



Conception · Liz Santoro et Pierre Godard

Chorégraphie · Liz Santoro

Texte · Pierre Godard

Son · Brendan Dougherty

Costumes · Reid Bartelme

Avec **Pierre Godard**, **Cynthia Koppe**,
Liz Santoro, et **Stephen Thompson**

Production Le principe d'incertitude · Coproduction CDC Atelier de Paris-Carolyn Carlson, Théâtre de Vanves-Scène conventionnée pour la danse, The Chocolate Factory, Abrons Arts Center · Avec le soutien de la DRAC Île-de France, FUSED (French US Exchange in Dance), le Centre National de la Danse, la Jerome Foundation, le Point Ephémère, et le festival ImPulsTanz

CRÉATION MARS 2014

Administration : Fanny Lacour · +33 6 64 16 34 22
www.lpdi.org

Le principe d'incertitude · 27, rue Étienne Dolet · 75020 Paris
Numéro SIRET : 752 162 164 00012 · Numéro de licence : 2-1070110
info@lpdi.org

1 Intention

Relative Collider est une machine qui donne à voir, mesurer, quantifier, échanger, éprouver de l'information entre des systèmes nerveux. Comme les grands anneaux accélérateurs de particules, sa structure ne vaut qu'en tant qu'elle permet de réaliser une expérience et d'en tirer certains résultats.

Relative Collider travaille sur une physique de l'attention, une collision de regards. Nous voulons savoir pourquoi, nous voulons savoir comment, et nous voulons vous montrer ce que nous savons. Nous nous imitons mutuellement pour nous imiter nous-mêmes, pour montrer ce qui n'a pas été montré. Nous avons confiance en vous autant qu'en notre ignorance.

Relative Collider cherche le point de contact entre le mouvement et le texte, lorsqu'ils ont pour seul objet leur propre performance devant témoins. Atomes soumis à différents champs de forces, recombinaison en molécules qui précipitent ou se dissolvent sous le regard du spectateur. Chimie organique.

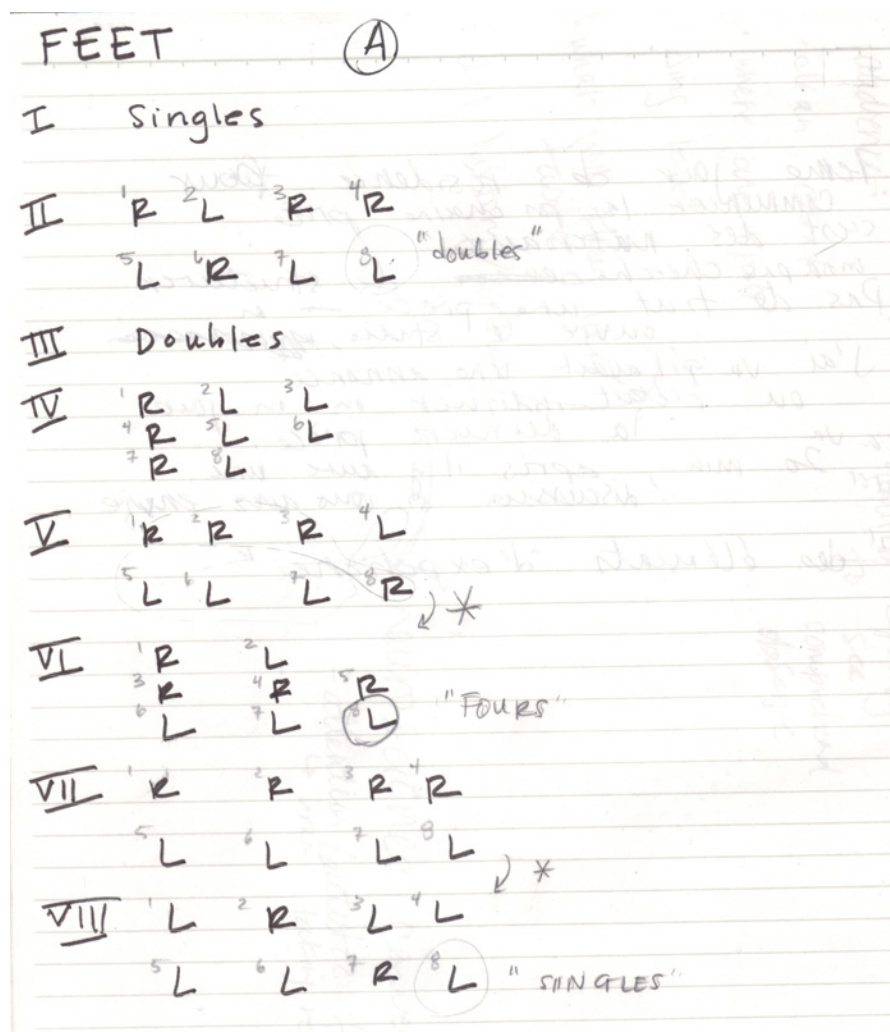
À travers une pratique en mouvement de l'attention, parallèlement à l'étude de notre expérience du temps conditionnée par l'attention, nous cherchons à décrire, explorer et manipuler les effets réciproques de différentes vagues d'énergie, de son, et d'attention. Dans sa tentative de comprendre les lois physiques de notre présence les uns aux autres, *Relative Collider* met en question ce qui est échangé, créé et défait dans l'acte de performer et dans l'acte d'observer.

2 Mouvement

2.1 Structure

Deux systèmes de mouvement indépendants se superposent dans *Relative Collider*.

Un premier système (*arms*) consiste en un séquençage de soixante-quatre positions de bras et de mains prélevées sur des photographies de *We Do Our Best*, spectacle créé en 2012. Si la séquence présente un caractère artificiel ou arbitraire pour le regard, elle déploie pourtant un matériau dont la loi originelle était purement organique. Les gestes capturés dans ces images étaient la réponse produite par des corps en situation d'exposition devant un public, matériaux par conséquent ni improvisés, ni écrits.



En parallèle de ce premier système, un second système (*feet*), composé de deux ensembles, vient se superposer. Un premier ensemble (*set A*) se compose de huit phrases de huit temps, chacun de ces temps correspondant à des « pas » gauche et droite, auquel répond un ensemble miroir (*set B*) qui, adjoint au premier, forme un palindrome.

Du point de vue d'un théoricien de l'information, il y a très peu de différence entre le *set A* et le *set B* (l'information nécessaire pour décoder l'un à partir de l'autre est quasi nulle). En revanche, le glissement en cours de représentation du *set A* vers le *set B* tout en maintenant à l'identique le système *arms* en action, quoiqu'imperceptible pour le spectateur, requiert du danseur de réapprendre linéairement la séquence combinée en repartant de zéro.

Pour nous, il y a un intérêt autant esthétique que politique à tenter de déstabiliser nos hiérarchies perceptives. Je regarde une séquence, je ne perçois pas de changement, et pourtant le corps entier du danseur a subi une profonde altération de son régime de fonctionnement. Nous tentons de déplacer le spectaculaire et de questionner la valeur que nous lui conférons.



2.2 Champs et énergie

Notre esprit a recours à de multiples filtres afin de traiter efficacement l'information qui nous entoure. La recherche engagée dans *Relative Collider* du point de vue du corps propose de convoquer toutes nos facultés dans l'acte de voir, dans l'acte d'être présent, lui-même éprouvé dans l'effort investi pour retenir l'attention d'autrui. Pour ce faire, nous plongeons des variations (*atoms*) du système *steps* (*walk, pony, turn-out, jump, skip, jeté, etc.*) dans des *fields* (*relative space, fixed space, curves, lines, facing, focus, etc.*).

S'il s'agit d'ajouter, ou au contraire de supprimer, certains des filtres évoqués plus haut afin de court-circuiter nos schémas habituels de traitement visuel, il s'agit également de construire des variations du niveau d'énergie et d'entropie (mesure du désordre) présent sur le plateau. Si la pièce a tendance à aller vers plus d'énergie et de désordre, ce n'est pas par une volonté d'ordre narratif, mais par un fait de

la thermodynamique. Une ampoule est plus chaude après quarante minutes de fonctionnement, même en l'absence de tout dramaturge dans la pièce.

À mesure que nous travaillons sur le regard pour déplacer l'expérience acquise et l'histoire personnelle, le corps peut se consacrer pleinement à ce que l'œil recueille. L'expression physique immédiate de ce traitement constitue la matière que nous explorons pour dessiner un nouveau vocabulaire du mouvement.

3 Texte

Au deuxième système de mouvement évoqué plus haut, et que nous appelons *feet*, répond un autre système, textuel celui-ci. Chaque redoublement de « pas » droite ou gauche génère une syncope dans sa version locomotive (le redoublement, par exemple, d'un pas gauche en déplacement se fait par insertion syncopée d'un pas de droite antagoniste). Au cours du travail de répétition, ces motifs habitaient le studio de leur équivalent vocal compté : « one AND two three AND four five AND six seven AND eight » pour prendre en exemple la troisième phrase du *set A*.

```
----- 3 -----  
k: 1   eyes, look your last! arms, take your last  
k: 2   across the ocean, AND to talk with london AND paris  
k: 3   up AND down, double AND single, in AND out, round AND round,  
k: 4   went on AND it grew worse AND worse, he gave  
k: 5   feed AND clothe AND house him, AND play AND sing AND dance to  
k: 6   AND dim i seam, AND gusset, AND band, band, AND gusset, AND seam,  
k: 7   liver AND lights AND gall AND all! liver AND lights AND gall AND all!  
k: 8   AND dirt, was thin AND drawn AND old, AND his tired eyes,
```

À partir de ces seize (huit phrases pour chaque *set*) motifs vocaux nés d'un travail sur le mouvement, nous avons défini seize motifs rythmiques et lexicaux équivalents (huit mots adjoints d'un certain nombre de « AND » placés précisément à la frontière entre certains de ces mots). Un premier programme a été écrit, qui cherche des occurrences de ces motifs dans la moisson d'une cinquantaine de mil-

```

15 ▼ def compose_pattern():
16     space = r"[\s,;:!?\. \(\)]+"
17
18     word = r"\b(?:?!and)[\w'-]{1,6}" + space
19     ET = r"and" + space
20
21     # 1 2 3 4 5 6 7 8   RLRL RLRL
22     pattern_a1 = word+word+word+word+word+word+word+word
23
24     # 1 2 3 and 4 5 6 7 and 8   RLRR LRLl
25     pattern_a2 = word+word+word+ET+word+word+word+word+ET+word
26
27     # 1 and 2 3 and 4 5 and 6 7 and 8   RRLL RRLL
28     pattern_a3 = word+ET+word+word+ET+word+word+ET+word+word+ET+word
29
30     # 1 2 and 3 4 5 and 6 7 8   RLLR LLRL
31     pattern_a4 = word+word+ET+word+word+word+ET+word+word+word
32
33     # 1 and 2 and 3 4 and 5 and 6 and 7 8   RRRL LLLR
34     pattern_a5 = word+ET+word+ET+word+word+ET+word+ET+word+ET+word+word
35
36     # and 1 2 3 and 4 and 5 6 and 7 and 8   RLRR RLLl
37     pattern_a6 = ET+word+word+word+ET+word+ET+word+word+ET+word+ET+word
38
39     # 1 and 2 and 3 and 4 5 and 6 and 7 and 8   RRRR LLLL
40     pattern_a7 = word+ET+word+ET+word+ET+word+word+ET+word+ET+word+ET+word
41
42     # and 1 2 3 and 4 and 5 and 6 7 8   LRLl LLRL
43 ▼ pattern_a8 = ET+word+word+word+ET+word+ET+word+ET+word+word+word

```

liers d'ouvrages de langue anglaise disponibles dans le Projet Gutenberg¹, une plateforme d'ouvrages numérisés et libres de droits. Parmi ces ouvrages, on trouve aussi bien les œuvres complètes de Shakespeare que des livres de cuisine, le Coran, les Mille et une nuits, etc.

Une fois réalisée la moisson de ces *samples* – dont certains sont trouvés par centaines de milliers d'exemplaires tandis que d'autres se rencontrent seulement une poignée de fois dans cette masse de texte gigantesque –, un deuxième programme génère aléatoirement et en temps réel une séquence de ces motifs qui correspond soit au *set A* soit au *set B* selon l'activité des danseurs sur le plateau.

C'est donc un texte très contraint dans sa composition, mais également ouvert à l'imprévisible perfusé en temps réel à un rythme très soutenu, qui doit être pris en charge par le locuteur. Comme les danseurs, il s'absorbe dans l'effort que son système nerveux investit dans le traitement d'informations complexes et en évolution permanente. Cet effort, commencé dès le début de la pièce dans la lecture silencieuse, se vocalise seulement à mi-parcours. Ici, et à l'inverse du glissement

1. <http://www.gutenberg.org>

opéré du *set A* vers le *set B* dont nous parlions dans la section précédente, une rupture est perçue qui n'a pourtant lieu que de manière marginale. L'activité chimique de la lecture silencieuse rythmée d'un texte composé de fragments, pour partie familiers (motifs très rares) et pour partie entièrement inconnus (motifs récoltés en grand nombre), assemblés aléatoirement et en temps réel, s'éprouve de l'intérieur comme une activité extrêmement proche de la lecture vocalisée.

Quoique le texte soit traité, dans *Relative Collider*, comme du mouvement (ce dernier étant lui-même d'un certain point de vue traité comme du texte), et que sa matière sonore et rythmique prévaut sur son contenu sémantique – c'est d'ailleurs la raison pour laquelle ce texte est écrit dans une langue qui n'est pas la langue native du locuteur –, le sens des mots flotte, rebondit, et parfois s'accroche sur le présent du plateau.

4 Son

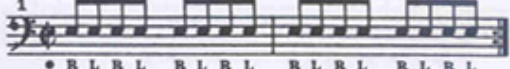
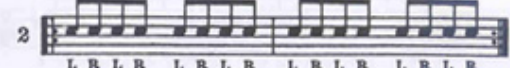
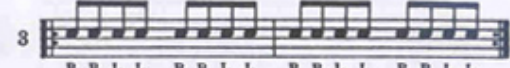

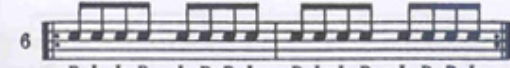
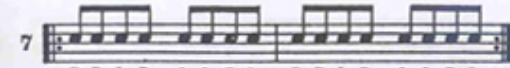


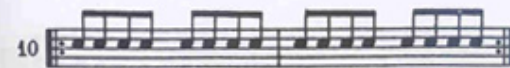
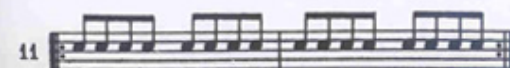
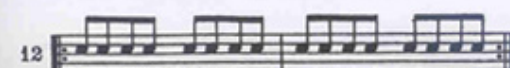
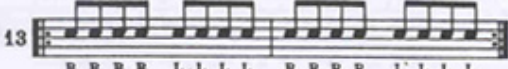
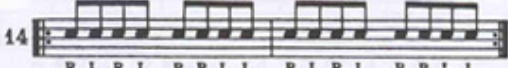
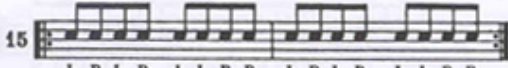
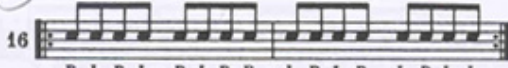
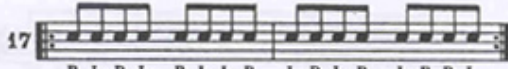


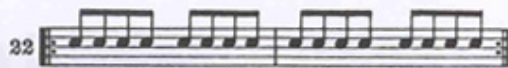
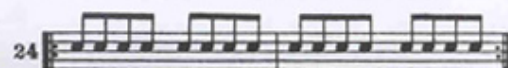
Structure without life is dead. But Life without structure is un-seen.
(John Cage, *Lecture on Nothing*)

Une battement métronomique lance et installe la représentation dans un espace sonore tour à tour, et selon chacun, agaçant, hypnotisant, berçant, oppressant. Ce métronome subit des altérations progressives maintenues à la limite du seuil de perception et, plus rarement, certaines ruptures brutales ou certains ajouts ambigus (buzz, bruit blanc, sub-bass). Plus qu'un gendarme, c'est une référence, une horloge, qui permet d'échanger de l'information sur le plateau, de communiquer de façon synchrone (ce qui n'exclut pas d'autres modes de communication asynchrones). Il s'agit ici d'un protocole, pas d'une loi.

L'intégration du texte dans l'espace sonore lorsqu'il vient à être vocalisé mène à la dissolution de cette horloge métronomique, la structure rythmique du texte la remplaçant. Puis c'est un *beat* qui vient se superposer au texte et injecter une nouvelle forme de motricité, une nouvelle chimie, au mouvement, pour se dissoudre *in fine* lui aussi, suivi par le texte, puis le mouvement dont les derniers échos se déploient dans le silence sonore de leur propre bruit.

Single Beat Combinations

(Read downward)

<p>1  • R L R L R L R L R L R L R L R L R L R L</p> <p>2  L L R R L L R R L L R R L L R R</p> <p>3  R R L L R R L L R R L L R R L L</p> <p>4  L L R R L L R R L L R R L L R R</p> <p>5  R L R R L L L L R L R R L L L L</p> <p>6  R L L R L R R L R L L R L R R L</p> <p>7  R R L R L L R L R R L L R L L</p> <p>8  R L R L L R L R R R L L R L R L</p> <p>9  R R R L R R R L R R R L R R R L</p> <p>10  L L L R L L L R L L L R L L L R</p> <p>11  R L L L R L L L R L L L R L L L</p> <p>12  L R R R L R R R L R R R L R R R</p>	<p>13  R R R R L L L L R R R R L L L L</p> <p>14  R L R L R R L L R L R L R R L L</p> <p>15  L L R R L L R R L L R R L L R R</p> <p>16  R L R L R L R R L L R L R R L L L L</p> <p>17  R L R L R L L R L L R L R R L R R L</p> <p>18  R L R L R R L R L L R L R R L L L L</p> <p>19  R L R L R R R L R L R L R R R L</p> <p>20  L L R L L L L R L L R R L L L R</p> <p>21  R L R L R L L L R L R L R L L L</p> <p>22  L L R L L R R R L L R L R L R R R</p> <p>23  R L R L R R R R L L R L R L L L L</p> <p>24  R R L L R L R R L L R R L L L L</p>
---	--

• R = right stick
L = left stick

Repeat each exercise 20 times

5 Référence

Regarder, composer

Liz Santoro investit le pouvoir du regard. L'expérience sensible de la danse et de son spectateur sous-tendent une politique des mises en relations.

On pourrait traduire Relative Collider, le titre de la nouvelle pièce de Liz Santoro, approximativement par Accélérateur de particules relationnelles. Ses interprètes reproduisent à l'infini des variations de combinaisons, sur une base de séries en huit pas au sol. Cela se compose en atomes de qualités statiques (le stationnaire, le jeté, l'extérieur, le pivot, etc) ou en locomotion (la marche, le glissé, le sautillé, etc). Des molécules en découlent, combinant les divers atomes de pas avec, en outre, une foule de variations de motifs des membres supérieurs. Les séries composées peuvent se renverser à rebours exact de leur déclinaison d'origine. Mais le tout doit encore être plongé dans des champs de caractérisations temporelles, qualitatives, et visuelles : chaque interprète se considérant lui-même, ou bien s'impliquant dans le regard avec ses partenaires, ou encore avec les spectateurs. Tout en sachant que ces derniers projettent activement leurs regards sur les premiers. On se situe donc fort loin d'une sèche mécanique, dans l'écriture de cette jeune chorégraphe new-yorkaise. Certes, au premier coup d'oeil, on songe à la grande tradition de l'abstraction formelle qui, de Merce Cunningham à Lucinda Childs ou Karole Armitage a noué des repères essentiels de la grande modernité chorégraphique d'Outre-Atlantique. On retrouve chez Santoro cette manière de tenir à distance toute narration, psychologie ou personnage. Plutôt qu'exprimer un point de vue sur la beauté du monde, un système est inventé, qui le fait révéler de lui-même sa beauté. Mais la chorégraphe cultive un autre temps, qui a dorénavant conscience de la performativité des pures présences en scène, toujours déjà chargées de potentialité fictionnelle ; et plus encore conscience de ce que le regard est toujours déjà un choix, qui détermine les caractéristiques du réel, les compose, bien plus qu'il ne se contente de les enregistrer. Regarder les danseurs de Relative Collider, c'est entrer en situation et relation, c'est charger de conscience la présence réciproque de chacun à tous et vice-versa. Si faussement mécaniques que puissent apparaître les pas, leur prolifération incessante finit de dégager l'horizon d'une aspiration à l'infini, où chacun peut se penser extraordinairement singulier, mais égal, dans la marche d'un monde de neutralité, mais saturé de motifs, cristallisant à chaque instant une immensité de situations intensifiées. GÉRARD MAYEN.

Texte rédigé par Gérard Mayen sur une commande de l'Atelier de Paris – Carolyn Carlson dans le cadre de la résidence de création de Liz Santoro. Droits de reproduction réservés.

6 Biographies

La compagnie **Le principe d'incertitude** a été fondée par Liz Santoro et Pierre Godard qui ont collaboré sur cinq spectacles depuis 2011. Leur travail, qui examine les rôles performatifs de l'attention et du regard, a été présenté par Movement Research à la Judson Church, Danspace Project à St Marks Church, The Chocolate Factory Theater, Dance Theater Workshop, Chez Bushwick, Dixon Place, Brooklyn Arts Exchange, le Museum of Arts and Design à New York mais aussi le Théâtre de Vanves et l'Atelier de Paris - Carolyn Carlson, le Centre Pompidou-Metz, ainsi que les festivals Actoral, Impulstanz, Entre Cour et Jardins, Brigittines International Festival, et American Realness. Leur pièce *Watch It*, dans la version présentée au Museum of Arts and Design à New York, a reçu un Bessie Award en 2013. Leur travail est soutenu par la DRAC Île-de-France, Arcadi, FUSED, et la Jerome Foundation. Le principe d'incertitude est en résidence au CDC Atelier de Paris-Carolyn Carlson.

Liz Santoro (USA/FR)

Chorégraphe et danseuse américaine, Liz Santoro commence sa formation à la division professionnelle de la Boston Ballet School. Elle étudie ensuite les neurosciences à Harvard University, Cambridge, MA, où elle achève en 2001 une licence en biologie et en psychologie, tout en continuant à danser et à faire ses premières expériences de composition chorégraphique. Une fois son diplôme obtenu, elle décide de poursuivre sa formation en danse à New York, où elle étudie technique et répertoire à la Trisha Brown School, la danse classique avec Janet Panetta, ainsi que différentes techniques, improvisation, Body-Mind Centering®, et Alexander Technique dans le cadre de Movement Research. Elle travaille ensuite comme interprète avec Ann Liv Young sur de nombreux spectacles, tant à New York qu'en Europe. Puis avec un certain nombre de chorégraphes, parmi lesquels Alexandra Bachzetsis, Jack Ferver, Philipp Gehmacher, Trajal Harrell, Sam Kim, Heather Kravas, Jillian Peña, Eszter Salamon & Christine de Smedt, et David Wampach.

Pierre Godard (FR)

Ingénieur de formation, Pierre Godard a travaillé, après un début de carrière dans la finance, au théâtre comme technicien, assistant de l'éclairagiste, accessoiriste, régisseur, assistant à la mise en scène et metteur en scène, aux côtés notamment de Jean-Michel Rabeux, Sylvie Reteuna, Sophie Lagier, et Valère Novarina. Après

l'obtention d'un master en Traitement Automatique du Langage Naturel à la Sorbonne Nouvelle, il vient d'entamer une thèse au LIMSI-CNRS qui porte sur des modèles probabilistes d'alignement utilisés notamment en traduction automatique.

Cynthia Koppe (USA)

Née à Singapour, Cynthia Koppe est diplômée de la Cornell University (état de New York) en Danse et en Sociologie. Elle collabore régulièrement avec la compagnie Shen Wei à New York ainsi qu'avec Liz Santoro et Pierre Godard. Plus ponctuellement, elle a travaillé avec des artistes tels que Marina Abramovic (*The Artist is present*, MoMA, 2010), Adam Weinert (*It's about you*, 2014), Kira Blazek, Yves Laris-Cohen, Will Rawls, Ellis Wood ou encore Bill Young. Elle enseigne également le Pilates, le Yoga et le Bodywork.

Stephen Thompson (CA/FR)

Stephen Thompson est un artiste-performeur, chorégraphe, chercheur et pédagogue, originaire de Calgary, Alberta (Canada) et actuellement basé à Paris. Il éprouve ses premiers rapports avec le mouvement et la performance comme patineur artistique de compétition, en lice pour la sélection de l'équipe olympique canadienne en 1998. Il est titulaire d'un baccalauréat en kinésiologie (art et science du mouvement), spécialisation en danse contemporaine, de l'Université de Calgary. Il a travaillé comme interprète, collaborateur et co-chorégraphe avec de nombreuses compagnies et de nombreux artistes, parmi lesquels Par B.L.eux (Benoit Lachambre), Lee Su-Feh, DANS.KIAS, Fabrice Lambert, Fabrice Ramalingom, Dick Wong, Decidedly Jazz Danceworks, Nicole Mion, la Fondation Jean- Pierre Perreault, Le Groupe de la Place Royale, Production LAPS (Martin Bélanger), Yves-Noël Genod, Trajal Harrell ainsi qu'Antonija Livingstone et Jennifer Lacey. Il collabore également dans le champ des arts visuels avec divers artistes, en particulier Xavier Veilhan, Kendell Geers et Laurent Goldring. Stephen est lauréat d'un Paula Citron Award, "best of 2011", pour son Etude : Arms (gauche/droit).

Brendan Dougherty (USA/DE)

Brendan Dougherty est né et a étudié à Philadelphie. Depuis 2002, il s'est installé à Berlin où il travaille comme compositeur et interprète de musique improvisée, électronique et pop. En parallèle il développe des collaborations régulières avec

les chorégraphes Jeremy Wade, An Kaler, et Meg Stuart. En tant que concepteur de composition et de son, il crée également la musique d'installations multimédia, de jeux et pour la télévision. Brendan Dougherty est un membre fondateur des groupes Idiot Switch et Charrd. Il collabore régulièrement avec d'autres musiciens comme Kim Cascone (KGB trio), Tony Buck (Projet de transmission), Lukas Ligeti, Jochen Arbeit et Billy Bang. Il a sorti des albums sur Utech Records, Scapple Records, Aural Terrains et Shoebill music.

Reid Bartelme (USA)

Reid Bartelme est né et a grandi à New York. Avec une formation initiale essentiellement musicale, Reid a travaillé à la fois comme danseur et costumier. Il a dansé pour de nombreuses compagnies en Amérique du Nord, en particulier Ballet Met, Alberta Ballet, Shen Wei Dance Arts, et Lar Lubovitch Dance Company. Il a également travaillé avec Kyle Abraham, Christopher Williams, Douglas Dunn, Catherine Miller, Liz Santoro, Burr Johnson, et Jack Ferver. Il est diplômé du Fashion Institute of Technology et a conçu des costumes pour Jack Ferver, Christopher Wheeldon, Lar Lubovitch, Justin Peck, Liz Santoro, Andrea Miller, Mauro Bigonzetti, Avi Scher, Zvi Gotheiner, Gwen Welliver, Juliana May, Kate Skarpetowska, et Burr Johnson.

7 Liens vidéo

intégralité de la pièce : <https://vimeo.com/144268734>

(mot de passe : relativecollider)

extraits : <https://vimeo.com/106336471>

entretien : <https://vimeo.com/96273703>

Captation réalisée le 16 mai 2014 au Chocolate Factory Theater, NYC.

NB : les dossiers de tous les projets sont disponibles sur www.lpdi.org/fr/projects

8 Éléments techniques

Fiche technique complète sur demande.

Nombre d'interprètes : 4 · Durée de la représentation : 45 min

Plateau

Le plateau est conservé nu, sans pendlons, ni demi-fond, ni frises, seul un tapis de danse blanc recouvrant le plateau de mur à mur est nécessaire. L'ouverture souhaitée du plateau est d'au moins 10 mètres pour une profondeur d'au moins 8 mètres. Pour autant, un examen au cas par cas pourra avoir lieu en fonction de la nature particulière de l'espace.

Seul élément sur le plateau, un pupitre (fourni par la compagnie) supporte un ordinateur portable et est installé en milieu de scène à cour. Il doit être stabilisé, soit en le vissant dans le sol, soit en le lestant avec des pains de fonte (idéalement de format étroit, <12 cm en largeur, pour un poids minimum de 35 kg).

Lumière

A voir en fonction du matériel du théâtre et de la configuration du lieu avec le régisseur de compagnie pour l'adaptation.

Pour information, voici une liste de principe conçue pour une scène de 12 x 12m environ : 20 PC · 20 Pars CP 62 · 4 PC 2kW · 18 x 613SX · 2 Hz

Nous fournissons les gélatines (L718) équipant la majorité des projecteurs. Nous avons besoin en complément de certains filtres standards : diffuseurs (#119, #114 et #101) et correcteurs (L201, L202 et L203).

Son

Le système de diffusion est constitué, en fonction du lieu, d'au moins quatre enceintes installées sur deux plans (face et lointain) et d'un sub placé sous le gradin. Il sera également nécessaire de disposer d'un réglage du delay (soit dans la console soit via une ligne de delay séparée) et de pouvoir équaliser la voix (voir plus bas).

Le son est diffusé pendant le spectacle à partir de l'ordinateur portable installé sur le pupitre, il faut donc prévoir deux DI et un câble mini-jack/double jack ou mini-jack/double xlr (aussi fiable que possible) en milieu de scène à cour. Un micro HF, type DPA 4061, de préférence un tour d'oreille (headset) ou à défaut une capsule simple à fixer sur la joue (dans les deux cas, couleur chair), est nécessaire pour reprendre la voix d'un locuteur.

Le plan lointain sert de retour aux danseurs et au locuteur, mais un retour voix pourra optionnellement être installé si nécessaire et le plus discrètement possible à cour, à proximité du pupitre. Il est par ailleurs nécessaire de pouvoir ajuster indépendamment les niveaux de la voix et de l'ordinateur sur chacun des deux plans de diffusion.

Nous aurons besoin d'un régisseur son qui puisse gérer l'égalisation de la voix et le delay entre les différents plans pendant les périodes de montage et répétitions, et qui puisse assurer la conduite son pendant le spectacle (essentiellement des ajustements fins de niveaux).

8.1 Costumes et Loges

Un(e) habilleur(se) doit être prévue pour le repassage des costumes avant les représentations et l'entretien après le spectacle. Les loges qui accueilleront 4 personnes seront équipées de douches avec eau chaude, de serviettes propres en quantité suffisante, et d'eau minérale. Prévoir également un léger catering (fruits, fruits secs, thé, café).

Crédit photo en première page : Yasmina Haddad.

Relative Collider a été créé le 11 mars 2014 au **Théâtre de Vanves** dans le cadre du festival Artdanthé, après une avant-première le 8 mars 2014 à l'**Atelier de Paris – Carolyn Carlson** au terme d'une résidence d'un mois. Le spectacle a également bénéficié d'une résidence à Vienne (Autriche) en août 2013 dans le cadre du festival **ImpulsTanz**, au Théâtre de Vanves en novembre 2013 et à **Abrons Art Center** (New York) en décembre 2013. La première représentation aux États-Unis a eu lieu à New York, en mai 2014, au **Chocolate Factory Theater**.