

Entretien avec La Ribot

Gilles Amalvi Cette pièce part du tournage d'une vidéo – forme que vous avez déjà utilisée à plusieurs reprises. A quel endroit de votre réflexion se situe *llámame mariachi* par rapport à cette question de la vidéo, du traitement du corps par l'image ?

La Ribot Je dirais que c'est peut-être mon premier projet vraiment ambitieux avec la vidéo et la scène. La vidéo est apparue dans mon travail en 2000, pour la dernière pièce distinguée, *Pa amb Tomàquet*. C'était une idée lancée pour fermer ce cycle, et ouvrir une autre voie. A l'époque, je ne savais pas du tout ce que ça allait donner. Après, en 2003, j'ai réalisé *Travelling/Gilles*, avec Gilles Jobin et *Travelling /Olga*, avec Olga Mesa, et dernièrement en 2008, *Cuarto de Oro*, avec Cristina Hoyos. Entre temps, il y a eu également une installation-vidéo, *Despliegue* (2001) ; une séquence de 45 minutes, où tous les fragments des *Pièces distinguées* formaient une sorte de tableau très anarchique. Avec *Despliegue*, c'était la première fois que je prenais le corps en compte ; dans tous les autres projets, le corps apparaissait fragmenté ; là il y avait deux caméras : l'une au plafond, et l'autre dans ma main. La caméra au plafond permettait d'avoir une vue générale, dans laquelle le corps en action est visible en entier. Dans *llámame mariachi*, le dispositif de captation du corps par les différentes caméras sera plus complexe..

G. A. Vous avez écrit à propos de *Mas distinguidas* : « tous mes déplacements sont écrits à la façon d'un zoom, dans un mouvement avant, arrière, centre ». Le cadrage du corps propre à la vidéo était déjà inscrit dans votre travail.

L. R. Oui, c'est vrai. Cette citation se rapporte à la deuxième série des *Pièces distinguées*, où tout était construit par rapport au regard d'une caméra imaginaire qui aurait été dans le public, un peu comme des plans ; gros plan, plan moyen, plan d'ensemble... Les *Pièces distinguées* ont pris tellement de place dans ma tête qu'elles ont eues toutes sortes de formes. C'est un projet qui se transformait sans cesse. Ces projets avec la vidéo commencent à rentrer dans le même type de logique à long terme. Je commence à voir des liens se construire. *Pa amb Tomàquet* est le germe de toutes ces idées qui se complexifient progressivement. Je me rends compte que je regarde mieux, que je commence à rendre le corps visible.

G. A. Dans ce projet, la vidéo et l'écriture de la chorégraphie sont indissociables... Les mouvements du corps vont décider des mouvements de la caméra. Et ce qui aura été filmé servira à construire le parcours chorégraphique. Pouvez-vous nous expliquer le dispositif de tournage ?

L. R. Ce tournage est complexe. Pour bien comprendre, je crois qu'il faut partir des caméras. La caméra danse avec les corps, parce que nous la tenons dans la main. L'échelle de la perception de chaque caméra est très réduite. Tout l'environnement n'existe qu'à une échelle très resserrée, mais qui permet de se demander comment on regarde, ce qu'on regarde, quel mouvement l'on fait – et à quel rythme... L'échelle est tellement petite qu'un simple mouvement raconte des choses différentes si on passe violemment ou doucement. Tout cela sera écrit. Les accidents surviendront à l'intérieur de cette chorégraphie écrite. Il s'agira toujours de plan-séquences. Je garderai tel ou tel plan-séquence fait tel jour, à tel moment – en entier. J'aimerais introduire de l'imprévu dans la chorégraphie.

La caméra fonctionnera de deux façons – sans hiérarchie entre les deux, et pourra changer de point de vue en permanence. Elle peut filmer le corps de très près et alors fonctionner comme un partenaire - qui voit le corps de façon très rapprochée, ou fonctionner comme le corps qui voit en dansant, suivant exactement son mouvement.

G. A. La caméra construit un cadre pour le corps. La scène, elle aussi, présuppose un cadre.

Est-ce cette « confrontation de cadres » qui vous intéresse ?

L. R. Je suis actuellement en train de choisir les photos qui vont entourer le décor du tournage des vidéos – des photos très grandes, que nous allons bouger. Dans *Travelling /Gilles*, Gilles Jobin était déjà entouré de photos – mais là, je voudrais que le fond bouge. Cela fait un moment que je réfléchis au type de photos que je voudrais utiliser. J'ai fait appel à un architecte, et il m'a montré des photos de théâtres en construction. Dans ces photos, on voit des cadres. L'encadrement de la photo qui encadre le cadre de scène, le cadre au fond de scène, par lequel on voit la ville, etc... J'ai trouvé ça parfait. La ville cadrée par le théâtre, le théâtre par le cadre de la scène, le cadre de la scène par l'arrière-scène etc.... et aussi le cadre de la photo.

G. A. *On utilise beaucoup aujourd'hui de technologies dites « interactives », qui relient le corps avec des ordinateurs. Ce qui est intéressant dans votre usage de la vidéo, c'est que cette « interactivité » est ramenée à un mode « pauvre », incomplet.*

L. R. Mon approche est archaïque, rudimentaire – et sensuelle finalement. Même la caméra n'est pas une machine pour moi, elle n'est pas inerte. C'est quelque chose qui a un regard et une parole. Un langage, c'est-à-dire une façon particulière d'approcher un objet ou un corps... - pour le rendre important, ou indifférent. Cette caméra est tellement vivante, qu'il faut la tenir comme quelque chose qui pourrait se réveiller. J'aimerais la remplacer à un moment par un petit chien qui dort ou un cœur qui bat.

Étant donné que vous-même et les deux autres interprètes effectuerez plusieurs fois le même parcours, la caméra pourra être substituée par d'autres objets – par un pistolet par exemple, une radio, ou un bouquet de fleurs. Cela fait partie des choses qui sont en train de se construire. Je ne sais pas encore si je dois aborder cela par les armes...

G. A. *Quelle sera la place de la musique ?*

L. R. Ce sera une musique originale – cela fait longtemps que je n'ai pas travaillé avec une musique originale ! En même temps, ça veut dire une autre collaboration, un autre angle à traiter. Au fond, je pense que c'est la musique qui va structurer l'ensemble. Je vais travailler avec Atom™. J'ai déjà utilisé sa musique pour deux des *Pièces distinguées* de la dernière série, *still distinguished*. Comme il habite à Santiago du Chili, je lui ai demandé de m'envoyer de la musique. Il m'a dit qu'il avait quelque chose comme 3000 heures de musique non éditée, alors il a commencé à m'envoyer des choses – j'adore tout ce qu'il m'envoie. Je veux enchaîner tous ces morceaux, comme un long plan-séquence sans répétitions, sans refrains, et faire une bande qui change tout le temps quant aux ambiances, aux styles, aux durées, afin d'arriver à un accompagnement audio très éclectique et sans système. La musique permettra d'éviter, de court-circuiter l'effet de boucle.

G. A. *Au sein de ce dispositif très cadré, de ce parcours qui se répète, quels sont les éléments qui vont introduire une perturbation, défaire le cadre ?*

L. R. Les photos du décor seront mobiles, et il y aura des événements qui arriveront en live comme des animaux, des oiseaux...

G. A. *On peut dire que chaque parcours est une unité de temps, à l'intérieur de laquelle vous voudriez inclure d'autres unités de temps – beaucoup plus courtes ou beaucoup plus longues... De manière à croiser des temporalités différentes ?*

L. R. Oui, c'est ça : différents cadres temporels qui se recoupent. Je ne sais pas encore comment les insérer. Dans la série *Travelling*, nous utilisons le clap pour montrer le nombre de prises qui avaient précédé. Pour *Travelling/Gilles*, on voit le clap au début, et on se rend compte que c'est la 46^e fois qu'il fait le même parcours. J'aime ces complications que les événements live vont amener. Il faut d'abord réussir à construire une structure formelle, et

ensuite, la remplir d'évènements perturbateurs qui puissent la faire exploser. Il n'y aura pas de montage au sein des vidéos, ce seront des plan-séquences – témoins de ce qui s'est déroulé en live. Je voudrais rester proche du vivant, qu'on ressente la tension du temps, des différents cadres temporels.

G. A. *Il faudrait ajouter le cadre institutionnel...*

L. R. Oui. Le cadre institutionnel, académique et le cadre technologique aussi sont très importants...

... Des immenses cadres qui nous soutiennent, nous dirigent et finalement nous imposent la forme de notre vie.

Entretien réalisé par Gilles Amalvi , en février 2009, aux prémices de la création, pour le Festival d'Automne à Paris 09.

Interview with La Ribot

Gilles Amalvi The point of departure for this piece is the making of a video – a form that you have explored several times already. How would you say *llámame mariachi* fits into the bigger picture of your reflection regarding this question of video and the visual treatment of the body ?

La Ribot I'd say that this is perhaps my first really ambitious project for the stage that involves video. Video appeared for the first time in my work in 2000 in the last distinguished piece, *Pa amb Tomàquet*. The idea behind it was to close this cycle and to pave the way for something different. At the time I had no idea how it would turn out. Afterwards, in 2003, I made *Travelling/Gilles* with Gilles Jobin and *Travelling/Olga*, with Olga Mesa and lastly, in 2008, *Cuarto de Oro* with Cristina Hoyos. In the meantime there has also been a video installation, *Despliegue* (2001), a 45 minute-sequence in which all the fragments of the *Distinguished Pieces* formed a sort of very anarchic picture. With *Despliegue*, it was the first time that I took the body into account; in all the other projects the body appeared in fragments; here there were two cameras: one attached to the ceiling and the other hand held. The camera in the ceiling gave an overall view, in which the moving body as a whole was visible. With *llámame mariachi*, the technical set up, consisting of different cameras to film the body, will be more complex.

G. A. *You have written about Mas distinguidas: "all of my movement is choreographed as if it were seen through a zoom lens, in a movement of front, back, centre." The way the body is framed in video was already part of your work.*

L. R. Yes, that is true. This quote pertains to the second series of *Distinguished pieces*, where everything was constructed according to the gaze of an imaginary camera in the audience, a bit like different shots; close up, medium shot, long shot... The *Distinguished pieces* took up so much space in my head that they took on all sorts of forms. It is a project that never stopped transforming itself. These video projects are starting to enter the same kind of long term logic. I am starting to see connections being made. *Pa amb Tomàquet* is the seed that gave birth to all these ideas that are gradually becoming more and more complex. I realize that I am developing an eye for it, I am starting to make the body visible.

G. A. *In this project, the video and the composition of the choreography are inseparable... The movements of the body will decide the movements of the camera. And what will have been filmed will help to construct the choreographic journey. Could you explain to us how the film will be shot?*

L. R. This film shoot is quite a big deal. To understand what it's about, I think we should start with the cameras. The camera dances with the bodies, because it is hand held. The field of vision of each camera is very limited. The whole environment exists only on a very reduced scale, but it allows you to ask yourself how you look, what you look at, what movement you are doing – and what is the rhythm... The scale is so small that a simple movement tells a different story if you do it violently or softly. All of that will be choreographed. Accidents will happen within this written choreography. It will always be travelling shots. I shall keep such or such a travelling made on such a day, at that moment as a whole...I would like to introduce an element of unpredictability into the choreography.

The camera functions in two different ways – without any hierarchy between these two ways

and can change its point of view at any moment. It can film the body from very close up, function as a partner - who sees the body from a very close point of view, or to film what the body sees when it dances, closely following its movement.

G. A. *The camera constructs a frame for the body. The stage also presupposes a frame. Is it this "confrontation of frames" that interests you?*

L. R. I am currently choosing the photos that are going to surround the set for the video shoot – very big photos that are going to move. In *Travelling/Gilles*, Gilles Jobin was already surrounded by photos, but this time round I would like the backdrop to move. I've been thinking about the kind of photos that I would like to use for a while now. I spoke to an architect and he showed me photos of theatres under construction. In these photos, you see frames. The framing of the photo that frames the frame of the stage, the frame of the backdrop, through which one sees the city... etc...and also the picture frame.

G. A. *These days people often make use of so-called "interactive" technologies that link the body with computers. What I find interesting in your use of video, is that this interactivity is brought back to a "poor" incomplete form.*

L. R. My approach is archaic, rudimentary – and sensual in the end. Even the camera is not a machine for me, it is not lifeless. It is something that has a way of looking and something to say. A language, be that a particular way in which to approach an object or a body... - to give it importance or show indifference. This camera is so alive that one needs to hold it like something that might wake up. I would like to replace it by times by a little sleeping dog or a beating heart.

Seeing that yourself and the two other performers will carry out the same journey several times over, the camera can be replaced with other objects – a pistol by example, a radio, or a bunch of flowers. That is part of the things that are being constructed. I don't know yet if I should bring weapons into the equation...

G. A. *What will be the role of the music?*

L. R. It will be original music – it's been a long time since I have last worked with original music. All the same, that also means another collaboration, another angle you should look at. Deep down I think that it's the music that will structure the whole. I am going to work with Atom™. I have already made use of his music for two of the *Distinguished pieces* in the last series. Since he lives in Santiago in Chili, I asked him to send me some music. He told me that he has got something like 3000 hours of unused music so he started sending me things – I adore everything he sends me. The idea would be to run all of these pieces of music, like a long travelling shot without any repetition or chorus, and to make a piece of music which always changes regarding ambiances, styles, durations, to obtain a very eclectic musical accompaniment without any system. The music will allow to avoid, to short circuit the effect of looping.

G. A. *In the midst of this finely tuned set up, of this journey that repeats itself, which elements will cause a disturbance, will undo the frame?*

L. R. The photos of the décor will be mobile, and there will be events that will take place live like people cutting vegetables, animals, birds...

G. A. *One can say that each journey is a time unit, inside of which you would like to include other time units – a lot shorter or a lot longer... To the effect of crossing different temporalities?*

L. R. Yes, that's it: different time frames that intersect. I don't know how to insert them. In the *Travelling* series, we were using a clapboard to show the number of takes that had preceded. For *Travelling/Gilles*, you see the clapboard in the beginning and you realize that

it's the 46th time that he does the same journey. I like these complications that live events are going to bring. First of all it is necessary to construct a formal structure, and then, to flesh it out with disruptive events that could blow it apart. There won't be any editing in the videos, it will be travelling shots – witnesses of what happened live. I would like to stay close to the living, so that one feels the tension of time, of different time frames.

G. A. *One ought to add the institutional framework...*

L. R. Yes. The institutional, academic and the technological frameworks are also very important...

... Immense frames that support us, that direct us and finally that determines the shape of our lives.

Interview conducted by Gilles Amalvi, in February 2009, at the very beginning of the creation, for the Festival d'Automne in Paris 09.