

TORITO II

texte de Jacques PROBST



saison 2009/2010

NB : les pages suivantes exposent l'état actuel de notre démarche. Les principaux axes de travail et l'équipe de conception y sont présentés. Ce document sera complété au fur et à mesure de l'évolution de notre réflexion, notamment par l'apport d'éléments dramaturgiques et d'intentions de mise en scène. Nous souhaitons toutefois qu'il offre un aperçu du projet qui nous rassemble et nous anime.

« J'écris à la main et il y a quelque chose du geste physique du bras et de la main qui doit sans doute rester dans le texte. C'est un acte concret, lorsque je modifie mon texte, je le réécris entièrement à la main, une phrase que je change modifie l'équilibre de la feuille et fait bouger le texte. Je le tape ensuite à la machine à écrire. J'aime bien encore le concret de cet objet, le bruit qu'il fait, les touches qui s'enraient, le tampon encreur qui n'encre plus très bien... C'est encore quelque chose de physique et de concret ».

Jacques Probst

► IMPULSION

Le projet *TORITO //* puise son impulsion au sein d'un groupe d'artistes dont les élans relayés s'unissent autour d'un projet commun. En janvier 2007, un comédien, Michel Rossy, fait la rencontre d'un musicien percussionniste, Thierry Debons sur une pièce montée au Théâtre de Carouge. Le contact perdure au-delà des représentations. Plusieurs mois passent... le comédien confie au percussionniste un monologue de Jacques Probst *TORITO //*, et son désir de l'incarner sur scène. Le texte stimule l'imagination du percussionniste, qui prend conseil auprès d'un ingénieur son, Antoine Petroff. De leur discussion émerge l'idée d'un dispositif scénique spécifique. Parallèlement, le musicien percussionniste soumet le projet à une productrice, Christine-Laure Hirsig. Celle-ci, enthousiasmée, décide d'accompagner le projet. Elle suggère l'implication d'un plasticien, Gaël Grivet pour penser la scénographie, d'un chorégraphe, Jozsef Trefeli pour le travail du corps et du duo Nataly Sugnaux / Imanol Atorrasagasti pour l'administration / diffusion.

Enfin, un homme de théâtre, Claude Vuillemin, vient compléter l'équipe pour la direction d'acteurs, indispensable œil extérieur pour assurer la cohésion scénique.

Effet-papillon pour un projet dont la base repose sur une complicité humaine et artistique solide.

Regards croisés sur une œuvre et approches pluridisciplinaires pour empoigner et transcrire scéniquement *TORITO //* de manière inédite. L'envie contagieuse de deux artistes de donner vie, voix et forme à l'écriture rythmique de Jacques Probst entraîne une impulsion collective et spontanée, au carrefour du théâtre et de la musique. Le cercle élargi concentre des savoirs faire, talents et personnalités hétéroclites, dont l'enjeu commun est d'élaborer une nouvelle vision du texte, et dont le moteur est le désir de travailler conjointement.

► RYTHME & RING

TORITO II, écrit par Jacques Probst en 1992 - une dizaine d'années après *TORITO I* - est un monologue qui donne voix aux « éclats » d'âme d'un boxeur solitaire en fin de gloire. Comme souvent, la plume de Probst puise son inspiration au cœur de la vie, au sein même d'une humanité bourlingueuse et cabossée. La figure principale, naufragé valeureux, nous livre ses histoires de ring, ses écorchures, ses brisures amoureuses. Son récit entremêle son histoire personnelle et l'Histoire du monde. L'individu dans le collectif, l'homme au milieu des Hommes. En arrière-plan, la référence à la guerre des Malouines pose le contexte historique. Après tout, la figure du boxeur n'est pas sans rappeler celle du soldat. Deux « tueurs » balancés dans l'arène, que ce soit sur le ring ou sur le champ de bataille. Ring et scène de théâtre présentent par ailleurs quelques analogies tant dans leur stricte configuration que dans leur symbolique.

Probst écrit comme s'il boxait, en travaillant son souffle, en jetant l'angoisse au tapis à coups de mots, à coups d'humanité brute. Dans un corps à corps avec la langue, il nous parle de ces « abîmés » que la vie a martelé de coups de cœur et de coups de poing.

S'il mène en parallèle jeu et écriture, Jacques Probst se considère d'abord comme « quelqu'un qui écrit », bien que les deux pratiques soient intimement liées. Ses mots appellent l'incarnation, ses phrases attendent le souffle de l'acteur. A la lecture même on entend la parole scandée, organiquement musicale : « Quand j'écoute Charlie Parker, j'ai besoin de prendre un stylo. » dit-il.

« Quand j'écris une pièce avec quatre personnages, j'écoute un quartet : je suis attentif au moment où chaque musicien entre et sort, au rythme des échanges. Mes monologues sont des concerts. »

TORITO II porte très directement les marques de ce style « probstien ». Chaque phrase véhicule sa mélodie, chaque mot un son. La force poétique du monologue tient notamment à sa musicalité, sa rythmique, ses répétitions et les élans d'un verbe proche du chant. La mise en page même marque les respirations, avec pieds et retours à la ligne en guise de ponctuation. Probst compose son texte comme une partition et le destine à être porté à la scène par des récitants accompagnés d'un quartet de jazz. D'ailleurs, il y a du jazz dans plusieurs de ses monologues. Jazz au sens rythmique du terme, comme un balancement qui relance incessamment le texte. Parallèlement, son écriture rebondit avec un punch proche de la boxe. Sa langue gronde et caresse dans un même mouvement.

Probst se dit être plus inspiré par la musique que par la littérature. « Si je pouvais ne travailler qu'avec des musiciens, je serai un comédien heureux car ce sont de grands travailleurs, on ne peut pas tricher avec eux. Ils travaillent de manière très concrète sans faire de grandes discussions. Peut-être est-ce aussi une frustration pour moi de ne pas être musicien. La musique ne doit pas être un accompagnement ou du théâtre musical. Je conçois mes spectacles comme des concerts. Souvent les musiciens me disent en lisant le texte que la musique est déjà écrite ».

Le rythme est le noyau du texte. Le rythme comme une respiration, comme le sang qui circule, comme la résonance des mots sur la page, comme la danse des corps dans la lumière, comme la note sur la partition, comme le coup porté à l'adversaire. Nous souhaitons appuyer la dimension musicale que le texte contient de manière intrinsèque. Mais le travail musical et sonore ne sera pas là pour accompagner, illustrer, décorer ou se juxtaposer à la parole. Le rythme est central, il est pour nous le point de convergence de l'écriture, de la boxe et de la percussion. Nous proposons donc une mise en parallèle et en perspective du monde de la boxe - sport de combat qui voit s'affronter deux adversaires - et de la percussion qui exploite l'impact sonore résultant du choc d'un corps sur un autre. Ce rapprochement nous a semblé éloquent tant sur un plan formel que sémantique. (mot = son = rythme = impact). De cette articulation entre mot, son, rythme et impact découle le dispositif scénique imaginé et décrit plus bas.



► PERCU/SON

Comme mentionné plus haut, *TORITO //* est écrit et pensé comme une partition. Destiné à un quartet de jazz accompagné de récitants, il a jusqu'à présent été interprété sous cette forme. Nous en proposons une nouvelle approche.

Le monologue *TORITO //* sera ici porté par deux « figures » ; un acteur et un musicien qui mettent en voix et donnent corps au texte.

Le langage scénique multiple que nous développons mêlera le mouvement, le jeu de l'acteur et leur répercussion sonore dans un rapport imbriqué. Ce choix d'inscrire le texte dans un environnement qui hybride expression théâtrale, musicale et chorégraphique n'est ni fortuit, ni motivé par la seule démonstration de virtuosité. La langue de Probst est concrète, vivante et musicale. Elle embrasse le monde et nous inspire cette expression plurielle.

A la lecture, on palpite, on tremble, on sue, on chute avec le protagoniste. Des échos du ring aux coulisses de la guerre, on sent la vie et le pouls battre sous les mots.

TORITO // met le lecteur en prise directe avec la vie, ses rugosités et ses pieds de nez. Ça transpire d'humanité, et de cette fatale et paradoxale fragilité du boxeur sur le déclin. A la pesanteur du boxeur ancré dans le monde réel, alourdi par le trop plein de vie et de coups, répond la voix aérienne et légère d'un imaginaire confident. L'espace mental est son refuge, promesse d'une évasion possible, sphère de l'absolue liberté teintée de nostalgie. La dualité incarnée sur scène par les deux interprètes permet de jouer sur ces antagonismes et cette poésie spontanée portée par un homme solidement vissé au sol. Elle permet d'ouvrir un espace d'abstraction et d'onirisme. Le binôme du comédien et du percussionniste-acteur permet de voyager dans le texte et d'en révéler les différentes strates. Ainsi, la superposition et l'emboîtement des temporalités (récit au présent, flash-backs, réminiscence) pourront être suggérés. Le comédien porte le texte et la voix du boxeur, ce personnage retiré qui jauge le monde de son esprit vagabond. Spectateur de lui-même et de son propre destin, son récit prend des allures de grand chambardement et des accents de parcours initiatique. Il véhicule une forme de sagesse concrète, une sorte de poésie du réel. La présence scénique du percussionniste ouvre un champ infini de projection, un espace de conquête de l'autre mais aussi de quête de soi. Tour à tour adversaire, alter ego, être double et virtuel, le duo autorise une précieuse liberté d'interaction.

► ESPACE-SENSIBLE

Le dispositif scénique consiste en une machinerie composée de capteurs de gestes connectés aux corps des deux interprètes, d'un tapis de sol sensible et de détecteurs de mouvement latéraux. L'ensemble permet de lier le mouvement à un phénomène sonore ou musical en temps réel. A chaque geste peut-être attribué un son. La programmation informatique et le système de diffusion élaborés permettent d'assigner un son différent au même mouvement, mais aussi de déformer, distordre, accélérer, ralentir, répéter ou spatialiser chaque module sonore. Ainsi, un véritable langage parallèle, doté de son propre vocabulaire musical et chorégraphique entrera en correspondance avec le texte. Le dispositif créé permet également l'assignation de signaux lumineux au geste ou à la posture. L'immatérialité et l'éphémère que peut suggérer le travail de lumière nous semblent essentiels. En effet, on suit le fil de la pensée du narrateur, son errance mentale, les sauts de son imaginaire béant. Par la modulation de la lumière, on voyagera d'un espace temps à l'autre, on suggérera l'espace mental et les moments d'introspection.

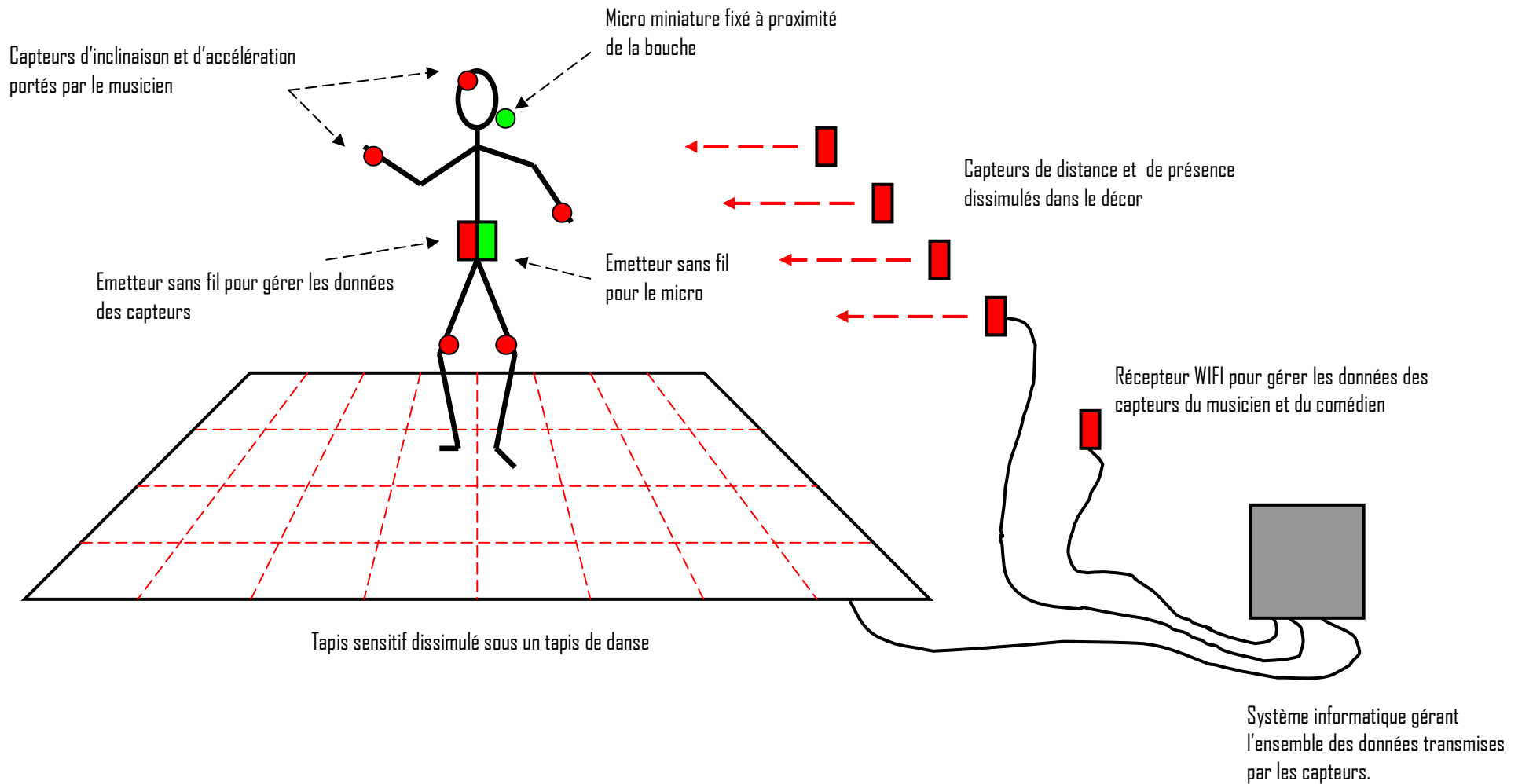
La capture à distance des impulsions données sur scène par les déplacements et gestuelles des acteurs et leur conséquence sonore ou lumineuse suppose un travail de composition scénique total et en direct. Nous veillerons à ce que la technologie élaborée pour ce projet ne prenne pas le dessus de manière ostentatoire. N'étant pas exhibée à la vue du spectateur, il reste au service du texte et de la valorisation de son éloquence poétique et onirique. Le système de capteurs et de génération/diffusion du son doit être extrêmement fiable et rapide, pour que l'interaction en temps réel et la modulation des affectations de signaux soient possibles.

L'expérience acquise par Antoine Petroff et Thierry Debons au cours de précédents projets impliquant une technologie comparable, permet l'élaboration d'un outil spécifique, au service de la création d'espaces sonores inédits. Recherche artistique et innovation technologique se mêlent au cœur d'un projet qui réfléchit à la production d'univers perceptifs singuliers.

Une phase du travail consistera à développer un système de transmission sans fil haut débit pour permettre une détection rapide et sans latence des mouvements des acteurs. Ainsi, le rapport mouvement/modification du son sera plus réactif et sensible. Le système sans fil assurant la discrétion visuelle du dispositif. La latence maximale acceptable dans la transmission des signaux est de 5 ms (milliseconde), référence déterminée par les essais pratiques effectuée avec des musiciens. Une latence supérieure rend le jeu des musiciens difficile.

Une autre étape importante consistera à développer un système de conversion analogique numérique rapide (1kHz) et de faible consommation. Ce système permettant la conversion des données analogiques provenant des capteurs en données numériques. Elles pourront sous cette forme être ensuite transmises par le système sans fil et finalement être interprétées par le système informatique.

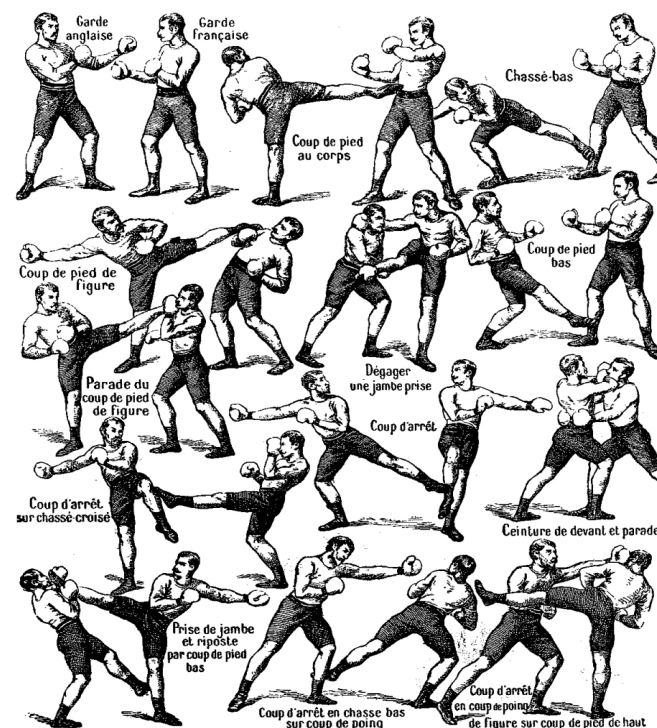
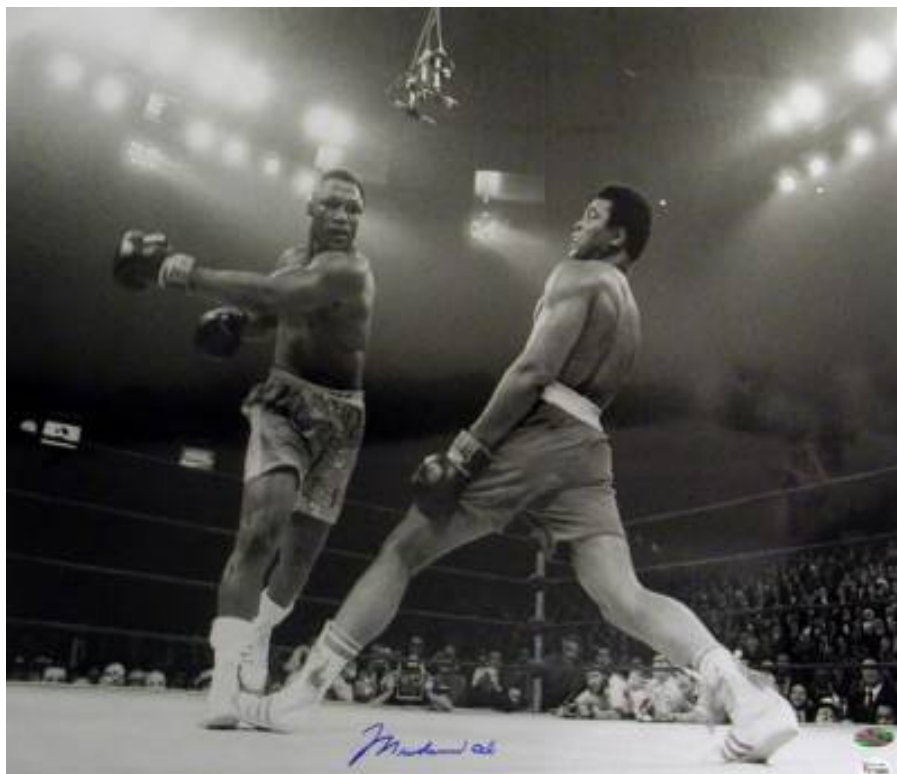
Plusieurs types de capteurs seront utilisés simultanément pour améliorer la fiabilité et la réactivité du système. Par exemple, à terre, un tapis sensitif (laissé à vue ou dissimulé sous un tapis de danse) fera également office de capteur. A la différence des autres, il n'est pas fixé au corps mais au sol. Ce tapis sensible permet une action complémentaire à celle des capteurs de corps car il peut gérer et situer les deux protagonistes en même temps. Il active discrètement une surface élargie qui enregistre les points d'appui des corps et permet de déclencher effets sonores, visuels ou lumineux selon la position des pieds des acteurs. Plusieurs « zones » de sensibilité peuvent être délimitées sur le tapis. L'acteur peut librement utiliser une zone de pression ou une autre pour définir le son désiré, sans que le spectateur ne remarque la manipulation. Les capteurs d'accélération déclenchent le son, quel qu'il soit. C'est pourquoi le programme de détection des signaux doit être conçu de manière à pouvoir gérer plusieurs types de données (position, mouvement, rythme...) pour ensuite les combiner et modifier les sons de manière maîtrisée.



Nous parlons autant de bruit, de son, de texture que de musique. Cette nappe sonore ne sera pas traitée comme une bande-son qui accompagne le texte. Activée et agitée en temps réel, elle constitue un personnage à part entière, étrangement présent. Nous savons d'ores et déjà que les sons ne seront pas illustratifs, même si certains sont puisés au cœur du réel et identifiables (salle de boxe, urbanité, voix...). Les échantillons et banque de sons constitués seront remodelés et intégrés dans une chaîne de phénomènes sonores plus large, dont la globalité fera naître une sensation perceptive insolite, comparable à une composition musicale entendue pour la première fois. La musicalité et la rythmique inhérentes au texte ont directement inspiré notre approche, qui se situe au juste carrefour entre l'objet théâtral et musical.

L'objectif est d'agrandir le terrain et d'élargir le champ de l'expression. Faire de la scène le lieu d'émergence de phénomènes polymorphes, dont aucun n'est l'illustration de l'autre mais où chacun trouve sa pertinence. Cette incrustation du sens au cœur de chaque signe devrait immerger le spectateur dans une bulle sensorielle stimulante. Métissés et livrés dans un même élan, son, image, mouvement et poésie conditionnent le public à percevoir un objet scénique qui stimule et met à contribution ses sens. Progressivement et discrètement, la scène se muera en bulle d'expérimentation perceptive pour le spectateur.

"Float like a butterfly sting like a bee". Mohammed Ali (ex Cassius Clay)



► CORPS & GRAPHIE

Le dessin des corps dans l'ère de jeu, inspiré par la gestuelle du boxeur, ouvre un espace de rêve supplémentaire, en s'éloignant de la citation directe. Le corps, comme la langue, est un territoire d'expression, de révélation et d'humanité. Il cerne l'être, le trahit, l'impose, le contient. Le corps aime, flanche, se relève. Dans tous les cas, il indique et s'inscrit dans l'espace comme un signe fort. La posture, le geste, la chorégraphie doivent donc être travaillés avec attention et intention. Le corps garde la mémoire de nos aventures, la marque du temps et des expériences. Révélateur de l'âme, il subit une imperceptible mais perpétuelle et inéluctable mutation, corruption. Il stigmatise nos joies, comme nos traumatismes. Le travail de corps nous semble essentiel pour porter avec justesse la langue concrète et sensuelle de Probst.

Depuis le printemps 2007, les deux acteurs suivent un entraînement de boxe régulier et assidu. L'objectif vise d'abord une mise en condition physique, bénéfique dans la préparation d'un tel projet, mais aussi l'intégration de la gestuelle par la pratique. S'immerger « corps et âme » dans la philosophie de la boxe, basée sur la conscience et le contrôle de l'adversité, de l'effort, du dépassement de soi, de la discipline. Entrer en compétition avec l'autre, avec soi-même, transcender la pulsion de violence. Inscire empiriquement le vocabulaire de la boxe dans le corps, se frotter concrètement au contexte qu'a choisi Probst pour y faire vivre son personnage, servira de base pour ensuite aiguïser le travail purement chorégraphique.

► DISTRIBUTION

texte

jeu / mise en espace

jeu / composition

conception dispositif sonore / ingénieur son

scénographie / costumes

chorégraphie

conception système informatique

direction d'acteurs

conception lumières

coordination / rédaction du dossier

administration / diffusion

► Jacques PROBST

► Michel ROSSY

► Thierry DEBONS

► Antoine PETROFF

► Gaël GRIVET

► Jozsef TREFELI

► Gaspard BUMA

► à définir ultérieurement

► à définir ultérieurement

► Christine-Laure HIRSIG

► Nataly SUGNAUX & Imanol ATORRASAGASTI

► CONTACT

Thierry Debons – tel : +41(0) 79 337 68 01 / email : thierrydebons@yahoo.fr