

Interviews

Dialogues with artists in residence

**Interview with Tawny Andersen & Alexandre Le Petit
Tawny Andersen and Alexandre Le Petit on “Uncanny Valley”.
On occasion of a 3 weeks residency at Bains Connective in February / March 2010.
Bilingual interview by Coralie Stalberg.**

Coralie Stalberg : Quelles sont les références théoriques qui sous-tendent “Uncanny Valley”?

Tawny Andersen: So we started out from the interest in the uncanny, with the text written by Freud, and then there was also this link to the hypothesis of this Japanese roboticist on the uncanny valley and through the process we started thinking about how the act of performing itself is an uncanny situation. Through that we also made a link to an exploration of the notion of presence. We only realized this quite recently, and the piece somehow became about that, the manipulation of different states of being on stage, different presences, specifically this relationship between drama and physicality. How certain types of physicality produce certain emotions, contrast also create different qualities.

Alexandre Le Petit : C’est un peu quelque chose qui est venu pendant le travail, je crois qu’il faut aussi relier cela à la notion, par rapport à ce qu’on a fait à Montréal, de l’idée de dance conceptuelle, d’art conceptuel en général. Souvent dans l’art conceptuel on pense que l’objet a moins d’importance que la description qui l’accompagne. Dans notre cas, c’est aussi une invitation à stimuler la participation du spectateur, plutôt que de lui proposer une thèse à laquelle il doit souscrire ou pas. Même la notion de narration est remise en question dans notre travail. On n’est pas en train de parler dans une histoire, constituée, mais plutôt dans un champ d’interprétation polysémique, avec des couches qui apparaissent en même temps et doivent permettre à celui qui assiste au spectacle de créer, de projeter son propre sens. C’est-à-dire que je me souviens qu’à Concordia on a parlé de cela, par rapport à cette notion d’art conceptuel, dans la pratique de la performance l’idée est de savoir : est-ce que on utilise un concept pour fabriquer une pièce, ou est-ce que la pièce en elle-même fabrique du concept? C’est une question qu’on se posait pour d’autres productions aussi, savoir ce que c’est que le concept, c’est souvent comme le disais Schopenhauer un coquille vide. Ce qui m’intéresse plus ce n’est pas tellement de savoir ce que c’est le concept, mais de se rapprocher via cette démarche là de la question d’idée, et à travers l’idée d’approcher le stade final qui serait l’intuition. L’intuition ce serait la capacité d’une situation, d’un être à faire résonner l’autre dans son propre sein. L’accueillir quelque part, résonner avec. Souvent on pense que c’est l’inverse : d’abord il y a une intuition, puis l’idée qui permet d’accéder au concept. Je pense que c’est tout à fait contraire. L’intuition comme but, pas comme point de départ.

Coralie Stalberg: Pouvez vous m’en dire d’avantage sur la façon dont vous vous positionnez par rapport à la question de la narration?

Tawny Andersen: The goal was never to make a narrative, perhaps to suggest one, or to open the possibility of various narratives. Des micro-récits.

Alexandre Le Petit : Il y a une sorte d’intrication de micro-récits. J’aime bien l’idée de terrain fertile, créer un support suffisamment fécond qui puisse permettre au spectateur de fabriquer, de stimuler l’intelligence propre, la créativité propre du spectateur. J’aime bien la théorie de Jacques Rancière sur le maître ignorant par exemple. Il définit le rôle du maître pas comme quelqu’un qui déverse la connaissance dans les têtes de ses élèves, mais qui stimule plutôt leur intelligence propre, contribue à son émancipation. Et c’est intéressant dans notre travail aussi de considérer la notion d’émancipation du spectateur, qui ne soit pas esclave d’une narration, d’un spectacle, mais qui puisse vraiment être activé suffisamment de façon à s’impliquer et à se responsabiliser par rapport à ce qu’il voit, et par rapport à sa présence.

Tawny Andersen: Also we were interested in the relationship between the sounds you hear and the images you see, because it is very rare that I am in the illustration of a sound. We tried it and we realized very quickly that it was too one to one, it was not interesting. So the way that we worked instead was to, almost like two parallels, the movement happening on one level and the sound on another, and in certain very brief moments they meet, and in those moments finally we got something very concrete. This image fits with this sound.

Alexandre Le Petit : On peut dire qu’il y a trois niveaux de rapports, d’interpellation possible entre le son et la présence du personnage sur scène, qui n’a d’ailleurs pas une identité fixe, qui a une identité en construction, en mouvement. Ces trois niveaux d’interaction sont : le parallèle, il y a un son qui est suivi avec une texture similaire dans la physicalité ; le croisement, le moment où l’image surgit parce que le son correspond à ce qu’on voit. Et le troisième est un niveau plus de dichotomie, le son peut être très tendu, très rapide, et au contraire le personnage est dans une lenteur, exploite, intériorise la tension qui est

proposée par le paysage sonore. A certains moments elle fait partie du paysage global, elle n'est pas l'illustration du son de la même façon que le son n'est pas nécessairement une illustration d'un mouvement ou d'une figure physique sur le plateau. Donc il y a des intrications et des niveaux de cohérences différentes.

Tawny Andersen: I guess also that one time we could talk about narration in the piece is that monologue. It is actually a dialogue that comes from Wim Wenders "Paris-Texas", and the way that we worked on it was to extract the voice of the man and just keep the female voice. And the situation in the film is that she is in a kind of stripper club and he is a costumer who comes, but of course they have this all history... Everybody knows the film. This is another thing, a lot of the films that we whose are quite classics, so there is already a kind of cultural collective memory of what those films are. But regarding that scene what we attempted to do was that: in the beginning we hear the sounds, we hear the voice, that I am preparing, I'm just changing clothes for example, and then there's a section where I actually enter the frame and embody the character. In the last part I leave and there is abstract dancing on the same text. So like three different relationships again to one narrative.

Coralie Stalberg: Quel est le sens de la référence à l'esthétique cinématographique dans la pièce?

Tawny Andersen: In a way it's kind of two universes that are meeting. We were meditating on the theatrical form, in the same time introducing the cinematic culture or more atmosphere, because I think with the sound clips we use from cinema a very strong atmosphere is created. The interest was for me to start with a neutral body. And I like the work projection that Alexandre uses, it's a word we use often, a body that has no psychology, a body that is open and can receive any characters or energies or psychologies onto it. The cinema brings atmospheres that are very rich and inspiring quite immediately. The goal was never to really embody a certain character throughout the length of the piece, but to be open to receive different ones, almost like a radio.

Alexandre Le Petit : Peut être à propos du choix des films, il y a quelque chose derrière cela aussi. Effectivement on pourrait demander pourquoi vous n'avez pas travaillé sur tel ou tel film, pourquoi celui-ci plutôt qu'un autre. Pour nous ce qui compte c'est de vraiment mettre la subjectivité au centre, et de se dire à partir du moment où on s'empare d'une idée ou d'un concept, quand on arrive à dessiner un axe de travail qui paraît pertinent, celui-ci surgit toujours du moment de croisement d'un parcours, une rencontre avec un contexte, qui peut créer le cas échéant une sorte de paradigme. Je trouve que ce qui est intéressant dans notre cas c'est qu'on a un paradigme qui se redéfinit, qui est aussi un paradigme en mouvement. Les choix qu'on a faits par rapport aux sources, cela reflétait assez simplement ce qui nous préoccupait, ce qui était autour de nous à l'époque, ce qui constituait notre esthétique cinématographique référentielle à un moment donné. On aurait pu utiliser pleins d'autres extraits, on a retenu cela parce que à ce moment là dans notre rencontre ils résonnaient dans notre esthétique. Si on avait fait cette pièce il y a cinq ans on aurait sans doute choisi d'autres extraits.

Tawny Andersen: We had a lot of conversations about it. It is something we got a bit stuck on, and the question at a certain point was like: how do we justify the sources we use? It also comes just to say from a real kind of fantasy and fascination, and love of cinema. First we thought: should we work on the films of one particular director, or one particular 'époque'?

Alexandre Le Petit : Toujours cette question de paradigme, et travailler sans paradigme aussi, c'est intéressant de se dire cela. Ne pas forcément travailler sur l'esthétique de la femme dans le film noir américain des années 30, cela aurait été déjà fait. C'est plus vaste, plus fragile que cela, dans ce sens là peut être plus dynamique.

Tawny Andersen: We should specify we did concentrate mostly on dialogue.

Alexandre Le Petit : Et aussi parce que je crois que la parole dans le cinéma c'est intéressant, car on est en face de cette question : qu'est-ce que c'est que la présence d'un acteur, la mémoire, la résonance d'un acteur mort, comment sa voix s'échappe encore d'une cassette? La question du support m'intéressait aussi du point de vue des textures par rapport à la création du son. On ne voulait pas remastériser tout, avoir un son parfait. Au contraire on voulait travailler avec la sensation d'une écoute un peu naturelle. Quand on est au cinéma par exemple, devant sa télé, les VHS, il y a des souffles, des bruits mécaniques. La résonance de ces dialogues-là est tributaire d'une machinerie qui est parfois même un peu lourde, mais qu'on a mis très en avant dans le spectacle. On entend des bruits, des souffles, des silences enregistrés qui mettent tout de suite le spectateur dans une certaine ambiance, dans une disposition.

Tawny Andersen: One other interest in cinema was the idea of the close-up, 'le gros plan'. How could we create a close-up on stage. Basically it is impossible, but a lot of movements are very minute and detailed, a lot of facial expressions.

Coralie Stalberg: How would you characterize the type of collaboration between you, and the pluridisciplinarity of the project?

Alexandre Le Petit : En soi ce sont des croisements. Tawny a cette énorme expérience de danseuse. C'est intéressant de voir comment moi qui ne suis pas du tout danseur, je fais pour communiquer avec elle dans un cadre de création. J'interviens sur la dramaturgie, parfois un peu sur la chorégraphie, mais c'est quelque chose qui se fait à deux. Et elle intervient aussi sur l'ensemble, sur la bande son par exemple. On est un peu à deux dans chaque partie.

Tawny Andersen: It is also something that we were defining as we went along, as we processes somehow, a process also in the development of your own methodologies. We learned through doing.

Alexandre Le Petit : La question de la méthodologie c'est important, c'est quelque chose qui se redéfinit à chaque fois, à chaque projet, il n'y a pas de recette que l'on puisse appliquer à chaque fois. Chaque fois il faut se reposer la question, partir à zéro. Quels sont les éléments en présence, c'est quoi l'axe chorégraphique, l'axe dramaturgique, la valeur de chaque composant. Le statut du son par exemple, est-ce que c'est quelque chose qui va illustrer le mouvement, ou est ce que c'est participatif de l'ensemble ? Il faut le repenser à chaque fois.

Tawny Andersen: We also thought a lot about this issue of authorship, hierarchy inside the creative process. How do you work with no directing in the sense of two directors? As said in the beginning I don't consider myself to be a choreographer, so the interest of the project was putting the performer at the center of creation. It makes a lot of sense to me looking at where we are, to experiment contemporary type of processes.

Coralie Stalberg: You referred to Rancière's emancipation of the spectator. Is ideological critique a drive for your artistic practice?

Tawny Andersen: For myself it is not explicitly political. In terms of the question of the spectator I got really interested recently in this question of theatricality and performativity. I just received a grant from the VGC to do some research on this subject, specifically manipulating the presence of the performer in relation to this idea of theatricality. Just regarding this piece again, one thing that I think is important is that the light board is on the stage and that I am manipulating the lights myself. It is quite important for the concept of the piece; because we wanted to try to communicate that it was actually me who was creating the frames. Often the performer is an object inside a frame that is created by other elements of the theater, and so the goal here was to show a kind of control and decisiveness about the frames. Like ok now I put the light, I create it and I walk into that frame. So that notion of theatricality and what happens inside the eye of the performer. It is very obvious somehow that we are making a series of images and that images need viewers in order to function. It is something very fundamental but that we somehow often overlook. I am very interested know in this question of 'le regard', and creating 'le cadre', how we frame actions we do.

For me it is also a mix of excitement for certain theoretical principles and ideas, and also still the need to create work that is intuitive and that does function on other levels, not purely mental but also visceral. Because we were in the context of that festival called Idéodanse, there was already a very strong frame imposed by the festival, which was to relook at the conceptual dance works from the sixties and seventies, and what is the heritage now, especially in Europe. I think maybe what was chocking or not expected from the people there was that the work we presented is actually quite theatrical, so what I am really excited about is working on theater and theatricality, but from a more conceptual framework. So when we go into a certain scene or a certain drama, we really do it! And then we're able to break it and leave it. We question it and the material can be seen in different ways.

Alexandre Le Petit : A la fin de notre séjour, nous avons eu une discussion assez intéressante avec le public, dans le contexte de ce que disait Tawny, sur la notion du 4e mur, sur le rapport au public, etc. Pour moi en tout cas la notion du 4e mur n'est pas très intéressante, peut être ce n'est plus très intéressant tel que c'est conceptualisé aujourd'hui. Ce n'est pas une question d'architecture de théâtre, ce n'est pas la question de la séparation de la scène et de la salle. Elle a été déjà questionnée pendant les années '70, on a amené le public sur la scène, les acteurs dans la salle, etc. Pour moi le quatrième mur ce n'est pas cela, c'est le langage le vrai mur entre les deux. Et ce mur qui existe entre la scène et la salle, c'est cette paroi opaque qui existe aussi entre deux individus lorsqu'ils s'adressent la parole d'une façon générale. C'est vraiment la question du langage, de la sémantique, la subjectivité. C'est quelque chose qui n'est pas à résoudre, mais qu'il faut pourtant reformuler sans cesse. On sera toujours en face d'un mur, et en proie aussi à une certaine forme de solitude. La question de la réception d'un spectacle, c'est toujours un grand moment de solitude, finalement qu'est ce que les gens en ont retenu, qu'est-ce qu'ils ont vu? Et d'ailleurs quant au feed-back qu'on a reçu à travers des articles, des amis qui sont venus nous voir, c'était très surprenant de voir ce qu'eux ont mis dans ce qu'ils ont vu. Des choses qui bien souvent ne nous étaient pas passé par la tête au moment de la création. Quelqu'un par exemple a trouvé que c'était très féministe, on n'avait jamais pensé à cela ! Mais pourquoi pas, c'est hyper intéressant justement, c'est le signe que cela fonctionne un petit peu. On n'est plus à l'époque de Brecht où en inventant le personnage du régisseur, il s'assurait que le public avait bien compris ce qu'il avait dit, prendre un peu le public pour un idiot. Nous ce qu'on fait c'est le contraire. Il ne faudrait pas prendre cela non plus comme une façon de noyer le poisson. Généralement c'est cela qui ne me plait pas dans l'art conceptuel en général, c'est cette façon de rester mystérieux, volontairement vague, sans expliciter rien, sans se justifier de rien. Cela ne doit pas être gratuit.

Tawny Andersen: Which is also why we took the decision to speak with the public at the very beginning of the show, I come out and I just do a little introduction, and I reveal a bit, not the theoretical sources but the interest in the manipulation of states, and the relation between drama and physicality. I just say it very clearly, that is what we are working on, this is the research. Because finally, why should everything be implicit? And just the desire to share that information, and already guide a little bit the way people look. Then their eyes can also be more useful to you. Now I'm taking a course in rhetoric, by Michel Meyer. And he defines rhetoric as "la négociation de la distance entre des individus autour d'un sujet". And in fact it is exactly what we are doing. Le quatrième mur c'est le langage, c'est le logos.

Alexandre Le Petit: La rhétorique en tant que manipulation de la construction de l'opinion chez l'auditeur est aussi quelque chose qu'on pourrait critiquer dans la rhétorique, dans cette axe là.

Tawny Andersen: There is always some kind of seduction. When you're on stage performing, you're in the state of seduction. This brings it back to this principle of uncanny valley, where we work on the performer's desire to seduce. Also if you manipulate certain parameters, then you end up in repulsion instead of seduction.