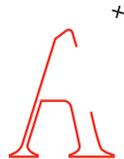


Cindy Van Acker

**LANX / OBVIE
NIXE / OBTUS**

GYMNASE DU LYCÉE MISTRAL



64^e FESTIVAL D'AVIGNON

LANX / OBVIE

14 15 16 17 18 À 17H

GYMNASE DU LYCÉE MISTRAL

durée 1h10

chorégraphie **Cindy Van Acker**

création sonore **Mika Vainio** (*Lanx*), **Denis Rollet** (*Obvie*)

lumière **Luc Gendroz** (*Lanx*), **Denis Rollet** (*Obvie*)

scénographie *Lanx* **Line Fontana, Cindy Van Acker**

réalisation scénographique **Victor Roy**

costumes **Aline Courvoisier**

avec

Cindy Van Acker (*Lanx*)

Tamara Bacci (*Obvie*)

coproduction *Lanx*: Cie Greffe, Festival Électron Genève

coproduction *Obvie*: Association Circonstances, ADC Genève

avec le soutien de Pro Helvetia-Fondation suisse pour la Culture et de Corodis

La Cie Greffe bénéficie d'une convention de soutien conjoint pour la période 2009-2011 de la Ville de Genève, du Canton de Genève et de Pro Helvetia.

Lanx a été créé le 20 mars 2008 à l'Electron Festival à Genève.

Obvie a été créé le 6 mars 2008 à l'ADC Genève.

NIXE / OBTUS

14 15 16 17 18 À 19H

GYMNASE DU LYCÉE MISTRAL

durée 1h20

chorégraphie **Cindy Van Acker**

création sonore **Mika Vainio**

lumière et scénographie **Luc Gendroz, Victor Roy, Cindy Van Acker**

costumes **Aline Courvoisier**

avec

Perrine Valli (*Nixe*)

Marthe Krummenacher (*Obtus*)

coproduction Cie Greffe, La Bâtie-Festival de Genève

avec le soutien de Pro Helvetia-Fondation suisse pour la Culture et de Corodis

La Cie Greffe bénéficie d'une convention de soutien conjoint pour la période 2009-2011 de la Ville de Genève, du Canton de Genève et de Pro Helvetia.

Nixe / Obtus ont été créé le 28 août 2009 à La Bâtie - Festival de Genève.

Les dates des soli de Cindy Van Acker après le Festival d'Avignon : les 24 et 25 septembre au Festival TodaysArt - La Haye (Lanx); les 28 et 29 septembre au Théâtre de l'Arsenic à Lausanne (Obvie et Lanx et films d'après les soli); le 2 octobre à Mains-d'œuvres-Paris (Nixe et Fractie); les 10, 11 et 12 décembre à l'ADC, au Grüt et au Théâtre de l'Usine à Genève (intégrale des six soli et films d'après les solos); les 24 et 25 février 2011 à l'Usine à Gaz - Nyon (Nixe et Obtus); les 10 et 11 mars 2011 au Théâtre de l'Arsenic à Lausanne (Nixe et Obtus); du 25 mars au 2 avril au Théâtre 2 Gennevilliers (Obvie, Lanx, Nixe et Obtus et films d'après les soli).

Entretien avec Cindy Van Acker

Vous présentez quatre soli à Avignon, pourquoi ce choix ?

Ces quatre soli, *Lanx*, *Obvie*, *Nixe* et *Obtus*, font partie d'une série de six. Le solo est une forme que j'aime bien parce qu'elle permet d'aller loin dans l'exploration des mouvements, dans la composition et dans la relation à l'interprète. Les quatre pièces ont une cohérence de genre, une même texture chorégraphique et sont conçues par la même équipe. Les deux derniers soli, *Nixe* et *Obtus*, marquent une évolution dans le rapport à l'espace de la lumière, un espace que j'ai l'intention de continuer à explorer. Je trouvais intéressant de donner ces deux derniers en résonance avec les deux premiers, créés il y a deux ans. On voit ainsi le cycle se dessiner. C'est un trajet.

Comment avez-vous choisi les mots qui servent de titre à chacun des soli, *Lanx*, *Obvie*, *Nixe*, *Obtus* ?

Ils sont nés très tôt dans le processus, une fois le choix des danseurs défini, avant la confrontation de mon langage du corps avec l'interprète. On peut presque dire que nous sommes partis d'eux pour travailler. Mon langage n'est pas explicite, il ouvre au corps des espaces à la fois concrets et imaginaires. Je ne voulais donc pas emprunter des mots au discours classique et j'ai choisi des mots simples, courts, qui font entendre un son unique. Le titre, c'est une tonalité poétique et en même temps un outil pour creuser la composition.

Chez vous, au fondement de tout, il y a une langue du mouvement...

Oui, à défaut de me sentir à l'aise avec la langue des mots... Cette ligne s'est construite sur la durée, depuis 2001. J'ai voulu reconsidérer le corps en enlevant tout ce qui semble « naturel », les réflexes, les gestes conditionnés par les comportements sociaux ou les habitudes physiques. C'est alors que j'ai décidé de mettre tous les compteurs à zéro, de repartir de mon seul corps pour le traiter comme une matière plastique. Chaque intention est devenu une base de réflexion pour élaborer ou non un mouvement. Mettre ainsi le langage corporel au point zéro, cela consiste à remettre en question les valeurs connues, physiques ou mentales. Depuis, un certain langage corporel se profile, où la pensée du mouvement est partout : dans le corps, l'espace, le son, la lumière et le regard du spectateur. C'est un discours du corps qui s'en dégage, c'est mon langage naturel. Je vois en corps ce qui est dans le monde. Le sujet des pièces peut s'accrocher à une couche plus ou moins profonde, surgir en un lieu d'interrogation, que ce soit le corps, le mental, la société, une prise de position, un titre, une émotion.

Comme, par exemple, de poser de manière si manifeste le corps au sol ?

C'est la remise en question primordiale, avant le mouvement, de la posture corporelle. Avant de se redresser, il faut retrouver le sol, la terre. L'horizontalité du corps évoque un vocabulaire corporel qui demande encore à être exploité. Mon intention était de considérer tous les points d'appui au même niveau, sans hiérarchie, ce qui peut amener une sensation d'un au-delà du corps. J'ai développé une véritable technique au sol : les rapports avec les appuis, le poids, la puissance.

Comment avez-vous travaillé avec vos interprètes ?

L'initiation aux mouvements a été posée comme une projection de mes propres mouvements sur le corps d'une autre. J'ai pensé que ce n'était pas seulement mon propre corps qui pouvait pousser plus loin l'expérience chorégraphique, j'avais envie de passer par la confrontation avec l'autre, l'échange, peut-être une forme de fusion. On sort alors d'un certain état d'autisme : exprimer ses pensées, mettre des mots sur ce qu'on attend. Puis, la manière dont l'autre accepte, résiste, propose est également essentielle. Un dialogue des corps se met en place, qui est au centre de ces « soli avec l'autre ». Leur tonalité corporelle, donc poétique, change et enrichit le travail. C'est ce qui m'intéresse. Quand le langage approprié par d'autres corps décline leur identité.

Vous avez choisi Tamara Bacci pour *Obvie*.

C'est Tamara qui m'a choisie, elle avait reçu une commande de la part de l'ADC de Genève, elle pouvait choisir trois chorégraphes pour lui créer un solo. C'est à partir de cette aventure que le projet des six soli est né. Dans ce cas, ce fut une sorte de fusion avec Tamara, en résonance à son corps. J'ai écrit neuf mouvements, qui retournent toujours à la même position de départ et à partir desquels on a composé une partition. Nous nous sommes poussées, dépassées : je voulais aller au-delà de sa technique qui est incroyable, en mettant l'accent sur la qualité sensible du mouvement. Le corps, traversé tantôt par la lenteur, tantôt par la vitesse, doit aller outre sa virtuosité. On a fini par trouver un bon équilibre entre la détente et la tonicité, en définissant peu à peu le juste tempo de la pièce. Alors, les neuf mouvements ont quitté le domaine des notations, des chiffres, pour devenir énergie, tracés. C'est une pièce dotée d'une certaine immatérialité.

Dans *Nixe*, avec Perrine Valli, elle-même chorégraphe et que vous connaissez depuis longtemps, ce fut encore une autre expérience.

Le point de départ de *Nixe* était l'idée de vertige, de perte de contrôle. Je lui ai demandé de tourner jusqu'à sa limite en traçant des mouvements de bras et de tronc. Provoquer la perte de maîtrise était une manière de s'éloigner de la conscience du corps, comme si elle faisait le vide en tournant ainsi. Puis, on a repris la matière pour écrire une phrase qu'on a fractionnée par la suite avec une séquence composée à l'aide du logiciel *Dance forms* utilisé par Merce Cunningham. On a travaillé sur l'artifice de la danseuse-modèle de ce programme, du rythme non-naturel qu'elle invoque. Perrine porte une attention très particulière au rythme. La qualité du mouvement a été induite par cela.

Avec Marthe Krummenacher, qui vient de chez Forsythe, comment avez-vous travaillé pour *Obtus* ?

Avec Marthe, j'ai voulu ouvrir la porte à l'improvisation, compte tenu de son expérience. Guidée par le titre, j'ai posé un cadre qui lui permettait d'expérimenter. D'une part, pour la contempler, pour comprendre de quel angle mon mouvement pouvait la traverser et d'autre part, pour saisir dans quel vocabulaire on pouvait se plonger ensemble. C'est dans l'investigation de son corps en réaction aux mouvements que je lui demandais de faire, que j'ai écrit la phrase chorégraphique qui nous a servi de fondation pour la pièce. Ce n'est cependant qu'en posant l'espace lumineux et scénographique que j'ai trouvé la clé de la composition d'*Obtus*. La lumière s'est littéralement imposée à la structure de la composition, des déplacements.

Imaginez-vous parfois que vous pourriez danser vous-même ces soli ?

Bien sûr, j'éprouve un lien très fort vis-à-vis de ces soli : j'ai extrêmement envie de les danser. De même, les autres danseurs auraient envie d'approcher un solo qui n'est pas le leur. Ce travail nous a liés.

Votre danse est simple, minimaliste, mais également très tendue, presque violente...

Le langage minimaliste se nourrit de tensions. Par exemple, dans *Inferno* de Romeo Castellucci, dont j'ai co-signé la chorégraphie, au milieu de la « mer », quand des dizaines de corps roulaient sur eux-mêmes sur le plateau, tout à coup une personne se levait et faisait face au public. Alors, la tension était extrême. Tout est pourtant simple, ce sont des gestes communs, mais quand l'un d'eux tranche et jaillit, il pose un contre-point et une ligne de force se crée. Dans ce langage, l'idée n'est pas de faire des choses compliquées, difficiles, virtuoses, mais de trouver le vocabulaire le plus juste, celui qui correspond à l'essence de la pièce. Puis de le faire vivre, sortir de la forme. Passe alors un éclair plus instinctif qui troue la représentation et peut chercher l'émotion du spectateur. C'est un dialogue entre deux sensibilités, celle du danseur qui excède la chorégraphie et celle du spectateur qui saisit l'importance de cet écart.

L'autre aspect qui frappe devant vos soli, c'est l'atmosphère sonore, très présente.

J'ai toujours considéré la composition de mes pièces comme une partition globale qui inclut le son et la lumière. Le rythme du mouvement, je le travaille en silence pour éviter de le corrompre. Mais il ne devrait pas s'auto-suffire. Il faut laisser un espace pour la musique. Avec elle, je cherche à mettre en tension le mouvement, à obtenir une vibration qui mène le corps ailleurs, mais contre laquelle je demande aux danseurs de résister. L'atmosphère sonore est primordiale pour placer le corps dans un rapport d'inquiétude avec lui-même, la scène et le spectateur. Ceux qui ont travaillé sur le son dans les soli, Denis Rollet et Mika Vaino, comprennent bien cela. Quand je leur montre un état du projet, il est silencieux. À eux de décrypter la structure du mouvement, des gestes et de composer à partir des nœuds rythmiques qu'ils perçoivent dans la pièce. Dans la pratique, le son parvient alors à faire résonner la tension corporelle sur scène, comme peut le faire parallèlement la lumière. Ces interventions soutiennent énormément la danse. Le rapport créateur qui m'intéresse se situe là : dans un triangle entre ces trois éléments. Le son et la lumière sont imbriqués au plus fort de la création. Je le répète : le mouvement est partout jusque dans le corps du spectateur.

Propos recueillis par Antoine de Baecque

Cindy Van Acker

Le corps est l'outil privilégié de Cindy Van Acker. Elle travaille avec lui sans relâche, dans un souci de précision millimétrique : c'est la technologie de pointe qui façonne l'ensemble de ses spectacles. Formée au classique, danseuse au Ballet royal de Flandre puis à celui du Grand Théâtre de Genève, Cindy Van Acker acquiert, au milieu des années 90, le sentiment d'être parvenue au bout d'un chemin ; elle décide alors de considérer son corps autrement. Avec lui, elle invente une langue différente, le chorégraphiant selon une écriture minimaliste. « Le corps est ma force de proposition », explique-t-elle. Plusieurs pièces, qu'elle danse elle-même (Corps 00 : 00 en 2002) ou confie à d'autres (Fractie en 2003, Pneuma 02 : 05 en 2005, Kernel en 2007), soulignent ce travail formel qui explore les interactions entre le corps, l'espace, le temps et le son. Cindy Van Acker est aussi motivée par les rencontres : avec la création musicale, avec la technologie qui stimule ou capture les mouvements mais aussi avec d'autres artistes de plateau comme Romeo Castellucci. « Son travail m'a touchée profondément. Plus qu'une nouvelle base de réflexion, cela a été pour moi une rencontre ébranlante. » En 2005, le metteur en scène italien l'invite à la Biennale de Venise dont il dirige la section arts de la scène ; en 2008, alors qu'il est artiste associé de la 62^e édition du Festival d'Avignon, il la sollicite pour l'accompagner dans la création d'Inferno, à la Cour d'honneur du Palais des papes. Résultats d'une recherche expérimentale poussée, les quatre soli Lanx, Obvie, Nixe et Obtus sont autant d'occasions de découvrir l'œuvre de cette auteure chorégraphique, aux confins de la danse, de la performance et des arts plastiques. Interprétés par quatre danseuses distinctes, ils font l'objet au Festival d'Avignon de deux programmes reliés par un fil rouge : la précision organique des combinaisons de mouvements qui, souvent au plus près du sol, dans le mystère de l'horizontalité, font que le corps se met à exister très fort.



autour de *Lanx/Obvie* et *Nixe/Obtus*

DIALOGUE AVEC LE PUBLIC

18 juillet - 11h30 - ÉCOLE D'ART

avec l'équipe artistique de *Lanx/Obvie* et *Nixe/Obtus*, animé par les Ceméa

découvrez la rubrique *Écrits de spectateurs* et faites part de votre regard sur les propositions artistiques. Sur www.festival-avignon.com

Pour vous présenter les spectacles de cette édition, plus de 1500 personnes, artistes, techniciens et équipes d'organisation ont uni leurs efforts, leur enthousiasme pendant plusieurs mois. Plus de la moitié, techniciens et artistes salariés par le Festival ou les compagnies françaises, relèvent du régime spécifique d'intermittent du spectacle.