporaine, cette exploration m'est plus difficile et me pose plus de questions. Avec *Opera's Shadows*, j'ai porté un regard sur l'opéra et la possibilité d'installer différentes voix parlées et chantées. Cela m'amuse aussi de chanter des textes en mode opéra alors que leur contenu n'en avait nullement l'esprit ! Il pourrait s'agir d'une manière d'occasionner une fois encore du « déplacement », un moyen supplémentaire qui permettrait de s'opposer au formatage, de résister à la vision unique.

CLAUDIA TRIOZZI est danseuse et chorégraphe. Elle vit et travaille à Paris.

VINCENT DUPONT est danseur et chorégraphe. Il vit et travaille à Montreuil.

Dans le cadre d'une collaboration des Rencontres chorégraphiques internationales de Seine-Saint-Denis et des Laboratoires d'Aubervilliers, Claudia Triozzi présente le spectacle *Up to Date* au Théâtre de la Commune - Centre dramatique national d'Aubervilliers les 7-8-9 mai 2007 à 20h30.

Up to Date (2007)

Conception, interprétation, scénographie : Claudia Triozzi /
Musique : Haco, Michel Guillet (électronique), Claudia Triozzi
(voix, textes) / Costumes : An Breugelmanns / Lumières : Yannick Fouassier / Réalisation décor : Christophe Boisson / Textures du décor composées par Jacques Ninio / Régie son : Samuel Pajand / Régie vidéo : Romain Tanguy / Administration : Angéline Barth

Production : Association CESPI. Coproduction : Rencontres chorégraphiques internationales de Seine-Saint-Denis, Laboratoires d'Aubervilliers, Festival International des Arts de Santarcangelo. Avec le soutien du conseil général de la Seine-Saint-Denis.

**RENCONTRES CHORÉGRAPHIQUES
INTERNATIONALES DE SEINE-SAINT-DENIS**