

Festival d'Automne à Paris

13 SEPTEMBRE – 31 DÉCEMBRE
41^e ÉDITION



Dossier de presse METTE INGVAARTSEN The Artificial Nature Project

Service de presse : Rémi Fort, Christine Delterme
Assistante : Léa Serror

Tél : 01 53 45 17 13 | Fax : 01 53 45 17 01
e-mail : r.fort@festival-automne.com
c.delterme@festival-automne.com
assistant.presse@festival-automne.com

METTE INGVARSTEN
The Artificial Nature Project

The Artificial Nature Project
Concept et chorégraphie, **Mette Ingvarsten**
Lumière, Minna Tiikkainen
Son, Peter Lenaerts
Directeur technique, Philippe Baste
Assistante chorégraphie/production, Élise Simonet

Avec Franziska Aigner, Ehud Darash,
Sidney Leoni, Martin Lervik, Maud Le Pladec, Guillem Mont
De Palol, Manon Santkin,
Christine De Schmedt

Chargée de production, Kerstin Schroth

FESTIVAL D'AUTOMNE À PARIS
CENTRE POMPIDOU
MERCREDI 28 NOVEMBRE AU SAMEDI 1^{ER} DÉCEMBRE 20H30,
10€ À 14€
ABONNEMENT 10€

Production Mette Ingvarsten /
Great Investment
Coproductio PACT Zollverein (Essen);
Théâtre National de Bretagne (Rennes); Kaaitheater
(Bruxelles); BUDA (Kortrijk);
apap / szene (Salzbourg); Musée de la Danse/Centre
Chorégraphique National
de Rennes et de Bretagne;
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 Kunstradet (Danemark),
Hauptstadtkulturfonds (Berlin)
et les Autorités Flamandes
Ce projet a été financé avec le soutien de la Commission
européenne.

Spectacle créé le 2 novembre 2012 au PACT Zollverein
(Essen)

Des choses qui tombent, se déplacent, restent en suspens. Des choses qui se diffractent, s'évanouissent, se transforment, entraînent des transformations. Des choses qui *se produisent* – dévoilent leur mouvement propre, les paradoxes de leurs modes d'action et d'interaction. Des choses. Et des corps : agissant et agis, déplaçant et déplacés, dépassés, emportés. La chorégraphe Mette Ingvarsten s'intéresse à la production de mouvement et à sa relation complexe avec les principes organisant la perception. Des superstructures (comme celles de la grande ville dans *Giant City*) jusqu'au plus ténu de l'expérience sensible, ses pièces fabriquent des boucles perceptives où sujet et objet, animé et inanimé, organique et mécanique, s'entremêlent jusqu'à un point de vertige. De manière ludique dans *It's in the Air*, ou plus contemplative dans *Evaporated Landscapes*, elle renverse les règles de la causalité pour mieux concentrer le regard sur ce qui se produit entre. À la lisière des phénomènes et des images. Avec *The Artificial Nature Project*, elle poursuit son exploration de la scène comme laboratoire – à la frontière de la physique et du spectaculaire. Comme un microscope grandeur nature, le plateau génère des transformations, déplie différents états de la matière – substance vivante, objets familiers, particules en suspension. Le trouble introduit sur ce qui est corps et ce qui est chose, sur ce qui circule de l'un à l'autre, provoque l'attention, pousse à suivre le processus, les glissements, les liens manquants. Au fil des tableaux se dessine une allégorie de la place de l'homme vis-à-vis de son environnement : un *De Natura Rerum* chorégraphique reflétant l'illusion d'un contrôle sur la nature, sans cesse rattrapé par l'entropie du vivant.

Contacts presse :
Festival d'Automne à Paris
Rémi Fort, Christine Delterme
01 53 45 17 13

Centre Pompidou
Agence Myra
01 40 33 79 13

ENTRETIEN

Mette Ingvarstsen

Avec The Artificial Nature Project, vous poursuivez un travail déjà amorcé avec Evaporated Landscapes autour des représentations de la nature. Quelle étape marque cette pièce dans votre réflexion sur ces questions ?

Mette Ingvarstsen : En fait pour moi, *The Artificial Nature Project* regroupe des idées venant de trois projets : *Evaporated Landscapes*, *The Light Forest* et *The Extra Sensorial Garden*. Avec *Evaporated Landscapes*, le but était d'utiliser des matériaux autorisant une grande indétermination vis-à-vis des images : je voulais que chaque chose ne puisse pas être perçue que comme une seule chose – produire des images évocatrices sans jamais les déterminer. Par exemple, nous avons travaillé avec de la glace sèche – une matière qui ressemble à de l'eau – en essayant de la montrer de manière à ce qu'elle puisse aussi évoquer les nuages, le brouillard... C'est un point que je voudrais poursuivre et développer dans la nouvelle pièce : partir des matériaux, voir comment ils bougent – s'ils bougent différemment en fonction de leur position, de leur vitesse, de leur température. Au fond, les images produites ne sont que des conséquences de ces qualités physiques.

The Light Forest est une installation lumineuse pour environnement naturel, activée par la marche – que j'ai réalisée dans une forêt à Salzbourg. L'idée était de mettre en scène un site naturel, d'en faire une scène performative où les corps des spectateurs deviendraient le lieu de la performance. Leurs sensations durant la marche constituaient la performance physique en cours, et la nature autour devenait artificielle du fait d'être ainsi exposée. *The Extra Sensorial Garden* que j'ai présentée au Danemark en 2010, est également une installation – cette fois-ci avec des projections lumineuses et des sons, mais perçus à travers des casques audio et des lunettes spéciales – proposant des représentations semi-abstraites, semi-concrètes de la nature. Ces trois projets s'articulent autour de questions assez proches – travaillant avec la façon dont la matière peut devenir agissante et se mettre à proliférer, produire des agencements. Du coup, *The Artificial Nature Project* est un titre désignant à la fois la série et cette nouvelle pièce – qui synthétise le résultat des recherches menées autour de ces trois projets tout en les recadrant. Je voulais essayer de ramener ces questions à l'intérieur du cadre scénique, avec 8 interprètes. Et introduire vis-à-vis des représentations de la nature l'idée de perte de contrôle, notamment par le biais des catastrophes naturelles.

Votre travail peut être vu comme une mise en espace de questionnements théoriques ou scientifiques rejoignant, par certains points, le travail des physiciens, des géographes, des topologues... Comment essayez-vous de faire passer, de traduire ces idées dans le domaine de la perception ?

Mette Ingvarstsen : Certains projets scientifiques aujourd'hui essaient de créer des sortes de mini-tornades, afin d'observer

leur structure, de mieux comprendre comment ces forces naturelles fonctionnent. Cette idée de créer des catastrophes naturelles « en miniature » correspond tout à fait au type de recherches qui m'intéressent. Ceci dit, lorsqu'on décide de recréer une catastrophe naturelle sur scène, il est évident que ça ne peut pas devenir dangereux pour le public. Un certain nombre de choses ne sont pas permises au théâtre – et le danger en fait partie. Du coup, l'intérêt de faire une représentation autour de l'idée de catastrophe ne peut pas porter sur le fait de se sentir menacé, ou sur ce que ça signifie d'être en danger – même si c'est une question qui m'intéresse beaucoup par ailleurs. Je me suis donc focalisée sur d'autres points. J'ai beaucoup lu autour des différents aspects – scientifiques, politiques, sociologiques – qui touchent au phénomène des catastrophes naturelles ; mais tout en essayant de mettre en place une pratique et une forme de théorie propres à la scène. Un des points qui m'a servi d'appui est celui des problèmes *auto-générés*. Si on regarde Fukushima par exemple : il y a eu un tremblement de terre qui a provoqué un raz-de-marée. Mais une autre face du problème concerne le fait qu'une centrale nucléaire ait été construite à un endroit susceptible d'être touché par un raz-de-marée. Immédiatement, la gravité du sinistre est multipliée par dix. Pour moi, c'est par là qu'on touche à l'idée de « nature artificielle » : comment nous générons nos propres problèmes. Le même raz-de-marée au fin fond de l'Alaska n'intéresse personne. Une « catastrophe naturelle » n'est en fait vraiment une catastrophe que lorsque la civilisation est touchée, lorsque sont touchées les constructions de l'être humain et les individus. Cela participe de notre vision anthropocentrée du monde.

Ce qui m'intéresse dans le cadre d'un dispositif scénique, c'est comment renverser cette relation : que se passe-t-il lorsque l'action humaine n'est plus au centre de l'attention ? Et comment créer un spectacle à partir de matériaux « actifs », de manière à ce que les performeurs bougent toujours en relation avec eux. Au théâtre, l'accessoire est là pour servir, pour montrer. Historiquement, il y a eu des tentatives importantes pour les détourner de cette fonction – les Ballets mécaniques par exemple, mais où l'accent était porté sur les choses en tant que *machines*. Pour ma part, j'aimerais mettre l'accent sur la matière, sur les flux, les processus immatériels. Actuellement je travaille beaucoup sur cette « chose » étrange que sont les confettis. L'apparence des confettis dépend de la manière dont ils sont mis en mouvement : quand on les lance, on dirait de la neige, mais si on les souffle, ils peuvent rappeler une tempête de sable... Je voudrais faire en sorte que les agencements de choses deviennent plus importants que l'action des corps. Cependant, les corps doivent rester présents pour que le glissement soit apparent – le passage de l'action humaine à des processus non-exclusivement humains. C'est sans doute la grande différence avec les trois projets précédents – où le corps humain était absent en tant qu'acteur à part entière.

Dans la plupart de vos pièces, on remarque l'importance du principe d'indétermination, c'est-à-dire l'impossibilité à repérer les mécanismes de causes et de conséquences... On ne sait plus ce qui provoque quoi, ce qui est objet et ce qui est sujet...

Mette Ingvarlsen : Oui, comment faire en sorte que les performeurs ne soient plus seulement perçus comme les manipulateurs des matériaux – ce qui serait encore trop proche d'une approche scientifique, postulant le contrôle de la situation ainsi qu'une position de distance, d'extériorité vis-à-vis des choses. Ce que je voudrais montrer, c'est presque une forme de symbiose : lorsqu'un performeur jette quelque chose, il y a certes ce qui arrive à la chose jetée, mais aussi ce qui arrive au corps qui la jette. Ce qu'on fait aux choses a un effet en retour sur nous. Comment, en pratique, réussir à rendre cela perceptible ? Nous avons déjà fait quelques essais avec les confettis. Lorsqu'on souffle dix kilos de confettis vers quelqu'un, la sensation de tempête est beaucoup plus forte que lorsqu'on ne souffle que de l'air. La perception de ces fines particules projetées donne l'impression d'une *agression* sur le corps. Le tout est de trouver un équilibre entre les moments où les performeurs contrôlent la situation et les moments où la situation se renverse, et où l'on ne sait plus qui provoque quoi. Un autre exemple : nous avons fait des essais avec des couvertures de survie. Ce sont des objets conçus pour protéger ; mais devant un corps entièrement recouvert par une couverture de survie, l'image s'inverse. L'objet devient synonyme de danger, d'asphyxie. Nous avons également travaillé avec des centaines de couvertures de survie – pour introduire l'idée de masse écrasante à partir d'un objet perçu comme léger. Une part importante du travail consiste à choisir les bons matériaux, en fonction de leur potentiel de transformation... Pour le moment, la gamme va de ces confettis argentés – correspondant à un état fragmentaire de la matière, réduite à ses éléments les plus fins – jusqu'à l'extrême inverse : des masses de journaux, de sacs en plastiques, d'ordures, composant un paysage chaotique. Pour le dire autrement : je voudrais partir d'une image assez esthétique, assez harmonieuse, pour aller vers un état de désordre, d'entropie, apparaissant comme le résultat de tout ce qui s'est produit. Utiliser des images quasiment abstraites – comme des sculptures de matériaux en mouvement – et des objets plus quotidiens mais placés dans une situation inhabituelle – comme une chaise en train de « voler », projetée par un souffle puissant – qui peut également évoquer un corps projeté dans l'espace d'ailleurs...

Le mot « chose », que vous utilisez est lui aussi touché par ce processus d'indétermination : « quelque chose » peut être « n'importe quoi ». Est-ce qu'il y a une limite à la définition du mot « chose » pour vous ?

Mette Ingvarlsen : Au départ, je pensais travailler principalement avec des matières plutôt qu'avec des objets. Quand je dis « matière », je pense à des matériaux qui n'au-

raient pas été transformés en « choses fonctionnelles » – des matières premières en quelque sorte. Avec ces matières, l'approche est plus « physique », elle concerne les masses, les poids, les flux. Par exemple, le poids va déterminer la manière dont la matière va tomber ; la vitesse du vent produit par une machine va déterminer à quelle hauteur elle s'envole... C'est donc une recherche très concrète sur l'ensemble des caractéristiques qui participent à l'activité des choses... Mais cette matérialité rencontre une autre question : à quel moment entre-t-on dans la représentation ? Habituellement, les confettis sont utilisés dans des contextes festifs – mais ce n'est pas cette dimension qui m'intéresse. Ce qui m'intéresse, c'est justement comment on entre dans une forme de représentation à partir du potentiel de transformation, d'évocation des choses, et de la manière dont nous les manipulons. C'est pour cette raison que je pense que cette pièce est très chorégraphique : c'est de la danse dans la mesure où le mouvement des choses détermine entièrement la manière de les percevoir, la manière de les comprendre. L'axe de la « matérialité de la matière » est donc premier. Mais en même temps, je ne voudrais pas évacuer les objets fonctionnels. Quand on regarde des photographies de catastrophes, les deux aspects sont complètement mêlés : un bateau au sommet d'un bâtiment, des vêtements, des gravats, toutes sortes de déchets, de matériaux indistincts. A ce stade de la création, je pense partir de la matière pour aller vers des objets plus concrets. Par exemple des objets métalliques – de part leur capacité à générer des reflets, des images, des mirages, des phénomènes naturels.

Qu'implique ce renversement entre action des choses et action des corps dans le travail avec les interprètes ? Comment se déroule le travail « chorégraphique » proprement dit ?

Mette Ingvarlsen : Pour le moment, nous discutons, nous faisons des lectures de manière à cerner ce que nous voulons produire. Il ne s'agit pas uniquement de définir des tâches, mais de voir comment la manière de manipuler des choses nous affecte. Cela peut en passer par l'imaginaire – par exemple, s'imaginer que nous sommes un essaim, ou que nous sommes à l'intérieur d'une tempête de neige. Mais la première étape du travail consiste à *entrer* dans ce réseau, à pénétrer ces connections multiples, et voir ce que *faire nous fait*. Parmi les lectures que nous faisons, il y a une référence importante – un livre qui s'appelle *Vibrant Matter – une écologie politique des choses* de Jane Bennett. Dans un chapitre, l'auteur parle des déchets, et décrit certaines « choses » qui sortent totalement de notre inventaire habituel du monde – bouteilles cassées, rats morts, vieux pneus, boîtes de conserves... Une sorte d'abécédaire des décharges. Pour moi, cela évoque cette question : nous sommes dans une société de sur-consommation, nous jetons ce que nous n'utilisons plus, mais n'existe-t-il pas d'autres manières d'envisager les choses ? Le livre traite la question

du recyclage bien sûr, mais va au-delà, proposant une redéfinition plus profonde de notre rapport aux choses. Il est également intéressant d'observer tout ce que notre rapport aux choses porte d'animisme, de croyances, de mythes – particulièrement quand on évoque les ordures. C'est un point complètement refoulé de notre compréhension du monde matériel. On a tendance à penser qu'avec l'avènement des Lumières dans les sociétés occidentales, la pensée animiste a disparu, comme le vestige d'une pensée primitive et obscurantiste. Mais notre relation aux choses – aux objets technologiques en particulier, il suffit d'observer l'usage que nous faisons de nos ordinateurs ou de nos téléphones – est toujours régie par des mécanismes inconscients, irrationnels. Observer les choses, leurs qualités, leur vie propre est aussi une manière de se défaire de l'anthropocentrisme et d'un rationalisme réducteur.

Parmi les réflexions théoriques qu'évoquent cette pièce, on peut penser au philosophe Bruno Latour, qui a beaucoup travaillé à la façon dont les objets nous affectent à partir de la notion de « champ ». Pour lui, tous les éléments qui composent un champ ont la même importance. Est-ce que la scène peut être un lieu d'expérience globale, permettant de voir différentes strates agissant simultanément ?

Mette Ingvartsen : Je n'ai pas lu Latour en profondeur, mais il y a chez lui une notion, celle d'*actant*, qui m'intéresse beaucoup. Il ne s'agit plus de l'*acteur*, de l'être humain capable d'agir sur le monde – mais de l'idée que toute chose prise dans un agencement, agit à l'intérieur de ce champ, et que tous les éléments qui y sont compris ont une influence sur l'issue d'une situation... Je comprends cette notion à un niveau théorique ; après, ma question est plutôt : mais comment cela se concrétise, comment cela fonctionne ? Je crois que la scène peut permettre d'entrer dans la matérialité de ces questions, les mettre en pratique, produire des boucles de transformation, donner la perception de matières agissantes, donner à voir la circulation continue entre actants.

Cette circulation, comment comptez-vous la traduire en termes dramaturgiques ? En suivant une sorte d'évolution organique des états de la matière, ou en divisant le processus en étapes ?

Mette Ingvartsen : En réalité, je suis en train de travailler sur deux dramaturgies différentes simultanément. Certains de mes travaux précédents travaillaient sur la base d'une transformation continue, mais d'une manière si imperceptible que l'on ne voyait pas les choses changer : c'est après un certain temps que l'on se rendait compte que les choses avaient évolué. En 2005, j'ai fait une pièce, *To Come*, composée de trois blocs hétérogènes – tous les trois tournant autour d'un même sujet, mais traités formellement de manière différente. Cela donnait lieu à trois images se chevauchant, se recouvrant mutuellement pour que la pièce se révèle

dans son ensemble. *The Artificial Nature Project* pourrait fonctionner ainsi : trois séquences séparées – la première traitant de l'autonomie des objets, de la façon dont les choses s'animent par elles-mêmes – des matières, des sons, des lumières, mais pas de corps. Puis il pourrait y avoir une section complètement différente, pendant laquelle les corps manipuleraient les matériaux, de manière très physique, entrant dans une relation de proximité avec eux. Une troisième approche pourrait être de travailler avec des machines – des souffleries, des objets projetant d'autres objets, etc – pour aller vers une forme d'entropie. Ces trois approches pourraient fonctionner comme trois « sections » à part entière, mais elles pourraient aussi bien se fondre les unes dans les autres, émerger les unes des autres. Le principe de transformation consiste à montrer que ces matériaux ne sont rien en eux-mêmes, mais qu'ils deviennent quelque chose de part la façon dont ils sont agencés, déplacés. Il s'agirait alors d'une traversée : traverser différentes manières de déplacer les matériaux, créant à leur tour différents types d'images. Pour le moment, je pense que nous allons travailler sur ces deux approches en parallèle, pour voir laquelle conviendrait le mieux.

Pour sculpter toutes les nuances de ces transformations, la lumière est un élément essentiel, capable d'accentuer l'indétermination des images. Quelles sont vos pistes à ce sujet ?

Mette Ingvartsen : Je vais travailler avec la même créatrice lumière que pour *Evaporated Landscapes*, Minna Tiikkainen. Nous allons reprendre le système de couleurs « rouge, bleu, vert » – trois couleurs primaires à partir desquelles on peut fabriquer n'importe quelle couleur – ainsi que l'utilisation des LED. Les LED ont une qualité complètement différente des éclairages traditionnels ; elles ont une incroyable plasticité, une manière de fonctionner très organique. Les principes lumineux des deux pièces seront proches, mais nous n'allons pas du tout travailler avec les mêmes matériaux. Dans *Evaporated Landscapes*, il s'agissait de matériaux évanescents – mousse, fumée – disparaissant par eux-mêmes. Cette fois, nous allons travailler avec des choses solides, plus stables, mais qui ont besoin d'être en mouvement pour se mettre à *communiquer*. Immobiles, elles restent neutres, plates. Du coup, la lumière jouera un rôle important dans leur mise en mouvement. J'aimerais utiliser pour cela une sorte de transformation lente et quasiment imperceptible des couleurs – très proche de ce qu'on peut expérimenter dans la nature, en regardant la mer par exemple. Des transformations imperceptibles, mais aussi des transformations brutales et inattendues – comme des nuages qui se transforment en orage en l'espace d'une minute...

Qu'en est-il du son ? Allez-vous utiliser les mêmes principes ?

Mette Ingvarstsen : Je vais travailler avec le créateur sonore Peter Lenaerts sur différents types de matériaux. Je pense que nous allons utiliser plusieurs genres de pistes. D'abord, des sons issus de la nature, qui vont être manipulés, transformés, emmenés ailleurs. Nous allons également utiliser le son des matériaux manipulés. Par exemple, les confettis tombant au sol créent un son très délicat – qui évoque la pluie, le bruissement de petits animaux. Et Peter a trouvé un enregistrement de tornade ou de tempête ; ce qui est étonnant, c'est que la chose que l'on entend le plus n'est pas le vent, mais le son des objets déplacés, trainés au sol. C'est un son très « sale », assez perturbant en fait. Là encore, on retombe sur une disjonction : ce n'est pas parce qu'une tempête est un phénomène venteux que l'on entend le vent. Le son et l'image – ou la représentation que l'on se fait d'un phénomène – peuvent différer complètement. Si on décolle le son de l'image, on altère la reconnaissance ; c'est en recollant le son à l'image que l'on peut reconnaître ce qu'on entendait, et que l'on peut identifier le phénomène global « tempête ». Ce sont ces questions qui nous préoccupent : comment faire en sorte que le son ne soit pas « représentatif », que la représentation s'imisce dans les failles, qu'elle vienne directement des sons que produisent les matériaux. Il est d'ailleurs intéressant de voir comment cette question est traitée dans les films. Le plus souvent – et en particulier dans le cas de films catastrophes – les bruitages sont là pour coller à l'image, pour la redoubler. Si une tempête était représentée avec un véritable son de tempête, cela créerait un décalage avec l'action. C'est une idée qui intéresse beaucoup Peter : comment une chose *sonne* réellement, et comment utiliser le trouble dans la perception du son pour fabriquer des nappes composites, où de nombreux bruits venant de sources hétérogènes se rencontrent – à la manière de ce qui se déroule sur scène.

Vous parliez à propos de *Evaporated Landscapes de matériaux disparaissant par eux-mêmes. Quel sera le mode d'apparition et de disparition des matériaux dans The Artificial Nature Project ?*

Mette Ingvarstsen : J'aime penser à cette pièce comme une sorte d'entité écologique, un éco-système ayant son propre mode d'apparition et de disparition, sa propre temporalité. Un écosystème composé d'un certain nombre d'éléments en nombre fini, pouvant se mettre à bouger jusqu'à atteindre un état chaotique ; dans cette optique, le « nettoyage » ferait également partie du spectacle. C'est d'ailleurs un aspect important lors des catastrophes naturelles : ranger, nettoyer, remettre en ordre. Bien sûr il s'agit là d'une utopie, je ne sais pas si nous pourrions le faire ; mais à un niveau plus concret je pense que les matériaux seront réutilisés d'un soir sur l'autre. A la fin du spectacle, tous ces matériaux apparaîtront peut-être comme un tas d'ordures, et l'idée que les mêmes matériaux puissent être utilisés pour le spec-

tacle du lendemain me plaît beaucoup. Cette idée d'écosystème permet de penser la scène comme une sorte de terrain vague, une friche où des choses seraient déposées, retirées – suivant un système de combinatoires. Entrées, sorties. Accumulation et désaccumulation. Par exemple, enlever deux éléments, et voir comment les trois restant recomposent une nouvelle image, un nouvel état. Comment différents matériaux peuvent dialoguer ensemble, s'emmêler, se plier, se déplier les uns sur les autres ? Comment la logique des matériaux produit des effets par elle-même – ouvrant à de nouvelles manières d'agir.

Cette pièce mobilise deux modalités de perception : elle se situe entre la contemplation et l'interaction, l'abstraction et le spectaculaire. Comment ces deux modalités cohabitent-elles ensemble ?

Mette Ingvarstsen : Quand on pense à la nature, c'est souvent d'abord en terme de contemplation. Regarder la mer, les nuages, marcher dans la forêt... D'une part, il me paraît intéressant de chercher à recréer cet état de manière artificielle, de transformer le théâtre en un lieu où ce type de sensation peut se produire. Et en même temps j'aime beaucoup l'aspect sauvage, un peu fou, qui se dégage de la manipulation des matériaux : courir dans tous les sens, essayer d'éviter que les choses ne tombent, envoyer des confettis... Cette débauche d'énergie peut-être vue à la fois comme quelque chose de ludique, et comme un état de survie – selon la façon dont on la regarde. De manière générale, j'ai besoin de mettre en scène une tension, une dynamique entre des états ou des affects contradictoires. J'ai vu récemment une exposition de l'artiste Olafur Eliasson, qui travaille sur des questions assez similaires – mais plutôt sur le versant contemplatif. C'est une œuvre très belle esthétiquement, mais je me rends compte du même coup que la beauté des phénomènes en tant que telle m'intéresse assez peu. Même lorsque nous essayons de créer des images visuellement stimulantes, notre centre d'intérêt concerne davantage le fonctionnement des images, leur impact sur nous, leur potentiel de renversement. Le résultat formel constitue plutôt une aire problématique qui demande à être analysée. Dans la dialectique entre arts visuels et théâtre que je ne cesse de me poser – entre installation, vidéo et scène – il y a aussi la question de la temporalité, la durée propre à la scène. Devant un film ou une installation, les gens vont et viennent comme ils le souhaitent. Au théâtre, il est possible de traverser des sensations très différentes dans la durée. Parfois, je me dis d'ailleurs qu'il faudrait que je prenne beaucoup plus de temps pour que toutes ces variations aient lieu... 24h pourquoi pas !

Propos recueillis par Gilles Amalvi

... / ...

Biographie au verso

BIOGRAPHIE

Mette Ingvarstsen

Née en 1980 à Copenhague, Mette Ingvarstsen étudie à Amsterdam, puis à Bruxelles où elle est diplômée de P.A.R.T.S. en 2004. Depuis 2002, elle monte ses propres projets ou s'engage dans différentes collaborations : *Solo Negatives*, *Manual Focus*, *Out of Order*, *50/50*, *To Come*, *The Making of the Making of*, *Why We Love Action* et dernièrement le projet YouTube *Where is my privacy* et *It's in The Air*, 2008 en collaboration avec Jefta van Dinther, formant avec *Evaporated Landscapes*, 2009 et *All the way out there*, 2011 ses trois dernières pièces *Giant City*.

Depuis 2005, elle œuvre à « Everybodys », stratégies d'« open source » dont l'objet est de produire des jeux et des outils de développement utilisables par tous. Elle fait partie du collectif Coco qui a présenté en 2008 *Breeding, Brains and Beauty*, performances théâtrales de Jan Ritsema et Bojana Cvejic.

La documentation, l'écriture et la performance constituent ses champs d'intervention. Parallèlement à cette démarche, elle s'implique dans des recherches sur l'éducation, les modes et les structures de production des arts du spectacle, notamment par le biais du projet *6Months 1Location*, mené en 2008. Actuellement, Mette Ingvarstsen prépare un doctorat en Chorégraphie à l'University of dance and circus à Stokholm en Suède.

Mette Ingvarstsen au Festival d'Automne à Paris

2010 *Giant City* (Théâtre de la Cité internationale)
It's in the Air (Théâtre de la Cité internationale)





41^e édition

FESTIVAL D'AUTOMNE À PARIS 2012

13 SEPTEMBRE – 31 DÉCEMBRE

41^e édition

ARTS PLASTIQUES

Urs Fischer

École Nationale Supérieure des Beaux-Arts
13 septembre au 30 décembre

East Side Stories

Mladen Stilinović – gb agency

13 septembre au 20 octobre

**Dalibor Martinis / Renata Poljak / Igor Grubić /
Andreja Kulunčić / David Maljković**

Palais de Tokyo

27 septembre au 10 décembre

Sanja Iveković – MAC / VAL

Dates communiquées en septembre

THÉÂTRE

Christoph Marthaler

Foi, Amour, Espérance

d'Ödön von Horváth et Lukas Kristl

Odéon-Théâtre de l'Europe / Ateliers Berthier

14 au 21 septembre

René Pollesch

*Ich schau dir in die Augen, gesellschaftlicher
Verblendungszusammenhang!*

Théâtre de Gennevilliers

15 au 19 septembre

Bruno Bayen

La Femme qui tua les poissons

d'après *La Découverte du monde* de Clarice Lispector

Théâtre de la Bastille

17 septembre au 14 octobre

Heiner Müller / Bertolt Brecht

La Résistible Ascension d'Arturo Ui

Théâtre de la Ville

24 au 28 septembre

Olivier Saillard / Tilda Swinton

The Impossible Wardrobe

Palais de Tokyo

29 septembre au 1^{er} octobre

Barbara Matijevic / Giuseppe Chico

Forecasting

La Ménagerie de Verre

26 au 29 septembre

Claude Régy

La Barque le soir de Tarjei Vesaas

Odéon-Théâtre de l'Europe / Ateliers Berthier

27 septembre au 3 novembre

Young Jean Lee

UNTITLED FEMINIST SHOW

Théâtre de Gennevilliers

3 au 7 octobre

Young Jean Lee

WE'RE GONNA DIE (récital)

Théâtre de Gennevilliers

5 au 7 octobre

Guillermo Calderón

Villa + Discurso

L'apostrophe - Théâtre des Arts-Cergy

5 et 6 octobre

Les Abbesses

9 au 19 octobre

Krystian Lupa

La Cité du rêve d'après L'Autre Côté d'Alfred Kubin
Théâtre de la Ville
5 au 9 octobre

Angela Winkler

Ich liebe dich, kann ich nicht sagen (récital)
Les Abbesses
13 et 14 octobre

Forced Entertainment

The Coming Storm
Centre Pompidou
18 au 21 octobre

Paroles d'acteurs / Nicolas Bouchaud

Deux Labiche de moins d'après Le Mystère de la rue Rousselet et Le Misanthrope et l'Auvergnat
d'Eugène Labiche
Théâtre de l'Aquarium
23 au 27 octobre

tg STAN

Les Estivants de Maxime Gorki
Théâtre de la Bastille
30 octobre au 17 novembre

Shiro Maeda

Suteru Tabi
Maison de la culture du Japon à Paris
8 au 10 novembre

Jay Scheib

World of Wires
Maison des Arts Créteil
13 au 17 novembre

Paul Plamper / Tom Peuckert

Artaud se souvient d'Hitler et du Romanische Café
Théâtre du Rond-Point
14 au 18 novembre

DANSE**Min Tanaka**

Locus Focus
Théâtre des Bouffes du Nord
21 et 22 septembre

Attention : sorties d'écoles

Théâtre de la Cité internationale
5 au 7 octobre

Jérôme Bel / Theater Hora

Disabled Theater
Centre Pompidou
10 au 13 octobre

Xavier Le Roy

Low Pieces
Théâtre de la Cité internationale
15 au 20 octobre

Grzegorz Jarzyna

Nosferatu
Odéon-Théâtre de l'Europe / Ateliers Berthier
16 au 23 novembre

Collectif Les Possédés / Rodolphe Dana

Tout mon amour de Laurent Mauvignier
La Colline – théâtre national
21 novembre au 21 décembre

Madeleine Louarn

Les Oiseaux d'Aristophane
La Ferme du Buisson
22 au 25 novembre

She She Pop et leurs pères

Testament
Les Abbesses
28 novembre au 3 décembre

Christoph Marthaler

Meine faire Dame (Un laboratoire de langues)
Odéon-Théâtre de l'Europe / Ateliers Berthier
11 au 16 décembre

Bobo Jelčić / Nataša Rajković

S druge strane
La Colline – théâtre national
13 au 20 décembre

Oriza Hirata

Les Trois Sœurs version Androïde
Théâtre de Gennevilliers
15 au 20 décembre

Oriza Hirata

Sayonara ver.2
Théâtre de Gennevilliers
16 au 20 décembre

François Chaignaud / Cecilia Bengolea

Twerk
Centre Pompidou
24 au 28 octobre

Emmanuelle Huynh / Akira Kasai

Spiel
Maison de la culture du Japon à Paris
25 au 27 octobre

Olga de Soto

Création 2012 - Réflexions sur La Table Verte (titre de travail)
Centre Pompidou
22 au 24 novembre

Mette Ingvarstsen

The Artificial Nature Project
Centre Pompidou
28 novembre au 1^{er} décembre

MAGUY MARIN

INVITÉ : DENIS MARIOTTE

Maguy Marin

Faces

Théâtre de la Ville

13 au 21 octobre

Maguy Marin / Denis Mariotte

Création

Théâtre de la Bastille

16 au 27 octobre

Maguy Marin

Cap au Pire

Le CENTQUATRE

13 au 15 novembre

Maguy Marin

May B

Le CENTQUATRE

16 et 17 novembre

Théâtre du Rond-Point

20 novembre au 1^{er} décembre

MUSIQUE

Benedict Mason

Opéra national de Paris / Bastille-Amphithéâtre

21 septembre

Hans Abrahamsen

Opéra national de Paris / Bastille-Amphithéâtre

5 octobre

Benedict Mason / Frédéric Pattar / Lucia Ronchetti / Karlheinz Stockhausen

Opéra national de Paris / Bastille-Amphithéâtre

16 octobre

Gavin Bryars

The Sinking of the Titanic

Théâtre de la Ville

22 octobre

Heiner Goebbels

When the mountain changed its clothing

Carmina Slovenica, chœur de Maribor

Théâtre de la Ville

25 au 27 octobre

Pierre-Yves Macé

Théâtre des Bouffes du Nord

5 novembre

La Scène Watteau, Nogent sur Marne

6 novembre

CINÉMA

L'Âge de Glauber – Rétrospective Glauber Rocha : films restaurés

Jeu de Paume

6 novembre au 18 décembre

Maguy Marin / Denis Mariotte

Ça quand même

Théâtre de la Cité internationale

22 au 27 novembre

Denis Mariotte

Prises / Reprises

Théâtre de la Cité internationale

22 au 27 novembre

Maguy Marin / Cendrillon

Théâtre National de Chaillot

29 novembre au 1^{er} décembre

Maison des Arts Créteil

6 au 8 décembre

Théâtre de Saint-Quentin-en-Yvelines

13 au 15 décembre

Maguy Marin : retour sur Umwelt

La Cinémathèque française

3 décembre

Benedict Mason / Brian Ferneyhough /

Guillaume de Machaut / Codex Chantilly

Opéra national de Paris / Bastille-Amphithéâtre

12 novembre

Ryoji Ikeda

superposition

Centre Pompidou

14 au 16 novembre

Benedict Mason / Edgard Varèse / Enno Poppe /

Mauro Lanza

Cité de la musique

20 novembre

Benedict Mason

criss-cross

Conservatoire de Vitry - 30 novembre

Collège des Bernardins - 1^{er} décembre

MAC / VAL - 2 décembre

L'Onde, Théâtre et Centre d'Art Vélizy-Villacoublay

14 décembre

Agence centrale de la Société générale

15 décembre

Gérard Pesson / Maurice Ravel / Igor Stravinsky /

Anton Webern

Cité de la musique

8 décembre

Jonas Mekas / José Luis Guerin

Cinéastes en correspondance

Centre Pompidou

30 novembre au 7 janvier



Le Festival d'Automne à Paris est subventionné par :

Le ministère de la Culture et de la Communication

Direction générale de la création artistique
Secrétariat général / services des affaires juridiques et internationales

La Ville de Paris

Direction des affaires culturelles

Le Conseil Régional d'Île-de-France

Les Amis du Festival d'Automne à Paris

Fondée en 1992, l'association accompagne la politique de création et d'ouverture internationale du Festival.

Grand mécène

Fondation Pierre Bergé – Yves Saint Laurent

Les mécènes

Arte

Baron Philippe de Rothschild S.A.

Koryo

Publicis Royalties

Fondation Clarence Westbury

Fondation Crédit Coopératif

Fondation Ernst von Siemens pour la musique

Fondation Franco-Japonaise Sasakawa

Fonds de Dotation agnès b.

HenPhil Pillsbury Fund The Minneapolis Foundation & King's Fountain

Mécénat Musical Société Générale

Pâris Mouratoglou

Béatrice et Christian Schlumberger

Guy de Wouters

Les donateurs

Jacqueline et André Bénard, Sylvie Gautrelet, Ishtar et Jean-François Méjanes, Anne-Claire et Jean-Claude Meyer, Ariane et Denis Reyre, Aleth et Pierre Richard, Nancy et Sébastien de la Selle, Bernard Steyaert, Sylvie Winckler

Alfina, Fonds Handicap & Société, Safran, Société du Cherche Midi, Top Cable, Vaia Conseil

Les donateurs de soutien

Jean-Pierre Barbou, Annick et Juan de Beistegui, Béatrice Bodin, Christine et Mickey Boël, Irène et Bertrand Chardon, Catherine et Robert Chatin, Hervé Digne, Aimée et Jean-François Dubos, Agnès et Jean-Marie Grunelius, Jean-Pierre Marcie-Rivière, Micheline Maus, Brigitte Métra, Annie et Pierre Moussa, Tim Newman, Sydney Picasso, Didier Saco, Louis Schweitzer, Catherine et François Trèves, Reoven Vardi et Pierluigi Rotili

Partenaires 2012

La Sacem est partenaire du programme musique du Festival d'Automne à Paris.

L'Adami s'engage pour la diversité du spectacle vivant en soutenant six spectacles.

L'ONDA soutient les voyages des artistes et le surtitrage des œuvres.

La SACD soutient le programme Attention : sorties d'écoles dans le cadre de son action culturelle et est particulièrement attentive aux nouvelles générations de chorégraphes.

L'Institut français et la Ville de Paris soutiennent les spectacles inscrits dans le cadre du Tandem Paris-Berlin

Le ministère des Affaires étrangères et européennes, le ministère de la Culture et de la Communication, le ministère croate des Affaires étrangères et européennes, le ministère de la Culture croate et l'Institut français soutiennent les spectacles inscrits dans le cadre de "Croatie, la voici", festival croate en France (septembre-décembre 2012).

L'Ina contribue à l'enrichissement des archives audiovisuelles du Festival d'Automne à Paris.

Le Festival d'Automne à Paris bénéficie du soutien d'Air France, du Crédit Municipal de Paris, du Adam Mickiewicz Institute, du Comité Régional du Tourisme Paris Île-de-France ainsi que de Pro Helvetia, de Diaphonique, du British Council, des Autorités flamandes, de l'Institut Polonais de Paris et de l'Association des éditeurs de musique du Danemark, à travers la Fondation Koda pour le développement culturel et social.



41^e édition

www.festival-automne.com

FESTIVAL D'AUTOMNE À PARIS 2012

13 SEPTEMBRE – 31 DÉCEMBRE

41^e édition

Festival d'Automne à Paris | 156, rue de Rivoli – 75001 Paris
Renseignements et réservations : 01 53 45 17 17 | www.festival-automne.com