

association pour la
danse contemporaine
genève

adc

Laurence Yadi et Nicolas Cantillon_Cindy Van Acker _Trisha Brown Dance
Company_ Marie-Caroline Hominal_Kaori Ito_Marco Berrettini_Lisbeth Gruwez_
Sarah Ludi_Foofwa d'Imobilité_Alexandra Bachzetsis_La Ribot/Mathilde Monnier_
Kylie Walters_Festival Modul Dance_Daniel Linehan

Dossier de presse

FOOFWA D'IMOBILITÉ

Utérus, pièce d'intérieur

Salle des Eaux-Vives
du 5 au 16 mars 2014 à 20h30
samedi à 19h
dimanche à 18h
relâches lundi, mardi



© Steve Junker

Rencontre avec l'équipe artistique à l'issue de
la représentation du 6 mars

Atelier de tarots inspirés, animé par NaNa DiviNa
le vendredi 7 mars autour du spectacle
de Foofwa d'Imobilité

Contact

Cécile Simonet
cecile.simonet@adc-geneve.ch
022 329 44 00

PRESENTATION

L'imprévisibilité

Les principes d'élaboration d'*Utérus* sont complètement ancrés dans de récentes expériences de vie du chorégraphe. D'une certaine manière, cette pièce marque un tournant dans son travail, par la place qu'il a décidé d'y laisser au surgissement du mouvement dans l'instant : quelque chose qui pourrait s'appeler «improvisation», qu'il appelle «l'être ici présent», et qui suppose pourtant la mise en commun de certains matériaux, la recherche collective d'états et de modules qui peuvent être librement activés.

Trois questions de Michèle Pralong à Foofwa d'Imobilité, un mois avant la première d'*Utérus, pièce d'intérieur* :

Tu t'es lancé dans l'élaboration de cette pièce à partir d'éléments très autobiographiques, essentiellement le décès de ta mère et la naissance de ton enfant. A partir de là, où le travail avec tes deux interprètes est-il en train de vous mener ?

Il semble bien que le mot utérus nous ait mis dans une position encore plus simple, plus essentielle, plus fondamentale que les circonstances personnelles qui m'ont amené à ce projet. *Utérus* nous a amené à parler de la vie. Ce qui veut dire : tenter d'être là sur le plateau, en tant qu'interprètes, pleinement conscients de chaque instant. Pleinement conscients du fait que nous sommes vivants, que nous sommes nous-mêmes ici et maintenant. Rien de plus rien de moins. Cette pièce ne possède donc aucune destinée chorégraphique. J'ai posé des modules très ouverts, des espaces d'improvisation qui se sont élargis et assouplis de plus en plus : il n'y a donc pas vraiment de référent chorégraphique auquel les danseurs devraient se conformer, pas vraiment d'écriture. Quand je dis ça, on peut avoir l'impression que rien n'est donné, ce qui est faux. Nous avons traversé de nombreux exercices, assimilés des matériaux, des phrases, des enchaînements. On a également tenté de trouver un endroit qui permette à chacun d'être en lien profond avec lui-même, sans toutefois perdre complètement la perception des deux autres danseurs.

Concrètement, nous sommes partis de séquences qui avaient à voir avec la naissance, la gestuelle du bébé, le couple amoureux ou la mort, mais on s'est ensuite éloigné de tout mimétisme, de tout réalisme, en laissant ces configurations se diluer dans l'intensité première de notre être là. Ce dont il est question ici, c'est d'authenticité et de responsabilité. Chaque interprète est l'auteur de ses propres productions physiques : mouvements, sons, ... J'ai lâché sur l'écriture, ce qui est très bien. Cela correspond à un désir profond en moi, en tant que danseur et chorégraphe : méloigner de la prévisibilité. Quand le chorégraphe écrit, en quelque sorte, il solidifie. Et ce n'est pas toujours facile ensuite de réinjecter vie et liberté dans ce qui est posé.

A un moment, j'ai appelé ce travail de libération de soi dans l'instant les *émoteurs*, qui est une contraction/contradiction entre *émotion* et *mouvement moteur*. Je préfère parler aujourd'hui d'*être ici présent*. Ce qui signifie qu'il faut être pleinement soi. Comme on ne peut pas s'empêcher d'être dans son temps, dans sa culture et dans leurs clichés, tout cela va certainement apparaître, transpirer. Mais ce qui m'importe, c'est que le danseur lâche tout ce qui le mettrait dans le désir de transmettre un message, ou dans le désir de transmettre du beau. Qu'il n'essaie pas d'arranger, d'organiser, d'harmoniser. Qu'il soit pleinement dans l'instant, avec tout ce que cet instant peut avoir d'étonnant, d'hétérogène.

Tu es donc prêt à produire du chaos, de l'imprévisible, de l'immaitrisé ?

Absolument. Dans nos répétitions aujourd'hui, on passe d'un état à un autre, d'une expressivité à une autre. Quand je revois nos filages en vidéo, je me dis, tiens, ici ça ressemble à de la non-danse, et puis là c'est presque de la rythmique ou du butoh, tous les styles, toutes les esthétiques peuvent se superposer sans que cela soit un problème pour moi. Au contraire. C'est le signe de la vie, ce mélange incessant des registres. C'est ce que je cherche sur le plateau, l'imprévisibilité, le mystère, la prise en compte de l'accident, de l'incident, de la faute, du court-circuit. Pourvu que ce soit authentiquement ce qui traverse les danseurs ici et maintenant. L'harmonie formelle ne m'intéresse plus lorsqu'elle est artificiellement recherchée. Ce qui est étonnant, c'est que lorsque nous sommes, danseurs, complètement présents dans l'espace et dans le temps, chargés comme nous le sommes d'un certain nombre d'exercices, de champs déjà explorés, une nouvelle harmonie surgit. Qui est celle de sons et de mouvements complètement dégagés du volontarisme esthétique ou éthique.

Mais qu'est-ce qui est alors donné, adressé, au spectateur, puisqu'il n'y a aucun geste d'écriture, de choix, de sélection en vue d'une offrande esthétique formellement maîtrisée ? L'art ne serait alors qu'une continuation de la vie par d'autres moyens ?

Je compte sur les neurones miroirs des spectateurs, sur leur empathie kinesthésique. J'espère que notre authenticité, notre liberté sur scène, les traversent et les transforment. Et cela pour un meilleur rapport à soi et un meilleur rapport au monde. Je crois qu'il peut y avoir une perméabilité à cette authenticité que nous cherchons à mettre sur scène. Je crois que les gens peuvent percevoir cet état qui est intense et précieux lorsque nous parvenons à l'établir véritablement. C'est ce qui était déjà posé, raconté dans une de mes récentes pièces, *Au contraire* : moins d'apparaître, plus d'être. Je crois qu'avec *Utérus*, j'ose aller encore plus loin dans cette recherche, qui est paradoxalement autant une écoute profonde de soi qu'un lâcher prise. Il y a une grande solidarité des sensations entre d'une part les corps présents sur scène et d'autre part les corps présents dans la salle. C'est une des qualités extraordinaires de la danse. Et je parie sur la force de ces échanges proprioceptifs lorsque l'authenticité la plus complète est offerte sur le plateau. C'est un pari. C'est le pari d'*Utérus, pièce d'intérieur*.

Mais il ne faut pas oublier non plus que, même si nous cherchons sur le plateau, dans l'instant, l'authenticité d'un rapport à soi et aux autres, même si nous nous laissons traverser par ce qui vient, par ce qui est là, nous sommes sans cesse conscient d'être vus, d'avoir accepté cette position de se montrer. Cette contradiction est un nœud intéressant: ne pas chercher à obéir à une attente supposée des regards, ne pas chercher à faire bien, joli, cohérent, et pourtant savoir que ces regards sont là.

Deux questions de Michèle Pralong à Jonathan O'Hear, un mois avant la première d'*Utérus, pièce d'intérieur* :

Tes premières idées pour cette pièce tournaient autour d'un environnement-lumière qui aurait à voir avec la membrane qu'est l'utérus, justement. Où en es-tu maintenant ?

Depuis le début de ce travail, je réfléchis beaucoup aux échanges possibles entre spectateurs et danseurs, à la perméabilité et à la permutabilité de ces échanges. D'où un travail préalable sur la matrice qui à la fois sépare l'intérieur de l'extérieur, mais aussi assure une communication entre intérieur et extérieur. Je suis plongé maintenant sur un projet de lumière qui inclut la perception dans la production. Je compte déposer une série de pastilles d'électro-encéphalogramme sur la tête d'un spectateur d'*Utérus*, et récupérer ainsi les signaux de ses réactions cérébrales pour activer la lumière du spectacle. Ce sont ses émotions qui définiront et modifieront l'environnement lumière de la pièce. Cette personne sera en quelque sorte le délégué du public, délégué qui entre pleinement dans la production de la pièce, en *live*.

Comment vas-tu t'y prendre techniquement ? Cela paraît assez compliqué.

Ce projet m'habite depuis longtemps, mais lorsque je m'y étais intéressé il y a quelques années, c'était en effet très compliqué à concevoir et réaliser. Aujourd'hui, avec le développement accéléré d'une part des jeux vidéo, d'autre part des commandes déléguées pour handicapés, on trouve sur le marché des kits d'électro-encéphalogrammes pas trop chers, et relativement bien conçus, avec une série de paramètres déjà intégrés et traités dans un logiciel. À chacun d'adapter cet outil de réalité augmentée en fonction de ses visées. J'ai trouvé un système formé de 14 *patches* à poser sur 14 zones du cerveau : c'est une mise en place assez facile, qu'on pourra réaliser quelques minutes seulement avant le début d'*Utérus, pièce d'intérieur*, sur un spectateur volontaire. Moyennant quelques réglages, ses émotions spontanées serviront d'*inputs* pour régler la lumière sur le plateau.

Mais cela reste un vrai défi pour moi, technologiquement et esthétiquement. Ce que je trouve extrêmement intéressant, c'est la boucle qu'on cherche à réaliser là : l'image du plateau détermine une réaction chez le spectateur, laquelle réaction détermine une transformation de l'image du plateau. En une suite de relais de différents signaux électriques, on crée un schéma d'interaction tout à fait passionnant. Des yeux au cerveau, du cerveau à l'ordinateur, de l'ordinateur aux projecteurs, et retour aux yeux. On matérialise en quelque sorte la théorie de la physique quantique qui dit que l'observateur modifie l'objet observé. C'est passionnant en termes esthétiques aussi, en tant que nouvelle percée du quatrième mur.

JOURNAL DE L'ADC n° 62

Utérus, pièce d'intérieur – du 5 au 16 mars – Pièce sur le féminin, récit de passages, la dernière pièce de Foofwa d'Imobilité vit plus que jamais de l'échange entre la scène et la vie.

Lors de la remise du premier Prix suisse de danseur exceptionnel au mois d'octobre 2013 à Fribourg, Foofwa d'Imobilité a présenté une courte pièce. Un moment improvisé, improbable, imprévisible : il a dansé avec un bébé et une fillette de cinq ans.

Ex-danseur de Cunningham, chorégraphe et interprète pour sa propre compagnie, Neopost Ahrnt, depuis maintenant treize ans, Foofwa d'Imobilité aime faire des pièces avec ce qui lui arrive ; il aime inviter sa vie sur le plateau pour voir. Voir ce qui en sort, ce qui se passe ou ne se passe pas. C'est son côté performeur, ou bouffon : prendre tout ce qui vient pour mettre la vie à l'épreuve de la scène. Et bien sûr la scène à l'épreuve de la vie. Sa prochaine pièce vit pleinement de cet échange-là. Elle puise encore davantage que d'autres à des sources autobiographiques. A des expériences fortes qu'il a faites récemment. A des expériences aussi chamboulantes ou révolutionnaires qu'elles sont banales, puisque ce sont celles de la vie et de la mort.

Ni-ni

Utérus, pièce d'intérieur est une plongée libre et sensible dans sa relation à trois femmes : sa mère, qu'il accompagne à la fin de sa vie ; sa compagne, enceinte puis jeune mère ; son bébé. Il sera question ici de féminité, d'intimité, de cocon, de lien parent-enfant, de vie, de mort, de passage, de perpétuation. Et bien sûr, de manière plus large, de transcendance et d'immanence.

Foofwa : « Tout s'ancre ici dans mon expérience de ces différents états et événements: tomber amoureux, suivre une grossesse puis un accouchement en tant que père, voir sa mère s'éteindre. Tout surgit des traces très fortes laissées en moi par l'observation aussi minutieuse qu'émue d'être proches passant un seuil. »

Ce sera une pièce sur le féminin. Ce sera une pièce parlée puisqu'à chaque moment, un des trois danseurs se pose en commentateur libre et verbal de ce que font les deux autres. Ce sera une pièce dansante puisqu'à chaque moment deux des trois danseurs se posent en commentateurs libres et corporels de ce que dit le troisième. Ce sera une pièce ni-ni. Ni improvisée ni écrite mais plutôt pré-méditée, puisque seules des règles du jeu dans cet espace intérieur seront partagées par les interprètes : aucune composition ou chorégraphie préalable ne sera posée. Et ce sera donc une pièce d'intérieur: ce sous-titre ludique pointant à la fois la chorégraphie, l'utérus et la clôture domestique dans laquelle se fonde une famille. La corporalité des danseurs sera constamment affectée par la présence réelle ou imaginaire de meubles et d'objets d'intérieur : on sera dans une poche organique de gestation, dans une sorte de matrice.

Dedans-dehors

Jonathan O'Hear travaille d'ailleurs la lumière en partant de l'opposition dedans-dehors, en utilisant cette notion de matrice, de liquide amniotique, de protection, de tamis, qui à la fois protège et isole mais permet aussi des perméabilités : il a considéré le corps de la mère, qui enveloppe l'enfant et filtre pour lui la vie, construisant un environnement-lumière qui sera scénographie, qui sera enveloppe et filtre, tout autant pour les interprètes que pour le public : perceptions et immersion partagées.

Quant au Japonais Yasuhiro Morinaga, qui est *sound designer* et *sound archivist*, il sera ici attentif au très petit, au très discret, pour le capter, lui donner de l'espace, le faire grandir. Pour déployer des nappes sonores qui seront aussi des manières de récits. Récits d'intimités et de passage.

Entretien avec Foofwa par Annie Suquet,
propos recueillis à Genève, le 18 janvier 2014

Vous êtes couronné par les Prix suisses de la danse en tant que «danseur exceptionnel». Que recouvre pour vous ce terme de «danseur» ?

J'ai une certaine difficulté à m'y reconnaître, car je ne fais pas que ... danser. Ma pratique est plus complexe. J'avance parfois le terme de «danseur-chorégraphe» pour exprimer ce que je vis. Mon expérience de danseur irrigue mon activité de chorégraphe. L'acte de chorégrapheur doit passer par mon corps. Mais lorsque je danse dans mes propres pièces, j'en suis aussi l'interprète. Il y a une dichotomie, ou plutôt un dialogue constant entre ces deux pôles. Je dis aussi quelquefois que je suis «danseur-chercheur», car ce qui m'importe, c'est de chercher, d'expérimenter, en pratique et en théorie. Entre ces deux approches aussi, le va-et-vient est constant. Or je vois bien que, dans certaines de mes pièces, comme la série des *Histoires condansées* ou *Pina Jackson in Mercemoriám*, je livre, en tant que danseur, une telle «performance» que la plupart des gens en oublie, ou ne perçoivent plus, le travail de construction chorégraphique (et donc de recherche, de réflexion, de décision...) qui sous-tend et structure ces spectacles. Tout se passe alors comme si je me faisais de l'ombre à moi-même, le danseur-chorégraphe passant derrière le danseur-interprète !

Qu'est-ce pour vous que l'interprétation ?

Idéalement, il faudrait l'entendre en un sens très large. A mes yeux, le spectateur est interprète : il décrypte le spectacle, il fabrique du sens, il en parle autour de lui. A sa façon également, le chorégraphe est interprète. Il ne crée pas *ex nihilo*. Il travaille à partir d'idées, d'informations qui lui viennent du monde et qu'il transpose et transmet à travers une vision subjective. Et puis, il y a l'interprète-danseur. A mes yeux, c'est le serviteur tout-puissant ! Plus que quiconque, il est au service d'une vision à transmettre (il lui faut écouter, comprendre, assimiler, incarner des informations...). Et en même temps, lui seul peut donner vie à la vision du chorégraphe qui, autrement, resterait virtuelle. Cette posture, cette responsabilité sont magnifiques, d'autant plus qu'il ne s'agit pas de pure abnégation. La singularité de l'interprète - ce qui en fait un individu unique - est cruciale dans la manière dont une chorégraphie prend vie.

Comment travaillez-vous avec vos interprètes ?

Je leur donne beaucoup de liberté, sans qu'il y ait pour autant confusion des rôles : je reste celui qui impulse les thèmes, oriente la recherche et décide. En un mot j'assume la responsabilité de chorégraphe. Ce qui ne veut pas dire que mes interprètes n'ont pas de marge de décision, au contraire. Je suis d'ailleurs convaincu que, dans le processus de création, il est important que le chorégraphe partage un maximum d'informations avec ses interprètes, précisément pour qu'ils puissent faire des choix d'interprétation. Plus on donne de liberté à quelqu'un, plus on le responsabilise. Depuis 2005, j'essaie d'approfondir avec mes interprètes une qualité de disponibilité à l'instant, de présence à la sensation, que j'appelle «l'être ici présent». Je cherche à les guider vers des états d'hyper-réceptivité, qui sont aussi, paradoxalement, des moments de lâcher-prise. L'adhésion à ce qui advient est alors totale. Certains exercices que nous pratiquons au quotidien ont un effet d'après-coup étonnant, notamment ceux qui convoquent la voix. Les muscles faciaux, les viscères, les organes... tout est mobilisé. Et c'est comme si nous

essorions des zones profondes à l'intérieur de nos corps. Ou comme si nous sortions d'une douche. Une douche physique et émotionnelle. Après coup, nous nous sentons à la fois plus ancrés et plus ouverts, plus disponibles à l'autre. Nous pouvons alors passer d'un registre d'expression à un autre sans aucune crispation.

Glisser d'un registre d'expression à un autre... Vous mettez souvent cela en jeu dans vos chorégraphies. Pourquoi ?

J'ai de moins en moins le souci d'homogénéiser les registres d'expression. Dans la création à laquelle je travaille en ce moment et qui s'appelle *Utérus, pièce d'intérieur*, mes deux interprètes, Anja Schmidt, Raphaële Teicher et moi-même ricochons continuellement d'un mode expressionniste, à un mode réaliste, à un mode impressionniste, etc. Pourquoi devrait-on choisir entre ces modalités, alors que chacun, dans la vie, est continuellement porteur de cette multiplicité ? Si je devais faire une comparaison, je dirais que, dans mon processus de travail, je suis à présent plus proche de John Cage que de Merce Cunningham. J'aime laisser «être» les choses, qu'elles apparaissent pour ce qu'elles sont. Cette transparence, cette ouverture, m'intéressent. Mais j'aime aussi le brassage, les superpositions de sens. En amont des périodes de création, la lecture est mon aliment essentiel. J'adore jouer avec les mots, mettre le sens en abyme en activant la polysémie du langage. J'aime aussi circuler entre les champs référentiels de manière non hiérarchisée : faire se côtoyer la philosophie, la culture dite «populaire», le cinéma d'avant-garde, le sport, etc. La réappropriation, la paraphrase, la citation décalée me paraissent des moyens intéressants pour décaper la perception. Je suis tout à fait conscient qu'en entrelaçant ainsi des strates de sens, je crée une alchimie qui rend parfois l'objet chorégraphique un peu insaisissable, en tout cas rebelle à une analyse univoque. Pourtant, c'est aussi cela le sens de l'art et de la danse : il faut oser se risquer dans des zones non balisées, non codifiées.

Il s'agirait donc de casser les codes ? Décrieriez-vous votre travail comme transgressif ?

Le désir pur de provoquer, l'agressivité, le cynisme me sont étrangers. Plutôt que de transgression, je parlerais de désacralisation, un peu au sens où le philosophe Giorgio Agamben parle de «profanation». Agamben dit que «profaner», c'est restituer les choses à l'usage commun, les remettre en circulation. Et il est vrai que, lorsque je perçois une chose comme interdite ou respectée, simplement parce que c'est l'usage et que la convention le veut, je deviens facétieux : j'ai envie de mettre mon doigt là où ça gêne, de faire exploser le cliché. C'est mon côté «fou du roi» ! Il ne s'agit pas de désacraliser pour désacraliser, mais d'essayer de faire bouger les perceptions, les attentes. C'est une attitude un peu bouddhiste aussi : juste mettre l'accent sur le fait que, dans la vie, tout est perpétuellement en train de se déplacer, de se transformer. En danse particulièrement, dès que des formes se fixent, quelque chose meurt. On peut bien sûr se poser de temps en temps, mais je crois qu'il ne faut pas tarder à lâcher ce qu'on croit connaître, à se remettre en jeu, en mouvement. Je suis convaincu que, aujourd'hui plus que jamais, il faut que ça bouge, que ça danse, dans les codes, les genres, les territoires... Bien davantage que de provoquer, j'ai le désir de partager avec les gens, c'est même très important pour moi. Cette aspiration humaniste m'accompagne toujours. Et pour créer une communion avec les spectateurs, il me semble que le rire est un vecteur très puissant. Tout mon travail ne recourt pas au comique, loin de là. Toutefois, il me semble que pouvoir se moquer ensemble de ceci ou de cela est une manière féconde de faire face à certaines réalités, et de les faire bouger,

FOOFWA D'IMOBILITÉ Utérus, pièce d'intérieur

sans agressivité. Au fond, je suis idéaliste. J'ai l'espoir que l'art, la danse contribuent à transformer notre rapport au monde, à modifier la relation que nous entretenons avec nous-mêmes, avec nos corps, mais aussi la manière dont nous sommes capables de partager l'espace et de cohabiter en accueillant la liberté et l'expression de l'autre. En ce sens, chorégrapier et danser relèvent pour moi d'un acte philosophique, social et politique.

DISTRIBUTION

Concept chorégraphique	Foofwa d'Imobilité
Interprètes	Foofwa dit Mobilité, Raphaële Teicher, Anja Schmidt
Lumière et scénographie	Jonathan O'Hear
Son	Yasuhiro Morinaga
Costumes	Aline Courvoisier
Accompagnement	Michèle Pralong
Production	Cie Neopost Foofwa
Coproduction	ADC Genève, Arsenic Lausanne.
Avec le soutien de	la Fondation Corymbo la Fondation Ernst Göhner la SIS - Fondation des artistes interprètes

Neopost Ahrret bénéficie d'un soutien conjoint pour la période 2012-2014 de la Ville de Genève, de la République et du Canton de Genève et de Pro Helvetia-Fondation suisse pour la culture.

BIOGRAPHIES

Foofwa d'Imobilité

Né Frédéric Gafner à Genève en 1969 d'une création entre Beatriz Consuelo, danseuse étoile brésilienne et professeur de danse, et de Claude Gafner, danseur soliste suisse reconverti en photographe de théâtre, Foofwa d'Imobilité, étudie à l'École de Danse de Genève et travaille avec le Ballet Junior (1981-1987) sous la direction de sa mère. Il danse professionnellement avec le Ballet de Stuttgart en Allemagne (1987-1990) et rejoint à New York la Merce Cunningham Dance Company (1991-1998).

Il commence son travail de chorégraphe en 1998, avec des solos multimedia.

En 2000, il fonde à Genève l'association Neopost Ahrrrt, crée des pièces de groupe et collabore avec l'artiste mix-media Alan Sondheim; l'insistant Antoine Lengo; les musiciens Fast Forward, Jim O'Rourke, Christian Marclay, Elliot Sharp, Polar, Brice Catherin, Claude Jordan, Nicolas Sordet, Séni; les plasticiens Nicolas Rieben, Alexia Walther; les vidéastes Pascal Magnin, Nicolas Wagnières, Pascal Dupoy ; les chorégraphes Thomas Lebrun, Corina Pia, l'auteur Mathieu Bertholet; les éclairagistes Liliane Tondellier, Marc Gaillard, Jean-Marc Serre, Marc Gaillard, Yves Godin et Jonathan O'Hear; les scientifiques Olaf Blanke, Vincent Barras, la chercheur en danse Annie Suquet, et la journaliste-critique Christina Thurner.

Il étudie le rapport entre danse et sport et invente la « dancierun », activité hybride entre course et danse sur plusieurs kilomètres, soit sur scène, avec entre autres *Perform.dancierun.2* (2003), soit en extérieur, comme dans *Kilometrix.dancierun.4* (2003). Il étudie le rapport entre public et oeuvre chorégraphique dans *The Making of Spectacles* (2008) et *Quai du Sujet* (2007) ; le corps numérique dans *Media Vice Versa* (2002), *Avatar dance series* et *Second Live series* (vidéos), *BodyToys* (2007) ; et l'historicité du corps dansant dans *descendansce* (2000), *Le Show* (2001), *MIMESIX* (2005), *Benjamin de Bouillis* (2005), *Musings* (2009), *Pina Jackson in Mercemoriām* (2009) et *Histoires Condansées* (2011). A reçu commande du Nederlands Dans Theater II, du Ballet de Berne, du Ballet Junior de Genève, et, en 2010, de la SACD et du Festival d'Avignon avec *Au Contraire (à partir de Jean-Luc Godard)*. Il a été soutenu annuellement par les pouvoirs publics genevois et suisses depuis 2002, et a reçu les prix de la Fondation Leenaards en 1999 et de la prestigieuse Fondation for Contemporary Arts de New York en 2009. Il a gagné, entre autres, le Prix de Lausanne en 1987, le Bessie Award de New York en 1995, le Prix Suisse de danse et de chorégraphie en 2006 et le premier Prix Suisse de la Danse catégorie « danseur » en septembre 2013.

Anja Schmidt

Née à Genève en 1969, elle intègre dès l'âge de 7 ans l'école de danse de Genève et entre à 11 ans au Ballet Junior de Genève. En 1990, elle obtient une bourse d'étude de 6 mois et part à New York étudier au studio Merce Cunningham. Elle danse pour la compagnie Meharee/Fabienne Abramovich, la compagnie Vertical Danse/Noemie Lapzeson, la compagnie Myriam Dooge, la compagnie Spideka/Catherine Langlade et la compagnie du Solitaire/Martine Pisani. Plus récemment, elle participe aux créations de la compagnie Quivala/Pascal Gravat et Prisca Harsch et danse *La nuit remue*, *A des moments différents*, *Saturne*, *La pièce ou la personne*. Elle travaille depuis 2000 pour Foofwa d'Imobilité en tant qu'assistante chorégraphique sur la pièce *descendansce* et en tant que danseuse pour *Media Vice Versa*, *Perform.dancierun.2*, *Injuria*, *Mimesix*, *Incidences* et *Fenix*. Elle est aussi assistante sur la création *The Making of Spectacles* et remplace Isabelle Rigat sur la tournée en Afrique de cette même pièce. Elle crée sa première pièce *Quarantaine* au Théâtre de l'Usine à Genève en 2009. En 2011, elle est interprète dans la pièce de Mai-Thu Perret : *Lettre d'Amour en Brique Ancienne*. Elle a également une expérience d'enseignement de la danse pour adultes, enfants et professionnels. Elle a deux enfants :

Léonard, 13 ans et Isis, 4 ans.

Raphaële Teicher

Formée à la danse en Belgique aux Humanités Chorégraphiques, elle arrive à Genève pour poursuivre sa formation au Ballet Junior jusqu'en 2006. Elle danse maintenant en *free-lance* pour plusieurs chorégraphes: Noemi Lapsezon, Foofwa d'Imobilité, Cie Quivala, à Genève, Cie Agrapart à Strasbourg et Tanztheater3 à Berne. Parallèlement, elle crée des pièces en collaboration avec d'autres danseuses (Théâtre de l'Usine, Festival Local à l'Usine, Contretemps.). En 2010, elle crée la compagnie *RA de MA ré* avec Marthe Krummenacher; elles créent un premier duo *RA de MA ré* au Théâtre de l'Usine à Genève puis un deuxième *Poussez les Bords du Monde* en 2012.

Jonathan O'Hear

Jonathan O'Hear est formé comme réalisateur à Vancouver dans les années 80 où il prend goût à manipuler la lumière, le son et la vidéo dans des contextes variés. Né en Angleterre, il grandit en Suisse et ailleurs en menant une vie relativement nomade jusqu'en 2007. Actuellement, il vit en Suisse où il travaille principalement en tant qu'éclairagiste de spectacles. En 2013 il participe à l'exposition de groupe « Lumières », à la Villa Bernasconi et s'engage conjointement avec Foofwa d'Imobilité à la direction artistique et organisationnelle de la Cie Neopost Foofwa.

Son travail évolue autour de trois thèmes principaux : le langage de la lumière, la technologie et l'interférence humaine et les objets éclairants. Il s'intéresse aux limites imposées par l'utilisation de nouvelles technologies dans l'expression de la lumière. En particulier il les soumet à des interférences organiques dans l'idée que l'imperfection biologique peut transcender les limites de la technologie.

Ses collaborations récentes incluent les chorégraphes Foofwa d'Imobilité, Marie-Caroline Hominal, Prisca Harsch et le sculpteur Martin Rautenstrauch. Il donne aussi des workshops sur l'usage de la lumière en tant que moyen d'expression artistique, soutenu par Pro Helvetia (Pays Bas, Inde, Afrique du Sud et Mozambique). 2013 marque sa première exposition d'art contemporain.

Yasuhiro Morinaga

Originaire du Japon, il travaille en tant que *sound designer*, *sound archivist* et compositeur. Il a régulièrement été impliqué dans des projets cinématographiques, plastiques ou scéniques. Son travail est présenté dans des Festivals comme Cannes ou Venice Art Biennial, Venice Film Biennale, Berlin Film Festival, etc. Et ses interventions avec des plasticiens apparaît dans des lieux aussi prestigieux que Pompidou, le San Francisco Contemporary Museum, le Museum of Contemporary Canadian Art, ou le National History Museum of Luxembourg.

Il travaille souvent en prenant du son sur le vif, particulièrement intéressé par l'enregistrement de sons naturels, produits par l'environnement sauvage, ainsi que par l'influence des bruits de la nature sur l'habitat humain. Il crée des paysages sonores basés sur des événements, réels ou fictionnels, qui construisent des récits singuliers.

Michèle Pralong

Après des études de Lettres à l'Université de Genève, Michèle Pralong a été journaliste culturelle et critique de 1991 à 1993, successivement pour *Le Courrier* et pour *Le Journal de Genève*. Elle a été collaboratrice artistique au Théâtre du Grütli de 1994 à 1997, puis

à la Comédie de Genève de 2000-2004. Dramaturge, elle co-dirige le GRÜ/transthâtre Genève avec Maya Bösch de 2006 à 2012 : elle y développe notamment une publication et une série de plateformes de discussion mêlant théorie et pratique. Depuis juin 2012, elle est dramaturge pour différents artistes. Elle travaille de manière régulière pour la Cie Neopost Foofwa depuis 2013. Depuis 2014, elle travaille à Vidy-Lausanne en tant que rédactrice.

Récemment, elle a dirigé les publications suivantes : *Raconter des histoires. Quelle narration au théâtre aujourd'hui ?*, Arielle Meyer MacLeod et Michèle Pralong, MétisPresses, Genève, 2012 ; *Partituurstructuur (les partitions chorégraphiques de Cindy Van Acker)*, Editions Heros- Limite, Genève, 2011 ; *GRÜ six ans de transthâtre*, A*Types Editions et Mouvement, Genève-Paris, 2012. Cinq fanzines GRÜ.

INFORMATIONS PRATIQUES

Lieu de la représentation

L'adc à la Salle des Eaux-Vives
CH - 1207 Genève

Accès

Bus n° 2 et n° 6 arrêt Vollandes

Location

Billets en vente sur notre site www.adc-geneve.ch
au Service culturel Migros 7, rue du Prince à Genève 022 319 61 11
au Stand Info Balexert et à Migros Nyon La Combe

Réservation

sur notre site ou par téléphone 022 320 06 06
Les billets sont à retirer le soir de la représentation, au plus tard 15 minutes avant le début du spectacle (ouverture de la caisse une heure avant la représentation)

Information

022 329 44 00
info@adc-geneve.ch

Tarifs

Plein tarif : 25.-
Passedanse : 20.-
AVS, chômeurs, passedanse réduit : 15.-
Etudiants, apprentis, - de 20 ans : 15.-
Carte 20 ans 20 francs : 8.-
(les places ne sont pas numérotées)

Abonnés annuels Unireso et carte Le Courrier : tarif réduit sur présentation d'un justificatif.