

# It's In The Air

Performance by Mette Ingvarlsen and Jefta van Dinther



We are perpetually haunted by the question of re-inventing the body, of what it can do, or what it is capable of. Mette Ingvarlsen and Jefta van Dinther give the question a more modest, and yet finer re-tuning: how can we perceive the body as body, and movement insofar as it is only movement? *It's in The Air* unravels the boy in the nexus between the human-cultural and the natural-physical, between will, effort and desire and mechanical laws and conditions. A female and a male body organically growing onto a technical set-up, a body-machine, natural yet against nature as habit. Everything that happens there can be expressed in verbs: jumping, bouncing, flipping, flopping, rippling, sliding, levitating, reverberating, shivering, rubbing, ticking, exploding... The spectator is caught in the pleasure of sensing the physical limitations of bodies stretching from the sheer laws of motion and rest, the joy in muscles being moved without moving themselves. Watching what occurs in midair, the audience is confronted with intricate modulations of qualities of rhythm, density, texture, tactility of movement, in virtuosity which elicits pure joy.

*choreography & performance: Jefta van Dinther & Mette Ingvarlsen | light & set design: Minna Tiikkainen | sound design: Peter Lenaerts | dramaturgy: Bojana Cvejic | production management: Kerstin Schroth*  
*Co-production: PACT Zollverein (Essen), Hebbel am Ufer (Berlin), Kaaitheater (Brussels). Funded by: Hauptstadtkulturfonds (Berlin, Germany) and Kunstradet, Danish Arts Council (Denmark). Supported by: Eurotramp (Germany), Les Brigittines (Brussels), Charleroi/Danses, Centre Chorégraphique de la Communauté Française de Belgique (Brussels), Ballhaus Naunynstraße (Berlin) and sommer.bar 2007 a project of Tanz im August (Berlin). A production of Mette Ingvarlsen/Great Investment and Jefta van Dinther/Sure Basic [www.metteingvarlsen.net](http://www.metteingvarlsen.net), [www.jeftavandinther.com](http://www.jeftavandinther.com)*

Entretien avec Mette Ingvarsten et Jefta van Dinther réalisé par Gilles Amalvi pour le festival d'Automne à Paris



**Le trampoline crée un rapport photographique à l'image. Le battement introduit une coupure, qui transforme les corps en photogrammes. Est-ce que cette métaphore cinématographique a été une piste de travail pour vous ?**

Oui, par exemple, Muybridge a été une référence importante pour nous. Dès le début, nous avons réalisé l'effet d'imagerie frappant de nos principes de mouvements sur un trampoline. En modulant progressivement chaque saut, nous produisons une sorte de séquence d'images, qui devient visible parce que chaque saut est quasiment le même. Les légères transformations, d'un saut sur l'autre, produisent le film ; sur la durée, on peut suivre l'évolution du mouvement. Et le fait de sauter accentue cet effet : chaque saut a une position haute et une position basse – un point où le mouvement se renverse, du haut vers bas, ou l'inverse. A ce moment précis de bascule, il y a une position où le corps semble bloqué à mi-hauteur, ou au contraire, stable à la surface du trampoline – comme un moment de suspension. On peut considérer ces moments à mi-hauteur comme un film, et les moments à la surface comme un autre : cela crée deux films parallèles. Cette procédure très cinématique n'a pas été pour nous un point de départ, mais plutôt le résultat de notre travail sur le trampoline. En rapport avec cette procédure « image par image », nous avons également travaillé sur des « jump-cuts » - un terme que nous avons emprunté au cinéma. Au cinéma, un jump-cut est un montage dans un même cadre, dans lequel un objet ou une personne change de place. Quelque chose

ou quelqu'un se relocalise en une fraction de seconde, sans que le cadrage change. Dans *It's in the air*, nous obtenons ce résultat en coupant soudainement une séquence, comme si nous enlevions une partie de l'évolution.

**Parfois, on a l'impression que c'est vous qui produisez la poussée, et à d'autres moments au contraire, que c'est la surface du trampoline qui vous fait bouger. Est-ce que vous avez essayé de jouer sur cette confusion entre activité et passivité ?**



Oui, nous avons essayé de travailler sur toutes les nuances : être déplacé par le trampoline, essayer d'être immobile, bouger pour que le trampoline nous fasse bouger... Et puis il y a également tous les mouvements résiduels et interrelationnel – les mouvements qui sont entre les deux, ou qui ne sont pas « contrôlés ».

Avant tout, nous voulions rendre visible ce dont les corps sont capables ; la manière dont ils peuvent agir : agir sur quelque chose, et être agis par quelque chose. La performance oscille entre ces deux relations, et parfois, les glissements de l'une à l'autre sont à peine visibles. Le plus souvent, nous montrons la force avec laquelle nous nous propulsons – notre désir de continuer à sauter – et parfois, nous chevauchons une force qui est déjà là. Mais de nombreuses sections représentent la passivité du corps – sections pendant lesquelles on ne peut percevoir que la manière dont nous sommes

agis ; dans ce cas-là, les forces à l'œuvre ne sont pas visibles. A travers cette diversité, notre relation au trampoline en tant que qu'outil mécanique devient visible. Nous ne la considérons pas comme une relation stable à un objet, mais plutôt comme un jeu réciproque entre un corps et son extension : un agrégat, à l'intérieur duquel des forces agissent les unes sur les autres, à partir de sources et de directions différentes. C'est à ce niveau que nous espérons que *It's in the air* peut réfléchir une image plus large : dans sa manière d'exposer, de montrer les conditions de possibilité du mouvement.

**Cette pièce produit beaucoup d'images. Est-ce que vous avez essayé de choisir ces images, ou plutôt des principes permettant d'en générer ?**

Nous avons essayé de produire des principes générant du mouvement – une logique de continuité, un sens de la kinesthésie. Bien sûr, nous nous sommes très vite aperçus de la présence d'images, mais nous avons choisi de ne pas particulièrement les mettre en valeur. C'est plutôt sur les mouvements et leur transformation que nous avons choisi de mettre l'accent. Nous ne voulions pas faire une pièce sur les images, mais faire en sorte que ces images soient ressenties comme des apparences fugitives, plutôt que des représentations. Pendant la performance, nous essayons d'être connectés à la fabrique du mouvement plutôt qu'à la fabrique d'images. Nous n'avons pas choisi d'images en tant que telles – ni censuré aucune d'ailleurs. Si elles faisaient partie du mouvement, elles pouvaient rester. C'est la raison pour laquelle, au final, on peut voir l'athlétisme, la mort, la joie, l'enfance, la réification, le sacré, l'animalité, etc. Toutes ces images sortent d'un contenant abstrait – ce qui veut dire que ce qu'elles représentent est moins important que le fait qu'elles représentent. Et puis nous sommes deux, et parfois en décalage. L'œil doit réussir à suivre deux mouvement désynchronisés en même temps.

**On peut également voir cette pièce comme quelque chose de très rythmique – comme une batterie...**

Oui, la question rythmique est très importante – et inclut la question du rapport entre organique et mécanique. Le trampoline fonctionne comme une sorte d'énorme batterie, sur laquelle nous jouons avec nos corps. Nous partageons tous les deux un sens du rythme très fort. Dans *It's in the air*, nous essayons d'écrire une chorégraphie très musicale, très rythmique, sans qu'elle soit régulière comme un métronome. Les variations de rythme d'un corps ne sont pas énormes sur un trampoline : on peut jouer avec les vitesses mais c'est à peu près tout, le mouvement reste binaire. Mais la pièce n'est pas seulement musicale au niveau auditif. La composition intervient également à un niveau kinesthésique, par une forme d'empathie physique, jouant de la convergence et de la divergence de nos corps. Par conséquent, la pièce est composée entre les rythmes sonores et visuels des deux corps – dans leur interaction. Nous jouons avec des vagues individuelles, des vagues de tailles, de vitesse, d'intensité.

Et puis il y a dix kilos de différence entre nos deux corps. Cela veut dire que pour être synchronisés, il nous faut faire beaucoup d'efforts. Une partie de l'organisation de la pièce vient directement de nos caractéristiques physiologiques. Nous avons essayé de transformer ces contraintes en éléments de composition. Par exemple, nous nous sommes rendus compte que pour certaines figures, l'un de nous allait plus vite, alors même qu'il la faisait de la même manière. Il était plus intéressant de faire de cette différence de vitesse le principe de composition de la figure, plutôt que de lutter contre. Nous utilisons nos différences pour introduire des variations, ce qui amène ce caractère rythmique, musical.

**Le trampoline est une activité assez virtuose. Dans *It's in the air*, on a l'impression que vous jouez sur une frontière entre contrôle et perte de contrôle, virtuosité et simplicité.**



Nous avons beaucoup discuté de la question de la virtuosité. Nous ne sommes pas des professionnels du trampoline – nous avons pris des cours, parce qu'il faut savoir ce qu'on fait. Cela peut être très dangereux... Les sauteurs professionnels ont toujours un corps parfaitement droit, un contrôle parfait – sinon, il ne pourrait pas atterrir parfaitement au centre. Mais d'une part, nous ne sommes pas assez bons pour sauter à 5 mètres tout en restant bien droits. Et puis nous voulions également jouer sur cette limite : jusqu'où nos corps sont-ils capables de contrôler, et où apparaît la perte de contrôle ?

Nous ne voulions pas non plus qu'un type de corps ou d'activité soit principal. Nous voulions pouvoir sauter très haut, de manière folle, mais aussi

rapidement, très bas, ou de manière étrange et molle. Pour nous, la virtuosité ne correspond pas à l'exécution parfaite d'un modèle pré-déterminé – comme dans la gymnastique – mais plutôt au fait d'être précis dans l'accomplissement d'une activité spécifique, quelle qu'elle soit. Ce qui veut dire que n'importe quel saut peut devenir spécifique, si il est exécuté rigoureusement. Nous voulions également créer une forme de virtuosité dans la durée : une activité est prise dans un devenir parce qu'elle dure – c'est là que la simplicité intervient. Plutôt que de jouer sur l'excitation momentanée du flip, nous voulions créer le sentiment de quelque chose d'incroyable, au niveau de la manière dont le corps se déplie. Pour cela, la durée, les variations et l'étendue étaient nécessaires. Les spectateurs peuvent voir un corps qui se dénoue progressivement, un corps jamais stable, mais constamment productif.