



FESTIVAL D'AUTOMNE À PARIS 2017

13 sept – 31 déc

DOSSIER DE PRESSE

METTE INGVARSTEN
to comme (extended)

Service presse :

Christine Delterme – c.delterme@festival-automne.com

Lucie Beraha – l.beraha@festival-automne.com

Assistées de Raphaëlle Le Vaillant – assistant.presse@festival-automne.com

01 53 45 17 13



METTE INGVARSTEN

to come (extended)

Concept et chorégraphie, **Mette Ingvarsten**

Avec Johanna Chemnitz, Katharina Dreyer, Bruno Freire, Bambam Frost, Ghyslaine Gau, Elias Girod, Gemma Higginbotham, Dolores Hulan, Jacob Ingram-Dodd, Anni Koskinen, Olivier Muller, Calixto Neto, Danny Neyman, Norbert Pape, Hagar Tenenbaum

Remplacements, Alberto Franceschini, Anuschka von Oppen, Manon Santkin

Lumières, Jens Sethzman

Arrangements musicaux, Adrien Gentizon, avec une musique de Benny Goodman

Scénographie, Mette Ingvarsten & Jenz Sethzman

Costumes, Emma Zune

Dramaturgie, Tom Engels

Professeurs de Lindy Hop, Jill De Muelenaere & Clinton Stringer

Production Mette Ingvarsten / Great Investment

Coproduction Volksbühne (Berlin) ; Steirischer Herbst Festival (Graz) ; Kunstencentrum BUDA (Kortrijk) ; Dansehallerne (Copenhague) ; CCN2 – Centre chorégraphique national de Grenoble ; Dansens Hus (Oslo) ; SPRING Performing Arts Festival (Utrecht) ; Le phénix, scène nationale de Valenciennes ; Les Spectacles vivants – Centre Pompidou (Paris) ; Festival d'Automne à Paris

Coréalisation Les Spectacles vivants – Centre Pompidou (Paris) ; Festival d'Automne à Paris

Avec le soutien de The Flemish Authorities & The Danish Arts Council

Spectacle créé le 22 septembre 2017 au steirischer Herbst Festival (Graz)

Après avoir réalisé 69 positions et 7 Pleasures, spectacles consacrés aux représentations et aux discours sur la sexualité, Mette Ingvarsten a repris une pièce plus ancienne, *to come* (2005), pour l'augmenter et actualiser les représentations troublées de plaisir et de jouissance qu'elle génère.

Entre *to come* et sa version « augmentée », douze ans se sont écoulés, pendant lesquels l'hyper-sexualisation de la réalité n'a fait que s'étendre, notamment *via* internet. Sous une forme de relecture rétroactive, Mette Ingvarsten a élargi à la fois le nombre de performeurs et l'horizon sensible de sa pièce d'origine. Ces images sexualisées qui ne cessent de s'incruster dans nos circuits imaginaires et physiques, quelle place leur donner ? Comment incarner, sur scène, avec des corps réels, les questions soulevées par ce flux ininterrompu de peaux, de sexes, qui formatent nos modes de jouissance ? Comment en faire simultanément le lieu d'une réflexion sur un ordre économique fondé sur la jouissance et d'un processus de réappropriation subjective ? « *To come* » en anglais, c'est à la fois « venir » et « jouir » – comme un moment qui ne cesse d'advenir : jouant sur ce seuil, cet instant d'acmé recommencé, la pièce travaille sur le mode de l'indistinction, de la porosité. Faisant disparaître les contours des corps, mélangeant leurs surfaces, elle les façonne comme des masses organiques et orgasmiques, dont les vitesses ou les ralentis traduisent la pulsation intime : une extase diffractée d'où émergent des états ambigus d'excitation et de plaisir.

CENTRE POMPIDOU

Jeudi 5 au dimanche 8 octobre

Jeudi et vendredi 20h30, samedi et dimanche 17h

14€ et 18€ / Abonnement 14€

Durée estimée : 1h10

Contacts presse :

Festival d'Automne à Paris

Christine Delterme, Lucie Beraha

01 53 45 17 13

Centre Pompidou

MYRA : Yannick Dufour, Alexandre Minel

01 40 33 79 13 | myra@myra.fr

ENTRETIEN

Mette Ingvarsten

Vous travaillez actuellement sur un nouveau solo, 21 pornographies, qui poursuit la série initiée avec 69 positions autour des représentations de la sexualité. Simultanément, vous reprenez une pièce de 2005, to come, qui abordait déjà les représentations pornographiques, sous un angle plus abstrait. Est-ce que le fait de travailler sur cette version élargie est une manière de vous situer, de faire le point sur vos recherches ?

Mette Ingvarsten : Il est important que l'on sache qu'il y a un lien entre cette reprise et le travail que je continue à mener. Le fait de reprendre *to come* forme une sorte de « contrepoint » aux recherches que je mène actuellement sur *21 pornographies* ; avec cette création, je vais creuser dans des questions complexes – le lien entre la sexualité et la sphère politique, la question de l'oppression et de la violence sexuelle. Revenir à *to come* est une manière de me souvenir comment je pouvais traiter le sujet en 2005 quand j'avais vingt-cinq ans. C'est une manière de retrouver un lien à l'énergie excessive avec laquelle j'ai composé la pièce à l'époque. Pour autant, *to come* n'était pas une pièce « facile ». Il s'agit d'un travail assez radical sur les représentations du corps, de la sexualité, et sur la manière dont les représentations sont construites. Par exemple, nous sommes vêtus de combinaisons bleues intégrales qui déréalisent les corps : recouvrir les corps est une manière de retirer une dimension à ces images pornographiques de manière à les rendre abstraits. Du coup cela devient un travail formel : sur les couleurs, les formes, le rythme, les sensations. Mais c'est aussi un travail sur la manière de connecter des corps entre eux. Le fait de revêtir cette combinaison permet de libérer certains blocages, c'est un vecteur de liberté, qui rend possible des connexions inattendues. Il n'y a plus besoin de se préoccuper de qui on touche, à quel endroit. Cela crée une forme de démocratie des différentes parties du corps. C'est une approche assez dépersonnalisée de la sexualité, et cette dépersonnalisation fait écho aux transformations perceptives qui ont eu lieu depuis la création de la pièce ; la modification du statut de la sphère privée par exemple, avec l'explosion des réseaux sociaux, et l'exposition de soi. Il y a vingt ans, tout ce qui est exposé aujourd'hui sur les réseaux, faisait partie de la sphère privée. Aujourd'hui, l'espace privé est devenu complètement poreux. On pouvait recevoir des informations, via la télévision par exemple, mais rien ne *sortait*.

Du coup, cette reprise forme une sorte de boucle temporelle. Est-ce que vous allez retravailler la pièce en y injectant certaines idées correspondant à l'état de votre réflexion, aujourd'hui – et plus largement à l'évolution des représentations de la sexualité depuis dix ans ?

Mette Ingvarsten : J'aime beaucoup l'idée qu'une œuvre d'art n'est jamais figée : elle contient une multitude d'autres œuvres possibles. Une pièce, c'est une formalisation possible des idées qui y ont contribué. Mais elle aurait pu en prendre d'autres. En revenant à *to come*, j'ai en tête un certain nombre de principes à conserver : la structure en trois parties et les combinaisons notamment, parce que sans ces éléments, le rapport avec la pièce d'origine se perd. Mais pour autant, avec cette version élargie, j'ouvre un nouveau chantier de recherche. En 2005, je m'intéressais beaucoup aux mécanismes du désir, mais je m'y intéressais sur un versant « mécanique », comme une machi-

nerie ; aujourd'hui, j'y pense davantage avec mes recherches sur les technologies et leur influence sur le corps ; nos machines organiques sont soumises à l'influence de processus chimiques, technologiques, imaginaires. Cela modifie ma manière de penser le corps et les rapports entre différents corps. Par exemple, il y avait dans la version de 2005 une scène dans laquelle les rapports entre nous étaient vraiment mécaniques. Aujourd'hui, je ne peux plus penser les choses de cette manière, ça ne correspond plus à la manière dont j'aborde le désir. C'est comme si j'étais passé d'un rapport analogique, mécanique, à un rapport de flux, lié aux technologies numériques. Cette approche technologique élargit énormément le rapport à la machinerie ; elle induit une pensée de la transformation, et non plus seulement un mode action / réaction. La production d'images liées aux nouvelles technologies est également très différente du rapport mécanique à la production d'images. En 2005, internet existait déjà bien entendu, mais on n'était pas entré dans l'ère des réseaux sociaux. Ce passage de la mécanique à la technologie est un changement épistémologique qui se répercute directement dans la pièce.

Ensuite, le nombre d'interprètes change également beaucoup les choses. On travaille différemment, et on ne montre pas les mêmes choses avec un groupe de cinq ou un groupe de quinze danseurs. Ce n'est pas la même image du « groupe ». À cinq, c'est encore très « singularisé ». À l'époque, je m'intéressais beaucoup aux questions d'identité ; aujourd'hui, elles se sont déplacées vers une approche sociétale et politique. Cela correspond à un changement plus général dans mon travail, entre ce que je faisais lorsque j'avais vingt-cinq ans et aujourd'hui : il y a dix ans, mes questionnements portaient de mon propre corps, de ma relation à d'autres corps – même si tout cela était traité sur un mode non-personnalisé, non biographique. Aujourd'hui, mon corps est toujours impliqué, mais mon travail touche davantage à l'environnement, au contexte..

Les poses pornographiques que vous utilisez sont soumises à un traitement chorégraphique, fait de pauses, d'accélération, de ralenti. Est-ce que le plus grand nombre d'interprètes va amener une démultiplication de ces opérations ?

Mette Ingvarsten : Lorsque je travaille sur un projet, j'aime passer par différentes phases préparatoires. Pour *to come (extended)*, j'ai eu la chance de pouvoir travailler avec un grand groupe d'étudiants. Du coup, j'ai déjà pu essayer certaines choses dans ce sens avec un groupe plus large. À cinq, nous formions toujours *une image*. Même lorsque ces cinq corps étaient séparés, on continuait à les percevoir comme une image. À quinze ou seize, nécessairement la « centralité » du regard se décompose, on peut travailler sur différents points de focale. Il y a toujours « une » situation sur scène, mais il est possible de zoomer, de changer d'angle de vue. Cela démultiplie les effets : des effets de surface, de profondeur, de densité. On peut partir d'un « paysage général », et le déconstruire, créer des contrastes ou présenter la même image à des stades différents – à la manière des photogrammes de Muybridge. Cela permet également d'aller plus loin dans la manière dont ces images sont produites : comment elles fonctionnent, ce qu'on voit quand on les regarde, et ce que ça *nous fait*. Dans la pornographie, tout est tellement tourné vers l'acmé, vers le moment

du « jouir » que le reste passe au second plan. Dans *to come*, on peut s'attarder très longuement sur un détail, un mouvement, un développement.

La pièce réfléchit sur les temporalités à l'œuvre dans le pornographique, sur le cycle « montée/jouissance/redescende ». Ce cycle immuable a pour moi à voir avec le cycle de la consommation. Du coup, ma réflexion actuelle sur la pornographie est beaucoup tournée vers l'économie – économie des images et économie réelle – en terme de marché, de profits générés. Il y a un parallèle très intéressant à approfondir entre fonctionnement du marché et fonctionnement de la pornographie. De plus en plus, l'économie et le marketing sont fondés sur un rapport au sensoriel, à l'affectif. Pour vendre, il faut stimuler le désir, selon le même cycle que les films pornographiques – même quand ce ne sont pas des images explicitement sexualisées qui sont utilisées pour faire vendre. Avec cette pièce, il s'agit d'interrompre le cycle, et de voir ce qui se produit lorsqu'on retire la charge « désirante ». Comprendre ces mécanismes, c'est déjà trouver un moyen d'y résister. Nous avons quasiment développé une forme d'immunité aux images classiques, de type « affiches géantes » ; mais les mécanismes de la consommation se sont déplacés, la publicité est de plus en plus personnalisée : elle s'insère partout, agit à des niveaux sensibles, subliminaux, dont on n'a même pas forcément conscience. En poussant ces images à une forme d'abstraction, on les charge d'un point de vue sensoriel, mais à un autre niveau – au niveau des couleurs, des formes, des textures, des mouvements, des rythmes.

Cette pièce mobilise une zone trouble, entre reconnaissance et étrangeté, jusqu'à toucher un point où l'on ne sait plus exactement ce que l'on regarde. Où se joue la frontière entre ces gestes ready-made et l'écriture chorégraphique proprement dite ?

Mette Ingvarsten : Oui, le point de départ, ce sont des positions sexuelles très explicites, puis ces images se déplacent, se transforment ; nous devenons des matières, des matérialités, les corps sont modelés façonnés par d'autres états. C'est lié à mon travail sur *7 Pleasures*. Je continue de développer différents niveaux de compréhension de la sexualité à partir de ce j'ai appris en faisant *7 Pleasures*, principalement en terme de construction avec le groupe ; il y a par exemple une scène que nous appelons « viscosité », où nous essayons de devenir une sorte de fluide – une masse indistincte enveloppant les objets. Mais comme nous étions nus, nos déplacements étaient assez limités. D'ailleurs, les danseurs n'arrêtaient pas de répéter : « pourquoi ne le faisons-nous pas avec des combinaisons, ce serait tellement plus simple ! » Du coup nous allons reprendre certaines questions soulevées par cette scène dans la version étendue de *to come*. Avec les combinaisons, le rapport à la peau n'est plus le même, ça glisse beaucoup mieux ; du coup nous allons pouvoir atteindre un état d'indistinction plus important... D'ailleurs, je me souviens qu'en 2005, nous avons fait des tentatives en ce sens, mais que ça n'avait pas marché. Aujourd'hui, je me sens davantage armée pour le faire. Refaire cette pièce déplace beaucoup de choses. Il s'agit en quelque sorte de reprendre un contenu, et de l'adapter à ce que je sais faire aujourd'hui, que je ne savais pas faire alors.

Outre la première scène avec ces combinaisons bleues, to come est composée d'états très distincts. Dans la dernière scène, vous dansez une sorte de rock endiablé, qui fait vraiment rupture par rapport au reste. Quelle est sa place dans l'économie de l'œuvre ?

Mette Ingvarsten : Cette scène est vraiment une *danse*. Dans mon œuvre, il y a très peu de « danse », de danse avec des pas, entendu dans un sens conventionnel ; une écriture des temps, où il faut compter par rapport à un rythme. Lorsque j'ai produit *to come*, je sortais de PARTS, où l'on travaille énormément sur les structures musicales. Ce n'est pas quelque chose que j'ai approfondi par la suite, mais malgré tout, cela m'intéresse. J'aime beaucoup cette scène – également pour son côté insolite dans mon travail. Par contre, le rythme est toujours extrêmement présent, quelle que soit la forme qu'il prenne. Faire cette danse « sociale » pendant un temps très long, très étiré, touche à une forme d'endurance : il faut réussir à maintenir cette activité avec le même niveau d'énergie. Et puis dans un contexte extrêmement... plombé... cette scène touche à la question d'inventer une esthétique du plaisir, de la joie qui propose autre chose que du pur *entertainment*.

De manière générale, mon travail a à voir avec la modulation des affects. Dans *to come*, le public est confronté à des affects très hétérogènes : la première partie, en silence, la seconde, avec seulement le son des voix, et enfin la troisième, avec la musique. Lorsque nous avons travaillé sur la pièce à l'origine la question des récits de la sexualité était centrale dans l'élaboration de la dramaturgie. Quels sont les schémas, les motifs que nous connaissons tous ? « Fête / acte sexuel / orgasme » est un schéma classique. Dans la pièce, cette structure narrative est inversée. Si on met les trois parties les unes sur les autres, on obtient l'acte sexuel complet - les positions, les cris, l'énergie et la sueur de la danse - mais rendue légèrement étrange. En les séparant, on peut observer chaque plan séparément, cristalliser certains aspects. Mais au final, même si tout est dans le désordre, on conserve la sensation d'avoir traversé ces différents plans - entre sensation, stimulation, affect et réflexion.

La durée de la scène finale produit un double effet : d'abord, une sensation de plaisir lié à la musique et à la danse, puis un regard analytique qui se remet en route du fait de la durée.

Mette Ingvarsten : Il ne s'agit pas seulement d'un morceau de bravoure. Il y a le moment où la fatigue et l'épuisement se laissent voir : les danseurs ne ménagent pas leurs efforts pour réussir à suivre la musique ; cet épuisement touche aussi à l'injonction, à l'impératif de plaisir et d'amusement auquel nous sommes soumis. Dans la première partie, tout fonctionne sur un niveau d'intensité assez bas et micro-rythmique. Dans la seconde partie, l'orgasme est traité lui aussi, comme un plan, avec un certain niveau d'intensité homogène. Au lieu d'être un pic, c'est une surface. Et enfin, la dernière partie fonctionne selon le même type de maintien, de « sustain ». En terme théâtral, c'est une manière de détourner la construction classique : au fond les structures sexuelles se retrouvent partout, même dans la structure dramaturgique du théâtre : la structure aristotélicienne est très proche de la structure de l'acte sexuel ! Le théâtre fonctionne encore largement sur ce type de structure rythmique, avec des ruptures pile au bon endroit, des durées ajustées à

l'attention des spectateurs. Dans *to come*, nous jouons avec la durée et l'attention, en étirant les choses au maximum. Combien de temps peut-on maintenir une tension ? Cela rejoint les questions liées à l'économie de l'attention : combien de temps peut-on consacrer à une tâche ? C'est de moins en moins évident. L'échelle d'attention s'est énormément raccourcie. Dans la version de 2005, il y avait déjà un tempo assez lent, et je pense que je vais poursuivre dans cette voie, en me demandant comment notre attention est mobilisée.

Ça doit être étrange de retraverser un processus avec de nouveaux danseurs, de réinterroger cette matière familière... Vous savez si vous allez danser dans cette version ?

Mette Ingvarsten : La pièce n'est pas encore faite, loin de là. Elle est basée sur des choses que je connais, du coup j'ai un lien très fort avec ces matériaux. Et en même temps, je suis très curieuse de voir ce qui va émerger du travail avec ce groupe – qui est composé de danseurs qui, pour la plupart, ont participé à *7 Pleasures* ; ce qui est bien, parce que nous avons maintenant un bagage commun, nous avons traversé beaucoup de choses ensemble. J'ai très envie de voir comment nous allons rouvrir ensemble ces questions. Personnellement, je ne sais pas encore si je serai parmi les interprètes. Je vais essayer d'alterner le fait d'être à l'intérieur et à l'extérieur. Le problème avec ces combinaisons, c'est qu'on ne voit rien quand on est dedans. Ça oblige à faire, puis à regarder de l'extérieur, sans avoir de vue d'ensemble. Nous allons garder cela en partie, il est important que les interprètes soient conscients de ce qu'ils produisent, puisque le processus consiste à comprendre comment ces images opèrent.

Propos recueillis par Gilles Amalvi

BIOGRAPHIE

Née en 1980 à Copenhague, la chorégraphe et danseuse **Mette Ingvarsten** étudie à Amsterdam, puis à Bruxelles où elle est diplômée de P.A.R.T.S en 2004.

En 2003, alors qu'elle est encore étudiante, elle développe sa première création, *Manual Focus*. Depuis, elle monte ses propres projets et s'engage dans différentes collaborations : *50/50* (2004), *to come* (2005), *Why We Love Action* (2006), *It's in The Air* (2008) *GIANT CITY* (2009) et *All the way out there...* (2011).

Les travaux de l'artiste traversent un ensemble de questionnements, parmi lesquels la kinesthésie, la perception, l'affect et la sensation. Autant de thèmes qu'elle explore à travers ses champs d'intervention que sont la documentation, l'écriture et la performance.

Dès 2009, avec *Evaporating landscapes* – une performance pour mousse, brouillard, son et lumière – elle se tourne vers une conception élargie de l'art chorégraphique et démarre un cycle de travail sur la possibilité d'étendre le champ de la danse au-delà du seul corps humain. Dans ce cadre, elle travaille dès 2010 sur plusieurs projets in-situ portant sur les notions de nature artificielle : *The Extra Sensorial Garden* (2010), *The Light Forest* (2010 et 2011) et *The Artificial Nature Project* (2012).

En 2014, elle ouvre un nouveau cycle intitulé « The Red Pieces », *69 positions* (2014) questionne la frontière entre espace public et privé, en plaçant un corps nu au milieu des spectateurs. Dans *7 pleasures* (2015), 12 performeurs se confrontent aux notions de nudité, de politique des corps et de pratique sexuelle.

Parallèlement à ses activités artistiques, Mette Ingvarsten poursuit des travaux de recherche et d'enseignement. Ses cours et workshops portent notamment sur le développement de méthodologies propres aux pratiques chorégraphiques.

Depuis 2005, elle est active au sein du projet « everybodys », un projet collaboratif sur les stratégies « open source », dont l'objet est de produire des jeux et outils utilisables par les artistes dans leur travail de création.

En 2008, elle s'implique dans des recherches sur l'éducation, les modes et structures de production des arts du spectacle, notamment au sein du projet « 6Months 1Location », initié par Xavier Le Roy et Bojana Cvejic.

Mette Ingvarsten est membre du réseau APAP de 2010 à 2015. Elle est artiste associée au Kaaithheater à Bruxelles de 2013 à 2016. En 2017 (et jusqu'en 2022), elle intégrera l'équipe artistique de la Volksbühne de Berlin sous la direction de Chris Dercon.

metteingvarsten.net

Mette Ingvarsten au Festival d'Automne à Paris :

- | | |
|------|--|
| 2010 | <i>Giant City</i> (Théâtre de la cité internationale) |
| | <i>It's in the Air</i> (Théâtre de la cité internationale) |
| 2012 | <i>The Artificial nature Project</i> (Centre Pompidou) |
| 2015 | <i>7 Pleasures</i> (Centre Pompidou) |



156, rue de Rivoli 75001 Paris
Renseignements et réservation 01 53 45 17 17
www.festival-automne.com