



En 2010

le
Théâtre
de la
Bastille

DANSE



SOMMAIRE

INTRODUCTION	3
JOSEF NADJ	4
Parcours artistique	4
Sho-bo-gen-zo : pistes de lecture	4
Entretien avec Josef Nadj	5
La presse en parle	5
TÂNIA CARVALHO	6
Parcours artistique	6
But from me I can't escape, have patience ! : pistes de lecture	6
Entretien avec Tânia Carvalho	7
DANIEL LÉVEILLÉ	9
Parcours artistique	9
Amour, acide et noix : pistes de lecture	9
Entretien avec Daniel Léveillé	10
La presse en parle	12
THOMAS HAUERT	13
Parcours artistique	13
Accords : pistes de lecture	13
Entretien avec Thomas Hauert	14
La presse en parle	15
CARLOTTA SAGNA	16
Parcours artistique	16
AD VITAM : pistes de lecture	16
Entretien avec Carlotta Sagna	17
La presse en parle	18
ILS SONT PASSÉS AU THÉÂTRE DE LA BASTILLE	19

Le Théâtre de la Bastille travaille à la présentation des formes émergentes.

Premier découvreur des chorégraphes des années 80 et de la vague flamande, le Théâtre de la Bastille continue une recherche sur les écritures contemporaines, de manière exigeante.

Il attire un public de passionnés des arts vivants, à la recherche de formes alternatives, d'une approche résolument indisciplinaire.

Visitez notre site Internet : www.theatre-bastille.com Vous y trouverez des images et des vidéos des artistes pour illustrer vos propos.

Pour plus d'informations, contactez le service des Relations avec le public :

Enseignement secondaire > Emilie Simon
01 43 57 42 14 / esimon@theatre-bastille.com

Enseignement supérieur > Elsa Kedadouche
01 43 57 70 73 / relationspubliques@theatre-bastille.com

Associations > Christophe Pineau
01 43 57 81 93 / cpineau@theatre-bastille.com

Josef Nadj

SHO-BO-GEN-ZO

Parcours artistique

Josef Nadj est né en 1957 à Kanizsa (province de Voïvodine, en ex-Yougoslavie, actuelle Serbie).

Entre l'âge de quinze et dix-huit ans, il fait des études secondaires au lycée des beaux-arts de Novi Sad (capitale de Voïvodine). Puis, pendant quinze mois, son service militaire en Bosnie-Herzégovine. Il part ensuite étudier l'Histoire de l'Art et la musique à l'Académie des Beaux-Arts et à l'université de Budapest, où il s'initie à l'expression corporelle et au jeu d'acteur.

En 1980, il part à Paris afin de poursuivre sa formation auprès de Marcel Marceau, Etienne Ducroux et Jacques Lecoq. En parallèle, il découvre la danse contemporaine alors en pleine expansion en France, suit l'enseignement de Larri Leong (qui mêle danse, kinomichi et aikido) et d'Yves Cassati ; prend des cours de tai-chi, de butô ou de danse contact (avec Mark Tompkins).

A partir de 1983, il commence à enseigner l'art du geste (en France et en Hongrie) et participe, en tant qu'interprète, aux créations de Sidonie Rochon (*Papier froissé*, 1984), Mark Tompkins (*Trahison Men*, 1985), Catherine Diverrès (*l'Arbitre des élégances*, 1988) ou François Verret (*Illusion comique* et *La commande du GRCOP*, 1986).

En 1986, il crée sa compagnie, Théâtre JEL (« jel » signifie « signe » en hongrois) et monte sa première pièce, *Canard Pékinois* (1987, Théâtre de la Bastille) et qui sera accueillie dès la saison suivante au Théâtre de la Ville à Paris.

En 1982, Josef Nadj arrête complètement le dessin et la peinture pour se consacrer à la danse mais, en 1989, il commence à pratiquer la photographie, activité qu'il poursuit sans discontinuer jusqu'à aujourd'hui.

En 2006, Josef Nadj est l'artiste associé du 60è Festival d'Avignon et présente *Asobu* dans la Cour d'honneur du Palais des Papes, en ouverture du festival, ainsi que *Paso doble* à l'église des Célestins.

Depuis 1995, Josef Nadj est directeur du Centre chorégraphique national d'Orléans.

SHO-BO-GEN-ZO



© Edvard Molnar

Sho-bo-gen-zo est directement inspiré des textes du moine Dôgen, fondateur du zen bouddhiste japonais.

« *Nous avons essayé de créer des kôan visuels.* » C'est sans doute ainsi qu'il faut considérer chacun des tableaux qui composent la pièce : six approches différentes d'une même question, reliées par une problématique unique, le Temps.

Accompagné de la contrebassiste Joëlle Léandre et du poly-instrumentiste Akosh Szelevény, Josef Nadj y évolue en duo avec Cécile Loyer.

La presse en parle

A première vue, la voie du zen taillée au sabre par Josef Nadj, d'abord habillé en samouraï sans visage, n'a rien de paisible comme on pouvait éventuellement s'y attendre. Avancée chahutée, corps cassés, accidents de parcours, pluie de mikados et de pommes de pin, c'est à l'arrachée que nos quatre comparses attaquent le plateau. Pendant que les musiciens font mugir leurs instruments, les danseurs se cabrent, transpercés par les sons. L'expérience musicale tendue donne lieu à une traque sans relâche des sensations du corps.

Plus que jamais, celui qui relit sa mémoire et celle de sa famille à travers chacune de ses pièces, indique le but précis de son activité : faire du plateau, espace magique de mutation, une expérience hors des limites et de l'ordinaire.

*Avec **Sho-Bo-Gen-Zo**, Josef Nadj, plasticien par ailleurs, charge encore la danse d'une mission existentielle : entre mise à l'épreuve et jouissance, donner sens à sa vie en la sublimant.*

Rosita Boisseau / Le Monde / 22 janvier 2010

ENTRETIEN AVEC JOSEF NADJ

Aude Lavigne

Expliquez nous le titre de votre pièce « Sho-bo-gen-zo » ?

C'est un livre de Maître Dogen, Maître zen du 13^{ème} siècle, très récemment traduit par Yoko Rimo avec comme sous titre « *la vraie loi trésor de l'œil* ». J'ai d'abord connu les écrits de maître Dogen sur la cuisine zen, mais cette traduction est sortie et c'est un énorme travail. Yoko Rimo donne une multitude d'explications par rapport à des termes japonais et c'est la traduction la plus proche de l'esprit de Dogen. Il y a des écrits très divers dans ce livre, des sutras indiens, des textes traditionnels du bouddhisme, des textes de règles monastiques. Il y a des textes courts et d'autres plus libres plus poétiques car Maître Dogen avait un don de la poésie, et surtout un ton. J'ai retenu deux petits fragments et ce livre m'a poussé à construire un jeu, une opposition avec une danseuse.

Vous dites que cette pièce est un jeu ?

L'ouverture de la pièce est une sorte d'évocation du temps de Dogen et aussi un jeu libre sur cette culture. Je suis habillé en Samourai et Cécile Loyer en Agata et on crée notre kôan : dans le zen un kôan c'est éclairer le mystère sans parole.

On a créé un jeu avec des personnages qui viennent de l'époque de Dogen, comme ça j'ai justifié le rapport même très libre et très vaste avec Maître Dogen que j'admire, j'admire le bouddhisme, cette spiritualité, cette fluidité, cette disponibilité d'être et aussi l'humour des Maîtres zen.

Vous en tirez également un enseignement physique ?

Depuis des années je m'amuse à créer des Kôan, c'est une occasion de se confronter à cet exercice. Dans le zen, les Kôan sont des dialogues entre le maître et l'élève et au début du spectacle nous en faisons une adaptation physique.

Comment évolue la pièce par la suite ?

Il s'agit de deux pas de deux si l'on peut dire, un dialogue entre deux corps musicaux, un homme et une femme et deux corps dansants. La scène est toujours pour moi un espace musical, la musique est un langage qui me stimule, surtout par deux grands musiciens comme Joëlle Léandre et Akosh Szelevényi.

C'est comme un tableau animé de l'époque avec les costumes puis on abandonne le costume pour devenir un homme et une femme contemporains. Dans l'ensemble de mon travail, cette pièce figure dans la catégorie des petites formes intimes, avec peu d'accessoires, avec ce rapport à la musique vivante qui présuppose une écriture à la fois ouverte et fermée, une écoute aiguë à l'improvisation. C'est une forme à part que j'aime pratiquer de plus en plus.

Parlez nous de votre duo avec Cécile Loyer ?

Je travaille avec Cécile Loyer sur des grandes pièces mais il y avait cette envie de se dépouiller un peu des autres. Le duo est l'espace du dialogue par excellence, ce que je fais avec Miguel Barcelo, Dominique Mercy et aussi ce que je fais avec Akosh Szelevényi. Dans cet accordage avec Cécile Loyer, on se modifie un peu. Cécile Loyer c'est la fluidité et dans les improvisations pour essayer de la suivre j'ai dû bien travailler en profondeur des sensations ce que je ne fais pas seul. Seul, je travaille sur d'autres types de mouvements qui tirent plus vers un côté marionnette.

Comment donnez vous vos indications dans le travail ?

Je dis souvent excusez moi ... parce que je ne sais pas expliquer, je ressemble à un idiot qui apprend à parler, mais...j'essaie de montrer, je partage directement la recherche.

Revenons à L'Orient, qu'est ce qui vous attire ?

Ça vient du besoin de soif intérieure de toucher une certaine pureté et une transparence alors qu'ici en occident on est dans un monde trop rationnel et trop matériel. J'ai toujours trouvé dans la culture orientale cette disponibilité pour saisir les choses sans vouloir les expliquer, les saisir c'est une façon de vivre, d'écrire, de peindre et l'art de la calligraphie est un repère constant pour moi.

La calligraphie c'est le geste parfait, en danse vous cherchez le geste parfait ?

Ce n'est pas la perfection que je vise mais c'est une forme de vérité profonde quand le geste est juste et ça on le sent, quand le geste est en accord avec les intentions avec sa musicalité propre. Perfection je ne sais pas, mais maîtrise sûrement.

Tânia Carvalho

But from me I can't escape, have patience !

Parcours artistique

Tânia Carvalho est née en 1976 au Portugal. Elle commence la danse classique dès ses cinq ans.

En 1991, elle intègre la classe de première année de l'Ecole Supérieure de Danse de Lisbonne.

Elle suit ensuite, durant deux ans, les leçons de danse contemporaine pour interprètes au Forum Dança, à Lisbonne. En 2005, elle rejoint le programme de création artistique soutenu par la Fondation Calouste Gulbenkian (Lisbonne) et suit le cours de chorégraphie.

En tant que danseuse, elle a travaillé chez Francisco Camacho, Carlota Lagido, David Miguel, Filipe Viegas et pour Vera Mantero.

En 1997, elle co-fonde l'association **Bomba Suicida** qui promeut depuis le travail de plusieurs chorégraphes portugais et crée son premier spectacle : *Mulher à beira de um contrabaixo*.

Suivront *A corte* (2000), *Inicialmente Previsto* (2000), *New Tan* (2001), *Um privilégio característico* (2002), *At the Opposite Direction* (2003), *The Best of Them All* (2003) *The Secrets of my Nottingham Sleep* (2004), *If I could stay there forever* (2005), *A silent explosion is not quite disturbing* (2005), *I walk, you sing* (2006), *Orquística* (2006), *A Slowness that looks like a velocity* (2007), *#1 Ricardo - Different movements, for different people* (2007), *Barulhada* (2007), *#2Ramiro, #3Bruna - Different movements, for different people*, ***But from me I can't escape, have patience!*** (2008) and *Danza Ricercata* (2008).

Après plusieurs années de résidence au Royaume-Uni (Arnolfi Art Center, Bristol, 2003 ; Festival NOW, Nottingham, 2004 ; The Place, Londres, 2006) et à Tokyo (2004), elle s'installe en 2007, à la Chartreuse - Centre national des écritures du spectacle, sur l'invitation du Festival Uzès Danse. Son travail qui consistait à explorer la musique, donna le jour au projet *Com a Voz me Enganas* ainsi qu'à *Trash Nymph*.

But from me I can't escape, have patience !



© DR

Construite comme une succession de tableaux, ***But from me I can't escape, have patience !*** est inspirée par l'univers expressionniste du film culte de Fritz Lang, *Métropolis*, et par la peinture italienne. Au piano, la chorégraphe agit dans l'ombre sur les mouvements des interprètes, telle une marionnettiste qui animerait de loin des pantins.

Deux notions à retenir :

★ Jouer avec/de la musique : la chorégraphe mène la danse au son du piano. Les danseurs s'animent aux premières notes, puis se meuvent au fil de la mélodie. Puis ils prennent le dessus, avant d'être anéantis par la disparition de la musique, coupés nets dans leur tentative de fugue mouvementée.

★ Un mouvement précis : le mouvement est dramaturgie. Le spectacle n'écrit pas une histoire, mais c'est la répétition du mouvement, ses rythmes ou aphasies, commandés par la musique, qui construit un tout final. Le mouvement n'est pas bavard, il va au but.

Découvrir un extrait du spectacle

<http://www.tanzimaugust.de/2009/seiten/videos/carvallo.html>

Pistes pédagogiques

★ Réfléchir à la question de l'interpénétration des disciplines artistiques dans les créations contemporaines : les frontières entre théâtre, danse, cinéma, arts plastiques, etc. tendant à devenir de plus en plus perméables : trouver des exemples.

ENTRETIEN AVEC TÂNIA CARVALHO

Aude Lavigne

Vous êtes pour la première fois au Théâtre de la Bastille. Encore peu connue en France, pouvez-vous nous raconter votre parcours artistique ?

Je suis née à Viana do Castelo en 1976, au Nord du Portugal et c'est là que j'ai commencé la danse classique à l'âge de cinq ans. A l'adolescence, j'ai pris des cours de danse contemporaine sans arrêter ces cours classiques. J'étais en même temps dans une école avec option arts plastiques et j'ai commencé à faire des spectacles et de nombreuses interventions artistiques collectives. Ma première pièce, à proprement parler, est un solo intitulé *La-la-lalala*. Un titre qui indique le rythme sur lequel je dansais, car il n'y avait pas de musique, et je chantais ce rythme dans ma tête. J'ai poursuivi mes études en associant la danse et les arts plastiques. J'ai fait l'expérience décevante d'une année à l'École supérieure de danse de Lisbonne, que je trouvais trop classique, avant de rejoindre l'école de danse plus ouverte de Forum Dança. Deux années qui m'ont permis de participer à de nombreux événements avec le souhait d'être plutôt chorégraphe qu'interprète.

Quelles sont vos premières pièces ?

Après Forum Dança, j'ai créé un quatuor intitulé *Inicialmente Previsto*, dans lequel je dansais, notamment avec mes collègues de Bomba Suicida. La première a eu lieu au Centre Culturel de Belém. En 2005, j'ai fait une petite pièce, *Como se pudesse ficar ali par sempre*, dans laquelle je composais pour la première fois la musique. En 2006, j'ai eu envie d'apprendre une sonate de Mozart et de la jouer en direct pour une pièce *Uma lentidão que parece uma velocidade*. J'ai travaillé dur pendant neuf mois et je continue à prendre des cours de piano.

Parlez-nous du collectif Bomba Suicida que vous avez fondé ?

Quand j'étais à Forum Dança, j'ai rencontré Filipe Viegas et Clara Sena qui avaient déjà créé Bomba Suicida. Ils m'ont invité à les rejoindre. Ils disent que

je suis aussi à l'origine parce que c'est quand je les ai rejoints que nous avons officialisé le collectif en Association. Nous programmons des événements, des résidences, des cours.

Le nom est un peu violent...

Le nom a été donné par Filipe Viegas et il disait que ce nom signifie que les artistes ont besoin de se comporter comme des terroristes pour survivre mais nos bombes en explosant répandent des bonbons plutôt que du feu. C'est sûr qu'après les événements du 11 septembre, avoir un tel nom peut sembler un peu déplacé.

Quelle est la genèse du spectacle *But From Me I Can't Escape, Have Patience ? Comment avez-vous travaillé avec les danseurs ?*

J'ai lu ce poème de Patricia Caldeira dont j'ai gardé le titre : *De mim não posso fugir, paciência* et dont voici la traduction en anglais :

*"Inner beast
How fearsome!
I close my eyes and see
Gore B horror films
Blood, guts, violence!
So far away from home!
At centre a beastly me
Is having a pleasures extreme
But from me I can't escape, have patience!
Early bells ringing numb,
I close my eyes and wish to be
A beast that for A O B type blood screams:
More and more! It is it's lonely essence.
A finger less or some
Part of body cut off I sees
We are so many, beasts, victims!
All alone, all of us, mental science!
In this empty zone
I can unveil my secret wild to be
No other is at sight, it seems,
And I can expand, and mingle with the space of
absence!"*

(Poème de Patricia Caldeira)

Il évoque beaucoup de choses pour moi, être une personne et ne pas être capable de montrer tout ce qui traverse mon esprit, comme une sorte de solitude. Cette pièce traite de la solitude. J'essaie

avec mes émotions d'être en alerte pour donner les mouvements justes aux danseurs et choisir la musique appropriée. J'ai fait visionner à l'équipe le film *Metropolis* de Fritz Lang pour qu'ils soient attentifs à ces acteurs expressionnistes qui ont tant de choses à l'intérieur de leurs corps. Je voulais que les danseurs soient travaillés par ce jeu d'acteur et qu'ils le gardent en mémoire.

Durant la pièce, vous êtes au piano. Quelle est votre relation aux danseurs ? Quel rôle joue la musique pour vous dans cette pièce ?

Il y a une dépendance réciproque. La musique est reçue en relation avec la danse et la danse est en relation avec la musique. Comme si je donnais les commandes alors que les danseurs m'influencent. C'est la raison pour laquelle la musique change de style. La musique peut aussi amplifier la représentation des mouvements dansés, elle peut influencer l'interprétation des danseurs. J'aime particulièrement « provoquer » le public et tenter de lui faire ressentir différents états émotionnels.

Vous êtes également chanteuse ?

Je chante depuis que j'ai trois ans, en famille avec mon père et ma sœur à la maison ou chez des amis. Je faisais des expériences vocales à la maison mais que je laissais au placard jusqu'à ce que je participe au « Sunday Show », une sorte de cabaret que Bomba Suicida organise. J'y avais testé une de mes expériences et la réaction enthousiaste du public m'a encouragé à continuer. C'est la raison pour laquelle ensuite j'ai appris le piano, pour chanter et m'accompagner en même temps. Mais je dois dire que le piano me rend un peu nerveuse car cela doit être très précis. J'ai l'habitude de dire que jouer du piano est la chorégraphie la plus complexe que je n'ai jamais écrite.

6 > 10 avril, à 19h30

CHOREGRAPHIE ET MUSIQUE Tânia Carvalho

AVEC Tânia Carvalho, Marlene Freitas, Luis Guerra, Maria João Rodrigues, Ricardo Vidal

TEXTE Patricia Caldeira

COSTUMES Aleksandar Protich

LUMIERE Anatol Waschke

Daniel Léveillé

Amour, acide et noix

Parcours artistique

Chorégraphe natif de Sainte-Rosalie au Québec, Daniel Léveillé amorce sa carrière de chorégraphe en 1976, en suivant une formation de danse expressive, mêlant expression corporelle et ballet jazz, auprès de Linda Rabin puis de Françoise Sullivan.

D'emblée, le danseur est chorégraphe. « *Je savais comment faire ça. J'avais fait du dessin et il y a un rapport avec la chorégraphie qui consiste à tracer dans l'espace avec des corps, qui sont l'équivalent du crayon avec chacun une couleur et une texture particulières* ».

Contemporain d'Edouard Lock, de Ginette Laurin et de Louise Lecavalier, il participe avec eux au sein du Groupe Nouvelle Aire (GNA), une compagnie et un laboratoire de création dirigé par Martine Epoque, à l'essor de la danse contemporaine dans un pays aux mœurs pétrées de religion.

Alors que Montréal demeure un « *désert culturel* », étonnamment fort éloigné des influences américaines, Daniel Léveillé tente de nouvelles recherches, en s'accordant de longs temps en studio. La répétition à l'infini d'une seule et même chose succède à l'expressionnisme « criard » et explosif des premières années.

En 1982, le Conseil des Arts du Canada l'honore du prix Jacqueline-Lemieux soulignant la qualité de sa démarche artistique. En 1991, il fonde sa compagnie, Daniel Léveillé Danse.

En vingt-cinq ans de pratique, il a signé plus d'une vingtaine d'œuvres interprétées par des danseurs de talent ayant contribué au développement de cet art vivant. Parmi ses nombreuses créations, *Le Sacre du printemps* (1982), *Les Traces n°I, II, III, IV, V, VI* (1989), *L'Exil ou la Mort* (1991), *Jules et Juliette* (1994), *Utopie* (1998), *Amour, acide et noix* (2001) – Prix Dora Mavor Moore 2004, catégorie « chorégraphie exceptionnelle » et Public Award 2005, 22. Dance Week Zagreb – *La pudeur des icebergs* (2004) sont des œuvres repères dans son parcours de chorégraphe.

Amour, acide et noix



© Rolline Laporte

Note d'intention

À la mémoire de mon père

Quatre corps donnés à la danse révèlent ce qui se love derrière la peau étrangement blanche : le muscle, l'eau, le souffle, l'énergie, un état d'être à la vie, terriblement vivant et attentif à l'autre, malgré tout ou à cause du besoin de n'être pas complètement seul. **Amour, acide et noix** dit la solitude, mais aussi et surtout l'infinie tendresse du toucher, la dureté de la vie et le désir d'élévation ou d'évasion de ce corps parfois si lourd. *Amour, acide et noix* offre la nudité comme seule alternative à une lecture du corps, sans fard, ni fausse pudeur. La peau n'est-elle pas le véritable costume du corps ?

Premier volet d'une trilogie composée d'*Amour, acide et noix* (2001), *La Pudeur des icebergs* (2004) et *Crépuscule des océans* (2007), c'est aussi le premier spectacle du chorégraphe avec du nu intégral : une nudité qui ne se veut en rien érotique.

★ La question du mouvement : Daniel Léveillé tente de retrouver dans son travail l'origine du mouvement et son aboutissement, en épurant tout ce qui se trouverait entre ces deux pôles. Son objectif est d'obtenir un mouvement ascétique, pur. Cela se traduit dans ses chorégraphies par des passages brutaux entre horizontalité et verticalité, des corps qui vibrent, se tendent, s'allongent sur des musiques très rythmées. Et c'est bien cette ascèse, cette volonté d'une matière brute qui explique la nudité des danseurs.

★ Le nu chez Daniel Léveillé : nudité asexuée ?

Le corps sculptural : corps = œuvre d'art

Le corps comme support de signes, porteur de symboles.

Pistes pédagogiques

★ Réfléchir à la notion de « nudité » : rechercher des sensations qui pourraient y être rattachées (exemples : dépouillement, sculpturalité, beauté, etc.)

ENTRETIEN AVEC DANIEL LÉVEILLÉ

Aude Lavigne

Votre pièce *Amour, acide et noix* a fait le choix du nu intégral. Comment et pourquoi ce choix ?

Je n'ai pas amorcé le travail de création de cette pièce en ayant en tête d'utiliser la nudité. Seulement, je souhaitais montrer le corps en action et demandais aux danseurs de travailler avec des vêtements laissant voir les jambes, les bras et le tronc. Sans l'avoir prévu non plus, il s'est avéré que ce travail fut une épuration du mouvement, des formes et des structures chorégraphiques. Afin d'en avoir le cœur net et de pousser à sa limite l'idée d'épuration, j'ai demandé aux danseurs de faire un enchaînement nu. J'ai pensé alors que ça devrait aller pour certaines sections, mais que ce serait ridicule pour d'autres. Ce qui s'est passé cette journée-là est assez remarquable et s'est présenté comme une révélation. La structure même de la pièce, soli et duos, permettait aux danseurs de voir l'impact de la nudité lorsqu'ils ne dansaient pas. À la fin, nous sommes tous convenus que c'était là véritablement le costume de cette pièce, qui prenait une toute autre signification que dansée par des danseurs très peu vêtus. Plutôt que d'être dans la séduction émanant de très beaux corps, on était devant une sorte de vérité. Les corps devenaient fragiles et le spectateur, plutôt que d'avoir l'envie d'en amener un dans son lit, souhaitait plutôt les protéger, les couvrir.

Le choix était tout de même audacieux et j'ai failli exclure deux sections de l'œuvre croyant que : « *Non, ça c'est trop, le public ne pourra pas !* » Puis je me suis dit : « *Pourquoi être le premier à me censurer ? Allons-y et voyons.* » Je fus bien inspiré de ne rien enlever, car ces deux sections sont celles dont les spectateurs me parlent le plus, elles sont peut-être les plus marquantes et elles sont peut-être également celles où l'on voit le plus l'homme (la femme) comme un animal.

Les choix au niveau de la lumière ont suivi le même processus : épurer et aller au plus simple.

Qu'est-ce qui est principalement en jeu, en travail, en recherche pour vous dans cette pièce ?

J'ai voulu amener sur la scène, par la structure de la pièce, sa manière particulière de bouger, le rythme de chacune des sections et exclusivement

par l'outil que représente le corps des danseurs, à l'exception de la musique et de la lumière, une certaine dureté de la vie que je voyais, surtout chez les jeunes de la rue. J'ai voulu me rapprocher de ces jeunes exclus de nos villes, sentir et comprendre un peu ce qui était en jeu, là.

Le déclencheur de cette recherche est la rencontre d'un jeune junkie que j'ai côtoyé par la suite sur une longue période (sept années). A travers lui, je découvrais un monde totalement insoupçonné. J'ai constaté alors que les limites du tolérable et les limites que la vie même peut atteindre se situaient bien au-delà de ce que je croyais.

Par lui, j'avais également accès à des personnages mythiques bien vivants. Il était à mes yeux, tout à la fois, Dom Juan (son besoin de se procurer la drogue nécessaire en a fait un maître de la manipulation et de la séduction) et Faust (littéralement, il a vendu son âme au diable).

Donc, ce qui est en jeu, c'est une certaine dureté de la vie. Une très grande solitude, pesante. Les échanges avec l'autre sont durs également, mais le fait d'être deux vient adoucir un peu cette solitude. Il y a une grande tendresse sous-jacente. Il y a l'amour malgré tout, et une volonté de vivre plus grande que chez la plupart des gens.

Voilà essentiellement ce qui fut le moteur de cette création. Tout un chacun, des milliers de spectateurs de tous âges se sont retrouvés et se sont reconnus chez l'un ou l'autre de ces protagonistes, particulièrement dans cette œuvre et cela me fascine encore aujourd'hui. Une autre preuve que le langage du corps est universel ou presque.

Cette pièce est un quatuor dont la précision surprend. Comment écrivez-vous les mouvements ?

La chorégraphie a beaucoup à voir avec les nombres. *La Pudeur des icebergs*, que j'ai précédemment présenté au Théâtre de la Bastille s'est développée à partir du nombre trois. Pour *Amour, acide et noix*, c'est à partir du nombre quatre. L'œuvre est dansée à l'intérieur d'un carré marqué au sol (quatre coins), sur une musique comportant quatre saisons, elle est exécutée par

quatre danseurs, les seules configurations utilisées sont le solo, le duo ou le quatuor (il n'y a aucune section à trois danseurs). Je suis maniaque au niveau de l'emplacement des danseurs dans l'espace, au centimètre près (de là l'espace circonscrit au sol). Quand ils sont à la bonne place, à mes yeux, l'espace vibre, sinon c'est n'importe quoi. L'espace prend une grande place dans la construction de mes pièces.

Le mouvement, lui, est construit avec la participation du danseur. J'esquisse quelque chose, ou je pose une question (physique) au danseur en souhaitant que cette proposition soit suffisamment riche pour que ce dernier s'en empare et restitue quelque chose de "nouveau" ou d'inattendu. Ainsi, lorsque c'est le danseur qui trouve la réponse, il y a une appropriation immédiate très forte par ce dernier de la gestuelle. Vous me demanderiez : « *qu'est-ce qu'une question physique?* » En voici un exemple : Je demande à un danseur de poser une de ses deux mains sur le genou de l'autre et de voir si, ainsi, il y aurait possibilité de sauter en faisant en sorte que la main sur le genou ne soit pas que décorative, mais utile et même nécessaire à l'exécution du saut ou du porté.

Il y a beaucoup de similitude entre écrire la chorégraphie et écrire un texte. Si j'étais écrivain, mes œuvres récentes pourrait être comparées à du Racine ou à *L'Amant* de Marguerite Duras. Peu de mots, souvent les mêmes répétés, et un court texte qui dit à la fois tout et l'essentiel.

Qu'est-ce qui préside au changement des séquences ?

Pour cette pièce, et c'est une exception, il y a eu la volonté de travailler, sinon sur la musique, du moins avec la structure même de la musique. J'ai utilisé onze des douze mouvements (il y en a trois par saison) et j'ai entrecoupé chacune des saisons par l'insertion d'une musique radicalement différente. Dans chacune des saisons l'on retrouve un solo et un duo. Donc, quatre soli et quatre duos. Les sections entre chacune des saisons sont exécutées par tous les danseurs (quatre).

Chacun des soli et chacun des duos, de même que les danseurs choisis pour chacun des soli ou des duos correspond à une saison. Ainsi, pour moi (et ça n'a probablement aucune importance pour la lecture qu'en ferait un spectateur), il y a le solo du

printemps avec le danseur X et le premier duo du printemps avec les danseur X et Y. De même tout au long des saisons qui nous amènent au dernier solo de l'hiver exécuter par le danseur H.

Vous travaillez également beaucoup sur la tonicité des interprètes. Quelles qualités de présence recherchez-vous ?

Cet aspect du travail, je le dois surtout à ma répétitrice d'alors : Marie-Andrée Gougeon qui est aujourd'hui la directrice générale de ma compagnie. Les danseurs n'ont qu'une seule tâche à accomplir et doivent se concentrer à ne faire que ça, le mieux possible, qui est d'exécuter un mouvement. En visant la perfection à chaque exécution, tout en sachant qu'on ne l'atteint jamais. On voit donc sur la scène des danseurs concentrés sur ce qu'ils ont à faire, jusqu'à l'obsession. Ils ne sont aucunement, ni jamais dans le fantasme ou la sensation. Ils ne sont jamais dans leur tête. Interpréter du L'éveillé est un travail très physique. Les questionnements viennent avant ou après une représentation, jamais pendant. L'impact d'un tel travail est palpable. Cela se voit et se sent sur la scène.

Si l'on revient à la nudité, représente-t-elle une ou des difficultés pour les interprètes. Si oui, lesquelles ?

La nudité ne représente aucune difficulté pour aucun de mes danseurs qui y sont tous habitués maintenant. Même ceux qui viennent de joindre la compagnie n'en font pas cas. D'abord, ils en sont avertis et s'ils viennent passer une audition, ils sont eu le temps de se faire à l'idée.

Ensuite, la situation est à ce point claire et sans aucune ambiguïté qu'il n'y a pas de crainte à avoir.

Lors d'une discussion devant public, à cette question, l'un de mes danseurs (Justin, pour ne pas le nommer) a eu cette réponse que j'ai trouvée très drôle et très pertinente. Pour lui, être nu sur scène représentait à ce point le costume de ces œuvres, qu'il ne lui viendrait pas à l'idée de sortir dans la rue dans ce costume pour aller faire ses courses.

Non, il n'y a véritablement que deux situations auxquelles il faut porter attention : la propreté des lieux et du plancher de danse en particulier et la température sur la scène et en coulisse, pour les répétitions et les représentations.

Pouvez-vous nous expliquer le titre ?

Amour, acide et noix est une œuvre qui vise à l'essentiel, créée avec tout juste ce qu'il faut pour que ça se tienne. Il n'y a aucun superflu, que l'essentiel. Dans un sens, ce serait une pièce très classique plutôt que baroque.

J'ai voulu rester au plus près de cette idée et autant que faire se peut, ne nommer que l'essentiel par le titre. L'amour, d'abord et avant tout, un besoin premier. L'acide pour représenter toute substance qui peut rendre la vie un peu plus supportable, et ça peut aller de la tasse de thé à l'injection d'héroïne et finalement les noix, utilisées comme analogie à la nourriture réelle, tangible et terrestre, dont on a besoin pour vivre.



© Rolline Laporte

6 > 10 avril, à 21h

CHOREGRAPHIE Daniel Léveillé

AVEC Frédéric Boivin, Mathieu Campeau, Justin Gionet,
Esther Goudette ou Ivana Milicevic

ASSISTANTE /REPETITRICE Marie-Andrée Gougeon

LUMIERE Marc Parent

DIRECTEUR TECHNIQUE Jean Jouvin

La presse en parle

*Toujours technique, le corps dansant innove à même le mouvement. Un spectacle mémorable, en ce sens, a été présenté à l'Agora de la danse : **Amour, acide et noix**, un quatuor de Daniel Léveillé. Les interprètes sont nus, du début à la fin, et le vocabulaire chorégraphique l'est aussi. Les éclairages précis de Marc Parent secondent le projet, faisant ressortir un à un les organes moteurs de la danse. On voit littéralement dans les corps, à travers la peau, devenue si diaphane grâce au soulignement des plus fines courbes, que les ombres dessinent des mouvements d'ordinaire perceptibles uniquement par les danseurs.*

On voit ou du moins on semble percevoir tout de la danse : la respiration, le cœur qui bat, les failles du corps, les centres de l'immobilité comme les nœuds où s'articule le mouvement.

Guylaine Massoutre / Revue Jeu n°1 / déc. 2001

*Du courage, du moins une certaine résistance, est nécessaire aux quatre interprètes (trois hommes et une femme) d'**Amour, acide et noix** du Canadien Daniel Léveillé. Nus comme la main pendant une heure, ils occupent le plateau au pas de charge pour brandir une partition chorégraphique taillée à la hache. Un pas après l'autre, une pirouette enchaînant sur un saut, sans aucun liant entre chaque mouvement, ils égrènent un alphabet limité sur du Vivaldi.*

Ce hiatus entre la volontaire pauvreté du vocabulaire gestuel et la richesse musicale, véritable mise à l'épreuve des corps, libère une rage sèche et paradoxalement douce comme la peau.

Rosita Boisseau / Le Monde.fr / juin 2002

La première qualité du travail de Daniel Léveillé, c'est qu'il va à l'encontre des conventions et des clichés. Le quatuor se lance dans l'espace vide, exposant sa blanche nudité, tels des nouveaux-nés propulsés dans la fine lumière de la vie. Secondés uniquement par l'éclairage, les interprètes exécuteront les courts tableaux (surtout des duos, ainsi que de brefs solos) dominés par une gestuelle brute, minimale, mais d'une extraordinaire pureté.

Bien sûr, ici, la nudité est tout sauf érotique. Les muscles, les os, les pulsations et la couleur de la chair des danseurs se superposent aux mouvements chorégraphiés pour exprimer un cri intime et douloureux : celui de l'infinie détresse de l'âme humaine cherchant à s'élever au contact de l'autre, afin de briser sa solitude.

Luc Boulanger / Voir (Montréal) / 7-13 juin 2001

Thomas Hauert

Accords

Parcours artistique

Après des études à la Dance Academy of Rotterdam, Thomas Hauert danse durant trois ans avec Rosas, la compagnie d'Anne Teresa de Keersmaeker, puis avec Gonnie Heggen, David Zambrano, Pierre Droulers.

En 1998, il crée la compagnie ZOO. Son premier projet, *Cows in Space*, créé pour cinq danseurs, recevra le Prix Jan Fabre aux Rencontres Chorégraphiques Internationales de Seine-Saint-Denis. Avec ces mêmes danseurs, il créera *Pop-up Song* (1999), *Jetzt* (2000), *Verosimile* (2002), *5* (2003).

En 2003, il présente *Common Senses*, un spectacle d'improvisation pour dix danseurs. Avec *Modify* (Théâtre de la Ville, 2004), il reçoit le Swiss Dance and Choreography Award. Il crée ensuite *More or Less Sad Songs* (2005), *Puzzled* (2007). Dans *Walking Oscar* (2006), il intègre simultanément et pour la première fois, du mouvement, de la musique et du texte.

En dehors de son travail avec ZOO, il crée aussi *Ha Mais* (2002) avec des danseurs mozambicains ; *Milky Way* (2000), *Lobster Caravan* (2004), *12/8* (2007) avec des étudiants de PARTS (Bruxelles) ; *Fold and Twine* (2006) pour la Laban School de Londres.

Le projet artistique de ZOO : le travail de ZOO est fondé autour de la recherche du mouvement. Les danseurs doivent arriver à s'affranchir de leurs habitudes, de leurs mouvements corporels usuels. Chaque action offrant une clé lui étant spécifique. La combinaison de tous ces mouvements individuels ouvre ensuite un nombre illimité de formes nouvelles. C'est ainsi dans une atmosphère de curiosité joueuse que les danseurs explorent la plus grande diversité possible des formes, des rythmes et de leurs relations mutuelles avec l'espace et les forces extérieures. La méthode principalement utilisée par le groupe pour explorer le monde des possibilités du mouvement est l'improvisation ; en tant qu'outil permettant de déconnecter le potentiel du corps des limites de l'esprit.

Après avoir accueilli, en 2003, son solo *Do You Believe in Gravity? Do You Trust the Pilot?*, nous vous proposons son dernier projet avec ZOO, **Accords**.

Accords



© Filip Vanzieleghem

Accords se construit comme une succession de tableaux rythmés par un répertoire musical très large. L'intérêt principal du spectacle porte sur sa mise en rapport particulière entre musique et jeu des danseurs.

Le spectacle forme ainsi comme un dialogue entre ces deux entités. Il ne s'agit plus d'illustrer l'une par l'autre, mais bien de trouver des points de connexions. Si l'on reproche aujourd'hui à la danse de « ne plus danser », Thomas Hauert nous prouve ici le contraire en revenant à la source même de la discipline : le mouvement.

Deux notions à retenir :

★ **Structure** : si l'improvisation tient une place importante dans les chorégraphies de ZOO, pour en arriver à une harmonie générale sur le plateau, les danseurs établissent cependant un protocole de groupe, qui servira de trame pour l'écriture chorégraphique. La notion de « dialogue » a alors toute son importance : il y a une très grande écoute entre eux – les mouvements, les initiatives, les impulsions de chacun sont instantanément repris et transformés par les autres – et aussi un rapport très étroit avec la musique, le corps devenant comme un instrument. Pour Thomas Hauert, il s'agit « d'être la musique ».

★ **Variation** : la part laissée à l'improvisation ouvre sur une certaine unicité de la représentation. Cette part d'aléatoire est basée sur la grande écoute entre les danseurs, les connexions qu'ils ouvrent, mais aussi sur le rapport qu'ils ont avec les spectateurs. Le public est ainsi pris dans cette tension créatrice, qui évolue en direct.

Pistes pédagogiques

★ Réfléchir à la notion de « variation » en comparant la manière dont s'applique ce concept aux autres domaines artistiques (musique, arts plastique, etc.)
Exemples : les *Variations Goldberg*, les *Répartitions Aléatoires* de François Morellet, etc .

ENTRETIEN AVEC THOMAS HAUERT

Laure Dautzenberg

Comment *Accords* prend place dans votre parcours ?

C'est un peu une synthèse d'éléments développés ces douze dernières années : le travail sur le mouvement dans l'espace et dans le corps même du danseur, l'intérêt pour la question du groupe, l'improvisation, le rôle dévolu à la musique comme générateur d'une structure et du mouvement... Nous avons exploré ici la façon dont tous ces paramètres pouvaient se combiner.

C'est une structure très complexe qui travaille un principe de base : développer le maximum de connexions possibles entre les danseurs, entre les différentes parties du corps de chaque danseur, entre le proche et le lointain, avec la musique... Nous cherchons à développer la complexité tout en maintenant le lien au sein du groupe. Même s'il y a un jeu sur les décalages rythmiques entre les uns et les autres, et si chacun ne suit pas la même trame de musique, par exemple, nous gardons un principe de connexion dans l'espace. Nous utilisons aussi les « unissons improvisés » qui consistent à faire naître le mouvement de l'écoute « entre » les danseurs plutôt que de la décision préalable d'un seul individu.

Vous utilisez beaucoup de musiques très différentes : une fanfare, un chœur religieux, du flamenco... Pourquoi ce choix ?

Dans *Accords*, la musique est ce qui détermine la structure et déclenche le mouvement. Elle est la référence commune. Un des points fondamentaux de la pièce est le plaisir physique pris à danser ensemble, à se laisser emporter par la musique pour créer autre chose. Les musiques sont donc des musiques très expressives, qui sont facilement accessibles et dont les énergies vont directement au corps. Chacune a des qualités très physiques et porte en elle-même un mouvement. Nous avons essayé beaucoup de morceaux issus de contextes culturels très différents et pris la liberté de choisir ceux qui produisaient les variations les plus intéressantes dans

les corps. Comme pour cette pièce nous dépendons des impulsions du corps, il était nécessaire que nous ayons des musiques qui ne soient pas que cérébrales. L'éclectisme permet de tirer la danse dans différentes directions, de produire des variations intéressantes dans les corps. La cohérence n'est donc pas à chercher dans l'origine des musiques, mais dans leur rapport aux éléments chorégraphiques.

Les lumières sont très travaillées, très expressives... : puits de lumière, ombres dessinées... Pourquoi ce parti pris ?

Comme la danse est improvisée tous les soirs, il est important de construire autour d'elle un cadre très précis, de lui donner une forme. Le jeu de lumières permet de concentrer le regard sur le mouvement et de le rendre plus lisible. Il permet aussi de finaliser les images en train de se créer : nous ne sommes pas dans l'esquisse mais dans une forme, dans une esthétique aboutie. C'est aussi l'idée des entrées en fond de scène : elles produisent des lignes qui orientent le regard.

L'improvisation est au cœur de votre travail. Qu'est-ce qu'elle vous apporte ?

Cela peut apparaître comme un paradoxe mais les quatre mois de la création ont été consacrés à la pratique des improvisations ! C'est donc une pratique très répétée, très travaillée qui permet d'explorer des possibilités de mouvement sans passer par le filtre de la conscience. Par ce biais, le corps génère de nouvelles connexions. Si, par exemple, le principe est de faire exactement la même chose en même temps, le système nerveux se met en capacité de le faire et ces capacités dépassent la conscience. Il n'est pas question de l'éliminer pour autant : la conscience peut servir de guide et permettre de rendre le jeu plus complexe, mais ce n'est pas la seule chose qui travaille.

Par ailleurs, lors de ces improvisations chacun est leader une fraction de seconde puis passe le relais...

Ce qui peut rendre ces improvisations en groupe très frustrantes pendant la création ! Nous sommes toujours très dépendant de l'autre. La liberté est en réalité très fragmentée et demande une adaptation constante. Créer quelque chose ensemble est à la fois excitant et irritant. Mais au fond, cela reflète des mécanismes très communs dans la société. Entre donner et prendre, être autonome et avoir besoin des autres... C'est un dilemme très intéressant et très beau.

L'investissement nécessaire pour que ça marche est énorme et cela demande à chaque danseur une concentration permanente. C'est la raison pour laquelle nous entrons et sortons face au public : comme tout le long du spectacle nous sommes très centrés sur nous-mêmes, cela donne un mouvement d'ouverture et de confrontation avec les spectateurs.

Qu'est-ce qui est perçu de ce processus lors de la représentation ?

Les connections entre les danseurs, le soin apporté à l'autre, l'attention apportée au mouvement de chacun deviennent très visibles. Cette attention, cette concentration permet de créer quelque chose qui lie tout le monde en même temps, à un instant T. La danse renaît chaque soir différemment, tout en étant chaque soir « multi connectée » et nous espérons que cette dynamique peut s'avérer touchante ou fascinante.

Laure Dautzenberg

La presse en parle

Danse et musique : si la paire semble évidente, l'association classique, Thomas Hauert lui donne une dimension nouvelle.

Conditionnements bousculés, codes cassés, formes démantelées : le danseur accède à une complexité profonde et spontanée. Danse et musique, parce que celle-ci génère celle-là, mais aussi suscite le réseau, inspire l'individu, organise le groupe, tout en « colorant » la perception du mouvement. Au fond du grand plateau nu, des brèches dans un rideau noir laissent passer les danseurs en groupes variables. Un trio silencieux entame Accords. Il deviendra musical. Doux et souple et anguleux et drôle. Suivront des duos, du piano, langoureux ou rapide et alors une danse comme une course, un jeu.

Marie Baudet / La Libre Belgique / 2 mai 2008

Son invention proliférante fait plus que muscler l'imagination : elle met au jour un nouveau vocabulaire gestuel, bouscule la syntaxe, peaufine des règles de grammaire inédites pour aboutir à une langue singulièrement vive.

Le Monde / 2008

Découvrir un extrait du spectacle

<http://www.youtube.com/watch?v=IQbSgAlKxiE&feature=related>

En plus du spectacle

Nous vous proposons une action culturelle en partenariat avec Tick'Art : un atelier de pratique autour du mouvement, à destination des lycéens.

Emilie Simon > 01 43 57 42 14 / esimon@theatre-bastille.com

13 > 18 avril, à 21h

CONCEPTION ET CHOREGRAPHIE Thomas Hauert

AVEC Thomas Hauert, Sara Ludi, Zoë Poluch, Chrysta Parkinson, Albert Quesada, Samantha Van Wissen, Mat Voorter

COSTUMES OWN

LUMIERE ET SCENOGRAPHIE Jan Van Gijssel

SON Peter Van Hoesen

Carlotta Sagna

AD VITAM

Parcours artistique

Carlotta Sagna a suivi une formation de danse auprès de sa mère Anna Sagna, elle-même chorégraphe et pédagogue à Turin. Puis à l'Académie de Danse Classique de Monte-Carlo et à Mudra à Bruxelles.

Elle a dansé dans plusieurs créations de Micha Van Hoেকে, avec Anne Teresa De Keersmaeker et Rosas, dans les pièces de Caterina Sagna.

Elle s'oriente ensuite de plus en plus vers le théâtre, rejoint en Italie la compagnie théâtrale La Valdoca de Cesare Ronconi, avant d'intégrer la Needcompany dirigée par Jan Lauwers, en 1993.

Elle est interprète dans toutes ses pièces et signe les chorégraphies de *Caligula*, de *Morning Song* et de *Needcompany's King Lear*. En 2000, elle joue dans *DeaDDogsDon'tDance/DjamesDjoyceDeaD*, spectacle de Jan Lauwers pour deux comédiennes et onze danseurs du Ballett Frankfurt, dans *No Comment* (2003).

Avec sa soeur Caterina Sagna, elle a créé *La Testimone*, duo dansé et joué sur des textes originaux de Lluisa Cunillé; puis *Relation Publique* où elle joue son propre rôle de soeur/co-chorégraphe.

Avec le soutien de Needcompany, elle a créé sa première pièce **A** (2002, Théâtre de la Bastille), où elle met en scène Lisa Gunstone et Antoine Effroy dans leurs propres rôles de danseurs/comédiens habiles et maladroits, où humour et tragique se côtoient.

La SACD et le Festival d'Avignon 2004 lui proposent de participer au « Sujet à Vif » avec une pièce courte et lui laissent le choix d'être interprète et/ou auteur. C'est à cette occasion qu'elle appelle Jone San Martin (le rôle sera repris par Lucy Nightingale) et écrit pour elle une sorte d'hymne à l'interprète : **Tourlourou**.

En 2005, elle s'installe en France et fonde sa compagnie. Elle crée une nouvelle pièce pour quatre interprètes **Oui, oui, pourquoi pas, en effet !** (2007) qui interroge le rapport à la mémoire, le croisement des générations, la transmission et l'alternance entre l'acceptation et le refus de nos racines.

En juillet 2009, Caterina et Carlotta Sagna décident d'unir leur compagnies respectives pour poursuivre leur travail commun et officialiser leur complicité artistique. Elles fondent la compagnie Caterina & Carlotta SAGNA.

AD VITAM



© Philippe Gladieux

Note d'intention

J'ai vu un slogan pour un produit de consommation : « ...Pour les hommes qui savent vivre »

Je me suis demandée ...et les autres ? J'ai commencé à lire sur les autres, ceux qui ont moins d'aisance à vivre, ceux pour qui le quotidien n'est pas une évidence. Leurs journaux intimes, les écrits de ceux qui les ont accompagnés...

Je suis tombée sur une définition qui me plaît beaucoup : les hommes qui ont du mal à vivre (jusqu'à être incapable de vivre) dans notre société, sont les artistes et les psychotiques. Quand on dit à un artiste : « tu es fou » c'est indéniablement un compliment.

Je me mets dans la peau de quelqu'un qui est sur le point de basculer dans la folie (j'utilise, à propos, ce terme générique). Lucide et intelligent, son raisonnement risque de le conduire de fil en aiguille, avec une logique inattaquable vers des abîmes dangereux.

Le précipice est à la portée de tous, la vie nous en fait frôler le bord à plusieurs reprises, faire le pas et y tomber n'est qu'une petite faiblesse.

AD VITAM est un solo inspiré des carnets de sa mère, Anna Sagna. Elle en a extrait un récit à la première personne, sorte de journal intime de la raison qui s'effiloche.

Deux notions à retenir :

★ «borderline» : qu'est-ce que la folie ? Quand commence-t-elle ? Le spectacle joue sur cette frontière. De même, mouvement et parole se confondent (une sorte de danse parlée). La sensation du spectateur est changeante, personnelle : il n'y a pas de réponse possible.

★ L'espace scénique : le plateau, ses dimensions importantes, et donc l'atmosphère qu'il crée, est un véritable élément de dramaturgie : il vient renforcer la solitude ou le délire dans lequel se perdent les mots et les pas de la danseuse.

ENTRETIEN AVEC CARLOTTA SAGNA

Aude Lavigne, novembre 2009

Avec AD VITAM, on vous retrouve, après 11 années d'absence et en solo, sur le plateau de danse. Quelle est la genèse de ce travail ?

La pièce précédente était une pièce de groupe, *Oui Oui pourquoi pas en effet*, et j'avais envie de me recentrer vraiment sur la raison pour laquelle je fais ce métier : trouver une thématique, et aller à fond et même un peu long loin... D'ailleurs au début des répétitions, je ne voulais pas de Première, je ne voulais pas d'argent, je ne voulais pas de coproducteur... Je voulais juste un lieu de répétition. Ma peur n'était pas de ne pas réussir mais je voulais faire ce que je voulais. Je savais que j'étais capable de finaliser une petite pièce qui fonctionne bien, un peu de danse, un peu de théâtre, mais j'avais envie d'aller ailleurs.

La gestation a été assez longue mais le fait d'être seule sur scène me permettait de prendre le temps en répétition et d'approfondir mes recherches. Je n'avais aucune contrainte sinon exactement le travail et le propos du travail. J'ai commencé par écrire un texte mais très vite, et justement parce que j'étais seule, j'ai eu envie de casser mes habitudes de travail. Je me suis donc présentée en studio de répétition presque sans rien. Le texte, les recherches musicales et chorégraphiques ont été travaillés dans le même temps.

Cette pièce me semble évoquer la schizophrénie, mais cet avis ne semble pas être partagé par d'autres personnes qui ont vu la pièce. Qu'en est-il ?

J'aime beaucoup cette indécision, pour le public soit ce personnage est fou à lier, soit au contraire quelqu'un d'une profonde lucidité. Je laisse la porte ouverte. La folie est présente dans la mesure où je sors de la norme, où l'on sort d'une suite logique de penser, de parler... Mais que veut dire la norme ? S'adapter aux Autres ? Je ne sais pas plus ce que l'on entend par folie. L'idée de départ de ce spectacle était de chercher, loin de ce qui a pu être écrit sur la folie, ce que peut être « la folie » mais en Moi.

Evoquons le texte que vous dites sur scène et que vous avez écrit. Les carnets intimes de votre mère décédée récemment ont servi d'appui, mais quelle est la nature de ces carnets, dans quelle mesure vous en êtes vous inspiré ?

Je connaissais l'existence des carnets, sans en parler beaucoup avec ma mère parce que c'était un peu son lieu où elle écrivait les choses qu'elle ne pouvait pas dire, mais parfois elle trouvait une pensée, une idée et me la disait. Ce n'était ni un secret, ni un sujet de discussion. Par contre avec ma mère on parlait énormément de travail, de ce que l'on faisait, de ce que l'on avait vu. Donc si j'avais écrit ce texte, elle vivante, elle l'aurait lu et on en aurait parlé. Donc le fait d'avoir lu ses cahiers avant de faire cette pièce, situe *AD VITAM* un peu comme leur continuation. Ma mère n'est plus là, mais cela n'a pas changé énormément dans la mesure où ses cahiers étaient là pour m'aider au moment où j'ai eu une panne d'écriture. Sans les prendre et les retranscrire tels quels, mais nourrie de ses cahiers. J'aime bien penser qu'ils sont arrivés comme aurait pu arriver une belle discussion avec ma mère, un soutien, une aide qui m'aide à réfléchir.

Cette relation avec votre mère, qui était également professeur de danse et chorégraphe, se traduit-elle aussi dans la recherche gestuelle ?

Involontairement je crois. Je n'ai pas beaucoup étudié avec ma mère, elle m'a poussé à partir, à suivre d'autres enseignements. Néanmoins dans mes pièces je retrouve son empreinte et beaucoup plus d'ailleurs que celle de mes vrais maîtres, comme Anne Teresa de Keersmaeker ou Jan Lauwers, avec qui j'ai quand même travaillé plus de dix ans... ou même avant, à l'école de Béjart. Il y a notamment cette manière de ne pas avoir de style, de ne pas suivre un courant, de m'éloigner de ce que je connais et là je retrouve ma mère qui était inclassable et ce qui a constitué une difficulté pour faire tourner son travail, pour percer.

Pour *AD VITAM*, j'ai voulu me retrouver dans la danse. Evidemment pas comme je pouvais danser il y a vingt ans. Mais dans cette recherche quelque chose est sorti et un grand ami de ma mère était très étonné de revoir certaines postures, surtout du visages et des mains, qu'il avait vu dans les tableaux de ma mère, qui était peintre également. Je ne pense pas avoir été guidé par ces influences et pourtant quelque chose

semble s'être rapproché d'une esthétique de ma mère. C'était bienvenu sans avoir été recherché.

Comment avez-vous travaillé les relations entre le geste et la parole ? En premier lieu, ce qui frappe c'est l'économie du geste...

En effet, dans la première partie du spectacle, on pourrait presque dire que je ne bouge pas. Je suis sur un point du plateau mais pour moi, là je danse. Le texte qui est dit et qui est vécu par moi, j'essaie de le faire vibrer autrement que comme une parole dite. C'est une parole vécue, respirée. Chaque mot sort de moi, d'une certaine manière de respirer, d'un certain rythme cardiaque, d'une certaine température corporelle. Voilà pourquoi je dis que je danse car mon corps n'est pas identique selon ce que je dis. Quand les mains commencent à bouger, là c'est un mouvement vrai dans la mesure où il est porté comme un mouvement de danse.

La deuxième partie du spectacle est comme un écho à tout ce qui vient d'être dit et c'est donc dansé dans la mesure où il n'y a plus de mot. Mais je ne fais pas de grande différence entre ses deux parties, car même dans cette partie, où je bouge à la surface du plateau, le texte est très présent pour moi.

4 > 11 mai, à 21h

(relâche les 8 et 9 mai)

TEXTES Anna et Carlotta Sagna

CHOREGRAPHIE Carlotta Sagna

AVEC Carlotta Sagna

LUMIERE Philippe Gladieux

COSTUMES Alexandra Berthaut

La presse en parle

Spectre vivant presque, Carlotta SAGNA capte le chemin intime de secrets déposés sur des carnets. Tout est dansant le battement de la vie, le temps qui passe. Tel un grain de peau sur le geste d'une main, ou l'éclat d'une majestueuse présence. Elle se dessine comme une vérité, pour ne pas la perdre.

Et de ces pages extraites s'inscrit cet intervalle de l'existence toute humaine. Décidées à toutes les rencontres, à proximité de la peur, dans le luxe d'une beauté perdue, elle laisse l'énergie scintillée de tous ses feux, et le temps se feuillette, traçant le vertige du bonheur qui l'a dressé dans la vie .

AD VITAM met en scène ce cri qui perce ses liens si nécessaires de saluer cette fête, et l'assurance d'une limite.

Camille Rochweg / ivresse.net / janvier 2009

*Elle est là et nos quelques repères sur la distinction supposée entre théâtre et danse volent en éclats. D'avoir longtemps séparé les disciplines par rationalisme abrutissant, elle nous (re)vient pour recoller les morceaux. Sur cette scène qui nous apparaît immense, elle abat les cloisons et crée une porosité entre les langages, devenue le temps d'une pièce, un trésor poétique, un moment subversif immatériel alors que tout s'achète au dehors. Ce soir, **Carlotta Sagna**, est notre « fou » pour que nous retrouvions la raison de ne pas céder aux sirènes des classifications abêtissantes.*

[...] Seule sur scène, elle danse nos désarticulations pour opérer la rencontre : elle et nous, sommes fait de la même matière, celle du sensible, du beau, du chaos, d'histoires enchevêtrées dont nous seuls avons une partie du secret qui les relie. Elle remonte ses bras vers sa poitrine, les écarte, ouvre ses mains, et le corps poétique gagne la bataille contre la norme. Elle nous encercle, nous enrôle, nous ensorcelle, disparaît, revient puis la lumière se fait hypnotique, où l'on ne perçoit plus le noir, du blanc, mais une couleur : celle d'une rencontre, unique, implacable, « incasable », inoubliable.

Pascal Bély / festivalier.net / décembre 2009

Découvrir l'interview vidéo de Carlotta Sagna

<http://www.theatre-bastille.com/index.php?idStarter=207924>

ILS SONT PASSÉS AU THÉÂTRE DE LA BASTILLE...

Alain Platel
Angels Margarit
Ann Liv Young
Anne Teresa De Keersmaeker
Antonjia Livingstone
Arco Renz
Barak Marshall
Benoît Lachambre
Bernardo Montet
Blanca Li
Boris Charmatz
Brice Leroux
Brigitte Farges
Bruno Beltrão
Carlotta Ikeda
Carlotta Sagna
Caterina Sagna
Catherine Contour
Catherine Diverrès
Cécile Proust
Christian Bourigault
Christian Duarte
Christophe Haleb
Claudio Bernardo
Dana Reitz
Daniel Larrieu
Daniel Léveillé
Daniel Linehan
Elsa Wolliatson
Emmanuelle Huyn

Eric Martin
Fattoumi/Lamoureux
Francesca Lattuada
Georges Appaix
Grace Ellen Barkin
Grand Magasin
Hans van der Broeck
Herman Diephuis
Hervé Diasnas
Hervé Robbe
Hsui-Wei Lin
Irène Hultman
Isabella Soupарт
Jan Fabre
Jan Lauwers / Needcompany
Jennifer Lacey
Jerôme Bel
João Fiadeiro
Josef Nadj
Julyen Hamilton
Lloyd Newson
Loïc Touzé
Marco Berrettini
Maria Clara Villa-Lobos
Marie Chouinard
Mark Tompkins
Martin Bélanger
Martine Pisani
Mathilde Monnier
Meg Stuart

Meredith Monk
Michèle Anne De Mey
Mickaël Phelippeau
Miet Warlop
Miguel Pereira
Nadine Ganasse
Nasser Martin-Gousset
Nathalie Béasse
Odile Duboc
Olga De Soto
Olga Messa
Olivia Grandville
Paco Décina
Pascale Gravat
Pierre Droulers
Rachid Ouramdane
Raimund Hoghe
Robert Seyfried
Robyn Orlin
Roxane Huilmand
Santiago Sempere
Shakuntala
Sidonie Rochon
Steve Paxton
Susan Buirge
Tânia Carvalho
Thierry Baë
Thomas Hauert
Tiago Guedes
Vera Mantero

Etc.

Josef Nadj > 18-27 janvier

Tânia Carvalho > 6-10 avril

Daniel Léveillé > 6-10 avril

Thomas Hauert > 13-18 avril

Carlotta Sagna > 4-11 mai

