de

Richard Bois

scénario, musique, scénographie et réalisation

en collaboration avec

Simon Guibert

dramaturgie

Claude Tchamitchian

musique

Claire Richard

mouvements

Sommaire

	page
Intention	**3**
Installation	**6**
Dramaturgie	**7**
Liens transversaux	**11**
Déroulement	**12**
Fiche technique	**15**
Devis	**16**
Bios	**17**

Intention

Je pense que la fascination pour l'intime est au cœur de nos sociétés, comme un reflet du manque de lien social. Utiliser cette attirance pour recréer un tissu social ou en tout cas sensibiliser un public large à cette envie, tel est mon but.

Je vis en France depuis 30 ans et mes années d'enfance et d'adolescence ont été passées dans une Afrique dans laquelle l'autre n'est pas figé derrière une vitre imaginaire. L'attitude face au toucher m'a choqué en arrivant en France et je ne comprends toujours pas cette façon si difficile que les européens ont de vivre le toucher.

Il y a pour moi un lien direct entre cette difficulté et l'idée de lien social distendu.

Les réseaux dits « sociaux » qui pullulent sur l'Internet sont là pour attester de cette facilité à concevoir une relation virtuelle, mais à trouver compliqué de la rendre réelle. Se toucher c'est accepter que l'autre existe. C'est établir un contact direct où, la parole, les idées passent au second plan. Le toucher c'est, de la part de celui qui touche, une façon créer un contact indubitable. « Je l'ai touché donc il existe. » Se laisser toucher c'est accepter que l'autre entre dans sa sphère et mais c'est aussi d'entrer dans la sphère de l'autre. C'est une émotion directe.

Le toucher est le premier pas vers l'intime. Le toucher de la peau est le suivant. Non pas la peau de la main, mais bien celle du corps. En Afrique il n'est pas rare que deux hommes se tiennent la main, le bras ou par la taille sans que l'idée d'homosexualité ne soit obligatoirement présente. C'est une façon de montrer une affection qui n'est pas, *de facto*, sexuelle.

Photo Jean Claude Bois ©

Le lien social que j'associe à cela, celui que j'ai vu en Afrique est décrit très souvent comme une emprise angoissante de la société africaine sur l'individu. *A contrario*, le culte de l'individu de nos sociétés occidentales est tel, qu'il explose encore plus les liens sociaux.

Il y a là des oppositions sur lesquelles je veux faire réfléchir. Pour moi, les paroxysmes sont atteints. D'un côté la communauté que j'ai connu, protège, materne voire contrôle l'individu au point de lui ôter son identité personnelle. Son tissu social est fort. De l'autre, la société dans laquelle je vis maintenant vénère l'individu et sa capacité à la survie solitaire allant jusqu'à accepter les affrontements individuels comme inévitables. Une société délitée.

Mes enfants me demandent souvent si je connais telle ou telle personne avec qui je viens d'engager la conversation dans la queue à la boulangerie, ou dans la rue. Je leur réponds que non, et qu'il n'est pas interdit de parler avec des gens que l'on ne connaît pas. Mais mes chéris ont grandi dans un monde où chacun est « protégé » par la fameuse vitre imaginaire qu'il ne faut pas franchir. Ni par la parole et encore moins par le toucher.

Finalement, les seuls moments en France où j'ai pu retrouver un peu de lien sont les bals populaires. La danse populaire et ses codes incitent immanquablement à se toucher! Tout comme dans les concerts de pop. Certains concert de punk amène les spectateurs à faire du « pogo » : sauter l'un vers l'autre le plus raide possible et s'entrechoquer.

Il y a aussi les grèves sociales qui rassemblent autour d'intérêts communs et qui peuvent générer des comportements où les hommes et les femmes peuvent tout d'un coup accepter de se toucher. Les catastrophes naturelles ou crises ponctuelles (enterrements, attentats, prise d'otages, etc …) sont aussi des moments où les corps n'ont plus les mêmes barrières.

Il y a aussi le sport, l'esprit du jeu, plus que de la compétition. L'équipe se congratule en se touchant. Au volley-ball, pas de point marqué sans tapes entre les mains des coéquipiers. Le football et les grandes démonstrations de joie au marquage d'un but ! Le rugby et ses mêlées. La lutte, le judo etc … Les pratiquants du sport loisir recherchent un contact avec d'autres qui, sans être leurs intimes, intègrent, après telle défaite ou victoire, un cercle plus proche.

Il y a enfin l'accolade. La bise pour dire bonjour, mais aussi la traditionnelle accolade pour la remise de prix ou de décoration. Un toucher plus guindé parfois, plus automatique, qui peut avoir un sens politique, une intention émotionnelle ou tout simplement c'est un réflexe mais il y a une recherche de s'accaparer l'intime de l'autre … un instant, de se rapprocher de lui.

"autre Intime" est une volonté de retrouver l'envie et la simplicité du toucher pour tenter de tisser un lien qui me semble très inexistant. Une performance, mise en scène et "installée" dans un contexte similaire à un "bal" (mais sans en être un), ressemblant à un concert (mais sans l'être), forçant au jeu sans enjeu et sans points ni vainqueur, une performance « collective » m'a semblé être le meilleur moyen d'arriver à mes fins.

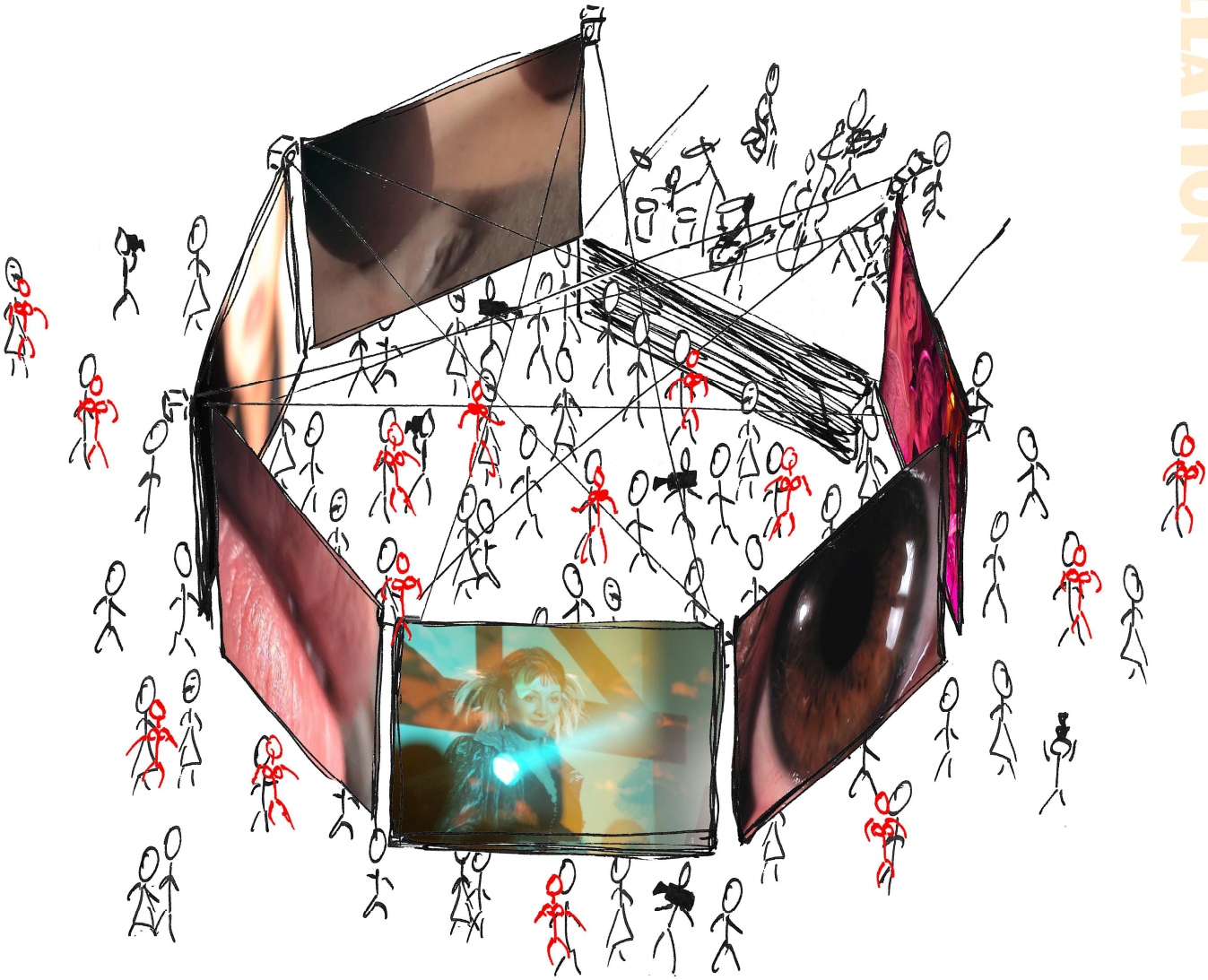
J'aimerais par là amener à réfléchir sur l'altérité, et sur l'importance du toucher pour la réaliser. Pour cela, la dramaturgie de cette mise en scène a pour but d'inciter le public à :

premièrement **accepter** le toucher
y réfléchir
et enfin le **générer**.

Une goutte d'eau dans un désert mais une goutte d'eau quand même.

Installation

Voici ce à quoi peut ressembler l'espace occupé par « autre intime ».



Dans un lieu clos, éclairé en son centre et en maintenant une pénombre sur la périphérie, six grands écrans de projection forment avec une scène musicale un heptagone. Les écrans sont suspendus de telle façon que le public peut passer dessous sans baisser la tête et circule à loisir. Ils permettent aussi de voir l'image du côté opposé à celui où est projetée la vidéo.

Dramaturgie

Mon postulat est que la force d'une dramaturgie suffisamment bien mis en œuvre, peut conduire le public à effectuer la démarche du toucher en trois étapes: accepter le toucher, y réfléchir et le générer.

Dans la mise en œuvre de « autre intime », ces trois actes respectent, en plus, la règle des trois unités chère au dramaturge: le temps, le lieu et l'action.

La problématique que les participants de « autre intime » doivent découvrir est très simple : le toucher empêche la musique de s'arrêter.

1) Le public qui découvre dans le **premier acte** la mécanique du lieu, découvre aussi que la musique continue grâce sa propre capacité collective à, dans un premier temps, accepter le toucher.

2) Le **deuxième acte** laisse au public :
   * le temps de la réflexion sur la problématique qu'il vient de découvrir,
   * le temps de la jouissance de la mécanique du lieu
   * et enfin la création d'un climax (qui amène au troisième acte) en générant ce toucher pour que, encore une fois, la musique ne s'arrête pas.

3) Le **troisième acte** démarre par ce climax dramatique et termine la démarche.

Cette dramaturgie donne à réfléchir sur la pertinence d'étiqueter « autre intime » comme performance. Elle pourrait inciter à concevoir ce travail comme un spectacle. Il n'en est rien. Cette dramaturgie est bien là pour créer dans le public l'envie du toucher, donc de participer à une performance collective.

Pour installer et développer ce canevas dramatique simple, plusieurs éléments distincts sont nécessaires à mettre en place. Les voici classés du plus abstrait au plus palpable :

La temporalité **La musique** **La lumière** **L'image** **Le corps**

La temporalité.

A la manière des opéras sérias, « autre intime » s'étale sur trois heures. Le public est invité à entrer et sortir de l'espace dans lequel « autre intime » s'installe. Trois heures où l'on ne peut pas s'asseoir force au mouvement du public, à son flux et lui permet d'accepter la frustration éventuelle de ne voir qu'une partie de la performance.

Pour tenir ces trois heures, le temps est morcelé en **neuf cycles de vingt minutes**.

Au sein de chaque cycle on retrouve les trois actes précités. Le public peut donc, par exemple, entrer pendant un cycle, rester pendant le suivant et en partir durant celui qui suit. Le public peut aisément papillonner et appréhender les trois actes dramatiques d'un cycle, même si sa présence est à cheval sur deux cycles.

Ne pas figer le public dans un siège ou dans une logique de démarrage d'un « spectacle » permet de se rapprocher encore de l'idée de performance. A l'instar de certaines pièce de John Cage, la musique est là et a commencé avant l'arrivée du public et sera là encore après son départ. Par contre le temps est marqué pour celle ou celui qui prend le temps de s'investir dans la performance et de la suivre dans sa globalité.

La musique.

La dramaturgie de « autre intime » repose sur une écriture musicale, sur la liberté prise par rapport à cette écriture et sur les individualités susceptibles de conduire et interpréter ce propos musical, neuf cycles durant. Les exigences d'expressivité, de liberté de ton et d'interactivité avec le public sont les garanties de la réussite de « autre intime » et se sa capacité à se démarquer d'un bal traditionnel !

L'expressivité de cette musique est maximum. Les thèmes, les gestes, les orchestrations et les improvisations plongent le public dans un bain de musique qui n'est pas là juste pour « faire danser le public ». En réalité il n'est pas du tout là pour cela, même si cette opportunité est à prévoir. Cette enveloppe sonore est là pour perdre le public entre l'envie d'écouter - ou de danser - et l'incitation à « toucher » qui lui est faite, sans quoi cette musique s'arrête.

La notion de « jeu » est au cœur de la conception même de la musique car il s'agit d'une chaise musicale à l'envers ! Le public étant le protagoniste de cette dramaturgie c'est à lui de gérer les conflits : danser, écouter ou toucher ?

D'objet de spectacle, la musique et les musiciens deviennent spectateurs des réactions du public. Les musiciens font évoluer leur propos musical (intensité, complexité, …) en fonction des évènements que le public provoque. Ce dernier doit sentir les capacités à la musique de le suivre tout en exerçant sa force de captation de l'attention.

La lumière.

Le déroulement d'un cycle dramatique régulier en durée, garanti par une écriture musicale précise, est mis en lumière dans une logique tout aussi rigoureuse et cyclique. Chaque cycle a un scénario de lumière similaire, de manière à en faire un « conducteur » repère au sein de chaque cycle.

L'impact de la lumière marque les changements d'actes de chaque cycle. Elle est un outil « repère » pour les artisans de « autre intime ». Elle est une autre façon de délimiter la temporalité de chaque cycle.

Nous verrons que chaque cycle détient sa thématique qui implique une dominante de couleur. Indépendamment de cette thématique la trame du scénario de lumière est le même pour chaque cycle (intensités, localisations, types de faisceaux, etc…).

L'image.

La gestion de l'image est une « videophotoscopie en direct ». Ce qui se passe dans le moment présent est filmé, photographié et diffusé en temps réel sur six écrans de quatre mètres par trois mètres.

Des images qui bougent en vidéo pour l'identification du présent, des mouvements et du déroulement. Des images qui sont fixes pour donner à réfléchir. Des projections pour que ces images soient omniprésentes et intègrent systématiquement le public à l'installation.

Autre intime utilise la force de la fascination que provoque l'image en tant qu'objet. Le public devient acteur et à la fois spectateur de sa propre prestation ou de celle de son voisin !

Sans cette gestion de l'image la performance perd sa force introspective. « Se voir » et « voir l'autre » dans des intimités forcées est une clé de l'originalité de la démarche.

Le filmage des musiciens s'insert vidéos diffusées, permettant de renforcer les liens images/sons, musique/public.

Le corps.

Le mouvement et le toucher sont là insufflés par des « passeurs ». A priori chorégraphes et/ou danseurs, ils établissent le contact physique avec le public. C'est eux qui montrent au public, par leur présence, leur absence et leurs actions, les étapes de chaque cycle.

1) Ces danseurs, au **premier acte** mêlent un mouvement esthétique à une fonction primaire: toucher un individu qui ne s'y attend pas pour lui faire comprendre, avec la complicité des musiciens, que le fait qu'il accepte d'être touché permet à la musique de continuer.

2) Au début du **deuxième acte** les danseurs s'isolent et disparaissent pour laisser la place à la fin de cet acte à ceux (les mêmes habillés autrement) qui accueillent (dans les faits, suscitent) le toucher du public pour que la musique continue.

3) La problématique résolue au cours de ce troisième acte, clôt le cycle avec la disparition des danseurs.

L'élément humain vient recadrer l'installation monumentale à la réalité individuelle de la relation physique du toucher.

Liens transversaux

Ces cinq éléments se combinent, chacun laissant sa place à l'autre pour son action et préparant la sienne.

La musique conduit les évènements mais la réaction du public conditionne son exécution. La lumière permet de se repérer dans le cycle et son scénario dépend de la musique. Les danseurs/passeurs interviennent au sein du public et c'est eux qui provoquent ou suscitent le toucher rendant possible la continuation de la musique et donc du scénario de lumière. Ils ne peuvent évoluer sans musique ni lumière. Si rien de tout cela n'existe, les opérateurs de prises de vues n'ont pas « touchers » à capter, ni par la même de musique.

Car autre intime n'est pas un concert et pourtant la musique jouée n'est pas celle d'un bal, mais bien celle d'un concert. La lumière marque les climax et les actes plus comme dans un opéra que comme dans un night club, et pourtant c'est le public qui fait de « autre intime » une réussite ou non ! Ce n'est pas une captation de concert retransmis en direct sur grand écran et pourtant les musiciens aussi apparaissent sur les écrans.

Le filmage intime pourrait-être celui d'un reality-show mais les opérateurs de prises de vues font partie du public, ils sont visibles … mêlés. Ce ne sont pas des caméras cachées ou des paparazzis. Leurs images sont montrées en temps réel, sans connotation de voyeurisme. De la transparence plutôt. Ce n'est pas une chorégraphie qui se donne en spectacle et pourtant les danseurs sont en représentation tout en jouant leur rôle de « passeurs ».

Ce n'est pas un spectacle écrit dans un déroulement linéaire ou le spectateur n'est que spectateur, et pourtant tout tient sur un scénario très précis : une partition.

En cela, pour que chaque cycle ait son identité une danse le marque rythmiquement. Le **tango**, danse du toucher par excellence, colore le premier cycle, la **valse** le suivant, puis la **salsa**, le **pasodoble**, la **polka**, le **swing** et le **rock**, la **techno** et pour finir en beauté et retrouver les origines de « autre intime » la **danse africaine**. Neuf danses ou le contact a un sens.

L'important dans la mise en œuvre d'« autre intime », c'est le sentiment de liberté et de simplicité, et ceci malgré une scénographie complexe. Il faut pouvoir faire le lien entre ce qui est vécu là et la vie de tous les jours. Pour cela les artifices et accessoires supplémentaires n'ont pas leur place. Le public doit se sentir libre d'entrer et de sortir de l'espace sans avoir à se charger d'autre chose que de ce qu'il a sur lui. Rien à lire, à porter, endosser, nulle part où s'asseoir, pas de procédure à comprendre etc …

Il suit juste une suggestion qu'il lui est fait, dans la simplicité d'un mécanisme qui doit rester de l'ordre de l'intuitif.

Déroulement

Voici « autre intime » par le détail chronologique : comment cela se passe.

L'accueil

Quand le public pénètre dans le lieu, la musique a déjà commencé, sobre et presque discrète. Cette « introduction » prend place dans une ambiance lumineuse très neutre, semblable à celle des salles de concert avant le spectacle. Les opérateurs image (vidéo et photo) captent surtout les musiciens. Ils volent les images des premiers arrivants et petit à petit les familiarisent à leur présence et à leur indiscrétion. Les danseurs se fondent dans le public au fur et à mesure de son arrivée. Ils cachent leur tenue de scène derrière des vêtements usuels (blouson, manteau, robe, veste, …).

Les neuf cycles (de 3 actes chacun)

Quand il y a suffisamment de public, le top de départ du démarrage du premier des neuf cycles dramaturgiques est donné.

Un cycle est une séquence pré-établie d'évènements musicaux, scénographiques (lumières et images) et chorégraphiques (déplacements et mouvements). A la manière d'un opéra, la musique est la référence chronologique d'un cycle qui se découpe en trois actes :

Acte I	Scène 1 : Exposition du thème	« Tutti »	
	Scène 2 : Improvisation	« Aria »	Action des danseurs
Acte II	Scène 1 : Orchestration définie	« Tutti »	Sortie des danseurs
	Scène 2 : Suite de l'orchestration	« Tutti »	
	Scène 3 : Improvisation	« Aria »	Retour des danseurs
	Scène 4 : Suite de l'improvisation	« Aria »	Action des danseurs
Acte III	Scène 1 : Réexposition du thème	« Tutti »	Danse
	Scène 2 : Coda	« Tutti »	Applaudissements

Cette trame est la même pour les neufs cycles. Seule la musique change (rythmes, thèmes, improvisateurs, …) : chaque cycle trouve son essence dans la « teinte », une danse, qui le colore : **tango**, **valse**, **salsa**, **pasodoble**, **polka**, **swing**, **rock**, **techno** et **danse africaine**.

Chaque acte fait environ sept minutes pour un cycle de 20 minutes environ. Les neufs cycles totalisent donc les trois heures de la performance.

Les actes et leur identification

Plus précisément, un cycle est fait de :

Acte I Scène 1 : « Tutti »

Le cycle démarre avec l'exposition de son thème musical par l'orchestre

La lumière est celle d'un début de concert (privilégiant les musiciens mais laissant le public éclairé) qui tranche avec l'ambiance neutre de l'accueil.

Les écrans (vidéo et photo) privilégient maintenant les individualités du public tout en continuant de montrer les musiciens.

Les danseurs entrés avec le public s'y sont fondu.

Le public découvre le lieu, prend contact avec l'installation et écoute la musique.

Acte I Scène 2 : « Aria »

Un improvisateur prend la « parole » et déclenche cette deuxième scène.

Les danseurs se débarrassent de leur vêtement de « couverture » et prennent le public au corps dans une danse généreuse. Cette danse explique le système d'une musique qui s'arrête si le toucher n'est pas accepté.

Les écrans de projection montrent les métamorphoses des danseurs et leur action envers le public.

Le public observe le « jeu », accepte ou non le toucher, découvre la mécanique.

La lumière plus dense s'agrémente de poursuites cherchant les danseurs et les musiciens.

Acte II Scène 1 : « Tutti »

L'orchestre prend une orchestration du thème où tous ses membres ont leur place et qui prolonge l'improvisation de la scène précédente.

Les danseurs qui ont été omniprésents, peu à peu se retirent du lieu.

Les écrans cherchent les visages du public et leur réaction à cet abandon.

Le public voit les danseurs partir.

La lumière, plus vive, laisse place à l'énergie !

Acte II Scène 2 : « Tutti »

Tout d'un coup livré à lui-même, le public est abandonné par les danseurs, face à la musique, plongé dans la réflexion.

Les écrans diffusent les visages du public et plus épisodiquement les musiciens.

L'orchestre continue l'orchestration en ensemble.

La lumière est toujours dans une énergie forte.

Les danseurs sont absents.

Acte II Scène 3 : « Aria »

L'orchestre laisse maintenant la place à un autre improvisateur qui lance cette scène 3.

Les danseurs reviennent, suscitant les embrassades et touchers du public.

Le public finit de réfléchir à son rôle dans ce qu'il vit.

Les écrans sont focalisés sur le public en questionnement.

La lumière retrouve la densité de la scène 2 de l'acte I et ses poursuites.

Acte II Scène 4 : « Aria »

Le public a compris le « but du jeu » et provoque les touchers.
L'improvisateur suit son discours et interagit avec le public.
Les danseurs accompagnent les volontés du public et suscitent la danse.
Les écrans sont focalisés sur ces échanges entre le public et les danseurs.
La lumière reste dans la continuité du moment dense et meublée de poursuites.

Acte III Scène 1 : « Tutti »

Les écrans montrent tous les participants (public, danseurs, musiciens).
L'orchestre reprend l'orchestration du thème similaire à celle de l'acte I scène 1.
La lumière, plus vive, laisse à nouveau place à l'énergie !
Les danseurs continuent de vivre le jeu et de provoquer la danse chez le public. Ils commencent quelques applaudissements
Le public profite du moment et commence à se faire applaudir.

Acte III Scène 2 : « Tutti »

Les écrans montrent les musiciens et le public sortant du lieu.
L'orchestre finit le cycle dans une coda de relâchement rappelant l'ambiance de l'introduction. Ce retour à l'introduction permet de refaire partir l'orchestre pour un nouveau cycle pratiquement à chaque fois de la même ambiance.
Les danseurs maintenant applaudissent le public qui vraisemblablement devrait répondre par des applaudissements.
La lumière évolue lentement vers une lumière neutre de l'introduction.

Cette alternance tutti, aria, tutti, aria, tutti, qui rappelle les opéras s'inscrit dans la logique d'un déroulement d'une grande amplitude. La musique, la scénographie et la chorégraphie ont donc une fonction de moteur d'une action répétitive et à la fois impriment un caractère très personnel dans une énergie ou l'interactivité entre les éléments est primordiale (improvisations, grille harmonique, thèmes et parties écrites, mais aussi combinaison de lumières et définitions des espaces scéniques).

La direction musicale est confiée à Claude Tchamitchian. Son savoir faire en matière de direction et d'improvisation est reconnu. L'écriture de la musique, le choix des interprètes, les arrangements et sa conception est faite avec lui.

Idem pour Claire Richard, chorégraphe et danseuse pour qui le toucher est un travail de longue date, qui dirigera le travail chorégraphique ou serait-il plus juste de dire le travail sur les « mouvements ».

Réalisateur de direct.

Temporalité	Musique	Lumière	Image	Danseurs	Public
Accueil	Ambiance	Lumière de la salle (neutre)	**Musiciens** (public arrivant)		**Arrivée** dans le lieu
Acte 1	Thème	**Concert**	**Public arrivé** (musiciens)	Mêlés au public	Installation **Prise de contact** Ecoute
	Improvisation	**Concert + poursuites**	**Touchers des danseurs** (musiciens)	Métamorphoses des danseurs **touchant**	Observation Découverte **du toucher**
Acte 2	Orchestration	**Concert**	**Visages du public** (musiciens et danseurs)	Fin du toucher **Sortie**	Fin du toucher **Abandonnés**
	Improvisation	**Concert + poursuites**		Retour des danseurs	**Observation Réflexion**
			Touchers du public (musiciens)	Danseurs **touchés**	Déclanchement **du toucher**
Acte 3	Thème	**Concert**	**Visages et attitudes de tous**	Fin du toucher **Danse Applauses**	Fin du toucher **Danse** Applauses
	Coda	Retour à une lumière neutre	**Musiciens** (public sortant)	Applauses	Applauses et Départ du lieu
Fin	Ambiance	Neutre (salle)	**Musiciens** (public sortant)		**Départ** du lieu

1 cycle (20 mn)

Photo et vidéo

Les opérateurs de prise de vue (photos et vidéos) sont livrés à eux-mêmes lors de la performance. Une préparation minutieuse est nécessaire pour définir l'axe éditorial de ce qui est filmé/photographié : les cadrages et leur règles esthétiques ainsi que les centres d'intérêts.

Etant en communication HF permanente avec eux pendant la performance, comme avec le directeur musical et l'équipe technique, je peux les aiguiller sur tel ou tel événement, les lancer sur les tops musique et les danseurs.

Paradoxalement les images que je souhaite avoir sont le plus fixe possible. Premièrement parce que des images bougées projetées sur des grands écrans risque d'indisposer beaucoup de monde ☺, mais surtout parce que je veux montrer en grand le toucher. C'est donc ce que les caméramans et photographes vont chercher : le toucher. Pour parvenir à ce que le public génère du toucher, il va falloir utiliser l'image comme appât. Plus spécifiquement les images des participants, musiciens et danseurs, en situation de toucher sont dans un premier temps l'amorce incitative au toucher.

A priori en début de cycle les cadrages se veulent plutôt serrés. Il est important de ne pas effrayer le public arrivant. On évite donc les visages pour s'attarder sur les mains. L'insertion d'images des musiciens aide à faire accepter cette image intrusive. Puis on élargit un peu plus au fur et à mesure du cycle pour avoir la dynamique des corps. A la fin les cadrages sont très ouverts laissant beaucoup de place à un arrière plan vivant. La lumière de base étant plutôt chaude, elle sera enrichie par la lumière induite des projections elles-mêmes.

La photo, image arrêtée est dans un risque artistique différent de celui de la vidéo car chaque "arrêt du temps" décidé par le photographe sera immédiatement diffusé sur les écrans. Cet arrêt doit donc être pertinent car fixé et apparent jusqu'à la prochaine photo. Pour la vidéo c'est exactement l'inverse, le temps n'est jamais arrêté.

Les images sont diffusées en continu, les déplacements, changements d'axe et de cadrage sont perpétuellement diffusés. L'efficacité de ces artistes appelés à tord "techniciens" doit être redoutable. J'ai déjà en tête une bonne partie des noms des gens avec lesquels j'ai eu le plaisir de travailler que je veux absolument avoir sur ce projet.

Chorégraphie de l'intime

Les danseurs sont dans un registre passif en apparence qui cache une préparation tout aussi minutieuse. A l'inverse des bars érotiques, là le toucher est forcé, demandé et attendu. L'attention est donc portée sur les débordements possibles. Sur la maîtrise du geste pour que l'intime ne déborde pas sur le privé. Car ce sont les danseurs qui tiennent les frontières entre public, intime et privé.

En effet à chaque démarrage des improvisations de l'instrument éclairé de rouge (2° du cycle), se répand dans le public une nuée de 14 danseurs (femmes et hommes) tout de rouge vêtus. Ils s'approchent des individus présents dans le public et les tiennent dans leur bras (hommes et/ou femme). Ils donneront à ces gens, dans le creux de l'oreille, un indice pour retrouver le vrai Richard Bois et le vrai Simon Guibert.
Cet indice pourrait être : "Richard Bois, le vrai, aime qu'on lui caresse la joue gauche", "Simon Guibert, le vrai, aime qu'on lui saisisse l'épaule à pleine main", etc … A la manière des "free hugs" l'embrassade et la divulgation des informations se fait dans des gestes très courts et simples, ne donnant pas le temps d'un possible débordement.

A l'arrivée au passage suivant du cycle, les "passeurs rouges" se groupent en couples (mixtes ou pas). Livré à lui-même le public peut prendre le temps de réfléchir et peut-être de chercher parmi ses voisins les "vrais". La musique et l'ambiance scénique qui a changé accentue ce flottement qui ne signifie pas un arrêt mais bien une mise en attente avant le redémarrage d'une autre partie du cycle.

L'improvisation de l'instrument éclairé de blanc (4° du cycle) donne le top de l'intervention des 14 danseurs hommes et femmes qui sont habillés d'une tunique uniforme noire très identifiable. Ce sont tous les Richard Bois et les Simon Guibert dans lesquels trouver les deux vrais !

Dans le 2° et le 4° du cycle, l'improvisation n'est pas là par hasard. Les structures possibles d'improvisation permettent des dramaturgies très différentes. Il y a des conduites d'improvisation linéaires, en crescendo ou en décrescendo qui ont toutes des impacts très différents sur leurs auditeurs. Je pense, pour le 2°, à une improvisation démarrant très puissamment et se calmant petit à petit, pour accompagner les chocs que peuvent être, pour le public, les intrusions des "passeurs rouges" et les émotions qu'ils provoquent. En miroir la partie 4° prend davantage une forme de montée en puissance pour accompagner ou susciter le désir de toucher.

A la fin de ces passages du cycle, une orchestration en tutti fait disparaître les "faux". Les vrais" restent avec le public dans la réflexion, le partage d'une émotion et de toute façon dans l'écoute de la musique.

A la fin du cycle un climax de fin et l'arrivée du public suivant fait sortir le public qui vient d'assister à ce cycle. Il peut aussi rester !

Fiche technique

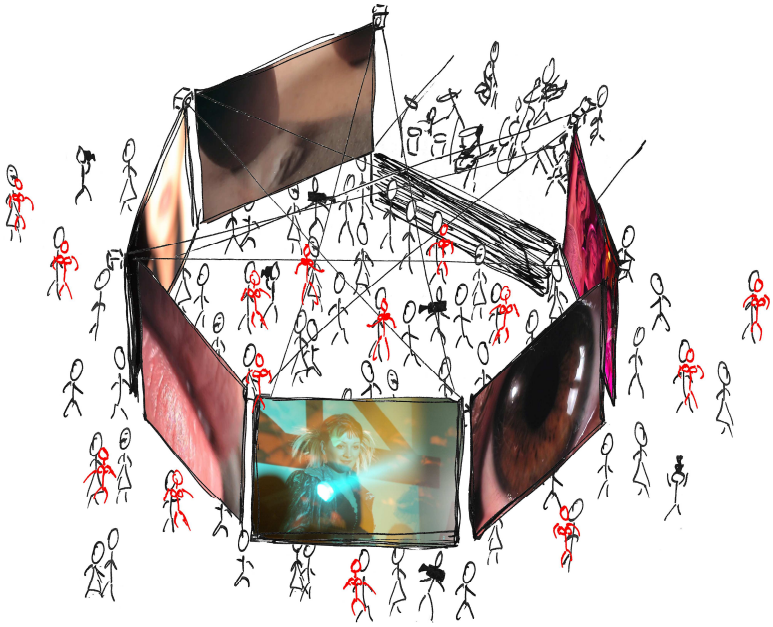
Equipe technique

14 danseurs (7 femmes et 7 hommes), 7 musiciens, 6 opérateurs image vidéo, 3 photographes, réalisateur direct musique, réalisateur général, scripte, régisseur général et un machiniste, équipe technique musique (son et éclairage), ingénieur vision, 2 assistants de réalisation, maquilleuse/habilleuse, un service d'ordre.

Matériel

Matériel musique : sono, éclairage et scène (1,80 m à 2 m de hauteur), 6 écrans (4m x 6m) et 6 projecteurs video, 3 caméras et 3 boitiers numériques reliés en HF ou WiFi aux projecteurs, structure métallique permettant de tenir en hauteur les écrans et projecteurs pour pouvoir passer dessous (2m10 de garde), un réseau casques HF (3 micros, 30 oreillettes), une régie vidéo,

La présence au milieu du public équipé en HF est indispensable pour être en contact avec tous les protagonistes de la performance.



Devis

DEVIS

Biographies

Richard Bois

Compositeur et monteur depuis plus de vingt ans, **Richard Bois** s'est dernièrement consacré à la réalisation documentaire à la composition musicale. Il évolue vers l'art performance et le mélange des disciplines.

Richard Bois est né en 1963, il fait des études musicales classiques, de piano à Marseille, puis, de clarinette, saxophone et orgue au Conservatoire Darius Milhaud d'Aix-en-Provence (1981-88) tout en se produisant sur des scènes régionales.

Dès 1983, il compose ses premières musiques de films. Il crée, en 1988, "Lutecia Son", studio de création sonore et musicale ("sound design") équipé d'un Synclavier 9600, système informatique uniquement utilisé alors par le G.M.E.M. (Marseille), l'IRCAM et quelques rares compositeurs.

Il réalise des courts-métrages expérimentaux, et à partir de 1995, il monte l'image de plusieurs numéros des Brûlures de l'Histoire, série documentaire de Patrick Rotman et Laure Adler.

En 1996, il monte et compose la musique d'un documentaire sur **George Orwell** de Christophe Muel, diffusé sur France 3, en 1997, un téléfilm en montage et à la composition: "**Le Prix de l'Espoir**", avec Pierre Arditi et Evelyne Bouix, diffusé sur France 2.

En 1998, il revient au documentaire avec "**Chasseurs de Tempêtes**", de Hervé Hamon, qu'il monte et dont il compose la partition, avant de passer à la réalisation d'un documentaire, diffusé sur France 2, sur l'Inspection du travail intitulé "**La dernière Digue**",. Ce documentaire/enquête écrit et réalisé pour Kuiv Productions a été très favorablement accepté par la critique.

Viennent ensuite "**Alger, 1940-1943**", une série de deux heures sur laquelle il réitère l'expérience du montage et de la musique avec un réalisateur auquel il reste fidèle, Christophe Muel, avec qui il retravaillera encore en montage et en musique sur "**Les Miroirs du Tour**", une série de trois heures sur le Tour de France diffusée sur France 2 en 2003.

Entre temps, il a travaillé en 2000 avec Elisabeth Kapnist sur un documentaire sur **Vaslav Nijinski**, avec le pari un peu fou de trouver la juste place d'une composition originale qui puisse "slalomer" entre les musiques de Stravinsky, Rimski-Korsakov, Chopin, Borodine et Richard Strauss. Il finit cette année 2000 en musique avec "**Arthur Schnitzler,** voyage dans la pénombre des âmes" d'Andrée Moracchini.

En réalisant "**Journ(ey)ées aux pays des percussions**" documentaire sur la mondiale diversité des percussions réunies dans un festival organisé par le Conservatoire Supérieur de Paris, il marie ses deux pôles de création. Il tourne avec deux caméras en 16/9e pour Mezzo ce documentaire diffusé fin novembre 2000, et en février 2003 sur France 2.
"**M'aime pas mal !**" documentaire de 103' produit pour France 2 coréalisé avec Jean Charruyer, traite d'un centre qui prend en charge les enfants en misère sociale, abandonnés par leurs

parents, ou battus ou violés. Le film s'attache à comprendre le travail des éducateurs sans cesse au cœur de vies brisées. La musique y prend une place très particulière.

La composition pour "**L'Ennemi Intime**" de Patrick Rotman sur la violence pendant la guerre d'Algérie diffusé sur France 3 en mars 2002 et plus dernièrement du même réalisateur, "**Les Survivants**", sur la libération des camps de la mort diffusé sur la même chaîne en avril 2005, ont été ses dernières partitions. Avec un ensemble plutôt symphonique d'une cinquantaine de musiciens enregistré à Prague et Paris pour "l'ennemi intime", ou pour "Les Survivants" avec un groupe compact de quinze musiciens pour une musique à mi chemin entre musique contemporaine et jazz dans un minimalisme imposé par le sujet.. Un CD de la BOF de "Les Survivants", pressé à 20 000 exemplaires a été vendu en bac.

2006 et 2007 ont été des années consacrées à la musique de scène avec en particulier la création d'une pièce pour Marimba et Violoncelle. 2008 est l'année de "**Au milieu de l'orchestre**" documentaire pour réalisé France 2 et produit par Kuiv Production. Le film est sélectionné en compétition au FIPA 2009 dans la section "Musique et spectacle".

Simon Guibert

SIMON GUIBERT

Dramaturge et réalisateur
« autre intime », co-auteur du documentaire sur « l'Art Performance »

Après avoir écrit pour la presse, Simon Guibert travaille pour la radio depuis une vingtaine d'année. Il a signé plusieurs scénarii (les aventures de John Lecrocheur, Dashiell Hammett l'introuvable, Fièvre et sueur froide), et des adaptations (Manuel Vasquez Montalban, Gregory Mc Donald, Jean-Patrick Manchette, Ray Bradbury, Joris Karl Huysmans, Mc Kenzie Wark…) qui lui ont valu de nombreux prix et récompenses en France et à l'étranger. Simultanément, il a produit pour France Culture une trentaine de documentaires qui lui ont permis de fréquenter certaines réalités : le suicide en prison et le pillage du musée de Bagdad, le cinéma de Pier Paolo Pasolini et la crise alimentaire mondiale… Il a fondé et dirigé pour les éditions E-dite la collection Voyage au bout d'une vie inspirée par son travail radiophonique.

Auteur d'une petite histoire de la désobéissance et co-réalisateur du film Paul Voise : politique, fait divers et insécurité, il donne également des conférences (L'impact du numériques sur les processus de création artistique) et enseigne le documentaire de création au CREADOC de l'université de Poitiers.
Durant toutes ces années, la photographie ne l'a jamais quitté : il a conçu pour Arte un programme consacré à la photographie de Jean Baudrillard, collaboré à trois des livres du collectif de photographes de Tendance Floue (Nous traversons la violence du monde, Nous n'irons pas au paradis, Sommes-nous ?) et travaille actuellement avec la coopérative photographique Picture Tank et les éditions Jean di Sciullo.

Claude Tchamitchian

Contrebassiste et compositeur
« autre intime »

Depuis bientôt 20 ans, il travaille dans différents domaines artistiques : création de musiques originales pour la danse et le théâtre, toutes ces créations étant toujours jouées et intégrées dans les différents spectacles.

En 1994, il crée et co-fonde Emouvance. Avec ce label installé à Marseille, il développe des projets artistiques qui s'inscrivent tous dans le monde la musique actuelle, soit écrite, soit improvisée. Emouvance est ainsi devenu, au-delà d'un label, une véritable structure de production.

Egalement depuis plus de 15 ans, il s'investit régulièrement dans des projets pédagogiques, en tant qu'artiste associé, sur des résidences, ou bien encore en tant qu'intervenant sur des publics très divers, amateurs ou professionnels.

Très impliqué sur la scène européenne, il a joué avec Eric Watson, Christof Lauer, Andy Sheppard, Linda Sharrock, Gian Luigi Trovesi, Barre Phillips, Ray Anderson, Ersnt Reiseger, Henri Texier, Jean-Marie Machado, Phil Minton, Chris Biscoe, etc...

Claire Richard

Chorégraphe et danseuse
« autre intime »

Elle débute la danse classique avec Igor Fosca, à l'âge de 15 ans, et rencontre un maître qui lui enseigne la technique classique, l'ouvrant au désir de découvrir d'autres gestuelles.

En 1977, elle fréquente l'Ecole Rosella Hightower, à Cannes. Puis en 1978 après un premier engagement professionnel au théâtre des arts de Rouen, elle fait une brève carrière au Music Hall Folies Bergères (1980-1982). Elle collabore en 1983 avec François Raffinot pour la création Les Indes Galantes de Rameau.

En 1986 elle rencontre Claude Brumachon avec lequel elle va créer ou reprendre près de trente chorégraphies, parmi lesquelles en 2007 Phobos et Le Festin, et Androgynes en 2008. En 1989 elle participe à la Compagnie de Hexe pour une création autour de l'Evénement du Jeudi sous la direction de Mathilde Monnier. Viennent ensuite d'autres collaborations avec Philippe Découfflé, Catherine Berbessou, Mais c'est avec le Centre de Chorégraphie National de Nantes avec Claude Brumachon qu'elle développe son travail depuis 20 ans.

Elle participe aussi à la mise en scène théâtrale pour la mise en mouvements des acteurs. Cette activité qu'elle affectionne particulièrement l'amène à travailler avec Agathe Alexis depuis 1999 (7 créations), Alain Barsacq (3 créations) et dernièrement Christophe Rauck (6 créations).

L'enseignement et la production radiophonique pour France Inter complète le cursus de cette professionnelle de talent titulaire du diplôme d'état de professeure de danse.