



FESTIVAL D'AUTOMNE 2023

DOSSIER DE PRESSE

DANSE

SERVICE DE PRESSE :

Rémi Fort - r.fort@festival-automne.com
Yoann Doto - y.doto@festival-automne.com
Assistés de Solal Jarreau
01 53 45 17 13

SOMMAIRE

- 4** | **Rugilė Barzdžiukaitė / Vaiva Grainytė / Lina Lapelytė**
Sun & Sea
▪ du 15 au 17 septembre
à la Grande Halle de la Villette
- 8** | **Alessandro Sciarroni**
IRIS
▪ les 16 et 17 septembre
à la piscine de la Butte aux Cailles
- 12** | **Échelle Humaine**
▪ du 15 au 17 septembre
à Lafayette Anticipations
- 14** | **Trajal Harrell**
In the Mood for Frankie
▪ le 22 septembre
à la Bourse de Commerce - Pinault Collection
Sister or He Buried the Body
▪ le 25 septembre
au Musée de l'Orangerie
Demanding Whispers
▪ le 26 octobre
à la Librairie 7L
Caen Amour
▪ du 27 au 29 octobre
au Théâtre Public de Montreuil
Tambourines
▪ du 23 au 25 novembre
au Centre Pompidou
(M)imosa
▪ les 29 novembre, 2 et 3 décembre
au Théâtre du Fil de l'eau
The Romeo
▪ du 7 au 9 décembre
à la Grande Halle de la Villette
Maggie the Cat
▪ du 14 au 16 décembre
à la Grande Halle de la Villette
The Köln Concert
▪ les 20 et 21 décembre
à la Maison de la musique de Nanterre
- 28** | **Nadia Beugré**
Filles-Pétroles
▪ du 19 au 22 septembre
au Théâtre de la Ville - Espace Cardin
'in a corner the sky surrenders (...)'
▪ du 22 au 24 septembre
au Théâtre de la Ville - Espace Cardin
- L'Homme rare*
▪ du 4 au 6 octobre
à La Briqueterie
▪ le 23 janvier 2024
au Théâtre de Clamart
Prophétiques (on est déjà né.es)
▪ les 14 et 15 novembre
à Points communs / Théâtre 95
▪ du 30 novembre au 3 décembre
au Centre Pompidou
- 36** | **Katerina Andreou**
Mourn Baby Mourn
▪ du 27 au 30 septembre
au Centre Pompidou
- 40** | **Midori Kurata**
Portrait de famille
▪ du 30 septembre au 4 octobre
à la Maison de la culture du Japon à Paris
- 44** | **Jérôme Bel / Estelle Zhong Mengual**
Danses non humaines
▪ du 5 au 14 octobre
au Musée du Louvre
- 48** | **Flora Détraz**
Hurlula
▪ du 11 au 13 octobre
au Centre Pompidou
- 52** | **Xavier Le Roy**
Le Sacre du printemps
▪ du 11 au 15 octobre
au Théâtre de la Ville / Les Abbesses
- 56** | **Aymeric Hinaux / François Chaignaud**
Mirlitons
▪ du 11 au 22 octobre
à la MC93
- 60** | **Eszter Salamon / Carte Blanche**
MONUMENT 0.10: The Living Monument
▪ du 12 au 14 octobre
au Théâtre Nanterre-Amandiers
- 64** | **Alex Baczynski-Jenkins**
Untitled (Holding Horizon)
▪ du 25 au 28 octobre
au Carreau du Temple

- 68** | **Anne Teresa De Keersmaecker / Meskerem Mees / Jean-Marie Aerts / Carlos Garbin / Rosas**
EXIT ABOVE d'après la tempête
▪ du 25 au 31 octobre
au Théâtre de la Ville / Sarah Bernhardt
- 74** | **Alice Ripoll**
aCORdo
▪ les 8 et 12 novembre
au CENTQUATRE-PARIS
ZONA FRANCA
▪ du 9 au 11 novembre
au CENTQUATRE-PARIS
- 79** | **Nacera Belaza**
Sur le fil
▪ les 15 et 16 novembre
à Chaillot - Théâtre national de la Danse
L'Envol
▪ les 18 et 19 novembre
à Chaillot - Théâtre national de la Danse
- 84** | **Cherish Menzo**
DARKMATTER
▪ du 16 au 18 novembre
au CND
- 88** | **Madeleine Fournier**
Branle
▪ les 17 et 18 novembre
à l'Atelier de Paris / CDCN
▪ du 7 au 9 décembre
au CND
- 92** | **Wen Hui**
New Report on Giving Birth
▪ du 22 au 25 novembre
au Théâtre de la Ville / Sarah Bernhardt
- 96** | **Faye Driscoll**
Thank You For Coming: SPACE
▪ du 30 novembre au 2 décembre
au T2G Théâtre de Gennevilliers
- 100** | **Trisha Brown Dance Company / Noé Soulier**
Working Title / For M.G.: The Movie / Nouvelle création
▪ le 28 novembre
à l'Opéra de Massy
▪ du 7 au 9 décembre
à la Maison des Arts de Créteil
▪ le 12 décembre
au Théâtre du Beauvaisis
▪ le 16 décembre
au Théâtre de Clamart
- 105** | **Lucinda Childs x 100**
▪ les 1^{er} et 2 décembre
à la Grande Halle de la Villette
- 109** | **Gisèle Vienne**
EXTRA LIFE
▪ du 6 au 17 décembre
à la MC93
- 113** | **Lenio Kaklea**
Αγρίμι (Fauve)
▪ du 7 au 9 décembre
au CND
- 117** | **Calixto Neto**
IL FAUX
▪ du 14 au 16 décembre
au CND



Sun & Sea, Vilnius 2021 © Evgenia Levin - Courtesy of the artists

RUGILĖ BARZDŽIUKAITĖ VAIVA GRAINYTĖ LINA LAPELYTĖ

Sun & Sea

Conception et développement, Rugilė Barzdžiukaitė, Vaiva Grainytė, Lina Lapelytė

Direction et scénographie, Rugilė Barzdžiukaitė
Livret, Vaiva Grainytė

Composition et direction musicale, Lina Lapelytė
Curatrice, Lucia Pietroiusti

Production Sun&Sea (Lituanie) ; Neon Realism (Lituanie)

La Villette, la Philharmonie de Paris et le Festival d'Automne à Paris
présentent ce spectacle en coréalisation,
en collaboration avec Pinault Collection



Sun & Sea - « opéra-performance » des Lituaniennes Rugilė Barzdžiukaitė, Lina Lapelytė et Vaiva Grainytė - est présenté pour la première fois en France après avoir fait le tour du monde. Lion d'or à la Biennale de Venise en 2019, *Sun & Sea* est un objet artistique dont l'expérience est non seulement mémorable, mais surtout salutaire. Imaginez une plage...

Imaginons une plage que l'on contemplerait d'en haut, scrutant toutes les microfictions visuelles et auditives qui s'y jouent concomitamment à chaque instant, observant d'un œil le ballet des corps au soleil, d'une oreille la symphonie des sons atténués. De cette scène ensablée, de ces corps paresseux en proie à la détente s'élèvent des voix, des chœurs et des *arias*. Innocemment, inconsciemment, imperturbablement, elles égrènent une succession d'airs du quotidien, de chants qui disent l'inquiétude ou l'ennui, en une hypnotique litanie : la litanie dramatique des maux que le réchauffement de la planète fait planer sur nos vies, des mots que l'omniprésence médiatique finit par vider de leur sens... « Opéra-performance » composé à trois avec la musique de Lina Lapelytė sur un livret de Vaiva Grainytė et mis en scène par Rugilė Barzdžiukaitė, *Sun & Sea* avait marqué les esprits lorsqu'en 2019, il avait représenté la Lituanie à la Biennale de Venise, remportant le Lion d'Or. Microfiction ou macroréalité ? Théâtre musical ? Installation ? Tableau vivant ? Série télé ? Si *Sun & Sea* est une œuvre aussi magistrale, c'est qu'elle est surtout une invitation à rester à l'écoute, attentifs à un certain usage du temps, des autres et du monde.

GRANDE HALLE DE LA VILLETTE

Du ven. 15 au dim. 17 septembre

Durée estimée : 45 minutes

En anglais, surtitré en français

CONTACTS PRESSE :

Festival d'Automne

Rémi Fort, Yoann Doto

01 53 45 17 13 | r.fort@festival-automne.com

y.doto@festival-automne.com

La Villette

Bertrand Nogent, Carole Polonsky

b.nogent@villette.com

c.polonsky@villette.com

Cité de la musique - Philharmonie de Paris

Philippe Provensal

pprovensal@philharmoniedeparis.fr

Sun & Sea en tournée :

Du 23 au 25 juin 2023

Cork Midsummer Festival (Cork, IE)

Du 19 au 27 août 2023

Taipei Arts Festival (Taipei, TW)

ENTRETIEN

Quelle était votre idée de départ, en 2017, lorsque SIRENOS, le principal festival de théâtre de Lituanie, vous a passé commande de Sun & Sea ? Et quelles modifications avez-vous apportées pour sa présentation à la Biennale de Venise (2019) qui vous a valu le Lion d'Or ?

Rugilė Barzdžiukaitė : Notre envie était tout simplement de travailler à nouveau toutes les trois, trois ans après *Have a good day !*, notre première pièce. Nous savions donc que cette pièce impliquerait des éléments musicaux, textuels et visuels. L'idée première était celle d'observer les humains comme des espèces d'insectes - à l'époque, je travaillais à un documentaire, *Rugstus Miskas*, filmé du point de vue d'un oiseau. L'exemple du Guggenheim de New York nous a donné une première référence commune de ce que à quoi cela pourrait ressembler. Idéalement, nous aurions aimé que le public puisse varier sa perspective, se rapprocher, s'éloigner : c'est pourquoi nous encourageons les spectateurs, même s'il n'y a qu'un seul niveau, à se déplacer durant la pièce, à être actifs, à varier l'angle, « zoomer » sur différentes parties de la place. La plage devient une sorte de cage « ethnologique »... Cela nous semblait être le cadre approprié pour parler de l'« espèce humaine » avec distance.

Lina Lapelytė : *Have a Good Day !* nous avait également permis de préciser ce que nous cherchions, de tester une méthode. Dès le départ, deux caractéristiques nous importaient : d'une part, trouver un lieu, une situation sociale permettant de faire se rencontrer des individus différents, de faire entendre plusieurs voix et coexister plusieurs niveaux de narration. D'autre part, nous savions que ce serait une pièce où les gens chantent.

Vaiva Grainytė : A l'origine, *Sun & Sea* était joué plusieurs fois par jour, mais avec des interruptions. C'est pour Venise, lorsqu'il s'est agi de montrer la pièce dans un contexte lié aux arts visuels, que nous avons décidé de la présenter sous forme d'installation, de boucle.

La musique est-elle jouée en direct, ou bien s'agit-il d'une diffusion sur bande ?

Lina Lapelytė : Au départ, la pièce était jouée en direct, mais nous avons rapidement réalisé que c'était une torture pour un pianiste de répéter les mêmes deux notes pendant cinq heures. Nous avons donc simplifié. Nous voulions que les chanteurs soient libres, et surtout détendus. A Venise par exemple, avec la fatigue, il pouvait leur arriver d'oublier certaines lignes de texte. Comme nous voulions que l'accompagnement réagisse à ce qui se passait sur scène, une personne était chargée d'actionner les différentes pistes sonores en fonction de ce qui se passait. Mais avec la tournée de la pièce, les performeurs se sont tellement familiarisés avec elle qu'il nous suffit d'avoir une bande-son en continu.

Vaiva Grainytė : L'écriture du livret et la composition de la musique se sont faites simultanément. Nous avons commencé par organiser des auditions, recherchant des qualités de corps et de voix intéressantes et différentes : nous avons auditionné toutes sortes de personnes, de tous âges et de toutes provenances, certaines issues de la musique chorale, d'autres du jazz, d'autres de la musique folk. Lorsque nous avons décidé d'évoquer la problématique du changement climatique et de l'écologie, la principale difficulté a été de trouver la bonne manière de parler de ce sujet compliqué. Le livret s'est développé progressivement. J'écrivais des fragments, que nous décidions d'attribuer à tel ou tel chanteur, Lina composait ensuite la mélodie, et nous faisons ensuite des essais pour voir comment le texte et la mélodie fonctionnaient avec tel ou

tel interprète. Il y a entre 12 et 14 chanteurs au total, et nous travaillons ensuite avec des personnes recrutées sur place, qui s'adonnent à différentes activités sur la plage.

Rugilė Barzdžiukaitė : Les seules instructions que nous leur donnons sont de ne pas regarder le public, de ne pas faire trop de bruit et de ne pas réagir à la musique. L'essentiel est qu'elles s'amuse sur la plage, et apportent avec elles ce qui leur fait plaisir - des jeux, des victuailles... Il est essentiel aussi qu'elles aillent se baigner - il n'y a pas d'eau sur le plateau, mais en coulisse.

Lina Lapelytė : Lorsque les circonstances le permettent, nous essayons aussi d'intégrer des chanteurs locaux, choristes, ou mêmes solistes.

Vaiva Grainytė : Au Chili par exemple, nous avons intégré un chanteur mapuche, qui chantait quelques parties dans sa langue maternelle, intégrant certains messages liés à son peuple.

Have a good day !, opéra pour 10 caissières de supermarché, sons de supermarché et piano, parlait du consumérisme et du capitalisme. Sun & Sea se déroule sur une plage et évoque le dérèglement climatique : l'une des constantes de votre travail semble être ce souci de traiter des questions très graves à travers des situations extrêmement quotidiennes - votre compatriote, le cinéaste Jonas Mekas, utilisait l'expression de « néant quotidien » (daily nothingness) au sujet de votre travail...

Vaiva Grainytė : Nous aimons beaucoup cette phrase de Jonas Mekas. Trouver la bonne manière de parler de ces sujets est un vrai défi. Souvent, dans l'art, ils sont abordés soit d'une manière très moralisatrice, soit suivant une rhétorique très revendicative. Nous cherchions plutôt à atteindre une combinaison entre le poétique et le banal qui permette au public de se sentir relié aux interprètes, à travers toutes ces micro-histoires qui se produisent au sein d'une perspective plus large.

Lina Lapelytė : L'idée, lors de la création à Vilnius, était de faire en sorte que les gens soient comme « immergés » dans ces sujets très sensibles sans vraiment s'en rendre compte. Il faut passer un peu de temps dans la pièce avant de commencer à faire attention au texte et à sentir la dimension apocalyptique derrière ce décor lumineux et optimiste, l'apparence de la situation, de la musique et du texte.

Rugilė Barzdžiukaitė : Cela dépend également beaucoup de la manière dont on communique autour celle-ci. A Vilnius, nous cherchions plutôt à éviter toute interprétation littérale et ne communiquions pas sur la dimension écologique. A Venise au contraire, ce sujet était beaucoup plus mis en avant, c'était le message principal que les spectateurs avaient en tête avant d'appréhender l'œuvre.

Quatre ans après le Lion d'or, Sun & Sea a fait le tour du monde : comment vivez-vous avec le succès de cette œuvre ?

Lina Lapelytė : Ce sont les interprètes et l'équipe de production qui endossent le poids le plus important. Pour nous, la pression a surtout été au moment de Venise : artistes indépendantes, habituées à travailler à une petite échelle, nous avons dû bâtir une structure énorme en quelques jours. Dans tous les cas, nous essayons surtout de garder une certaine hygiène mentale afin de continuer à prendre du plaisir à présenter cette œuvre. C'est le plus important.

Propos recueillis par David Sanson

BIOGRAPHIES

Rugilė Barzdžiukaitė

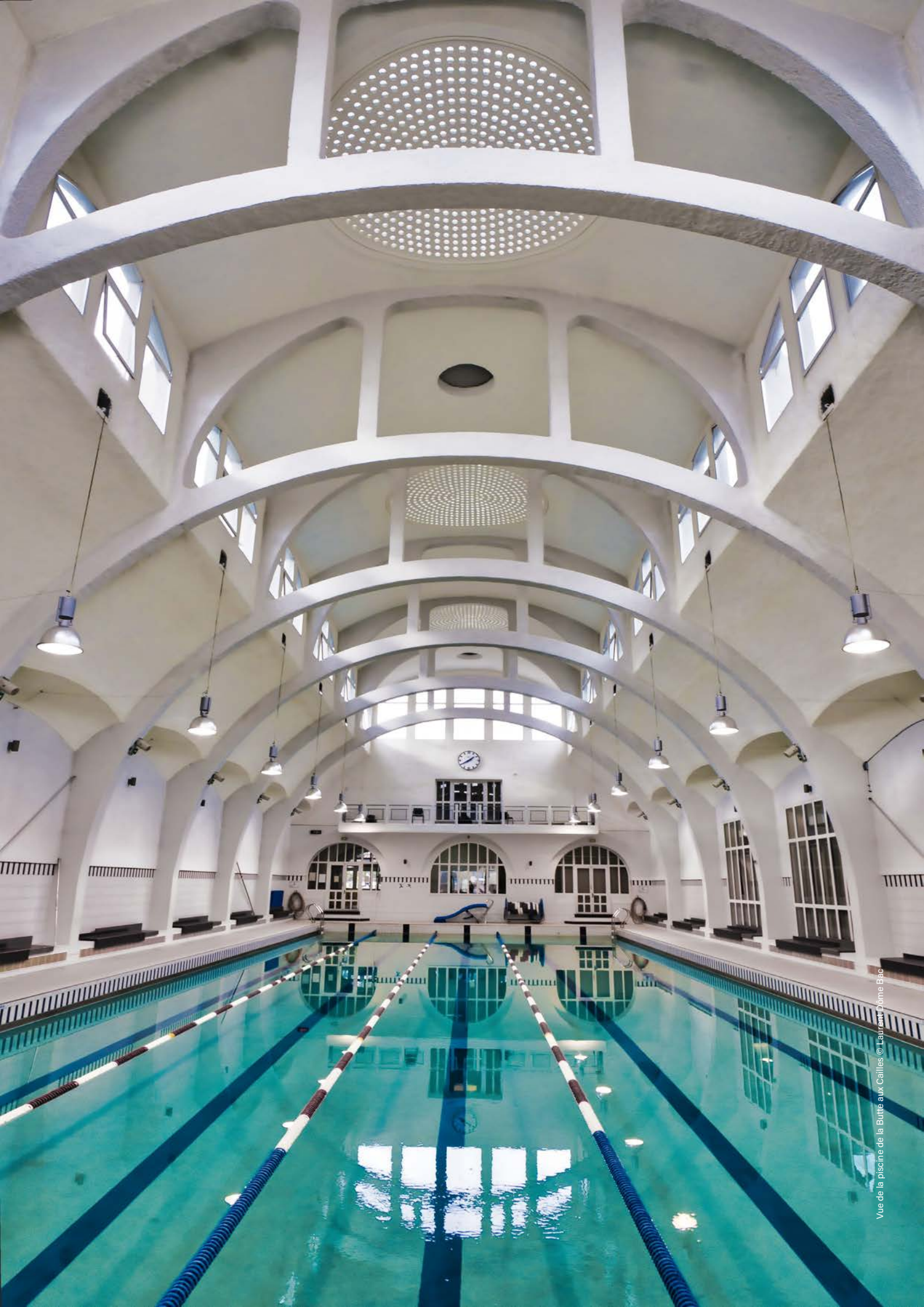
Rugilė Barzdžiukaitė (née en 1983, vit et travaille à Vilnius) a une pratique artistique qui couvre les champs de la vidéo, du théâtre et des arts visuels. Dans son travail, elle explore le fossé entre la réalité objective et la réalité imaginée, tout en questionnant de manière ludique des manières de penser trop anthropocentriques. Son récent film-essai documentaire *Acid Forest* (2018) a entre autres été primé au Festival International du Film de Locarno, et montré notamment à la National Gallery of Art de Washington, au Lincoln Center de New York, à l'American Film Institute Festival de Los Angeles.

Vaiva Grainytė

L'œuvre littéraire de Vaiva Grainytė (née en 1984, vit et travaille en Lituanie) oscille entre plusieurs genres, faite aussi bien d'œuvres théâtrales interdisciplinaires que d'essais et de poésie, et est traduite dans plus de dix langues. Dans son travail d'écrivaine, de dramaturge et de poète, elle adopte une position d'observation anthropologique, en confrontant les situations sociales mondaines pour les faire apparaître sous un jour paradoxal et anti-familier. Parmi ses œuvres majeures, la somme d'essais *Beijing Diaries* (2012) et le recueil de poésie *Gorilla's Archives* (2019) ont tous deux été nominés pour les Book of the Year awards. Plus récemment, son roman bilingue et multigenre *Roses and Potatoes* (2022) déconstruit de façon ludique les stéréotypes associés au bonheur dans le monde contemporain.

Lina Lapelytė

Les performances élaborées par Lina Lapelytė (née en 1984, vit et travaille à Vilnius et Londres) possèdent une dimension musicale affirmée, en lien étroit avec les thèmes de la pop culture, des stéréotypes de genre et de la nostalgie. Son travail implique souvent une situation de chant dans laquelle des performeurs amateurs ou professionnels sont confrontés à un large répertoire musical, couvrant aussi bien la musique mainstream que l'opéra. Ces actions chantées forment un événement collectif et affectif questionnant aussi bien la vulnérabilité que l'astreinte au silence. En 2022, elle présente à Lafayette Anticipations *The Mutes*, une performance musicale interprétée par un chœur de personnes n'ayant pas eu de formation musicale. Elle a été invitée dans le cadre d'expositions à la Fondation Cartier, au Tel Aviv Museum of Art, au Kunstenfestivaldesarts ou encore au Castello di Rivoli (Turin).



ALESSANDRO SCIARRONI

IRIS

Création, Alessandro Sciarroni
Sonorisation, Aurora Bauzà et Pere Jou
Chœur de l'Ensemble Dynamique
Direction du chœur, Oussama Mhanna
Costumes, Ettore Lombardi

Le Festival d'Automne à Paris est producteur de cette performance labélisée par Paris 2024 - Olympiade Culturelle, dans le cadre du festival FORMES OLYMPIQUES et des Journées du Patrimoine, et le présente en partenariat avec la piscine de la Butte-aux-Cailles et le CENTQUATRE-PARIS.

Alessandro Sciarroni est artiste associé au CENTQUATRE-Paris et à Triennale Milano Teatro 2022-2024



**CENT
QUATRE
#104 PARIS**

Avec le soutien de Dance Reflections by Van Cleef & Arpels et de l'Institut culturel italien de Paris

DANCE REFLECTIONS BY **ISTITUTO
italiano
DI CULTURA**
VAN CLEEF & ARPELS PARIGI

À l'invitation du Festival d'Automne, l'artiste italien Alessandro Sciarroni présente une nouvelle performance et installation *in situ* à la piscine de la Butte aux Cailles, dans le 13^e arrondissement. Le public évoluera librement dans tous les espaces de la piscine intérieure autour de nageurs, de performeurs et d'un ensemble musical.

D'un point de vue symbolique, cette installation performative vise à considérer la piscine publique comme un lieu d'abandon, de régénération, mais aussi de dépassement des limites physiques. Alessandro Sciarroni s'est imposé sur la scène européenne à partir de 2012, avec sa trilogie emblématique *Will you still love me tomorrow ?*, travail de grande rigueur formelle à partir de la danse traditionnelle, du jonglage et du goalball, sport pratiqué par des déficients visuels. Dans ses créations, l'artiste implique des professionnels provenant de différentes disciplines : musique, chant, danse, sport. En investissant, avec *IRIS*, l'intégralité de la piscine de la Butte aux Cailles, ce lieu historique à l'architecture Art nouveau, le chorégraphe et metteur en scène crée une performance entre arts et sports, en référence aux Jeux Olympiques et Paralympiques de Paris.

PISCINE DE LA BUTTE AUX CAILLES

Du sam. 16 au dim. 17 septembre

CONTACTS PRESSE :

Festival d'Automne

Rémi Fort, Yoann Doto

01 53 45 17 13 | r.fort@festival-automne.com

y.doto@festival-automne.com

Le CENTQUATRE-PARIS

Jeanne Clavel

01 53 35 50 94 | j.clavel@104.fr

ENTRETIEN

Comment est née l'idée de votre projet performatif à la piscine de la Butte aux Cailles ?

Alessandro Sciarroni : Francesca Corona, la nouvelle directrice artistique du Festival d'Automne, m'a demandé si je pouvais être intéressé par la création d'une proposition artistique dans une piscine, en lien avec les Jeux Olympiques et Paralympiques de Paris 2024. En mars 2023 nous avons visité quatre piscines parisiennes et j'ai été particulièrement fasciné par celle de la Butte-aux-Cailles avec son architecture, la configuration des bassins et des couloirs. Les vestiaires occupent deux étages et sont d'une beauté particulière. Mais c'est aussi l'emplacement de la piscine dans son environnement urbain qui me plaît particulièrement. J'y vois une source d'inspiration particulièrement intéressante. Et je suis fasciné par le concept français où la République propose un service public facilement accessible permettant à tous d'avoir un lien avec l'eau, reconnaissant par-là l'utilité et la nécessité de s'immerger dans l'eau.

Vous serez donc intéressé par la qualité particulière de l'eau de la piscine de la Butte aux Cailles. Elle provient d'un puits artésien situé à 600 mètres sous la surface qui livre une eau âgée de plusieurs dizaines de milliers d'années, ce qui lui confère une pureté exceptionnelle. Elle est en plus accessible à tous gratuitement, par une fontaine située sur la place devant la piscine. Cela devrait également vous inspirer ?

Alessandro Sciarroni : A l'heure de notre entretien, en avril 2023, je suis en train de commencer mes recherches et peux seulement vous parler de mes premières intuitions. L'idée principale est de considérer le bâtiment de la piscine comme un espace performatif où le public est libre de circuler entre les bassins, les vestiaires etc. Je considère le spectacle comme un voyage à travers les espaces et la piscine comme un lieu qui permet de relâcher son énergie intérieure, où on peut aller pour laisser sortir quelque chose de soi-même et qui permet aussi de s'abandonner. J'imagine les vestiaires comme un lieu qui accueille un chœur dont le chant serait une sorte d'initiation pour le public, avant l'arrivée autour de l'eau.

Quels rôles vont alors jouer l'eau et les bassins ?

Alessandro Sciarroni : Je veux travailler avec plusieurs nageurs en situation de handicap, des athlètes paralympiques car en pensant aux valeurs des Jeux Olympiques, je suis particulièrement attiré par les Jeux Paralympiques. Nous essayons actuellement d'entrer en contact avec plusieurs nageurs handisport qui pourraient performer dans l'eau. Si Francesca Corona m'a fait cette proposition, c'est aussi parce qu'elle savait que j'aime travailler avec des corps qui sont différents et qu'en 2015 j'avais créé avec *Aurora* un spectacle pour sportifs non ou mal voyants.

Qu'est-ce qui vous fascine chez les athlètes handisport ?

Alessandro Sciarroni : Ce n'est pas le handicap en soi qui m'intéresse mais, comme en général dans mon travail, les questions d'endurance et de résistance. En travaillant avec des personnes qui affrontent un handicap physique, il est plus facile de mettre en évidence leur puissance hors du commun. En anglais, on peut dire que la *disability* fait ressortir leur *ability*, leurs capacités. Quand on perd un sens ou une partie de son corps, on peut mieux s'exprimer au sujet de – et à travers – ce qui reste. Il est fascinant de voir par exemple comment

un nageur qui a perdu un bras ou une jambe voire les deux transforme sa condition en super-pouvoir. Ce qu'un tel sportif va raconter parle à tout le monde, quels que soient leurs états et statuts. Leur condition est une métaphore de la condition humaine en général. En ce sens, c'est un acte d'intégration.

Le monde des Jeux Paralympiques apparaît effectivement comme le véritable représentant des valeurs des Jeux Olympiques vus comme un lieu de rassemblement où les relations sont vécues sans enjeux politiques ou commerciaux.

Alessandro Sciarroni : Il est vrai que le rôle de l'argent y est bien moins important. Et si les athlètes paralympiques ont moins de visibilité publique et médiatique, leurs efforts pour accéder à un haut niveau de compétition forcent davantage le respect parce que ces sportifs, qui ne sont pas des professionnels, vivent de la pratique d'un autre métier.

Quelle sera votre approche artistique autour de ces nageurs ?

Alessandro Sciarroni : Je suis fasciné par la capacité de l'eau à déjouer la gravité et créer un état d'impesanteur. Je songe donc à un scénario assez limpide qui permettra de souligner cet aspect de la piscine. Et je voudrais, à travers la pratique des athlètes, parler de notre besoin d'être en contact avec l'eau. Je veux d'abord assister à leurs séances d'entraînement, comme je le fais en général quand je travaille avec des personnes venant d'une autre discipline que la danse. Cela me permet d'entrer en dialogue avec eux et de me laisser inspirer pour imaginer notre collaboration. J'aime l'idée que c'est moi qui vais vers eux et si, comme c'est le cas ici, l'un ou l'autre habite à Bordeaux, je me rends sur place pour assister à sa pratique dans son environnement habituel.

Quelle est votre relation à l'eau en tant qu'élément ? Comment vous inspire-t-elle ?

Alessandro Sciarroni : Ma création artistique entière est influencée par le roman *Les Vagues* de Virginia Woolf, publié en 1931 où chaque chapitre commence par la description d'un paysage côtier. Je l'ai lu quand j'avais environ vingt ans et il a changé ma manière de réfléchir sur le temps, le rythme, l'effort, la lutte contre la mort... Certes, le roman de Woolf est moins lié à l'eau qu'aux vagues de la vie, mais quand je pense à l'eau je pense beaucoup à ce roman et au concept de répétition qui est présent dans sa structure comme dans le rythme des vagues de la mer. Je voudrais aussi trouver une musique qui pourrait souligner cet aspect. Pour ce faire, je vais rencontrer le chef d'orchestre, compositeur et chef de chœur Oussama Mhanna qui dirige l'Ensemble Dynamique à Paris, un ensemble à géométrie variable qui regroupe de jeunes musiciens autour des répertoires des XX^e et XXI^e siècles pour sensibiliser les publics à la création musicale contemporaine.

Propos recueillis par Thomas Hahn

BIOGRAPHIE

Alessandro Sciarroni

Formé aux arts plastiques, Alessandro Sciarroni élabore depuis 2007 des pièces entre spectacle vivant et art contemporain. Prenant appui sur une base conceptuelle précise et sur des pratiques extérieures à la danse contemporaine, comme le cirque ou les danses traditionnelles, son œuvre se caractérise par sa rigueur, sa cohérence et son intensité. Dans son travail, la mise à l'épreuve physique des danseurs est l'occasion d'interroger le caractère obsessionnel, les peurs et les fragilités inhérentes à l'acte performatif. En 2014, le Festival d'Automne invite Alessandro Sciarroni à présenter trois pièces, *UNTITLED_I will be there when you die*, *FOLK-S_will you still love me tomorrow ?*, et *JOSEPH_kids*. Depuis, il a régulièrement été invité, notamment avec *TURNING_motion sickness version* pour le Ballet de l'Opéra de Lyon en 2019 et *DREAM* en 2022. Alessandro Sciarroni est artiste associé au CENTQUATRE-PARIS et à la Triennale Milano.

Alessandro Sciarroni au Festival d'Automne :

- 2022 *DREAM* (Le CENTQUATRE-PARIS)
The Collection avec le Ballet de l'Opéra de Lyon (Le CENTQUATRE-PARIS)
- 2019 *TURNING_motion sickness version*, avec le Ballet de l'Opéra de Lyon (Le CENTQUATRE-PARIS)
- 2015 *Aurora* (Théâtre de la Cité internationale ; Le CENTQUATRE-PARIS)
- 2014 *JOSEPH_kids* (Le CENTQUATRE-PARIS ; Maison des Arts Créteil ; Théâtre Louis Aragon)
- 2014 *FOLK-S_will you still love me tomorrow ?* (Théâtre Silvia Monfort ; Théâtre Louis Aragon)
- 2014 *UNTITLED_I will be there when you die* (Théâtre Silvia Monfort ; Le CENTQUATRE-PARIS)



ÉCHELLE HUMAINE

Alix Boillot / Scénographie potentielle

Conception et sculpture, Alix Boillot

Activations, Julien Lacroix

Coproduction La Ménagerie de verre (Paris) ; Les Ateliers Médicis (Clichy-Montfermeil) / Avec le soutien de Théâtre Nanterre-Amandiers - CDN ; kunstencentrum BUDA (Courtrai) ; Le SILO U1 (Château-Thierry)

Installation en continu du ven. 15 au dim. 17 septembre

Activations les sam. 16 et dim. 17 septembre

Durée : 20 minutes

Ivan Cheng / Clarities

Conception et interprétation, Ivan Cheng

Cameraman, Arvo Leo

Costumes, Good and Bad (Marina M. Kolushova, Victor Stuhlmann, Ossi Lehtonen)

Production Lafayette Anticipations - Fondation Galeries Lafayette

Avec le soutien de Édouard Montassut

Les ven. 15 et sam. 16 septembre

Durée : 30 minutes

Luara Raio / Apocalypso

Conception et direction, Luara Raio

Chorégraphie et interprétation, Luara Raio et Acauã El Bandide Sereia

Lumière, Lui L'Abbate

Scénographie et costumes, Luara Raio et Anat Bosak

Coproduction Centro Cultural de Belém ; O Espaço do Tempo & Rua das Gaivotas 6 (Lisbonne) ; Teatro Praga (Lisbonne) ; CND Centre national de la danse (Pantin) / Accueil en résidences, Honolulu (Nantes) ; Criatório - Circolando (Porto) ; ICI-CCN Montpellier-Occitanie - direction Christian Rizzo ; Forum Dança (Lisbonne) / Avec le soutien du Fonds de soutien à l'insertion post exerce initié par ICI-CCN Montpellier-Occitanie - direction Christian Rizzo ; Drac Occitanie / ministère de la Culture ; Circolando ; Centro Cultural de Belém ; O Espaço do Tempo & Rua das Gaivotas 6 (Lisbonne) ; CND Centre national de la danse (Pantin) / Financements DGarts ; Gouvernement du Portugal

Les ven. 15 et sam. 16 septembre

Durée : 50 minutes

Paul Maheke / L'Origine de la mort (création)

Création, Paul Maheke

Interprétation, Paul Maheke

en collaboration avec une musicienne ou un musicien

Coproduction Astrup Fearnley Museet ; Goodman Gallery ; Galerie Sultana

Avec le soutien de la Villa Albertine

Les sam. 16 et dim. 17 septembre

Durée estimée : 1h

Échelle Humaine

Programmation, Amélie Coster et Madeleine Planeix-Crocker

En partenariat avec la Fondation Calouste Gulbenkian - Délégation en France / En partenariat avec l'École nationale supérieure des Beaux-Arts de Paris, Chaire « Troubles, dissidences et esthétiques » et le Festival Jerk Off / Avec le Festival d'Automne à Paris

Pour cette nouvelle édition, le festival Échelle Humaine se laisse gagner par les mouvements des artistes, chercheuses et chercheurs, étudiantes et étudiants, publics qui s'emparent de Lafayette Anticipations et en dévoilent les espaces de jeu, de porosités et de mutations.

En un week-end, Échelle Humaine réunit des rencontres polymorphes : performances, installations, ateliers, films, conversations, siestes, fête - autant d'occasions d'éprouver les relations qui nous meuvent et d'en questionner les transformations. Le performeur Ivan Cheng conçoit une nouvelle pièce, *Clarities*, qui trouble l'usage du langage, des genres et du spectaculaire. Dans une version *in situ* d'*Apocalypso*, Luara Raio et Acauã El Bandide Sereia invoquent des images ensevelies ; leurs rituels révèlent, strate par strate, l'état d'une terre brûlante. Alix Boillot propose une *Scénographie potentielle*, îlot de formes abstraites et sensibles que les activations, les regards et les mots ne cessent de modifier. *L'Origine de la mort*, nouvelle performance de Paul Maheke, explore le dialogue qu'entretiennent la danse, le son et l'identité en s'appuyant sur des récits issus de la culture du roller rink et de la figure du vampire. La chorégraphe Taos Bertrand conçoit un atelier avec des étudiantes et étudiants des Beaux-Arts de Paris, qui partageront leurs recherches en fin de festival. Une salle de lecture éphémère conçue par Tai Shani accueille les publics pour des temps de repos et de découvertes. Un cycle de films, des pratiques collectives et des rencontres publiques occupent les étages de la Fondation. Le tout, pour penser et vivre ensemble les mouvements du présent.

LAFAYETTE ANTICIPATIONS FONDATION GALERIES LAFAYETTE

Du ven. 15 au dim. 17 septembre

CONTACTS PRESSE :

Festival d'Automne

Rémi Fort, Yoann Doto

01 53 45 17 13 | r.fort@festival-automne.com

y.doto@festival-automne.com

Lafayette Anticipations

Claudine Colin Communication

Pénélope Ponchelet, Harry Ancely

01 42 72 60 01 | penelope@claudinecolin.com

01 44 59 24 89 | harry@claudinecolin.com



TRAJAL HARRELL

In the Mood for Frankie

Chorégraphie, costumes, bande sonore, Trajal Harrell
Interprètes, Trajal Harrell, Thibault Lac, Ondrej Vidlar
Design installation, Trajal Harrell
Design lumière, Stéphane Perraud

Commande The Museum of Modern Art New York
En coproduction avec le Singapore International Festival of the Arts
Avec le soutien de Dance Reflections by Van Cleef & Arpels

La Bourse de Commerce – Pinault Collection et le Festival d'Automne
à Paris présentent ce spectacle en coréalisation.

DANCE BY
REFLECTIONS
VAN CLEEF & ARPELS

Trio porté par Thibault Lac, Ondrej Vidlar et Trajal Harrell, *In the Mood for Frankie* est un hommage aux muses, celles d'hier, comme celles d'aujourd'hui. S'y croisent réminiscences de *butô*, pop culture et haute couture, le temps d'un vertige chorégraphique.

Le panthéon personnel de Trajal Harrell est, à l'évidence, riche de personnalités venues d'horizons divers. Le chorégraphe n'a pas son pareil pour brasser culture et influence. Avec *In the Mood for Frankie*, l'américain promet « un parc plein de muses entre histoire et imagination ». Du rêve à la réalité, Trajal Harrell interroge ce statut singulier de la muse. Il convoque les figures *butô*, de Yoko Ashikawa à Kazuo Ōno, le cinéma de Wong Kar-wai, la pop de Sade ou le style de Rei Kawakubo, styliste créatrice de la marque Comme des Garçons. De ces univers sources, Trajal Harrell fait la matière d'une performance habitée, avec pour compagnons de route les fidèles performeurs Thibault Lac et Ondrej Vidlar. *In the Mood for Frankie*, créé durant sa résidence au MoMA de New York en 2016, prend alors des allures d'installation vivante au plus près des corps et du public. C'est cette idée de réimaginer collectivement les impossibilités de l'histoire que Trajal Harrell recherche, dans l'ici et maintenant.

BOURSE DE COMMERCE – PINAULT COLLECTION

Le ven. 22 septembre

Durée estimée : 50 minutes

CONTACTS PRESSE :

Festival d'Automne

Rémi Fort, Yoann Doto
01 53 45 17 13 | r.fort@festival-automne.com
y.doto@festival-automne.com

Bourse de Commerce – Pinault Collection

Claudine Colin Communication
boursedecommerce@claudinecolin.com

TRAJAL HARRELL

Sister or He Buried the Body

Chorégraphe et interprète, Trajal Harrell
Design lumière, Stéphane Perraud
Dramaturgie, Tom Monteiro
Installation, Trajal Harrell
Bande sonore, Trajal Harrell

Production, Causecélebre vzw
Diffusion ART HAPPENS
Coproduction Aichi Triennale ; CND Centre national de la danse
(Pantin ; 13th Gwangju Biennale ; Ludwig Forum Aachen ; Mudam
(Luxembourg) ; Schauspielhaus Zürich
Avec le soutien de Dance Reflections by Van Cleef & Arpels

Le Musée de l'Orangerie et le Festival d'Automne à Paris présentent
cette performance en coréalisation.

DANCE BY
REFLECTIONS
VAN CLEEF & ARPELS

Trajal Harrell poursuit ses recherches sur le *butô* des origines, en tenant à distance la seule histoire. *Sister or He Buried the Body* ose la rencontre du japonais Tatsumi Hijikata et de la pionnière des danses afro-américaines, Katherine Dunham, dans un récit fictif, aux allures de dérive des continents chorégraphiques.

Fidèle à sa volonté de faire et défaire une histoire de la danse, Trajal Harrell ose le télescopage permanent à l'image de ce solo performatif, *Sister or He Buried the Body*. Il convoque ici le *butô* de Tatsumi Hijikata et la sœur mystique de celui-ci perdue depuis longtemps, Katherine Dunham. La légende veut que Hijikata partagea un studio avec La Dunham. Il n'en fallait pas plus pour que Trajal Harrell fasse de l'américaine la parente perdue depuis longtemps du *butô*. À sa manière, Harrell tire un fil et compose un tableau mouvant des modernités. Il y questionne la figure de la sœur de Hijikata – Dunham ou un parent décédé, ou simplement une fiction – affirmant le lien entre le mouvement et la disparition. « Nous devons apprendre constamment des morts, nous devons vivre avec eux » affirmait Tatsumi Hijikata. Dans une scénographie dépouillée faite de nattes d'herbes tissées et de passementerie, Trajal Harrell imagine une cérémonie du recueillement et du partage. Une danse d'amour, perdue au milieu de souvenirs inventés.

MUSÉE DE L'ORANGERIE DANSE DANS LES NYMPHÉAS

Le lun. 25 septembre

Durée : 25 minutes

CONTACTS PRESSE :

Festival d'Automne

Rémi Fort, Yoann Doto
01 53 45 17 13 | r.fort@festival-automne.com
y.doto@festival-automne.com

Musée de l'Orangerie

Cécile Castagnola, Silvia Cristini
presse@musee-orsay.fr
01 40 49 49 53 | 01 40 49 49 96

Sister or He Buried the Body en tournée :

Les 30 juin et 1er juillet 2023
Theater der Welt (Francfort, DE)



TRAJAL HARRELL

Demanding Whispers

Conception et interprétation, Trajal Harrell
Demanding Whispers est une création pour la Librairie 7L,
dans le cadre du projet Exquis conçu par Aymar Crosnier

Production STRUCTUUR
Coproducteur Librairie 7L ; STRUCTUUR ; Causecélebre vzw
Avec le soutien de Dance Reflections by Van Cleef & Arpels

DANCE BY
REFLECTIONS
VAN CLEEF & ARPELS

Trajal Harrell pose son iPhone à la Librairie 7L, au cœur de l'ancien studio-photo de Karl Lagerfeld qui abrite sa bibliothèque, pour danser l'image et performer un livre. Avec la règle du cadavre exquis pour principe, il poursuit un récit du corps initié par d'autres et offre ses gestes amoureux en partage.

Le projet *Exquis* propose à quatre artistes de performer un même livre et d'articuler leurs propositions au sein d'un récit partagé, déployé en autant de temps au cours de l'année. À chaque saison, un invité reprend les quinze dernières secondes de la pièce précédente pour en prolonger l'écriture, selon le principe du cadavre exquis auquel il emprunte son nom. Pour cette première édition, *Atlas Tadao Ando* de Philippe Séclier ouvre le dialogue autour de l'œuvre magistrale de l'architecte japonais, reconnu pour sa maîtrise du clair-obscur et son épure géométrique. Après François Chaignaud au printemps et Soa Ratsifandrihana en été, Trajal Harrell se prête à l'exercice cet automne en imaginant son solo comme une impression fugitive et persistante, de celle qui peut faire naître une histoire d'amour. Tel un murmure soufflé à l'oreille, un contact fugace ou un parfum déposé sur une nuque, il active un imaginaire pensé en mouvement et en commun, comme un événement patiemment, soigneusement ordonné, après quelques bavardages précipités.

LIBRAIRIE 7L

Le jeu. 26 octobre

Durée estimée : 25 minutes

CONTACTS PRESSE :

Festival d'Automne

Rémi Fort, Yoann Doto

01 53 45 17 13 | r.fort@festival-automne.com

y.doto@festival-automne.com

TRAJAL HARRELL

Caen Amour

Chorégraphie, Trajal Harrell
Interprètes, Trajal Harrell, Thibault Lac, Perle Palombe, Ondrej Vidlar et Aria Boumpaki en artiste invitée
Lumière, Sylvain Rausa
Scénographie, Jean Stephan Kiss et Trajal Harrell
Bande sonore, Trajal Harrell, les danseuses et danseurs
Dramaturgie, Sara Jansen

Production Tickle the Sleeping Giant Inc.
Production en tournée Causecélebre vzw
Diffusion ART HAPPENS / Coproduction Kampnagel (Hambourg) ;
Festival Avignon ; Theater Freiburg, Arsenic (Lausanne) ; Gessnerallee
(Zurich) ; ICA Boston ; Kaaitheater (Bruxelles) ; productiehuis Rotterdam
Avec le soutien de Dance Reflections by Van Cleef & Arpels

Le Théâtre Public de Montreuil, Centre dramatique national et le Festival d'Automne à Paris présentent ce spectacle en coréalisation.

DANCE BY
REFLECTIONS
VAN CLEEF & ARPELS

Caen Amour prend comme fil rouge les *hoochie coochie shows* américains de la fin du XIX^e siècle, pour tisser une toile serrée où les motifs de la danse se frottent à un siècle d'imagerie, jouant entre ce qui est caché et ce qui est dévoilé. Trajal Harrell, à sa manière, enjouée et politique, fait œuvre de commentateur sur l'état des corps.

Prendre à bras le corps le passé pour inventer un présent, tel pourrait être la méthode de Trajal Harrell qui, au fil des créations, s'ingénie à scruter le mouvement, mais tout autant l'histoire derrière le mouvement. Il en va ainsi du *hoochie coochie show*, matière première de *Caen Amour*. Renvoyant à un autre siècle, ce genre provocateur et sensuel, à l'instar d'un spectacle de danse érotique et folklorique, est surtout le produit d'une vision s'affranchissant de la vérité sur un certain orientalisme alors à la mode. Trajal Harrell fidèle à son approche transculturelle y puise matière à interroger nos représentations fantasmées. Il érige un décor, carrousel de carton-pâte, que les interprètes habitent. Sous nos yeux, un bouquet de danses mis en forme par Trajal Harrell réactive une mémoire possible. Drapés d'un voile, d'un simple t-shirt ou seins nus, les solistes convoqués gardent la juste distance entre la représentation et le commentaire. *Caen Amour*, sous ses atours chatoyants, est à coup sûr une réflexion sur le regard.

**THÉÂTRE PUBLIC DE MONTREUIL, CENTRE DRAMA-
TIQUE NATIONAL**

Du ven. 27 au dim. 29 octobre

Durée : 1h

CONTACTS PRESSE :

Festival d'Automne

Rémi Fort, Yoann Doto
01 53 45 17 13 | r.fort@festival-automne.com
y.doto@festival-automne.com

Théâtre Public de Montreuil

Agence Plan Bey
01 48 06 52 27 | bienvenue@planbey.com

TRAJAL HARRELL SCHAUSPIELHAUS ZÜRICH DANCE ENSEMBLE

Tambourines

Mise en scène et chorégraphie, décors, costumes, bande sonore, Trajal Harrell

Interprètes Stephanie Amurao, New Kyd, Frances Chiaverini, Trajal Harrell, Perle Palombe, Cobleh Graven Palucca, Songhay Toldon, Ondrej Vidlar
Installation, Sarah Sze
Lumière, Sylvain Rausa
Dramaturgie, Katinka Deecke

Production Schauspielhaus Zürich
Coproducteur Les Spectacles Vivants – Centre Pompidou (Paris) ;
Festival d'Automne à Paris
Avec le soutien de Dance Reflections by Van Cleef & Arpels

Les Spectacles vivants – Centre Pompidou (Paris) et le Festival d'Automne à Paris sont coproducteurs de ce spectacle et le présentent en coréalisation.

DANCE BY
REFLECTIONS
VAN CLEEF & ARPELS

Pour cette nouvelle création, Trajal Harrell prend le roman de Nathaniel Hawthorne, *La Lettre écarlate*, comme piste de travail et se plonge dans une Amérique coloniale. Le chorégraphe poursuit, avec le Schauspielhaus Zürich Dance Ensemble, sa mise en jeu des corps pour inventer une autre fin possible à l'histoire.

Trajal Harrell, voyageur transatlantique, navigue entre les continents du savoir. S'inspirant du roman de Nathaniel Hawthorne, *La Lettre écarlate* (*The Scarlett Letter : A Romance*), publié en 1850, il part à la recherche de son héroïne, Hester Prynne et imagine sa vie dans une autre époque que cette Amérique patriarcale. Dans l'œuvre de Hawthorne, la jeune femme est mise au ban de la société pour avoir eu un enfant avec un homme à qui elle n'est pas mariée. Et doit porter le A pour *adultery*. Repentance, culpabilité traversent ces pages. Pour Trajal Harrell, il s'agit de faire un pas de côté pour interroger notre époque. A-t-elle réellement changé ? À l'heure où certains verraient bien un retour à un certain ordre (moral), quel message veut-on entendre ? Le chorégraphe, accompagné de la plasticienne Sarah Sze, fait de *Tambourines* une pièce laboratoire, « flexible », où des invités viennent rejoindre la scène le temps d'une représentation. « Ne jamais être figé » résume Trajal Harrell.

CENTRE POMPIDOU

Du jeu. 23 au sam. 25 novembre

CONTACTS PRESSE :

Festival d'Automne

Rémi Fort, Yoann Doto
01 53 45 17 13 | r.fort@festival-automne.com
y.doto@festival-automne.com

Centre Pompidou

Opus 64 - Arnaud Pain
01 40 26 77 94 | a.pain@opus64.com

CECILIA BENGOLEA FRANÇOIS CHAIGNAUD TRAJAL HARRELL MARLENE MONTEIRO FREITAS

(M)imosa or Twenty Looks or Paris is Burning at The Judson Church (M)

Conception et interprétation, Cecilia Bengolea, François Chaignaud, Trajal Harrell et Marlene Monteiro Freitas

Production Mandorle productions (Garance Roggero, Jeanne Lefèvre, Emma Forster)

Coproduction Le Quartz scène nationale de Brest ; Chaillot – Théâtre national de la Danse ; La Place de la Danse CDCN Toulouse Occitanie ; The Kitchen – New York ; Bomba Suicida – Lisbonne ; FUSED French US Exchange in Dance / Avec le soutien de La Ménagerie de verre (Paris) ; Les Laboratoires d'Aubervilliers ; Drac Poitou-Charentes ; Institut français ; Lower Manhattan Cultural Council

Remerciements Sarah Michelson, DD Dorvillier, Ben Pryor, Lasseindra Ninja, Alex Mugler, Rumi Missabu, Pascal Queneau, Archie Burnett, Javier Madrid, Matthieu Bajolet, Donatien Veismann, Miguel Bengolea, Marianne Chargois, Joao Figueira, Rio Rutzinger, Emmanuelle Huynh, Jessica Trossman

Mandorle productions est subventionnée par le ministère de la Culture – Drac Auvergne-Rhône-Alpes et la région Auvergne-Rhône-Alpes François Chaignaud est artiste associé à Bonlieu Scène nationale Annecy, à Chaillot – Théâtre national de la Danse, à la Maison de la danse et à la Biennale de la danse de Lyon

Avec le soutien de Dance Reflections by Van Cleef & Arpels

Le CND Centre national de la danse et le Festival d'Automne à Paris sont coproducteurs de la reprise de ce spectacle et le présentent en coréalisation, en collaboration avec le Théâtre du fil de l'eau (Pantin).

DANCE
REFLECTIONS
BY
VAN CLEEF & ARPELS

THÉÂTRE DU FIL DE L'EAU / CND CENTRE NATIONAL DE LA DANSE HORS LES MURS

Les mer. 29 novembre, sam. 2 et dim. 3 décembre

Durée estimée : 2h15

CONTACTS PRESSE :

Festival d'Automne

Rémi Fort, Yoann Doto

01 53 45 17 13 | r.fort@festival-automne.com

y.doto@festival-automne.com

CND Centre national de la danse

Myra - Yannick Dufour, Célestine André-Dominé

01 40 33 79 13 | myra@myra.fr

Pièce de 2011 devenue culte, *(M)imosa* réunit à l'invitation de Trajal Harrell, les chorégraphes Marlene Monteiro Freitas, François Chaignaud et Cecilia Bengolea. Faisant plus que jamais figure de manifeste *queer*, le *voguing* comme la *post-modern dance* y devient, sous nos yeux, matière à réflexion pour une extase partagée.

Volet « M » de la série *Twenty Looks or Paris is Burning at The Judson Church*, *(M)imosa* part de ce postulat : « Que se serait-il passé en 1963, à New York, si une figure de la scène *voguing* de Harlem était descendue jusqu'à Downtown pour danser aux côtés des pionniers de la *post-modern dance* ? ». Trajal Harrell, Marlene Monteiro Freitas, François Chaignaud et Cecilia Bengolea fomentent un spectacle hybride, somme de questionnements et de réponses sous forme de performance pour quatre corps, riche de solos pop, brassant un demi-siècle de revendications chorégraphiques. Qu'est-ce qu'une norme, une danse contemporaine, un dépassement ? Dès lors, *(M)imosa* se mue en défilé, un hommage aux *ballrooms* de la scène *voguing*, au documentaire mythique de Jennie Livingston, *Paris is Burning*, tout comme aux recherches de la Judson Memorial Church et aux tenants de la *post-modern dance*. Une association de gestes et de sons à la folle inventivité.

TRAJAL HARRELL

The Romeo

Mise en scène, chorégraphie, scénographie, costumes,
Trajal Harrell

Avec New Kyd, Frances Chiaverini, Vânia Doutel Vaz, Maria
Ferreira Silva, Rob Fordeyn, Challenge Gumbodete, Trajal
Harrell, Thibault Lac, Christopher Matthews, Nasheeka
Nedsreal, Perle Palombe, Norel Amestoy Penck, Stephen
Thompson, Songhay Toldon, Ondrej Vidlar

Scénographie, Nadja Sofie Eller

Bande sonore, Trajal Harrell / Asma Maroof

Lumières, Stéphane Perraud

Dramaturgie, Miriam Ibrahim, Katinka Deecke

Production Schauspielhaus Zürich avec le Schauspielhaus Zürich
Dance Ensemble

Coproduction Festival d'Avignon ; Holland Festival (Amsterdam) ;
Singapore International Festival of Arts ; Berliner Festspiele (Berlin) ; La
Villette (Paris) ; Festival d'Automne à Paris (Paris) ; Comédie de Genève ;
La Bâtie-Festival de Genève ; La Comédie de Clermont-Ferrand
scène nationale ; TANDEM Scène nationale (Douai-Arras) ; December
Dance – Concertgebouw and Cultuur-centrum Brugge (Bruges)
Avec le soutien de Dance Reflections by Van Cleef & Arpels

La Villette et le Festival d'Automne à Paris sont coproducteurs de ce
spectacle et le présentent en coréalisation, avec Chailot – Théâtre
national de la Danse.

DANCE BY
REFLECTIONS
VAN CLEEF & ARPELS

Peu importe l'origine de *Romeo* : imaginez une danse que les gens de toutes origines, de tous sexes, de toutes générations et de tous tempéraments dansent lorsqu'ils font face à leurs tragédies intimes. Trajal Harrell amène cette fois *The Romeo* à Paris. Et c'est peut-être ici que l'histoire va vraiment commencer.

Avec *The Romeo*, pièce d'envergure pour une douzaine d'interprètes, Trajal Harrell imagine un style de danse spéculative : une danse portant le nom d'un héros shakespearien, dont personne ne sait exactement d'où elle vient, ni qui l'aurait dansée pour la première fois, transmise de génération en génération et sans cesse actualisée par les souvenirs de celle-ci. Une danse qui prête ses traits à une multitude de personnages. Danse de cour, pose de *voguing* ou dansée par des bergers, *The Romeo* a déjà vécu mille vies à l'évidence. Dans un décor de pergola tout en transparence, Trajal Harrell fomenté dès lors une fantaisie des corps, reprenant le principe du *catwalk* des défilés de mode, l'étirant à souhait. On assiste à une célébration inquiète et d'autant plus belle : chacune et chacun des artistes se présente avant de partir en coulisses endosser un nouveau rôle. Drapé, enveloppé, caché, dévoilé, le mouvement selon Harrell est une étoffe voluptueuse, un clin d'œil effronté, une dernière danse. *The Romeo* se plaît à confondre les temps pour se conjuguer au présent.

GRANDE HALLE DE LA VILLETTE

Du jeu. 7 au sam. 9 décembre

Durée : 1h15

CONTACTS PRESSE :

Festival d'Automne

Rémi Fort, Yoann Doto

01 53 45 17 13 | r.fort@festival-automne.com

y.doto@festival-automne.com

La Villette

Bertrand Nogent, Carole Polonsky

b.nogent@villette.com

c.polonsky@villette.com

Chailot - Théâtre national de la Danse

Marie Pernet

01 53 65 31 22 | marie.pernet@theatre-chailot.fr

The Romeo en tournée :

Du 18 au 23 juillet 2023

Festival d'Avignon

Les 11 et 12 août 2023

Tanz im August - Berliner Festspiele (Berlin, DE)

Les 15 et 16 septembre 2023

La Bâtie - Festival de Genève (Genève, CH)

Les 30 novembre et 1^{er} décembre 2023

La Comédie de Clermont-Ferrand

Le 12 décembre 2023

Concertgebouw (Bruges, BE)

TRAJAL HARRELL

Maggie the Cat

Chorégraphie, costumes, scénographie et son, Trajal Harrell
Avec Stephanie Amurao / Maria Ferreira da Silva / Titilayo
Adebayo, Helan Boyd Auerbach, Vânia Doutel Vaz, Rob
Fordeyn / Challenge Gambodete, Trajal Harrell, Christopher
Matthews, Nasheeka Nedsreal, Tiran Normanson, Perle
Palombe, Songhay Toldon, Ondrej Vidlar
Scénographie, Erik Flatmo, Trajal Harrell
Lumières, Stéfane Perraud
Assistant, Lennart Boyd Schürmann
Dramaturgie, Katinka Deecke

Production Manchester International Festival
Production en tournée Causecélebre vzv
Diffusion ART HAPPENS

Maggie the Cat fait partie de la trilogie Porca Miseria, commande du
Manchester International Festival ; Schauspielhaus Zürich ; ONASSIS
STEGI ; Kampnagel (Hambourg) ; Holland Festival ; The Barbican
and Dance Umbrella (London) ; NYU Skirball (New York) ; Berliner
Festspiele ; The Arts Centre at NYU Abu Dhabi
Avec le soutien de Dance Reflections by Van Cleef & Arpels

La Villette (Paris) et le Festival d'Automne à Paris présentent ce
spectacle en coréalisation.

DANCE BY
REFLECTIONS
VAN CLEEF & ARPELS

***Maggie the Cat* s'inspire de Maggie, personnage principal d'une des pièces les plus célèbres du théâtre moderne, *La Chatte sur un toit brûlant* de Tennessee Williams. Sous la forme d'une parade fascinante aux allures de défilé, Trajal Harrell, au sommet de son art, embrasse culture populaire et savante, dans un même élan.**

Au-devant de la scène, Trajal Harrell introduit son personnage, Big Mama, et Maggie the Cat. La référence à la pièce de Tennessee Williams et au Mississippi vont irriguer la soirée tout entière. Mais pour le chorégraphe, il s'agit de déplacer la focale. Le nom de « Maggie » devient une prière sans cesse répétée au rythme des figures des interprètes réunis au plateau. De simples accessoires, serviette, couette, oreiller, Trajal Harrell va faire les éléments d'un vestiaire précieux et la maison de Maggie, abandonnée, devenir un théâtre de la mode. Comme à son habitude, le créateur fusionne danse de cours et gestuelle plus urbaine dans un grand mix en mouvement. À moins, bien sûr, qu'il ne veuille rendre hommage aux figures invisibles de la pièce de Williams et du film hollywoodien, à ces personnages noirs de la classe des serveurs qui observent et s'amuse à jouer Maggie derrière le rideau. *Maggie the Cat* est riche de contrastes, enlevé tel un cri d'amour. Et lorsque les interprètes laissent au sol les traces de leurs pas, la danse se fait mémoire vive.

GRANDE HALLE DE LA VILLETTE

Du jeu. 14 au sam. 16 décembre

Durée : 50 minutes

CONTACTS PRESSE :

Festival d'Automne

Rémi Fort, Yoann Doto
01 53 45 17 13 | r.fort@festival-automne.com
y.doto@festival-automne.com

La Villette

Bertrand Nogent, Carole Polonsky
b.nogent@villette.com
c.polonsky@villette.com

Maggie the Cat en tournée :

Les 4 et 6 août 2023
ImPulsTanz (Vienne, AT)

TRAJAL HARRELL

The Köln Concert

Mise en scène, chorégraphie, scénographie, son et costumes,
Trajal Harrell

Interprètes, New Kyd, Maria Ferreira Silva, Trajal Harrell, Nojan
Bodas Mair, Thibault Lac, Songhay Toldon, Ondrej Vidlar

Dramaturgie, Katinka Deecke

Lumière, Sylvain Rausa

Musique, Keith Jarrett, Joni Mitchell

Production Schauspielhaus Zürich

Avec le soutien de Dance Reflections by Van Cleef & Arpels

La Maison de la musique de Nanterre et le Festival d'Automne à Paris
présentent ce spectacle en coréalisation.

DANCE BY
REFLECTIONS
VAN CLEEF & ARPELS

Le chorégraphe américain Trajal Harrell rêvait depuis longtemps de mettre en mouvement *The Köln Concert*, performance au piano unique de Keith Jarrett. Il y répond aujourd'hui en opérant la synthèse de ses influences.

Sur scène, sept banquettes de piano – une pour chaque interprète. Une partition étonnante les accueille. En 1975, à son arrivée à l'Opéra de Cologne, Keith Jarrett réalise que le piano sur lequel il va devoir jouer n'est pas le bon. Agacé, il se lance malgré tout dans une improvisation d'une heure, devenue l'un des albums les plus vendus de l'histoire de la musique classique et du jazz : *The Köln Concert*. Trajal Harrell s'en empare avec délicatesse, en associant Keith Jarrett à quatre chansons mélancoliques de Joni Mitchell. Dans cette création pour le Schauspielhaus Zürich Dance Ensemble, dont le chorégraphe est artiste associé depuis 2019, Trajal Harrell et ses six complices déploient une danse individuelle à la croisée des genres, qui mêle au *voguing* des influences allant de l'Antiquité grecque au théâtre *nô* pour clôturer le Portrait que le Festival d'Automne lui a consacré cette année.

MAISON DE LA MUSIQUE DE NANTERRE

Les mer. 20 et jeu. 21 décembre

Durée : 50 minutes

CONTACTS PRESSE :

Festival d'Automne

Rémi Fort, Yoann Doto

01 53 45 17 13 | r.fort@festival-automne.com

y.doto@festival-automne.com

Maison de la musique de Nanterre

Sarah Ounas

01 41 37 94 27 | sarah.ounas@mairie-nanterre.fr

The Köln Concert en tournée :

Les 31 juillet et 2 août

ImPulsTanz (Vienne, AT)

Du 11 au 13 septembre 2023

La Bâtie - Festival de Genève (Genève, CH)

Les 29 et 30 avril 2024

Maison de la Danse (Lyon)

ENTRETIEN

Qu'est-ce que ce Portrait représente pour vous ?

Trajal Harrell : Beaucoup de choses. Après les États-Unis, la France est le pays qui, le premier, a soutenu mon travail. Au Festival d'Automne, Marie Collin hier, Francesca Corona aujourd'hui, ont accompagné mon parcours, n'hésitant pas à me donner des retours sur mes créations. Cela compte à mes yeux. À cause de la pandémie, certaines de mes pièces n'ont pas été montrées à Paris. J'ai l'impression qu'il manquait quelque chose entre *Dancer of the Year* (2019) et *The Köln Concert* (2022). Rattraper ce temps m'importe. Ce n'est pas seulement un « retour à la maison », je dirais aussi que je reprends un dialogue important avec le public du Festival d'Automne. La crise sanitaire a stoppé tellement de rendez-vous.

Voyez-vous vos créations comme un répertoire en évolution ?

Trajal Harrell : Certainement, dans la mesure où les pièces sont connectées à des époques, des recherches. Je ne peux pas toujours prédire où cela va me mener. Il y a parfois un seul aspect de celles-ci que je veux montrer. Il y a définitivement une trajectoire qui se déploie. Ainsi, cela fait dix ans que je m'intéresse au *butō*, après le *voguing* et la *post-modern dance*. Cette phase « Hijikata » m'occupe depuis 2013. Je me donne encore deux années pour « couvrir » cette période esthétique. Je fais des voyages sur place, au Japon, j'y consulte les archives de Tatsumi Hijikata ou de Kazuo Ōno. D'une certaine façon, la série de pièces *Twenty Looks or Paris is Burning at The Judson Church* m'avait offert une visibilité. Ce Portrait, dont la plupart des pièces sont liées à cette période Hijikata, m'en offre une autre. J'arrive à la fin d'une période.

De quelles façons vos années de formation, de la Trisha Brown School (TBS) au City College de San Francisco ont influencé votre création ?

Trajal Harrell : Paradoxalement, à mes débuts à la TBS, il y avait un esprit de recherche basé sur des techniques du corps telles que la « Release Technique » ou la « Susan Klein Technique ». Je n'étais pas vraiment là-dedans, dans cette école de pensée. J'ai trouvé autre chose qui était cette relation possible entre le *voguing* et les débuts de la *post-modern dance*. J'étais aussi au courant de ce qui se passait en Europe et de cette danse conceptuelle.

Ce que l'on voit dans mon travail, c'est le partage de ce style de mouvements que j'ai expérimenté sur mon propre corps et celui que j'ai expérimenté avec les danseurs. Créer ma propre technique n'est pas ce qui m'intéresse, comme Trisha Brown ou Merce Cunningham ont pu le faire, ce n'est pas moi. Je suis dans le partage, mais autrement. Il y avait un vrai sens de l'échange de ces expériences du corps, dans ces années-là, à New York à travers des *workshops*, des discussions. D'une certaine façon, tout ceci se retrouve dans mon approche. Cela m'a pris du temps de comprendre comment partager mes découvertes liées au corps, comment ne pas mimer, comment devenir soi... Il y a eu une grande « séparation » entre les mouvements que je créais pour moi et les chorégraphies que je créais pour les danseurs. Je créais des solos et je ne partageais pas mon langage physique. Il m'a fallu trouver un moyen de ne pas diminuer le pouvoir des interprètes, mais plutôt de faire de leur individualité une force.

La danse contemporaine est devenue un champ d'exploration et de croisements ?

Trajal Harrell : On ne sait pas ce que sont les contours de la danse contemporaine, c'est pourquoi l'histoire du passé est si importante comme terrain d'études. Je me rapproche du futur en étudiant ce qui s'est déroulé avant.

Vous voyez vous comme un archiviste du mouvement ?

Trajal Harrell : Mon travail est basé sur la recherche. Mais je ne fais pas de recherches d'une manière traditionnelle. Je ne vais pas aller trouver une danse pour la reproduire telle quelle sur scène. Il s'agit d'outils « inspirants ». Lorsque vous créez une compagnie, que vous pénétrez un axe institutionnel, que l'on vous demande un Portrait, vous devenez le porteur d'un héritage. Les gens dans les musées ont commencé à me demander de quelle façon ils pouvaient « collectionner » mon travail, comment le garder, le préserver. Il faut négocier avec ces questions. Toutes les créations ne sont pas concernées, mais comment préserver une pièce ? Il y a une organisation dans votre travail sur laquelle vous devez travailler. Même si je ne suis pas dans un système de classement, je suis conscient que je dois aller de l'avant, passer à une autre période après la période Hijikata actuelle, comme auparavant la période *Twenty Looks*. Il y a quelque chose de triste à délaissier ces « rituels », comme celui consistant à me rendre chaque année au Japon, mais je dois avancer. D'une certaine façon, je suis déjà passé à autre chose.

Vous fusionnez culture underground et culture savante dans votre approche.

Trajal Harrell : Le *voguing*, duquel j'ai beaucoup appris, n'est plus aussi *underground* à partir du moment où il est visible dans des séries TV et que des *shows* sont organisés dans toutes les capitales européennes. Et *a contrario*, la *post-modern dance* reste peu connue au-delà d'un certain cercle. En définitive, je crois pouvoir dire que je m'intéresse à l'histoire qui n'a pas été écrite. À partir de cela, vous découvrez ce qui n'est pas visible, qui est resté souterrain. Mais cela ne veut pas dire que j'ai un système consistant à fusionner ces cultures. L'histoire du mouvement, notamment lié au corps des femmes, fait que cela a pu survivre comme une histoire non-écrite. Je ne fais pas de classement en fonction de l'intérêt que je peux porter à un courant, j'avance.

En quoi le Schauspielhaus Zürich Dance Ensemble que vous dirigez depuis 2019 a changé votre manière de créer ?

Trajal Harrell : Cela ne m'a pas changé en tant qu'artiste et pourtant cela modifie beaucoup de choses. Construire ainsi une compagnie apporte une stabilité du savoir. Ce n'est pas seulement un relatif confort, c'est plus de possibilité pour penser, une confiance nouvelle. Avoir une quinzaine d'interprètes sur scène, être capable de me lancer dans une trilogie, cela ne peut être envisagé qu'avec une « maison » à vos côtés. Être dans une telle institution, la Schauspielhaus Zürich, est une situation complètement différente. Danser onze représentations de *The Romeo* sur place me donne toute latitude de creuser, d'aller au fond des choses. Mais il y a également plus de responsabilités, je dois trouver le juste équilibre. Au final, pour revenir à votre question, je reste fidèle à ma méthode créative. Et j'entends prendre toujours autant de risques, jamais moins. Tu dois nourrir l'institution sans qu'elle ne te mange. C'est réconfortant, quoique pas si facile. Je ne le ferais pas toute ma vie ceci dit, j'aime mon indépendance.

Certains de vos récents spectacles sont traversés par la mort.

Trajal Harrell : Cela a commencé à partir de mes recherches sur le *butō* je pense. On la surnomme « la danse des ténèbres ». Déjà jeune, dans le Sud des États-Unis, j'ai été confronté à des rituels de mort. Mais le *butō* va me donner plus, un champ d'exploration. La mort est toujours présente dans nos vies, même si l'on ne veut pas la voir. Quelque chose que l'on doit porter, ou laisser les autres porter. J'essaye de créer un espace dans mon travail pour encourager les spectateurs à vivre avec. Après tout, c'est déjà ce que faisait la tragédie grecque. Il faut vivre sur ce précipice entre la vie et la mort, non ? Après, il y a différentes façons de l'aborder... On veut dans l'art donner de l'espoir. Mais faut-il pour autant cacher le désespoir, le pathétique, la vieillesse ? Cela fait partie de la vie et donc de la scène. En Inde, on ne cache rien, on voit tout. Dans notre culture occidentale, la tendance est plutôt à occulter, à planquer. On peut porter la peine pour en faire une célébration. Enfant à l'église, j'ai vu les gens pleurer de joie et de tristesse.

Vous avez affirmé que vous dansiez avec un esprit *butō*.

Qu'est-ce à dire ?

Trajal Harrell : Ce n'est pas une prescription ou bien une catégorie. Ce serait plutôt une mentalité. La plupart des interprètes veulent utiliser leur force, je veux utiliser pour ma part mes faiblesses, ma fragilité. Il est important, dans une société comme la nôtre, si productiviste, de montrer sa force, sa force émotionnelle et son contraire.

(M)imosa fait également partie de ce Portrait.

Trajal Harrell : Nous étions si jeunes en 2011 à sa création, Cecilia Bengolea, Marlene Monteiro Freitas, François Chaignaud et moi. C'est comme une famille qui se reforme, se retrouve. Même si avec le temps, nous ne nous sommes plus vus, qu'il a pu y avoir des conflits. Il y a une blague entre nous quatre qui consiste à imaginer une version de *(M)imosa* avec des chaises roulantes. Plus sérieusement, *(M)imosa* est lié à une époque, et cela vous ne pouvez pas le reproduire. *(M)imosa* c'est quatre interprètes, quatre auteurs. Notre complexité c'est ce qui faisait la pièce à sa création.

Ressentez-vous toujours du plaisir à être sur le plateau ?

Ce sentiment a-t-il évolué ?

Trajal Harrell : Créer un projet, c'est trouver un lien avec le public. Quel que soit le sujet. Cette rencontre avec les spectatrices et spectateurs est primordiale. Il y a cet instant, si particulier, où ils entrent dans la salle et j'aime être sur scène pour y assister, le vivre pleinement. Au moment de la pandémie, c'est tout cela que nous avons perdu, ce lien, ce contact. Le théâtre était sur le point de nous échapper, on allait le perdre et ce lien avec. Car après tout ce qui s'y passe est simple : on espère partager la même page de notre imaginaire. Et lorsque cela fonctionne, je veux dire entre le public et les interprètes, c'est magique.

Danseur et chorégraphe alors ?

Trajal Harrell : Je savais que je serai un chorégraphe qui danse. Même si depuis un moment, j'ai l'impression de vivre sur les routes, loin de ma famille, de mon partenaire. Parfois, je me dis que je voudrais un second acte, une autre vie. Je sais que le jour où j'arrêterai la danse, j'arrêterai également la chorégraphie.

Que recherchez-vous chez une, chez un interprète ?

Trajal Harrell : Lorsque j'étudiais à la Trisha Brown School, je remarquais que les élèves aimaient l'humilité de la danse. Cela me rendait fou. Pour moi et dans mon travail, si vous montez sur scène, vous devez vouloir être vu. Ma danse n'est pas faite pour se cacher, au contraire.

L'esprit de communauté définit-il votre approche ?

Trajal Harrell : Sans doute, bien que nous soyons différents les uns des autres, mes interprètes et moi. Une grande partie de ma création a grandi avant qu'il y ait un langage pour la qualifier. On ne parlait guère de fluidité du genre ou de non-binarité. Mais dès le début, nous avons joué avec la redéfinition des structures normatives de la représentation de soi et de la performativité du quotidien.

Propos recueillis par Philippe Noisette

BIOGRAPHIES

Trajal Harrell

Diplômé de l'Université de Yale, Trajal Harrell, danseur et chorégraphe, a étudié la danse dans plusieurs écoles, dont la Trisha Brown School et la Martha Graham School of Contemporary Dance. Il se fait connaître avec la série de pièces *Twenty Looks or Paris is Burning at The Judson Church* (2009-2012), qui imagine la rencontre entre la *post-modern dance* et la tradition du *voguing*. Il crée à la même période plusieurs performances qui se déploient dans des musées, dont *The Untitled Still Life Collection* (2010), créé avec Sarah Sze à l'Institute of Contemporary Art de Boston. Inspiré aussi bien par la mode et la culture pop que par les avant-gardes, son travail entretient un dialogue permanent avec l'histoire de la danse, qu'il s'agisse du *butō* dans *The Return of La Argentina* (2015) ou de Loïe Fuller dans *The Ghost of Montpellier Meets the Samurai* (2015). En 2019, il devient co-directeur du Schauspielhaus Zürich, où il fonde une compagnie de danse, le Schauspielhaus Zürich Dance Ensemble, avec qui il crée plusieurs spectacles parmi lesquels *Monkey off My Back or the Cat's Meow* (2021) et *Das Haus von Bernarda Alba* (2022). Son travail est régulièrement présenté en France, entre autres à Montpellier Danse, au Festival d'Avignon, et au Festival d'Automne depuis 2013.

Trajal Harrell au Festival d'Automne :

- 2022 *The Köln Concert* (Théâtre de la Cité internationale)
- 2015 *The Ghost of Montpellier Meets the Samurai* (Centre Pompidou)
- 2013 *Antigone Sr. / Twenty Looks or Paris is Burning at The Judson Church (L)* (Centre Pompidou)

Cecilia Bengolea

Née à Buenos-Aires, Cecilia Bengolea suit des études de danse anthropologique auprès d'Eugenio Barba puis étudie la philosophie et l'histoire de l'art à l'Université de Buenos-Aires. En 2001, elle s'installe à Paris et suit la formation ex.e.r.c.e. à Montpellier, dirigée par Mathilde Monnier. Quatre ans plus tard, sa rencontre avec François Chaignaud engendre une collaboration artistique qui se poursuit pendant une dizaine d'années sur plusieurs pièces, dont *Pâquerette* (2008), *Sylphides* (2009), *Castor et Pollux* (2010) ou encore *Dub Love* (2013). En 2011, Cecilia Bengolea coréalise deux courts-métrages en dialogue avec l'œuvre de Levi-Strauss (*Tristes Tropiques : La Beauté (tôt) vouée à se défaire* avec Donatien Veismann et *Cri de Pilaga* avec Juliette Bineau) puis présente en 2016 au Covent Garden Market une installation vidéo dans le cadre de l'Art Night. En 2018, elle crée la pièce *Insect Train* avec Florentina Holzinger, et en 2021 la comédie musicale *Baiser mortel*, avec Lala & ce et Low Jack.

Cecilia Bengolea au Festival d'Automne :

- 2016 *DFS* avec François Chaignaud (Espace 1789 ; Centre Pompidou)
- 2013 *Думи мої - Dumy Moyi* avec François Chaignaud (Maison de l'Architecture / Café A)
- 2012 *altered natives Say Yes to Another Excess - Twerk* avec François Chaignaud (Centre Pompidou)
- 2011 *Sylphides* avec François Chaignaud (Centre Pompidou)
- 2011 *Castor et Pollux* avec François Chaignaud (T2G Théâtre de Gennevilliers)

François Chaignaud

Diplômé en 2003 du Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris, François Chaignaud a dansé pour de nombreux chorégraphes (Alain Buffard, Boris Charmatz, Emmanuelle Huynh ou Gilles Jobin). Depuis sa première pièce en 2004, il conçoit la danse comme une expression globale, son travail étant marqué par l'articulation du chant et de la danse, mais aussi par un rapport approfondi à l'histoire, dans ses créations comme dans les collaborations qu'il mène (entre autres avec Jérôme Marin ou Théo Mercier). De 2005 à 2016, il crée avec Cecilia Bengolea plusieurs spectacles présentés à l'international. Il fonde en 2021 Mandorle Productions, affirmant une démarche artistique appuyée sur la coopération avec de nombreux artistes, dont Nino Laisné, Marie-Pierre Bréban, Akaji Maro, Dominique Brun ou Sasha J. Blondeau. Il crée également des pièces pour des grands groupes d'interprètes, *Soufflette* en 2018 pour la compagnie Carte Blanche, et *t u m u l u s* avec Geoffroy Jourdain et Les Cris de Paris en 2022. Il est artiste associé à Bonlieu, Scène nationale d'Annecy, à Chaillot – Théâtre national de la Danse à Paris ainsi qu'à la Maison de la Danse et à la Biennale de la danse de Lyon.

François Chaignaud au Festival d'Automne :

- 2022 *Blasons* avec Dançando com a Diferença (Théâtre de la Ville / Les Abbesses)
- 2022 *t u m u l u s* avec Geoffroy Jourdain (La Villette ; Points communs / Théâtre des Louvrais)
- 2020 *GOLD SHOWER* avec Akaji Maro (Maison de la Musique de Nanterre)
- 2016 *DFS* avec Cecilia Bengolea (Espace 1789 ; Centre Pompidou)
- 2013 *Думи мої – Dumy Moyi* avec Cecilia Bengolea (Maison de l'Architecture / Café A)
- 2012 *altered natives Say Yes to Another Excess – Twerk* avec Cecilia Bengolea (Centre Pompidou)
- 2011 *Sylphides* avec Cecilia Bengolea (Centre Pompidou)
- 2011 *Castor et Pollux* avec Cecilia Bengolea (T2G Théâtre de Gennevilliers)

Marlene Monteiro Freitas

Marlene Monteiro Freitas est née au Cap Vert. Elle étudie la danse à P.A.R.T.S. (Bruxelles), à l'Escola Superior de Dança et à la Fundação Calouste Gulbenkian (Lisbonne), puis cofonde la compagnie de danse Compass dans son pays natal. Danseuse pour Emmanuelle Huynh, Loïc Touzé, Tânia Carvalho ou Boris Charmatz, elle crée également plusieurs pièces, dont *Primeira Impressão* en 2005, *A Improbabilidade da Certeza* et *Larvar* en 2006, *Uns e Outros* en 2008, *A Seriedade do Animal* en 2009, le solo *Guintche* en 2010, *Paraíso, coleção privada* en 2012, *Jaguar* en 2015. Le Festival d'Automne l'invite pour la première fois en 2017 avec *Bacchantes – prélude pour une purge*, d'après l'œuvre d'Euripide. Un an plus tard, la Bat-sheva Dance Company lui passe commande d'une pièce, *Canine Jaunâtre 3*. En 2020, elle crée *Mal – Embriaguez Divina* à Kampnagel (Hambourg) et devient co-programmatrice de *(un)common ground*, un projet autour de l'inscription territoriale et artistique du conflit israélo-palestinien. Le Festival d'Automne lui consacre en 2022 un Portrait en sept pièces et une exposition. Sa dernière œuvre, *Lulu*, a été créée en 2023 aux Wiener Festwochen.

Marlene Monteiro Freitas au Festival d'Automne :

- 2022 Portrait Marlene Monteiro Freitas
Guintche (live version) (Centre Pompidou)
ÔSS (Chaillot – Théâtre National de la danse)
idiota (Palais de la porte dorée)
D'ivoire et chair – les statues souffrent aussi (Théâtre Public de Montreuil, Centre Dramatique National)
Pierrot lunaire (La Villette – Grande Halle)
Bacchantes – prélude pour une purge (Le CENT-QUATRE-PARIS)
CATTIVO (La Villette – Grande Halle)
RI TE. Paris Intermission, avec Israel Galván (Théâtre de la Ville / Espace Cardin)
- 2021 *Mal – Embriaguez Divina* (Centre Pompidou ; Théâtre Public de Montreuil, Centre Dramatique National)
- 2017 *Bacchantes – prélude pour une purge* (Centre Pompidou ; Théâtre Public de Montreuil, Centre Dramatique National)



NADIA BEUGRÉ

Filles-Pétroles

Direction artistique, Nadia Beugré
Assistant, Christian Romain Kossa
Interprètes, Anoura Aya Larissa Labarest, Christelle Ehoué
Création lumière, Beatriz Kaysel

Production Libr'Arts / Virginie Dupray
Coproduction la briqueterie CDCN du-Val-de-Marne ; Le Théâtre de Rungis ; CCN2 - Centre chorégraphique national de Grenoble - Accueil studio Théâtre Molière - Sète, Scène nationale archipel de Thau ; ICI-CCN de Montpellier - Occitanie / Pyrénées Méditerranée - Direction Christian Rizzo
Avec le soutien du Goethe-Institut Côte d'Ivoire (Abidjan) ; Drac Occitanie / ministère de la Culture
Avec le soutien de la Fondation d'entreprise Hermès

Le Théâtre de la Ville-Paris et le Festival d'Automne à Paris présentent ce spectacle en coréalisation.



Grâce à leur gouaille et leurs danses, Christelle et Aya se frayent un chemin en dehors des cadres et des normes. Témoignage brûlant d'une jeunesse d'Abidjan, *Filles-Pétroles* brosse le portrait de ces deux jeunes femmes ivoiriennes et résonne, en creux, avec le propre parcours de la chorégraphe Nadia Beugré.

Christelle chérit son surnom « gros camion », pour ses formes imposantes et son verbe rentre dedans. Aya se fait appeler « la Chinoise pimentée », pour la rapidité de ses mouvements et ses sauts acrobatiques. Comme la chorégraphe Nadia Beugré, les deux jeunes filles ont grandi dans le quartier populaire de Derrière Rail à Abobo, au nord d'Abidjan. Avec leur féminité hors des canons et leurs singularités affirmées, elles ont dû se faire une place dans la société ivoirienne en affûtant leurs armes grâce aux danses coupé-décalé et roukasskass. Tout juste sorties de l'adolescence, elles font le show, haranguant le public, partagent leurs rêves et racontent leurs histoires sans jamais manquer d'humour. Une pâte à pain pétrie par leurs mains - souvenir des galettes qui se vendent dans les rues de leur ville - devient le support de leurs jeux complices et de leurs métamorphoses. Christelle et Aya ont un talent rare, elles sont deux *Filles-Pétroles* qu'il ne faudrait pas voir s'évaporer.

THÉÂTRE DE LA VILLE / ESPACE CARDIN

Du mar. 19 au ven. 22 septembre

Durée : 45 minutes

CONTACTS PRESSE :

Festival d'Automne

Rémi Fort, Yoann Doto

01 53 45 17 13 | r.fort@festival-automne.com

y.doto@festival-automne.com

Théâtre de la Ville

Marie-Laure Violette

06 46 78 44 31 | mlviolette@theatredelaville.com

Filles-Pétroles en tournée :

Les 28 et 29 septembre 2023

ICI-CCN de Montpellier Occitanie

ROBYN ORLIN

'in a corner the sky surrenders – unplugging archival journeys... #1 (for nadia♥)...'

Un projet de Robyn Orlin, création 1994 – reprise 2022
Interprète, Nadia Beugré
Musique live et son, Cedrik Fermont
Costumes, Birgit Neppi
Décor, Annie Tolleter
Contribution lumière, Romain de Lagarde

Production City Theatre & Dance Group, Damien Valette Prod
Coproducteur Festival Montpellier Danse ; Chaillot – Théâtre national de la Danse
Avec le soutien de la Drac Île-de-France/ministère de la Culture
Avec le soutien de la Fondation d'entreprise Hermès

Le Théâtre de la Ville-Paris et le Festival d'Automne à Paris présentent ce spectacle en coréalisation.



Au coin d'une rue, quand une vie bascule et que le ciel perd ses moyens : le solo fondateur de la chorégraphe Robyn Orlin, créé à New York dans une boîte en carton, est aujourd'hui repris par Nadia Beugré, interprète pleine d'éclat et de brio. Une facette inconnue de la chorégraphe rebelle et désopilante.

En 1994, Robyn Orlin passe quelques mois à New York, ayant terminé ses études en arts de la scène et arts visuels à l'Art Institute de Chicago. Frappée par la présence des SDF dans les rues du Lower East Side, elle leur consacre un spectacle métaphorique, performé dans une boîte de réfrigérateur en carton. Ce solo mélangeant actions, mouvements et danse, autant que son parcours à Chicago en « Quatrième dimension » des arts, constitue un tournant dans son travail pour la scène. Et *in a corner...* restera dans un coin de sa tête, pour ressurgir soudainement pendant le confinement de 2020, comme symbole du basculement soudain vers un mode de survie. L'idée s'impose de transmettre cet acte de désobéissance esthétique à Nadia Beugré, danseuse et chorégraphe incarnant aujourd'hui l'esprit et l'énergie rebelles qui caractérisaient la jeune Robyn Orlin.

THÉÂTRE DE LA VILLE / ESPACE CARDIN

Du ven. 22 au dim. 24 septembre

Durée : 50 minutes

CONTACTS PRESSE :

Festival d'Automne

Rémi Fort, Yoann Doto

01 53 45 17 13 | r.fort@festival-automne.com

y.doto@festival-automne.com

Théâtre de la Ville

Marie-Laure Violette

06 46 78 44 31 | mlviolette@theatredelaville.com

NADIA BEUGRÉ

L'Homme rare

Direction artistique, Nadia Beugré
Création et chorégraphie, Nadia Beugré
Interprètes, Nadim Bahsoun, Daouda Keita, Marius Mogueiba,
Lucas Nicot, Tahi Vadel Guei
Direction technique et lumières, Anthony Merlaud
Musique, Serge Gainsbourg, Lucas Nicot, Percussions
d'Obilo
Regard extérieur, Faustin Linyekula

Production et diffusion Virginie Dupray – Libr'Arts, avec le soutien
de Latitudes Contemporaines et Studios Kabako
Coproducteur Kunstenfestivaldesarts (Bruxelles) ; Théâtre de la Ville-
Paris ; Festival d'Automne à Paris ; Montpellier Danse ; CCN2 – Centre
chorégraphique national de Grenoble ; Centre chorégraphique national
d'Orléans – Direction Maud Le Pladec ; Kunstencentrum Vooruit
(Gand) ; Musée de la Danse – Centre chorégraphique national de
Rennes et de Bretagne ; BIT Teatergarasjen (Bergen) ; Théâtre de Nîmes
Résidence de création Montpellier Danse – Agora, cité internationale
de la danse, avec le soutien de la Fondation BNP Paribas
Avec le soutien de L'échangeur-CDCN Hauts-de-France – Studio Libre
(Château-Thierry) ; Drac Occitanie – Aide à la reprise
Libr'Arts est soutenue par la Drac Occitanie / ministère de la Culture
au titre de Compagnie conventionnée
Nadia Beugré est artiste associée à la briqueterie CDCN du Val-de-Marne
Avec le soutien de la Fondation d'entreprise Hermès

Le Festival d'Automne à Paris est coproducteur de ce spectacle et le
présente en coréalisation avec la briqueterie CDCN du Val-de-Marne.



LA BRIQUETERIE CDCN DU VAL-DE-MARNE

Du mer. 4 au ven. 6 octobre

THÉÂTRE DE CHÂTILLON

Le mar. 23 janvier 2024

Durée : 1h05

CONTACTS PRESSE :

Festival d'Automne

Rémi Fort, Yoann Doto

01 53 45 17 13 | r.fort@festival-automne.com

y.doto@festival-automne.com

La Briqueterie

Opus 64 - Arnaud Pain

01 40 26 77 94 | a.pain@opus64.com

Théâtre Châtillon Clamart

Armelle Briand

01 55 48 06 90 | a.briand@theatrechatillonclamart.com

Abordant frontalement les assignations de genre, sabotant
les catégories du masculin et féminin en faisant se déhan-
cher cinq hommes nus, *L'Homme rare* de Nadia Beugré est
aussi une pièce sur le regard. Celui, occidental, voyeur,
exotisant, que l'on pose sur ces corps et plus spécifiquement
sur les corps noirs.

Ils sont de dos, entièrement nus ou simplement drapés de tis-
sus. Cinq hommes non-blancs, certains sur talons, ensemble
ils ondoient, font rouler leurs hanches, frémir leurs bassins.
La chorégraphe Nadia Beugré, inspirée par les communautés
de Rio de Janeiro et leurs danses urbaines véloces où ces
mouvements ne sont pas seulement l'apanage des femmes,
déjoue avec subtilité les assignations de genre. Si *L'Homme
rare* rappelle que féminité et masculinité, fragilité et virilité,
sont des notions toutes relatives, la pièce nous tend surtout un
miroir pour y observer nos manières de voir. La chorégraphe
laisse libres nos yeux de se poser là où ils veulent. Mais nul
n'échappe à la posture du voyeur comme à l'héritage d'un
regard dominant, qui réifie, exotise, colonise les corps et tout
particulièrement les corps noirs. Fesses rebondies plutôt que
torse bombé, en enrichissant d'autres nuances les masculini-
tés, *L'Homme rare* se laisse regarder sans pourtant jamais
montrer son visage.

L'Homme rare en tournée :

Le 6 septembre 2023

Festival Oriente-occidente (Rovereto, IT)

Le 19 janvier 2024

Pôle Sud (Strasbourg)

NADIA BEUGRÉ

Prophétique (on est déjà né.es)

Direction artistique, Nadia Beugré
Scénographie, Jean-Christophe Lanquetin
Création lumière, Anthony Merlaud
Assistant à la direction artistique, Christian Romain Kossa
Interprètes, Beyoncé, Canel, Jhaya Caupenne, Taylor Dear,
Acauã El Bandide Shereya, Kevin Kero

Production Libr'Arts / Virginie Dupray
Coproduction Kunstenfestivaldesarts (Bruxelles); Théâtre Le Rideau
de Bruxelles; Montpellier Danse; Points communs - Nouvelle scène
nationale de Cergy-Pontoise et du Val d'Oise; Holland Festival
(Amsterdam); CULTURESCAPES 2023 Sahara; ICI-CCN de
Montpellier - Occitanie / Pyrénées Méditerranée - Direction Christian
Rizzo; Fonds Transfabrik - Fonds franco-allemand pour le spectacle
vivant; Tanz im August - Internationales Festival Berlin; HAU Hebbel
am Ufer (Berlin); La Place de la danse CDCN Toulouse Occitanie;
théâtre Garonne, Scène européenne (Toulouse); Les Spectacles
vivants - Centre Pompidou (Paris); Festival d'Automne à Paris;
SPIELART Festival (Munich); Théâtre de Freiburg; Montpellier Danse
- Agora, cité internationale de la danse - accueil-studio; Africa Moment
Avec le soutien de la Drac Occitanie / ministère de la Culture au titre
de compagnie conventionnée
Remerciements Ivoire Marionnettes Abidjan; Institut français de
Côte d'Ivoire
Avec le soutien de la Fondation d'entreprise Hermès

Points communs, Nouvelle scène nationale de Cergy-Pontoise et du
Val d'Oise, Les Spectacles vivants - Centre Pompidou (Paris) et le
Festival d'Automne à Paris sont coproducteurs de ce spectacle et le
présentent en coréalisation.

POINTS COMMUNS / THÉÂTRE 95

Les mar. 14 et mer. 15 novembre

CENTRE POMPIDOU

Du jeu. 30 novembre au dimanche 3 décembre

Durée estimée : 1h

CONTACTS PRESSE :

Festival d'Automne

Rémi Fort, Yoann Doto

01 53 45 17 13 | r.fort@festival-automne.com

y.doto@festival-automne.com

Points communs

Isabelle Lanaud

isabelle.lanaud@gmail.com

Centre Pompidou

Opus 64 - Arnaud Pain

01 40 26 77 94 | a.pain@opus64.com

Divas de nuit, coiffeuses de jour, parfois clandestines et toujours solidaires, être une femme transgenre à Abidjan, c'est vivre au quotidien comme dans un ring de boxe. Avec *Prophétique (on est déjà né.es)*, Nadia Beugré écoute ce qu'elles ont à dire dans une société qui fait semblant de ne pas les voir.

Nadia Beugré s'intéresse de près aux marginalisés, aux « échoués » ou aux « rêveurs » comme elle se plaît à les appeler. Marquant un retour dans sa ville d'origine, la chorégraphe s'est rapprochée des membres de la communauté transféminine d'Abidjan. La société les appelle « les folles » et préférerait les ignorer. Mais dans le quartier de Yopougon, tout le monde les connaît. Elles sont les reines des nuits de la ville ivoirienne, tressent dans les salons de coiffure, sont parfois clandestines mais toujours terriblement solidaires. Pour des invisibles, elles prennent « une place folle », rappelle la chorégraphe qui a partagé leur quotidien et vu leurs manières d'enflammer les clubs, puisant dans les énergies du *voguing* et du coupé-décaté. Dans un espace sans attribution, en transition perpétuelle, six interprètes, professionnels ou non, d'Abidjan et d'Europe, se font les porte-voix de leurs luttes et les corps de leurs danses. Elles racontent l'histoire de ces existences prophétiques qui, depuis les périphéries, fabriquent d'autres centres.

***Prophétique (on est déjà né.es)* en tournée :**

Du 16 au 18 juin 2023

Holland Festival (Amsterdam, NL)

Les 21 et 22 juin 2023

Montpellier danse (Montpellier)

Les 11 et 12 août 2023

Tanz im August (Berlin, DE)

Du 18 au 20 octobre 2023

Théâtre Garonne (Toulouse)

Les 23 et 24 octobre 2023

Dampfzentrale Bern - Festival Culturescapes (Berne, CH)

Les 27 et 28 octobre 2023

Hellerau - Festival Culturescapes (Dresde, DE)

Du 6 au 9 novembre

Théâtre Vidy-Lausanne - Festival Culturescapes (Lausanne, CH)

Le 17 novembre 2023

Theater Freiburg (Fribourg-en-Brisgau, DE)

Les 21 et 22 novembre 2023

Kaserne Basel - Festival Culturescapes (Bâle, CH)

Les 24 et 25 novembre 2023

CulturGest - Alkantara Festival (Lisbonne, PT)

ENTRETIEN

Vos deux dernières créations marquent votre retour dans votre ville d'origine, après plus de dix ans à travailler en France et en Europe. Pourquoi revenir à Abidjan ?

Nadia Beugré : Quand tu habites à un endroit, tu ne vois plus ton espace. C'est seulement quand tu prends du recul que tu en saisis la complexité, les mouvements, les courants. Faire une sorte de cartographie de ma ville, c'est de ça dont j'avais envie... mais sans être dans le formel, et en fouillant dans les coins, à la périphérie, dans les marges, en allant vers la jeune génération, et particulièrement ceux et celles sur lesquels personne ne mise. Et puis, en tant qu'artistes, nous ne sommes pas là pour rassurer. L'art doit décaler, déplacer la chorégraphie que je suis. Revenir à Abidjan me déstabilise, c'est très personnel, je me mets à nu.

Anoura Aya Labarest et Christelle Ehoué, les deux performeuses de Filles-Pétrole, sont deux jeunes Ivoiriennes qui se font appeler « la Chinoise pimentée » et « gros camion ». Qu'est-ce qui vous a amenée à créer pour elles et avec elles ?

Nadia Beugré : Elles ont une vingtaine d'années et ont un côté à la fois très enfantin et adolescent. Ce passage à l'âge adulte m'intéresse. Ce n'est pas parce qu'elles sont jeunes qu'elles ne sont pas matures, qu'elles ne portent pas un regard critique sur leur contexte. Dans la pièce, Aya et Christelle ont improvisé, elles sont entrées dans des états, ont traversé des émotions, des images et racontent des histoires de leur quartier. Elles racontent leur vie ou des situations injustes comme par exemple l'histoire de ces musiciens avec lesquels elles font des clips et qui souvent ne les paient pas. Même les plus grands, ceux qu'elles disent « reconnus devant l'éternel », c'est-à-dire des stars à Abidjan ! Ils promettent que la carrière suivra, mais il n'y a rien pour elles après... Elles ont voulu partager ça aussi dans cette pièce, car c'est une création qui parle et part d'elles.

D'où vient le coupé-décalé et le roukasskass qu'elles pratiquent ?

Nadia Beugré : On parle de ces danses en disant que ce sont des danses urbaines. Pour moi, c'est avant tout de la danse contemporaine, de la danse d'aujourd'hui. Avant de devenir un phénomène à Abidjan, le coupé-décalé est né au sein de la communauté ivoirienne parisienne, au début des années 2000. La danse était une manière de montrer des attitudes, des postures, des sapes créatives. Puis cela a explosé notamment grâce à DJ Arafat : il a commencé à lancer des défis aux danseurs, il touchait à leur ego, ce qui a engendré une sorte de compétition. Le roukasskass est une évolution, un dérivé du coupé-décalé qui suit le rythme de la batterie. C'est plus rapide, plus audacieux, plus dangereux aussi... C'est toute une culture qui est aussi très liée aux jeunes vendeurs ambulants de cigarettes. Leur technique de marketing est de maîtriser les morceaux de musique du moment. S'ils montrent qu'ils savent bien danser dessus, ils vendront mieux leurs produits. À Abidjan, dans ce style de danse, on a tendance à voir davantage les hommes, ils se mettent devant, avec des figures très acrobatiques. Ça m'énermait de voir les filles à l'arrière et qui, en général, ne faisaient que rouler leur bassin. En choisissant de travailler avec Aya et Christelle, j'avais envie de montrer une énergie physique, compétitrice, acrobatique mais au féminin.

Que représente pour vous le « pétrole » ?

Nadia Beugré : Les danseurs en Côte d'Ivoire sont reconnus comme des « fuyards ». Ils quittent le pays. Ceux qui ont une opportunité de partir la saisissent. Mais lorsqu'ils arrivent en Europe, ils sont souvent forcés de changer de métier, travailler sur les chantiers, arrêter leur pratique. Les artistes s'évaporent comme le pétrole et c'est tout un talent qui disparaît. Je ne leur dis pas de ne pas partir, je fais juste un constat. À Abidjan, c'est pareil, il y a de multiples talents dans les rues d'Abobo ou de Yopougon, mais personne n'y fait attention, personne n'y croit. Alors toutes ces possibilités, ces dons s'évaporent... comme le pétrole à l'air libre.

Toute une partie de votre travail est justement tournée vers la sensibilisation de ces jeunes artistes d'Abidjan.

Nadia Beugré : Je m'engage à défendre les jeunes, car la danse m'a détournée de la délinquance, de la violence. Des amis sont entrés dans la rébellion pendant la guerre civile, moi j'ai suivi la danse. J'ai peut-être une autre approche de cet art, car je le regarde du côté des trajectoires humaines. Je suis issue d'une compagnie de femmes, la compagnie Tchétché. Béatrice Kombe, sa directrice artistique, m'a tout donné et je vis aujourd'hui de son travail. De la même manière, j'essaie donc de poursuivre cette transmission auprès d'Aya et de Christelle, de les former, de leur montrer des voies possibles, pour qu'elles soient un exemple pour d'autres. En rigolant, elles m'appellent « daddy ».

Votre travail s'intéresse aux marges, aux « échoués ». Que mettez-vous derrière cette appellation ?

Nadia Beugré : Ces personnes marginales, issues de plein d'ilots différents, je les appelle les échoués. Aux yeux de la société, les personnes qui ont échoué sont les homosexuels, les jeunes de cité, ceux qui essaient de traverser la Méditerranée. À Abidjan, ceux qui ont traversé la Méditerranée sont appelés les requins... Ils sont regardés, rejetés, alors qu'il faut seulement se rapprocher pour écouter. Pour moi, ce sont des rêveurs imaginant des rêves qui n'ont pas été écoutés. Alors que ce sont les politiques qui ont échoué, n'ayant rien fait pour écouter et retenir ces jeunes.

Pour Prophétiques (on est déjà né.es), vous êtes allée à la rencontre d'autres « échoués », la communauté transgenre d'Abidjan.

Nadia Beugré : Il y a quelques années, dans une virée nocturne à Abidjan, je tombe sur une compétition de *voguing*. Les filles étaient à la fois les clientes du bar et les danseuses sur la petite estrade qui était installée dans le fond de la salle. En discutant avec elles, j'ai appris qu'elles étaient coiffeuses dans les salons, esthéticiennes ou travailleuses du sexe. Mais pour cette soirée, elles avaient préparé le spectacle, répété les numéros, imaginé la scénographie, les lumières, les costumes. Toute cette créativité, c'était vraiment de l'art pour moi... La scène *ballroom* et le *voguing* ont été créés à New York par la communauté noire LGBT, pour avoir des espaces à elle, où s'amuser, où s'exprimer. Que ce soit à New York, Bruxelles ou Abidjan, il se passe la même chose. Sauf qu'à Abidjan, les personnes trans sont rejetés et vulnérables. Elles doivent constamment se protéger et être sur leur garde.

Comment les avez-vous impliquées dans la création ?

Nadia Beugré : Je suis entrée dans leurs salons de coiffure, j'ai passé du temps avec elles. Mais s'impliquer dans un tel projet signifiait pour certaines faire un *coming out* auprès du monde entier et elles n'étaient pas prêtes. Je me suis alors rapprochée d'une association pour organiser une soirée dans un bar LGBT et inviter la communauté. Je n'avais jamais vu autant de personnes trans rassemblées dans un même lieu en Côte d'Ivoire. Comme le dit Canel qui fait partie de l'association et qui est sur scène aujourd'hui, il y a beaucoup d'hypocrisie dans la société ivoirienne. Car ces femmes transgenres tresseuses ou esthéticiennes contribuent à l'économie, elles paient leurs impôts au marché, elles font vivre leur quartier, mais personne ne les reconnaît à leur juste valeur. Dans cette soirée, j'ai aussi rencontré Taylor Dear, reine du TikTok, et Beyoncé qui fabrique des pommades et crèmes de soin. Toutes deux ont rejoint la création. Mais je voulais aussi créer un dialogue entre ces filles d'Abidjan et d'autres danseuses. Acauã El Bandide Shereya est brésilienne, je l'ai rencontrée dans le cadre de la formation Exerce à Montpellier. Jhaya Caupenne qui vit et a grandi à Bruxelles de parents ivoiriens vient de la scène *voguing*. C'est une diva ! Quant à Kevin Sery, il est là à cause de mes propres préjugés. Quand je l'ai vu se déhancher, je pensais que c'était une « folle » comme on dit à Abidjan. Mais c'est un homme hétérosexuel qui le revendique. Sa masculinité n'est pas normative et comme dans ma pièce *L'Homme rare*, j'aime montrer qu'il y a plusieurs façons d'être homme. Cette création est vraiment partie des interprètes. Quand pendant le processus elles me demandaient de « leur montrer des pas », je leur répondais toujours que si j'avais voulu des pas précis, je ne les aurais pas appelées ! La pièce est une sorte de salon de coiffure à ciel ouvert où elles se taquinent, délirent, exposent leurs joies et leurs souffrances. C'est un projet différent, un peu épuisant : il ne s'agit pas seulement de créer au plateau mais aussi, surtout, de prendre soin d'elles à chaque instant, de les voir grandir et s'épanouir. Ce sont de très grandes dames.

Que signifie ce titre énigmatique, Prophétiques (on est déjà né.es) ?

Nadia Beugré : Je n'ai pas choisi par avance le mot « prophétique », c'est un flash qui m'est apparu. Les voir ensemble a été pour moi une image prophétique. Je me suis dit : ce sont des personnes sur qui on n'a jamais misé. Prophétique signifie donc pour moi : je serai la personne que vous pensez que je ne serai jamais. On est déjà nées : on existe déjà, on est là, rien n'empêchera ça. Ce titre n'est pas une question, mais bien une affirmation.

Propos recueillis par Léa Poiré

BIOGRAPHIES

Nadia Beugré

Nadia Beugré (née en 1981 à Abidjan) suit une formation en danse traditionnelle au sein du Dante Théâtre, puis devient interprète dans la compagnie TchÉTché de Béatrice Kombé. Elle poursuit ensuite sa formation à l'École des Sables et au master Exerce du Centre Chorégraphique National de Montpellier. Elle commence à y travailler la matière de *Quartiers Libres* (2012), son premier solo. Viennent ensuite *Legacy* (2015), sa première pièce de groupe, puis *Tapis Rouge* en 2017 et *Roukasskass Club* en 2019. En 2020, elle présente à Montpellier Danse *L'Homme rare* et crée la compagnie Libr'Arts, pensée comme une plateforme de production et de formation, proposant actions et programmes entre la France et la Côte d'Ivoire. Cette même année, elle assure la direction chorégraphique de la pièce musicale *Atem* pour le Staatstheater de Darmstadt, et y revient en 2022 pour créer *Entre deux*, d'après *Don Giovanni*. Nadia Beugré est également interprète, elle a collaboré avec Alain Buffard, Dorothee Munyaneza, Boris Charmatz ou encore Robyn Orlin. Elle est artiste associée à la Briqueterie à Vitry-sur-Seine (2021-2022) et à ICI-CCN de Montpellier (2023-2024). La plupart de ses œuvres ont été présentées au Festival d'Automne.

Nadia Beugré au Festival d'Automne :

- 2022 *'in a corner the sky surrenders - unplugging archival journeys... # 1 (for nadia ♥)...'*, de Robyn Orlin (Chaillot - Théâtre National de la danse)
- 2020 *L'Homme rare* (Points communs ; Théâtre de la Ville)
- 2017 *Tapis rouge* (Atelier de Paris)
- 2015 *Legacy* (Théâtre de la Cité internationale)
- 2015 *Quartiers libres* (Le Tarmac)

Robyn Orlin

Robyn Orlin est née en 1955 à Johannesburg. Surnommée en Afrique du Sud « l'irritation permanente », elle révèle, à travers son œuvre, la réalité difficile et complexe de son pays en y intégrant diverses expressions artistiques (texte, vidéo, arts plastiques...). Ses premières œuvres, parmi lesquelles *Daddy, I've seen this piece six times before and I still don't know why they're hurting each other* (1999) ou *we must eat or suckers with the wrappers on* (2001) lui valent une reconnaissance internationale. De septembre 2005 à la fin 2007, Robyn Orlin est accueillie en résidence au CND de Pantin, où elle crée *When I take off my skin and touch the sky with my nose, only then I can see little voices amuse themselves...* et *Hey dude... i have talent... i'm just waiting for god...* un solo pour la danseuse-chorégraphe Vera Mantero. Invitée à l'Opéra de Paris en 2007, elle y crée *L'Allegro, il pensiero ed il moderato* (musique de Haendel), puis présente deux ans plus tard, *Babysitting Petit Louis* au Louvre, avec huit gardiens du musée. Ses œuvres récentes incluent *Oh Louis... We move from the ballroom to hell while we have to tell ourselves stories at night so that we can sleep* (2017), avec Benjamin Pech, *Les Bonnes* (2019) et *we wear our wheels with pride and slap your streets with color... we said 'bonjour' to satan in 1820...* (2021), avec les danseurs de Moving Into Dance Mophatong.

Robyn Orlin au Festival d'Automne :

- 2022 *'in a corner the sky surrenders - unplugging archival journeys... # 1 (for nadia ♥)...'*, avec Nadia Beugré (Chaillot - Théâtre National de la danse)
- 2019 *Les Bonnes* (Théâtre de la Bastille ; Théâtre Louis Aragon / Tremblay-en-France)
- 2016 *And so you see... our honourable blue sky and ever enduring sun... can only be consumed slice by slice...* (Théâtre de la Bastille)
- 2013 *In a world full of butterflies, it takes balls to be a caterpillar... some thoughts on falling...* (Théâtre de la Bastille)
- 2011 *...have you hugged, kissed and respected your brown Venus today ?* (Théâtre de la Ville, Le CENTQUATRE-PARIS, Le Théâtre des Bergeries, Théâtre Romain Roland / Villejuif, Points communs / Théâtre des Louvrais)
- 2010 *Walking Next to Our Shoes... Intoxicated by Strawberries and Cream, We Enter Continents Without Knocking...* (Théâtre de la Ville)
- 2009 *Babysitting Petit Louis* (Musée du Louvre)
- 2007 *Still life with homeless heaven and urban wounds...* (Maison des Arts Créteil)
- 2001 *F...(untitled), (on trying to understand a classic)* (Théâtre de la Cité Internationale)



KATERINA ANDREOU

Mourn Baby Mourn

Conception et performance, Katerina Andreou
Son, Katerina Andreou et Cristian Sotomayor
Lumières et espace, Yannick Fouassier
Texte, Katerina Andreou
Regard extérieur, Myrto Katsiki
Vidéo, Arnaud Pottier

Production BARK
Production, diffusion Élodie Perrin
Coproduction CCN de Caen en Normandie – direction Alban Richard dans le cadre du dispositif « Artiste associé » ; Les SUBS – lieu vivant d'expériences artistiques (Lyon) ; Pavillon ADC (Genève) ; Rencontres chorégraphiques internationales de Seine-Saint-Denis ; CND Centre national de la danse ; La Soufflerie – Scène conventionnée de Rézé ; NEXT Arts Festival ; La Place de la Danse CDCN Toulouse Occitanie, dans le cadre du dispositif Accueil Studio ; ICI-CCN de Montpellier – Occitanie / Pyrénées Méditerranée – Direction Christian Rizzo ; Centre chorégraphique national d'Orléans – Direction Maud Le Pladec Avec le soutien de la Drac Île-de-France / ministère de la Culture Aide à l'expérimentation RAMDAM, UN CENTRE D'ART ; BUDA Courtrai ; CND Centre national de la danse Katerina Andreou est artiste associée au CCN de Caen en Normandie – direction Alban Richard (2022-2024) Avec le soutien de Dance Reflections by Van Cleef & Arpels

Les Spectacles vivants – Centre Pompidou (Paris) et le Festival d'Automne à Paris présentent ce spectacle en coréalisation.

DANCE BY
REFLECTIONS
VAN CLEEF & ARPELS

Dans la pièce chorégraphique et sonore *Mourn Baby Mourn*, Katerina Andreou travaille la mélancolie comme une matière première. Un solo pensé comme un signal de détresse, une virulente tentative d'évasion.

À l'origine de *Mourn Baby Mourn*, troisième solo de Katerina Andreou, il y a un sentiment diffus de tristesse et de frustration, à la fois intime et partagé. Et si cette confusion était aussi celle d'une époque, d'une société ou d'une génération ? Que faire de ces états négatifs ? Un moteur, c'est la réponse de la chorégraphe grecque, dont le premier carburant seraient les mots, expulsés et projetés en un texte spontané, directement adressé au public. Des maux mis en mots, avec lesquels le corps de la danseuse coexiste, en une gestuelle autonome, un *free style* énergisant. *Mourn Baby Mourn* oscille entre les sons vifs de la musique électronique et les reliefs ciselés d'une création sonore conçue avec le musicien chilien Cristian Sotomayor, en un mouvement de balancier nécessaire. *Mourn*, en anglais, c'est le deuil mais aussi la lamentation. Avec son titre à la tonalité pop, *Mourn Baby Mourn* tente de sortir d'une impasse personnelle dans un geste puissant et vital. La musique, les mots, le corps et les émotions, au pied du mur.

CENTRE POMPIDOU

Du mer. 27 au sam. 30 septembre

Durée : 45 minutes

CONTACTS PRESSE :

Festival d'Automne

Rémi Fort, Yoann Doto

01 53 45 17 13 | r.fort@festival-automne.com

y.doto@festival-automne.com

Centre Pompidou

Opus 64 - Arnaud Pain

01 40 26 77 94 | a.pain@opus64.com

ENTRETIEN

À l'origine de Mourn Baby Mourn, il y a des sentiments (tristesse, confusion, colère) qui sont à la fois le moteur et le sujet de la pièce... Comment les avez-vous travaillés ?

Katerina Andreou : Je parle plutôt d'états. Après le confinement, j'ai observé un état dans lequel je me trouvais au quotidien, qui était de l'ordre du mode opérationnel : je ne pouvais pas fonctionner ou réfléchir de la même manière. Quand j'ai commencé à accepter ce mélange de sentiments « négatifs », j'ai voulu mettre des mots dessus. Je ne l'ai pas fait en premier lieu pour créer une pièce chorégraphique mais pour avoir un rapport analytique à ce que j'étais en train de vivre. Cela m'a mené à un travail d'écriture, ce que je ne fais habituellement jamais. Très vite, j'ai commencé à expulser les mots, ce qui m'a rappelé la façon dont je danse, une écriture qui émerge dans la confusion, qui tourne un peu en boucle sans jamais se développer vers un argument très clair. J'ai choisi de laisser ce texte dans sa forme plus ou moins naïve, spontanée et directe, sans trop y revenir. Je voulais conserver précieusement cette urgence. Cette écriture est devenue une pratique en elle-même, déjà très performative. Je l'ai nourrie de lectures, pour soulager le côté très personnel de ces sentiments : dans cette période assez lourde, j'ai eu l'impression de porter un poids qui ne correspondait pas à ma taille mais à celle - plus grande - d'une communauté. Dans les écrits de Mark Fisher sur l'*hantologie*, j'ai compris que la dépression que j'étais en train de vivre n'était pas un trauma individuel, une pathologie personnelle, mais plutôt le symptôme d'un phénomène pathologique d'une société ou d'une époque. Nourrir mon écriture de cette réflexion autour d'un état sociétal, m'a fait l'effet d'une béquille, d'un soutien pour prendre de la distance et pouvoir travailler.

À un moment de la pièce, on peut lire cette phrase : « J'ai perdu le feeling du récit / Je l'ai eu un moment autour des années 90 / Peut-être je suis restée coincée là-bas » ? Qu'est-ce qui se perd avec le feeling du récit : l'idée du progrès ? L'idée d'une linéarité ?

Katerina Andreou : Très souvent, je me sens perdue dans un flux d'informations trop lourd pour moi. Quand j'évoque cet état de confusion dans le texte, ce n'est pas lié à l'idée d'un progrès mais plutôt l'idée d'un projet. Dans les années 90, en tant qu'enfant puis adolescente, je pense qu'il y avait un espoir. C'est aussi romantique que ça. En Grèce, au début des années 90, il y a même eu un boom d'espoir, avec l'intégration à l'Union Européenne, les premières chaînes de télévisions privées, etc. Nous sortions de la dictature et allions vers l'Union Européenne, sans trop savoir ce qu'il y avait entre les deux. Le gouvernement socialiste avait comme logo un soleil qui se lève. Il y avait une promesse de modernisation et de changement, d'ouverture et d'un passage - si je peux me permettre - de la périphérie au centre, de l'Est à l'Ouest... L'idée du progrès était vague et plus elle se concrétisait plus elle perdait en justesse et en inclusivité. Très vite cette bulle a explosé et elle était vide. Dès 2008, avant même que la crise économique n'éclate, le manque de capacité à espérer ou même à se projeter était évident. Cette idée du progrès qui s'était imposée avait interrompu le récit réel des gens, de leurs vies et leurs actions, avec une ligne violente qui venait aplatir un dessein qui se jouait des perspectives. Pourtant le récit est beaucoup plus complexe dans sa cartographie que la ligne à sens unique du progrès. En garder trace, c'est une manière de vivre mais aussi une pratique. C'est ce que j'ai

parfois l'impression d'avoir perdu : la capacité à faire récit, à fabriquer de nouveaux espaces, à vivre au-delà d'une perception linéaire du temps et de son usage.

Comment incarnez-vous ce constat ?

Katerina Andreou : Cela a tout de même créé une sorte de linéarité pour moi, jusque dans l'idée de la boucle : je tourne en boucle, c'est ma manière de danser. Avec mon solo *BSTRD* et le duo *Zeppelin Bend*, mon écriture chorégraphique abandonne toute idée d'aller quelque part, vers un crescendo, une catharsis ou même un développement. Pour être au plus près de la façon dont je vis les choses, de mon rapport au monde. Concrètement, ce manque de récit se retrouve dans l'écriture chorégraphique. Ce qui me motive, ce n'est pas le progrès ni une promesse mais bien l'inverse : la détresse et le fait qu'il n'y ait rien. Je commence à davantage le conceptualiser. Inversement, la question de savoir si cela va aller quelque part et où, me fige. J'apprécie la détresse ou le désarroi, c'est un moteur pour se mettre au travail, pour bouger, danser, faire du son. Comme cela l'a été pour la culture punk.

Comment avez-vous travaillé l'articulation entre le texte et les gestes ?

Katerina Andreou : C'était un vrai pari parce que je n'avais jamais utilisé de mots sur scène ; je travaille surtout avec l'abstraction comme outil principal. Cette fois, j'avais envie de bien poser mes mots comme je pose mes parpaings, d'assumer mon premier geste dans ce projet, qui a été d'écrire un texte-lettre à quelqu'un qui me lit. Et de le combiner avec le besoin de faire, de continuer à exister au-delà du texte et malgré lui. Dans l'urgence, c'était assez facile à faire. Mais une fois qu'un travail de répétition et d'analyse s'impose dans le processus, un tel écosystème spontané ne tient pas facilement en place. J'ai donc travaillé ensuite à un équilibre plus fin et plus écrit, en ménageant des moments d'intensité entre les mots et le mouvement.

Mourn Baby Mourn est également une œuvre sonore, presque à part entière, très précise, articulée, composée. Comment avez-vous abordé ce travail sonore et musical ?

Katerina Andreou : C'est un aspect très important pour moi, mené avec Cristian Sotomayor. Je travaille avec des matières sonores qui me touchent et me motivent à danser, littéralement, mais aussi que j'ai envie de partager avec un auditoire - d'avantage qu'avec un public de spectateurs. J'avais besoin de susciter d'emblée l'attention, avec un état mélancolique plus contemplatif que la colère. J'ai travaillé une dramaturgie avec des états sonores, des vagues comme celles sur lesquelles on surfe, qui sont à la fois contrastées et hantées par différents éléments. Je mélange des sons enregistrés pendant mes résidences à des sons concrets de parpaings. Il y a aussi cette grande partie où je joue seule du synthétiseur. Là, j'invite les gens à entendre (plutôt qu'à lire) ce que j'ai à dire. À entendre comment je me sens. C'est le moment qui me semble le plus proche d'une lamentation.

Propos recueillis par Vincent Théval

BIOGRAPHIE

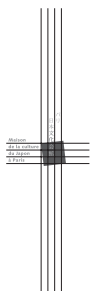
Katerina Andreou

Diplômée en droit, formée à l'École national de Danse d'Athènes et titulaire d'un Master de recherche chorégraphique de l'université Paris-VIII, Katerina Andreou est née à Athènes, mais vit et travaille en France. Elle a notamment collaboré comme interprète avec DD Dorvillier, Anne Lise Le Gac, Lenio Kaklea, Bryan Campbell, Dinis Machado, Emmanuelle Huynh, ou encore Ana Rita Teodoro.

Elle développe une pratique physique propre à chaque projet et recherche des états de présence qui résultent d'une constante négociation entre des tâches, fictions ou univers contrastés, remettant souvent en cause les notions d'autorité et de censure. L'environnement sonore de ses pièces, qu'elle crée elle-même, constitue son principal matériau dramaturgique. Son solo *A kind of fierce*, qui reçoit le prix Jardin d'Europe au festival ImpulsTanz en 2016, est suivi de *BSTRD* (2018), *Zeppelin Bend* (2021) avec Natali Mandila, *Rave to Lament* (2021), et plus récemment *Mourn Baby Mourn* (2022). Elle est artiste associée au Centre chorégraphique national de Caen en Normandie et auprès du Master Exerce du CCN de Montpellier.



Midori Kurata, *Portrait de famille* © Kai Maestani



MIDORI KURATA

Portrait de famille

Le collectif « akakilike »
 Chorégraphie et mise en scène, Midori Kurata
 Assistant à la mise en scène, Naoyuki Hirasawa
 Lumière, Rie Uomori
 Musique, Toru Koda

Texte, Jun Tsutsui
 Interprètes, Tatsunori Imamura, Midori Kurata, Riko Sakonuma,
 Kentaro Sato, Jun Tsutsui, Misako Terada, Kai Maetani
 Traduction, Aya Soejima et Miyako Slocombe

Production akakilike
 Avec le soutien de la Saison Foundation et la Fondation franco-japonaise Sasakawa

La Maison de la culture du Japon à Paris et le Festival d'Automne à Paris présentent ce spectacle en coréalisation.

THE SAISON FOUNDATION



FONDATION
 FRANCO
 JAPONAISE
 SASAKAWA

Autour d'une table à manger, intemporelle métaphore de l'organisation d'un foyer, se dresse, branle et évolue un troublant portrait de famille. L'œuvre-phare de Midori Kurata nous transporte quelque part entre le polar chorégraphié et le théâtre musical grinçant.

Avec cynisme et provocation, un père expose aux membres de sa famille ce dont ils pourront jouir lors de sa mort, du fait de son excellente assurance vie. En réponse, le silence de plomb de l'épouse et des enfants accentue la cruauté de son discours, suggérant en creux que toute parole leur est interdite. D'emblée, ce trou d'air ouvre tous les possibles à l'imaginaire du public qui, au fil de la pièce, se projette dans l'espace mental et émotionnel de chacun des protagonistes. Incarnée par des interprètes d'une énergie remarquable, l'écriture chorégraphique de Midori Kurata réunit avec audace des techniques éclectiques de la danse, s'en référant ici au ballet classique, tutoyant là l'équilibrisme et le théâtre d'objets. Parmi d'étourdissantes ruptures de rythme, la danse chemine entre la tendresse féérique d'un *Casse-Noisette*, les arrêts sur image pour les pauses photographiques en famille et la dimension quasi-surnaturelle qu'attise le texte. Une atmosphère à la *Festen*, dans un délicieux et mystérieux puzzle d'arts vivants et plastiques.

MAISON DE LA CULTURE DU JAPON À PARIS

Du sam. 30 septembre au mer. 4 octobre

Durée estimée : 1h

En japonais, surtitré en français

CONTACTS PRESSE :

Festival d'Automne

Rémi Fort, Yoann Doto

01 53 45 17 13 | r.fort@festival-automne.com

y.doto@festival-automne.com

Maison de la Culture du Japon à Paris

Aya Soejima

a.soejima@mcjp.fr

ENTRETIEN

Midori Kurata, *Portrait de famille* est une pièce théâtrale et chorégraphique assez singulière dans votre parcours, puisqu'il s'agit d'une fiction tandis que vos œuvres sont pour la plupart documentaires. Le texte est le fruit d'une commande que vous avez passée à l'auteur Jun Tsutsui. Qu'est-ce qui vous a donné cette envie, et sur quels thèmes lui avez-vous proposé de travailler ?

Midori Kurata : Contrairement aux apparences, la base de cette pièce est tout aussi documentaire que dans mes autres performances, au sens où elle se fonde sur une situation qui a réellement eu lieu, dans ma vie. Un jour, mon mari m'a annoncé qu'il avait contracté une assurance-vie. Puisque nous sommes mariés, la société d'assurance nous a proposé, à lui et à moi, de nous présenter les atouts de leur produit. Le consultant m'en a ainsi expliqué le fonctionnement, en insistant très fortement sur les avantages que j'en tirerais si mon mari « décédait aujourd'hui ». Je trouvais ce discours si absurde qu'il commençait à m'amuser : c'est assez contradictoire de prétendre vouloir le bien des familles et de porter aux nues l'hypothèse que mon époux meure le plus tôt possible (*rires*) ! Telle est la genèse de cette pièce.

Pourquoi avoir choisi l'auteur et metteur en scène Jun Tsutsui ?

Midori Kurata : Jun Tsutsui est un artiste-auteur résidant à Osaka qui a cette particularité d'écrire des textes à la fois cocasses et cruels sur des sujets de société. Pour moi, il était évident qu'il serait capable de mettre en relief la dimension loufoque de la situation tout en exprimant ce qu'elle a de très pragmatique, et ce, sans lourdeur. Je lui ai livré toutes les brochures que la société d'assurance m'avait données, lui ai demandé que les paragraphes commencent par « Et si papa mourait ? » et d'en faire un matériau qui ressemble à des paroles de chansons, comme une ritournelle. Je lui ai d'ailleurs proposé d'écrire le texte dans sa langue, le dialecte de l'Ouest du Japon, qui est très chantant et très utilisé par les comiques.

Comment avez-vous composé votre distribution ?

Midori Kurata : J'avais d'emblée en tête les rôles : ceux du père, de la mère, des deux enfants petits et des deux enfants ayant grandi. Seul le rôle du consultant de la société d'assurance-vie est arrivé plus tard quand notre vrai consultant a démissionné ! Lorsque je choisis des interprètes, ma perspective est d'essayer de tirer parti de leur propre personnalité artistique sur scène. Ce projet est né à partir d'une demande de collaboration avec un photographe connu pour son travail d'autoportrait. J'ai donc décidé de le faire apparaître sur scène comme il le fait d'habitude, en se prenant en photo avec les autres interprètes. Et, comme il n'est pas grand de taille, je lui ai proposé de jouer l'un des enfants jeunes. L'épouse, Misako Terada, qui est une magnifique danseuse, a tout à la fois ce petit quelque chose de détaché, de distant, de lunaire, qui m'attirait beaucoup pour le rôle de la mère. Quant à Jun Tsutsui, il me semblait riche d'offrir le rôle du père à ce dramaturge. Il joue très rarement sur scène, mais c'est un excellent acteur, et je me réjouis de sa présence un peu cynique. Exceptée la personne qui joue le conseiller de l'assurance-vie, aucun interprète n'a d'enfant. Je souhaitais que ce groupe recompose une impression de cellule familiale : sur scène, c'est désormais une vraie fausse famille. Je pense qu'instinctivement, j'ai choisi ces gens-là parce que je sentais qu'ils allaient tisser des liens hors du plateau.

Vous êtes également sur scène. Pourquoi avoir fait ce choix ?

Midori Kurata : J'ai toujours préféré être dans l'effusion de l'interprétation qu'en dehors, c'est pourquoi je participe toujours aux pièces que je crée. En outre, cette pièce évoque une expérience personnelle : la danse classique. Petite, pratiquer cet art me permettait d'être appréciée de mes parents. En grandissant, je me suis orientée vers la danse contemporaine ; c'est plus conceptuel, et pas toujours aussi « joli ». J'avais essayé de jouer la fille idéale pendant longtemps, franchir cette étape m'a demandé du temps. En faisant apparaître dans cette pièce la petite fille qui a grandi, j'ai considéré comme une évidence qu'il me revenait d'assumer ce rôle. Au-delà de l'anecdote de l'assurance-vie, c'est aussi et surtout une pièce personnelle.

Vers 20 ans, j'ai commencé à refuser de manger. On entend souvent dire que l'anorexie est liée à un refus plus ou moins conscient de grandir. J'avais en effet ce rejet de devenir adulte mais, en même temps, à 20 ans, on rêve d'autonomie par rapport à sa famille. Mon corps propre témoignait entièrement de cette contradiction, la criait. Cette expérience m'a profondément éprouvée et marquée. Par conséquent, lorsqu'on me voit par exemple cracher du sang devant cet enfant qui danse ses pas de ballet sous le regard attendri de ses parents, ce n'est pas anodin. Il s'agit clairement de se poser en rivale face à tout ce qu'une petite fille peut avoir d'attachant. Comme si, pour obtenir l'attention de quelqu'un, il fallait inviter à la pitié...

Précisément, comment avez-vous conçu la mise en scène ?

Midori Kurata : J'ai passé ma jeunesse à étudier, voire à « vérifier » ma silhouette de danseuse de ballet dans un miroir. Du fait que cette pièce ait été conçue pour collaborer avec un photographe, j'en ai profité pour travailler ce côté « deux dimensions » de la pièce. C'est pourquoi j'ai dirigé les interprètes en jouant avec eux, mais toujours en étant face à un miroir. Je leur donnais même mes notes de mise en scène à travers des miroirs, pour obtenir ce rendu quasi-irréel, proche d'une photographie. J'ai travaillé cette dimension pour instiller quelque chose de déroutant, qu'on trouve dans le ballet classique.

Aussi, mon socle étant le potentiel de chaque personnalité, c'était assez complexe de réunir leurs expressions corporelles respectives sur scène. Et c'est la musique qui m'a sauvée. *Casse-noisette* envoie tous les tops : les paroles de Jun Tsutsui, le geste des danseurs ou telle forme collective qui surgit... Ce système de relations entre déplacements et mouvements scéniques, ce moule qui se crée naît de l'essentiel, du plus commun : la musique.

**Propos recueillis par Mélanie Drouère
En collaboration avec Aya Soejima**

BIOGRAPHIE

Midori Kurata

Scénographe et danseuse originaire de Kyoto, Midori Kurata (née en 1987) découvre le ballet à l'âge de trois ans et étudie au département des arts visuels et de la scène de l'Université de Kyoto. Son travail sonde le potentiel de la danse en créant des fictions à partir d'événements qui se produisent sur scène. Depuis 2016, elle dirige le collectif akakilike qui crée des spectacles dans lesquelles l'ensemble de l'équipe est impliquée dans un processus de cocréation, avec notamment *Sabaku* (2017), *Nice to Meet You, Good Day, Who Am I Today ?* (2018), *Like the summer sea glittering with so many fun things that is a waste to spend time sleeping, like a green garden flooded with sunlight, like a sky spreading to infinity, so clear and blue as to drive you crazy* (2019). Midori Kurata a également créé plusieurs performances en marge du collectif, notamment *Five-Minute walk from YouTube Hot Springs Station, Higashi Kujo, Shinjuku-ku, Mie Prefecture* (2021), avec Norimizu Ameya, et *I Can/Can't See You From Here Now* (2022).



JÉRÔME BEL ESTELLE ZHONG MENGUAL

Danses non humaines

Conception, Jérôme Bel et Estelle Zhong Mengual
 Assistante, Chiara Gallerani
 Chorégraphies, Pina Bausch, Isadora Duncan, Gaspard Charon, Loïe Fuller, Xavier Le Roy, Sergiu Matis...
 Interprètes, Gaspard Charon, Chiara Gallerani, Elisabeth Schwartz...
 Costumes, les danseurs et danseuses
 Conseil artistique et direction exécutive R.B. Jérôme Bel, Rebecca Lasselin

Production R.B. Jérôme Bel
 Administration Sandro Grandio
 Coproduction Musée du Louvre (Paris) ; Festival d'Automne à Paris ; CND Centre national de la danse (Pantin) ; Fonds de dotation du Quartz - Scène nationale de Brest ; Maison de la danse - Lyon, Pôle européen de création ; R.B. Jérôme Bel (Paris) / Avec l'aide de la Ménagerie de verre (Paris) pour la mise à disposition de ses espaces de répétitions
 Remerciements à Sébastien Allard, Cédric Andrieux et Raphaëlle Delaunay/CNSMDP, Carolin Brandl/Choreographing Politic au Bode-Museum (Berlin), Salomon Bausch, Ismaël Dia et Annette Reschke/Pina Bausch Foundation, Anne Martin, Baptiste Morizot, Madeline Ritter
 R.B. Jérôme Bel reçoit le soutien de la Drac Île-de-France / ministère de la Culture

Jérôme Bel est artiste associé au Quartz - scène nationale de Brest et au CND Centre national de la danse (Pantin)

Pour des raisons écologiques, la compagnie R.B. Jérôme Bel ne voyage plus en avion

Chorégraphies : Pina Bausch - *Nelken line*, musique West End Blues composée par Joseph Oliver, interprétée par Louis Armstrong ; extrait de la pièce *Nelken* (Les œillets) (1982), chorégraphie et mise en scène Pina Bausch, scénographie Peter Pabst, costumes Marion Cito, dramaturgie Raimund Hoghe, collaboration Matthias Burkert, Hans Pop, musique Jones, Lehar, Oliver, Tauber, Tucker et autres ; droits de représentation Verlag der Autoren, Frankfurt, en représentation de la Pina Bausch Foundation, Wuppertal / Gaspard Charon / Isadora Duncan - *Water study* (approx. 1900), musique Frantz Schubert / Loïe Fuller - *Danse serpentine* (1892), musique Camille Saint Saens / Xavier Le Roy - *The lions' vocabulary* (2011) / Sergiu Matis - *The Siberian crane*, extrait de la pièce *Extinction room (Hopeless.)* (2019), concept et chorégraphie Sergiu Matis, composition sonore Antye Greie-Ripatti, texte Philip Ingman

Le Musée du Louvre et le Festival d'Automne à Paris sont coproducteurs de ce spectacle et le présentent en coréalisation

Au cœur du Louvre, Jérôme Bel et Estelle Zhong Mengual guident la visite à travers des chorégraphies explorant combien la danse n'est pas le domaine réservé de l'humanité. Iels éprouvent en acte l'idée que le corps est le moyen d'un glissement du genre humain vers d'autres formes de vie.

Pour ce nouveau projet réalisé dans les galeries du Louvre, Jérôme Bel étend au non-humain sa recherche sur les autres de la danse. Il s'associe ici à l'historienne de l'art Estelle Zhong Mengual en vue d'identifier différentes stratégies choisies par les chorégraphes pour organiser le devenir-autre du corps humain, qu'ils empruntent leurs formes à l'animal, au végétal ou aux éléments naturels. À travers cette déambulation dans les salles du musée, il s'agit ainsi de naviguer entre plusieurs figures de la danse savante occidentale qui donnent une incarnation à une organicité non anthropocentrée. Mise en résonance avec l'urgence de la crise écologique, ce retour à une horizontalité du vivant réaffirme la centralité de la sensibilité dans notre rapport au monde, ici saisie comme le moyen d'une conscience élargie et enrichie de notre appartenance à la nature. Ancrée dans son présent, cette « exposition de danses » propose une expérience *in vivo* en partage, qui renoue avec l'impératif de repenser ensemble les formes de notre commun.

MUSÉE DU LOUVRE

Du jeu. 5 au sam. 14 octobre

Durée estimée : 1h

Danses non humaines contient des scènes de nudité

Lundi 9 octobre à 19h

Rencontre avec Jérôme Bel, Estelle Zhong Mengual, et Sébastien Allard (directeur du département des peintures du Musée du Louvre) à l'Auditorium Michel Laclotte

Dates de tournée page 47

CONTACTS PRESSE :

Festival d'Automne

Rémi Fort, Yoann Doto

01 53 45 17 13 | r.fort@festival-automne.com

y.doto@festival-automne.com

Musée du Louvre

Opus 64 - Aurélie Mongour, Claire Fabre

01 40 26 77 94 | a.mongour@opus64.com

ENTRETIEN

Ce geste de décentrement vers le non-humain était déjà présent dans vos travaux respectifs, qu'il s'agisse de voir depuis le point de vue du vivant pour vous Estelle (Apprendre à voir) ou de faire danser des objets dans votre toute première pièce, Jérôme (Nom donné par l'auteur). Quel est le sens d'une telle rupture avec l'anthropocentrisme ? L'art doit-il selon vous, comme le dirait Deleuze, parler pour les animaux et les plantes, c'est-à-dire à leur place ?

Estelle Zhong-Mengual : Faire de la place au vivant dans la création et la recherche, c'est tâcher de se mettre à la hauteur du temps : la crise écologique que nous connaissons est à bien des égards tragique, mais elle a pour vertu de nous montrer la toxicité de notre culture occidentale, qui nous a fait croire que tout ce qui avait de l'importance, de la valeur se localisait exclusivement dans le monde humain. Il y a un enjeu culturel et politique, non pas à parler « pour », mais à parler « du » vivant, à le faire entrer dans les œuvres, à faire exister un autre monde, élargi, enrichi, qui n'invisibilise pas et ne dévalue pas nos relations aux autres vivants que nous.

L'ère de l'anthropocène correspond à une crise de la sensibilité, marquée par le délitement de la relation esthétique entre l'humanité et la nature. Voyez-vous dans ces Danses non-humaines un moyen d'y remédier, de reconnecter le public à la nature ?

Jérôme Bel : L'idée de ce projet est de mesurer les différentes stratégies que certain-es chorégraphes de l'histoire de la danse savante occidentale ont imaginé afin de représenter ce qu'on appelle aujourd'hui le non-humain. Certaines d'entre elles nous paraissent plus ou moins pertinentes pour éclairer notre rapport au non-humain, depuis le moment historique qui est le nôtre, celui de la crise écologique. Ces danses nous aident ainsi à comprendre notre propre rapport, d'Occidentales et d'Occidentaux, aux autres manières d'être vivant-es. Mais ce peut être aussi parfois de très belles danses qui cependant ne nous apprennent rien du tout sur le non-humain. Notre recherche entend précisément comprendre et identifier les stratégies justes qui permettraient de nous resensibiliser au vivant.

Les œuvres que vous avez sélectionnées - celles d'Isadora Duncan, Gaspard Charon, Loïe Fuller, Pina Bausch ou Xavier Le Roy - montrent un corps humain dont les formes s'inspirent d'animaux ou de végétaux. Pensez-vous le corps humain capable d'une telle métamorphose ou cette plasticité n'est-elle que mimétique, en quelque sorte tenue dans un rapport d'illustration ?

Estelle Zhong-Mengual : C'est tout l'enjeu de ce spectacle : qu'est-ce qu'on danse quand on danse des non-humains ? La réponse la plus immédiate est en effet d'estimer que les danser revient à les mimer, à emprunter leurs formes de corps, leurs apparences extérieures, et on pressent très vite la limite de cette démarche. Cela semble limiter à la fois les possibles créatifs de la danse, mais aussi ce qu'on peut faire voir d'intéressant au sujet des non-humains. Le parcours de danses que nous avons imaginé essaie précisément de dépasser cet horizon et d'explorer ce qu'on peut danser d'autre. Cela suppose de penser à neuf qui sont les non-humains : pas seulement des formes de corps, qu'on ne pourrait du coup qu'imiter, mais des formes de vie, qu'on peut tenter d'approcher et de traduire.

Pourquoi avoir choisi les galeries du Louvre et la forme de la visite guidée ? Faut-il s'attendre à des mises en correspondance entre les œuvres du musée et les danses choisies ? A quel titre considérez-vous ce geste comme un acte curatorial ?

Jérôme Bel : La visite guidée s'imposait du contexte du musée, qui invitait à penser une exposition de danse, mais aussi des enjeux du projet même qui nécessitaient une partie discursive importante. En effet, il est très inhabituel de voir dans une même soirée des danses s'étalant de 1753 à aujourd'hui. Il fallait donc pouvoir contextualiser ces danses qui sont parfois très peu connues. Mais surtout nos questions sont si complexes que nous ne pourrions rien rendre tangible sans convoquer la fonction de la conférencière. Le travail in situ produit des rapprochements avec quelques œuvres mais peu. Ce qui est mis en avant est plutôt la question du musée comme emblème de la culture par opposition à la nature.

Cette création est une première pour vous deux : si vous vous êtes, Jérôme, toujours entouré d'intellectuel-les, c'est la première fois que vous cosignez une pièce avec une théoricienne, quant à vous, Estelle, vous collaborez pour la première fois avec un chorégraphe. Comment s'est organisée votre rencontre ? Quel a été votre langage commun ?

Jérôme Bel : J'avais lu avec le plus grand intérêt les livres d'histoire environnementale de l'art d'Estelle, *Apprendre à voir*, puis le livre sur Georgia O'Keeffe. Quand j'ai décidé de faire une exposition de danses non-humaines, j'ai eu l'intuition qu'il fallait qu'Estelle regarde ces danses avec moi car je savais qu'elle y verrait d'autres choses. C'était étrange car c'est la première fois que je collabore avec quelqu'un-e mais cela peut s'expliquer aussi car ce sont les pièces d'autres chorégraphes qui sont montrées, et non les miennes. Cette situation m'est tout à fait inédite. Et d'une certaine manière ma fonction dans ce projet est plus proche de celle d'un historien de la danse que de celle d'un chorégraphe. Je voulais essayer de faire sur la danse le travail que fait Estelle sur la peinture.

Estelle Zhong-Mengual : Je connaissais depuis longtemps le travail de Jérôme et j'avais eu des expériences très fortes de spectatrice devant *Véronique Doisneau* et *Disabled Theater*. La danse a par ailleurs toujours existé dans ma vie comme pratique personnelle et comme intérêt artistique. J'ai été biberonnée à Vidéodanse (programme de films sur la danse et les chorégraphes diffusé au Centre Pompidou, ndlr) et j'ai même failli faire un mémoire en études chorégraphiques. Mais surtout, Jérôme et moi sommes animés par des affects et des problèmes partagés, qui se nouent autour de la joie de vivre dans un monde désormais élargi aux autres vivants, et des défis que cela pose à la création.

Propos recueillis par Florian Gaité

BIOGRAPHIES

Jérôme Bel

Dans ses premières pièces, *nom donné par l'auteur* (1994), *Jérôme Bel* (1995) ou *shirtologie* (1997), Jérôme Bel applique des opérations structuralistes à la danse pour isoler les éléments premiers du spectacle théâtral. Son intérêt se déplace par la suite de la danse comme pratique scénique à la question de l'interprète comme individu particulier. La série des portraits de danseurs, tels *Véronique Doisneau* (2004), *Cédric Andrieux* (2009), *Xiao Ke* (2020) aborde la danse par le récit de ceux-elles qui la font, et pose la question de la singularité sur scène. Il présente également *Disabled Theater* (2012) et *Gala* (2015), dans lesquelles il propose la scène à des interprètes non traditionnels, privilégiant la communauté des différences au groupe formaté, le désir de danser à la chorégraphie, pour mettre en œuvre les moyens d'une émancipation par l'art. En 2017, le Festival d'Automne lui consacre un Portrait avec 8 spectacles. Depuis 2019, pour des raisons écologiques, Jérôme Bel et sa compagnie n'utilisent plus l'avion pour leurs déplacements. Il crée depuis ses pièces à distance, et c'est en vertu de ce nouveau paradigme que certains de ses derniers spectacles ont été conçus : *Laura Pante* (2020), *Danses pour Wu-Kang Chen* (2020).

Jérôme Bel au Festival d'Automne :

- 2022 *Danses pour une actrice (Jolente de Keersmaecker)* (Théâtre de la Bastille)
- 2021 *Isadora Duncan* (CND ; Musée de l'Orangerie)
- 2021 *Xiao Ke* (La Commune ; Centre Pompidou)
- 2021 *Jérôme Bel* (Ménagerie de Verre ; La Commune)
- 2020 *Danses pour une actrice (Valérie Dréville)* (MC93)
- 2019 *Rétrospective* (Théâtre de la Ville ; La Commune)
- 2019 *Isadora Duncan* (Centre Pompidou ; La Commune)
- 2017 Portrait Jérôme Bel
Gala (Théâtre du Rond-Point ; Théâtre de Chelles ; Théâtre du Beauvaisis ; Théâtre du Fil de l'eau ; Espace 1789 / Saint-Ouen ; MC93)
Disabled Theater, Theater Hora (La Commune ; Théâtre de la Ville)
Cédric Andrieux (Théâtre de Saint-Quentin-en-Yvelines ; Théâtre de la Ville – Espace Cardin ; Théâtre de Chelles ; Espace 1789 / Saint-Ouen)
Jérôme Bel (Théâtre de la Ville)
Véronique Doisneau (Théâtre de la Ville)
Pichet Klunchun and myself (Centre Pompidou)
Posé arabesque, temps lié en arrière, marche, marche, Ballet de l'Opéra de Lyon (Maison des Arts de Créteil)
The Show Must Go on (Points communs ; Théâtre de Saint-Quentin-en-Yvelines ; MC93)
Un spectacle en moins (La Commune)
- 2015 *Gala* (Nanterre-Amandiers ; La Commune ; Points communs ; Théâtre de la Ville ; Théâtre Louis Aragon)
- 2014 *Jérôme Bel* (La Commune ; Musée du Louvre)
- 2014 *Cédric Andrieux* (Maison de la musique de Nanterre)
- 2013 *Disabled Theater, Theater Hora* (Théâtre de la Ville ; Le Forum)
- 2012 *Disabled Theater, Theater Hora* (Centre Pompidou)
- 2011 *Cédric Andrieux* (Théâtre de la Cité internationale)
- 2010 *3Abschied*, avec A.T. de Keersmaecker (Théâtre de la Ville)
- 2009 *Cédric Andrieux* (Théâtre de la Ville)
- 2008 *Catalogue raisonné 1994-2008* (Les Laboratoires d'Aubervilliers)
- 2004 *The Show Must Go on 2* (Centre Pompidou)

Estelle Zhong Mengual

Historienne de l'art, Estelle Zhong Mengual est titulaire de la chaire Habiter le paysage – l'art à la rencontre du vivant des Beaux-Arts de Paris. Normalienne et titulaire d'un doctorat de Sciences Po Paris, elle enseigne dans le Master d'Expérimentation en Art et Politique (SPEAP), créé par Bruno Latour. Ses recherches actuelles portent sur les relations que l'art, passé et présent, entretient avec le monde vivant. Elle travaille notamment à l'élaboration d'une histoire environnementale de l'art, qui propose un nouveau régime d'attention à la représentation du vivant dans l'art. Elle est l'auteur de nombreux livres, dont *Esthétique de la rencontre. L'énigme de l'art contemporain* (avec Baptiste Morizot, Seuil, 2018), *Apprendre à voir. Le point de vue du vivant* (Actes Sud, 2021), et *Peindre au corps à corps. Les fleurs et Georgia O'Keeffe* (Actes Sud, 2022).

Danses non humaines en tournée :

Les 12 et 13 mars 2024

Le Quartz (Brest)

Du 28 au 30 mars 2024

Centre National de la Danse (Pantin)



FLORA DÉTRAZ

Hurlula

HURLULA – le film

Réalisation et interprétation, Flora Détraz

Images, Vincent Bosc

Son, Claire Mahieux

Conseillère artistique, Justine Bougerol

HURLULA – le concert

Conception, chorégraphie, composition et interprétation,
Flora Détraz

Percussions, Lê Quan Ninh

Électroniques et conception sonore, Claire Mahieux

Scénographie, Nadia Lauro

Costumes, Nadia Lauro et Flora Détraz

Lumières, Arthur Gueydan

Regard extérieur, Agnès Potié

Production PLI

Partenaires, coproduction et résidences, Forecast – Skills e.V (Berlin) ;
Maison de la Danse / Pôle européen de création et Biennale de la
danse de Lyon 2023 ; Atelier de Paris / CDCN ; Charleroi Danse
– Centre chorégraphique de Wallonie-Bruxelles ; PACT-Zollverein
(Essen) ; Les Spectacles vivants – Centre Pompidou (Paris) ; Festival
d'Automne à Paris ; LUX Scène nationale de Valence ; Centre
Chorégraphique National de Caen Normandie – direction Alban
Richard (accueil-studio / ministère de la Culture ; Chorège I CDCN
Falaise Normandie ; A-CDCN (Les Hivernales – CDCN d'Avignon, La
Manufacture – CDCN Nouvelle- Aquitaine Bordeaux · La Rochelle,
L'échangeur – CDCN Hauts-de-France, Le Dancing CDCN Dijon
Bourgogne-Franche-Comté, Chorège I CDCN Falaise Normandie,
Le Pacifique – CDCN Grenoble – Auvergne – Rhône-Alpes, Touka
Dances – CDCN Guyane, Atelier de Paris / CDCN, Le Gymnase CDCN
Roubaix – Hauts-de-France, POLE- SUD CDCN / Strasbourg, La Place
de la Danse – CDCN Toulouse / Occitanie, La Maison CDCN Uzès
Gard Occitanie, la briqueterie CDCN du Val-de-Marne) ; Réseau R.O.M
(Residencies On the Move) à La Balsamine (Bruxelles), en partenariat
avec le joli collectif – Be, Fr ; Teatro Viriato (Viseu) ; O espaço do tempo,
Montemor-o-novo (Lisbonne) ; Alkantara (Lisbonne) ; MA scène
nationale – Pays de Montbéliard ; Montpellier Danse dans le cadre
de l'accueil en résidence à l'Agora, cité internationale de la danse,
avec le soutien de la Fondation BNP Paribas ; Montevideo, Marseille ;
GMEM – centre de création musicale (Marseille) ; Onda office national
de diffusion artistique dans le cadre du dispositif Écran vivant ; La Villa
Albertine – Résidence à New York, en partenariat avec l'Institut français
La compagnie PLI bénéficie de l'aide au conventionnement de la Drac
Normandie et de l'aide aux structures et artistes de la région Normandie

Les Spectacles vivants – Centre Pompidou (Paris) et le Festival
d'Automne à Paris sont coproducteurs de ce spectacle et le présentent
en coréalisation

À la fois film et concert chorégraphié en trio, hurlement
et hullement, le diptyque *HURLULA* prend pour matière
première le cri. Pour la chorégraphe Flora Détraz, qui a
exploré une large palette de cris et creusé ce son qui nous
échappe, ces débordements émotionnels ont le pouvoir
de transfigurer nos corps.

Qu'il soit de rage, de joie, de plaisir, de peur ou de douleur, il
est difficile d'identifier un cri rien qu'en l'écouter. Plutôt que
de se demander pourquoi crie-t-on, Flora Détraz interroge :
d'où sort le cri ? Comment agit-il sur le corps ? Investigation
en deux volets, scénique et cinématographique, sa nouvelle
création s'intéresse de près à l'acte de crier. Côté scène, ac-
compagnée en *live* de nappes de larsens et percussions, la
danseuse fait s'entrechoquer les nuances sonores de cris. Elle
se livre à des clameurs qui semblent venir des profondeurs
de son être. Côté film, inspirée par le cri qui jaillit quand on se
retrouve seul dans un milieu naturel, elle le fait dialoguer avec
la vastitude. Dans une forêt ou la montagne, un personnage
se tient de dos, des miroirs ronds reflètent des fragments
de corps et bouches béantes, ouvrent d'autres dimensions.
HURLULA, contraction du hurlement humain et du hullement
des oiseaux de nuit, fait apparaître l'invisible dans un élan
libérateur vers l'extérieur.

CENTRE POMPIDOU

Du mer. 11 au ven. 13 octobre

Durée estimée : 1h30

Dates de tournée page 51

CONTACTS PRESSE :

Festival d'Automne

Rémi Fort, Yoann Doto

01 53 45 17 13 | r.fort@festival-automne.com

y.doto@festival-automne.com

Centre Pompidou

Opus 64 - Arnaud Pain

01 40 26 77 94 | a.pain@opus64.com

ENTRETIEN

Votre recherche artistique creuse la relation entre le corps et la voix. Comment vous êtes-vous plus spécifiquement intéressée au cri pour HURLULA ?

Flora Détraz : Je me suis rendu compte, après coup, que depuis ma première pièce *Tutuguri* je remonte progressivement dans le corps. J'associe ce solo de ventriloquie au ventre. *Myute Maker* se trouve plus dans la poitrine avec le chant, les polyphonies. Dans *Glottis* on a développé un langage guttural, presque de l'ordre du beatboxing, situé dans la gorge, proche de la glotte. À présent, *HURLULA* est l'ouverture d'une bouche béante, pour faire sortir tout ça. Le cri m'intéresse pour sa connexion spontanée avec les couches les plus profondes de notre être, de notre âme, de nos émotions. En criant on se relie à quelque chose de très ancestral, de sauvage, d'avant le langage, à ce qui n'est pas définissable.

On imagine le cri comme une manifestation émotionnelle presque incontrôlable. Comment l'avez-vous apprivoisé ?

Flora Détraz : Nos cordes vocales sont tellement précieuses et fragiles qu'il faut trouver comment ne pas se faire mal en travaillant. Pour ne pas se casser la voix des techniques existent par exemple dans le *hard rock* et le métal. J'ai été de mon côté très bien accompagnée et coachée pour aller chercher le cri dans la douceur, pour trouver une amplitude dans la détente. Grâce à la respiration profonde, presque abyssale, tu peux affiner les strates qui existent entre le souffle et le cri, en passant par des râles, des pleurs, d'un son ouvert dans la gorge à un hurlement plus resserré. Si je me suis vite aperçue qu'il est difficile, rien qu'en écoutant le son, de catégoriser l'origine d'un cri - qui peut autant être de douleur que d'extase - j'ai eu envie d'explorer toutes sortes de nuances : aigues, graves, des cris qui durent ou plus brefs, et même muets. Mais même si je travaille à définir ces cris, à les maîtriser, je ne sais jamais trop par avance comment cela va sortir, ni combien de temps on peut les tenir.

Qu'est-ce que cela fait au corps de travailler ce cri ? Quelle matière chorégraphique cela produit ?

Flora Détraz : C'est très libérateur et en même temps presque chamanique, comme si le corps devenait un canal qui se laisse traverser par un son, depuis le sol en passant par le sexe et sortant par la bouche. C'est un travail très profond qui pousse sur les organes, le diaphragme... Après trois jours de résidence, j'ai passé une nuit entière à vomir. Physiquement ça remue ! D'un point de vue chorégraphique, je me suis demandé ce que cette force-là qui déborde de l'intérieur vers l'extérieur amène en termes de physicalité et de mouvement. J'ai ainsi eu envie d'écrire la danse à partir de cette idée de déformation, de transfiguration. Je me suis aperçue que ce jaillissement libère des endroits de blocage et bouscule les codes de bienséance, de politesse, de beauté. Cela est lié au fait qu'en tant que femme je n'ai jamais appris à crier. Je n'ai pas été éduquée à exprimer la colère ou des émotions extrêmes, à entrer en confrontation, en crise. Et je pense que je ne suis pas la seule à avoir été lissée de la sorte, car pour une femme le cri est très vite associé à l'hystérie, à la folie. Alors, c'est presque une forme de militantisme féministe que de trouver cet endroit de puissance, de prendre cette place.

HURLULA est un concert chorégraphique et un film que vous avez tourné en extérieur. Que recherchez-vous dans ces paysages ?

Flora Détraz : Avant ce projet mes seules expériences de cris ont été dans la montagne ou devant la mer. Je poussais un cri que j'appelle existentiel, celui qu'on fait quand on se sait seule, celui qui n'a pas vocation à être entendu par quelqu'un, qui n'appelle aucune réaction. Il m'apparaissait de façon très claire que le cri se liait à la notion de paysage, de nature, de vastitude. Contrairement à la scène, le médium de la vidéo permet d'aller directement travailler dans ces endroits. Et, conjointement à ce désir, les figures antiques de la Pythie et de la sibylle m'intéressaient. Ces femmes oracles qui livrent des prophéties sont à la fois ancestrales et en projection vers le futur. La Pythie est plutôt représentée dans le temple d'Apollon, sur une montagne, la sibylle elle, dans les forêts. Dans les Cévennes, nous avons tourné dans une forêt avec de magnifiques roches aux formes presque préhistoriques, car je cherchais un paysage qui puisse contenir les deux éléments. J'ai aussi utilisé des miroirs, qui sont très souvent présents dans mes processus de création, mais ont tendance à disparaître une fois que je passe à la scène. Comme la Pythie qui est entre deux mondes et comme le cri, le miroir représente pour moi une trouée, un tunnel, un passage vers un ailleurs, vers l'invisible. Il permet de montrer ce qu'on ne voit pas dans le champ : ici un personnage se tient de dos et on aperçoit grâce aux reflets des fragments de corps. Peut-être les siens ?

Cette recherche vous a aussi conduite jusqu'en Islande...

Flora Détraz : Depuis le début, l'Islande était une obsession. J'avais la sensation que le silence y trouvait une force particulière, dans un rapport peut-être plus vaste, plus profond, plus épais. J'étais très intéressée par l'idée de le faire résonner avec le cri, d'observer ce déchirement. Avec l'équipe de création, les musiciens Claire Mahieux et Lê Quan Ninh, on s'est rendu.es sur place pour enregistrer des sons, prendre des images pour inspirer la scénographie et moi pour crier dans ces paysages. C'est très puissant de voir cette terre volcanique qui bouillonne, les geysers, les fumées, ces couleurs presque chimiques de vert, de jaune fluo. C'est comme si on avait entaillé la croute terrestre et qu'on pouvait voir ce qu'il y a en dessous. Cela m'a beaucoup fait penser à la Pythie de Delphes, représentée au milieu de vapeurs dans le même type d'endroits géothermiques. On raconte d'ailleurs que c'est en respirant ces vapeurs qui lui montaient à la tête qu'elle avait ses fameuses visions... Aussi, ces failles et fractures ont matérialisé très concrètement le cri et ce que j'ai pu expérimenter durant le processus : une béance qui jaillit grâce à des forces telluriques.

Propos recueillis par Léa Poiré

BIOGRAPHIE

Flora Détraz

Après des études de lettres et un cursus en danse classique, Flora Détraz complète sa formation au CCN de Rillieux-la-Pape, dirigé par Maguy Marin, et au Forum Dança, à Lisbonne. Elle fonde en 2013 la structure PLI, au sein de laquelle elle développe un travail chorégraphique et vocal influencé par ses collaborations avec Sara Anjo, Cédric Cherdel ou Nach. Elle est interprète pour Marlene Monteiro Freitas avec qui elle collabore notamment sur *Bacchantes - Prélude pour une purge*. Sa première création, *PEUPLEMENTS* (2012), est une pièce pour quatre chanteuses lyriques inspirée d'une nouvelle de Samuel Beckett. Suivent *GESÄCHT* (2014) et *TUTUGURI* (2016), deux solos présentés à Échelle Humaine dans le cadre de la 50^e édition du Festival d'Automne, puis *MUYTE MAKER* (2018), pour un quatuor de femmes capillo-tractées interprétant des chansons puisées dans le répertoire du Moyen-Age et de la Renaissance, et finalement *GLOTTIS* (2021), inspiré du cinéma surréaliste, qui met en scène des somnambules saisis par des visions délirantes.

Flora Détraz au Festival d'Automne :

2021 *TUTUGURI* (Lafayette Anticipations)
2021 *GESÄCHT* (Lafayette Anticipations)

HURLULA en tournée :

Du 20 au 22 septembre

Théâtre du Point du Jour, Biennale de la danse de Lyon (Lyon)

Le 3 octobre 2023

LUX Scène nationale (Valence)

Le 27 janvier 2024

Teatro Viriato (Viseu, PT)

Le 27 janvier

Les Hivernales CDCN (Avignon)

Les 8 et 9 mars 2024

Boom'Structur - Cour des 3 Coquins (Clermont-Ferrand)

Les 13 et 14 mars

Montpellier Danse (Montpellier)



XAVIER LE ROY

Le Sacre du printemps

Le Sacre du printemps (2023)

Concept, Xavier Le Roy

Avec des étudiantes et étudiants danseurs du Conservatoire national supérieur de musique et danse de Paris

Conduite lumière, Maurice Fouilhé

Production Le Kwatt (F) et illusion & macadam

Le Sacre du printemps (2018)

Concept, Xavier Le Roy

Interprétation, Alexandre Achour, Nicola Van Straaten, Scarlet Yu

Musique, Igor Stravinsky

Design sonore, Peter Boehm

Enregistrement, Orchestre Philharmonique de Berlin dirigé par Sir Simon Rattle

Production Le Kwatt (F) et illusion & macadam

Coproduction La Biennale di Venezia

Remerciements CND Centre nationale de la danse (Pantin)

Le Kwatt est soutenu par le ministère de la Culture en qualité de Compagnie à rayonnement national et international

Le Sacre du printemps (2007)

Concept et interprétation, Xavier Le Roy

Musique, Igor Stravinsky

Design sonore, Peter Boehm

Enregistrement, Orchestre Philharmonique de Berlin dirigé par Sir Simon Rattle

Collaboration, Berno Odo Polzer, Bojana Cvejic

Production Le Kwatt et illusion & macadam

Coproduction Centre chorégraphique national de Montpellier Languedoc-Roussillon – artiste associé 2007-2008

Résidences de création Les Subsistances (Lyon) ; Tanz im August – Internationales Tanzfest 2007 (Berlin) ; PACT Zollverein Choreographisches Zentrum NRW (Essen)

Avec le soutien de NPN (réseau national pour la performance) grâce aux fonds pourvus par la fondation fédérale allemande pour la culture dans le cadre du programme Tanzplan Deutschland

Le Kwatt est soutenu par la Drac d'Île-de-France en tant que compagnie conventionnée

Avec le soutien de Dance Reflections by Van Cleef & Arpels

Le Théâtre de la Ville-Paris et le Festival d'Automne à Paris présentent ce spectacle en coréalisation.

**DANCE
REFLECTIONS**
BY
VAN CLEEF & ARPELS

Xavier Le Roy présente pour la première fois trois versions de son *Sacre du printemps* – pièce qui révèle différentes facettes de la chorégraphie d'un chef d'orchestre. En solo, en trio ou en groupe, trois manières d'appréhender des corps aux prises avec la musique.

Qui n'a jamais reproduit les gestes du chef d'orchestre en écoutant de la musique – transcrivant les notes par des mouvements ? Partant de cette relation élémentaire entre danse et son, le chorégraphe Xavier Le Roy s'est penché sur la syntaxe gestuelle de ceux qui conduisent l'orchestre – orientent ses intensités et sa rythmique. Observant les mouvements de chefs d'orchestre dirigeant *Le Sacre du printemps*, il a créé en 2007 un objet chorégraphique inclassable, qui expose les paradoxes du rapport entre geste musical et geste dansé – écoute et vision. Suite à une proposition de la Biennale de danse de Venise, il a transmis cette partition à trois danseuses et danseurs – élargissant le spectre des interprétations à d'autres subjectivités, afin d'exposer la manière dont chaque corps traduit les notes de Stravinski. Une nouvelle extension, conçue avec douze étudiantes et étudiants du Conservatoire de Paris donne à voir un sacre démultiplié – déplaçant les rôles, brouillant les relations de causalité entre ce qu'on voit et ce qu'on entend – et renvoyant chacun à l'intimité de son lien avec ce phénomène auditif et charnel que l'on appelle musique.

THÉÂTRE DE LA VILLE / LES ABBESSES

Le Sacre du printemps (2007)

Du mer. 11 au dim. 15 octobre

Durée : 45 minutes

Le Sacre du printemps (2018)

Du jeu. 12 au sam. 14 octobre

Durée : 50 minutes

Le Sacre du printemps (2023)

Du ven. 13 au dim. 15 octobre

Durée : 1h

CONTACTS PRESSE :

Festival d'Automne

Rémi Fort, Yoann Doto

01 53 45 17 13 | r.fort@festival-automne.com

y.doto@festival-automne.com

Théâtre de la Ville

Marie-Laure Violette

06 46 78 44 31 | mlviolette@theatredelaville.com

ENTRETIEN

Qu'est-ce qui vous a amené au développement d'une série autour du Sacre du printemps – au départ un solo construit autour de votre corps « non-spécialiste » ?

Xavier Le Roy : Cette histoire commence par un concours de circonstances. Je devais présenter *Le Sacre du printemps* à la biennale de Venise en 2017, dans le cadre d'une soirée consacrée aux solos – *Self-Unfinished* (1998), *Produit de circonstances* (1999) et *Le Sacre du printemps* (2007). Au mois d'avril, je me suis cassé la malléole et j'ai dû annuler les représentations. Marie Chouinard qui était directrice artistique de la biennale m'a demandé si je pouvais trouver quelqu'un pour me remplacer, mais ça me paraissait compliqué pour un interprète de faire ces trois solos en si peu de temps. Comme j'étais bloqué avec mon pied cassé, j'ai commencé à réfléchir à ce que cela signifierait de transmettre ces pièces, qui mobilisent chacune des approches et des principes très différents. Il se trouve que pour l'exposition *Rétrospective*, plusieurs interprètes avaient appris des parties de ces solos. J'ai contacté certains des interprètes qui avaient participé à *Rétrospective* pour leur demander si cela les intéresserait de reprendre *Self Unfinished* (1998) – ce qui a été possible avec João Martins. Pour *Produit de circonstances* (1999), j'ai pensé à le proposer à Christine de Smedt, qui avait présenté un projet autour de portraits de chorégraphes avec lesquels elle avait travaillé – et l'un de ces portraits était le mien. Malheureusement elle n'avait pas le temps dans des délais aussi courts. Pour le *Sacre*, ça me paraissait impossible pour une seule personne ; je me suis dit que ça pourrait fonctionner avec plusieurs interprètes se partageant les parties. Ça, c'était pour l'aspect pratique. Conceptuellement, le projet du *Sacre* tourne autour de l'idée d'interprétation : la partition a été interprétée, réinterprétée, la chorégraphie a donné lieu à de nombreuses versions... C'est une pièce qui a traversé des couches d'interprétations, et qui est restée vivante de part les réinterprétations auxquelles elle a donné lieu. J'ai alors trouvé que cela avait du sens d'essayer de démultiplier le solo original.

À partir de là, j'ai travaillé avec une première idée, à savoir qu'il y a une part de subjectivité dans toute interprétation : un dialogue s'établit entre l'objet qui préexiste et la personne qui se l'approprie ; qui vient se glisser dans le geste d'un autre, dans le corps d'un autre. En général, lorsqu'on fait une reprise, on reprend le rôle en entier. Et d'expérience, il peut y avoir des passages qu'on aime, et d'autres qu'on aime moins. L'idée était de travailler là-dessus, et de permettre aux interprètes de choisir les parties qu'ils ou elles aimaient, ou avec lesquelles ils et elles avaient une relation particulière. Il n'y avait pas de raison pour que je décide de la répartition des parties, je leur ai donc proposé de partir de ce que la musique *leur* faisait. La pièce s'est composée de cette manière : chacun présentait un extrait, d'une durée déterminée ; dans le résultat final, certaines se chevauchent, se superposent, selon ce qu'ils et elles avaient choisi. La musique est diffusée, et le public fait l'expérience de la même partition, interprétée différemment selon les interprètes. Cela en dit beaucoup sur la personne qui interprète – pour moi ces pièces fonctionnent presque comme des portraits. Et bien sûr, ce processus par affinité se dédouble, puisque les spectateurs vont peut-être avoir des affinités différentes avec telle interprétation ou telle autre, telle façon de bouger, de réagir, d'interagir avec la musique. Tout cela participe à prolonger ce qui était déjà le sujet de la pièce, à savoir la relation entre l'interprète et le public, et la manière dont des regards, et le partage de l'écoute, tissent

des relations intersubjectives complexes.

Dans une deuxième partie, ils font des choses ensemble. Il y a des moments de trios, de duos, de solos. Et ça se termine par une danse qui rejoue la question du rôle du chef d'orchestre – ce rôle de pouvoir. Les trois interprètes font une sorte de *battle* – comme en hip-hop : ils viennent l'un après l'autre occuper la place centrale. La décision de qui fait quelle partie se fait sur le moment. Cette improvisation met en scène cette question : occuper, donner, partager la place. Comment se distribue le pouvoir en quelque sorte, peut-on transformer les façons dont celui-ci s'exerce ou comment il est perçu...

Vous allez également présenter une nouvelle version pour douze interprètes, avec les étudiants du CNSM de Paris.

Xavier Le Roy : Oui, il s'agit d'un autre concours de circonstances. Deux ans après, c'était l'année du Covid, et Marie Chouinard, qui aimait beaucoup cette forme, m'a proposé de poursuivre la réflexion avec un groupe de douze personnes, dans le cadre du Collège de danse. Ensuite, le Théâtre de la Ville et le Festival d'Automne m'ont proposé d'en refaire une version avec des élèves du Conservatoire national de danse de Paris. Je vais reprendre le principe que j'avais proposé au trio ; je leur ai déjà transmis des documents, comme l'enregistrement que nous allons utiliser, en leur demandant de choisir une partie. Deux des interprètes de la version en trio vont m'accompagner dans le processus de composition avec eux.

Le milieu de la musique est très hiérarchisé, avec le rôle du chef d'orchestre tout en haut de la pyramide. Est-ce que la version élargie est une manière de brouiller les frontières entre ces différentes places ?

Xavier Le Roy : Le principe fondamental – d'autant plus dans cette version élargie – c'est l'horizontalité : il n'y a pas de soliste, mais un groupe de subjectivités singulières. J'utilise des opérations qui permettent de détourner, de redistribuer les hiérarchies attachées à ces musiques et à leur représentation. Avec un groupe de douze personnes sur scène, il est possible d'exposer cette redistribution, et j'espère que le public le reçoit. Dans la version solo, il y avait déjà une proposition qui allait dans ce sens puisque les spectatrices et spectateurs, grâce à l'installation sonore de Peter Böhm, entendent la musique comme si elles et ils étaient assis au milieu de l'orchestre. Par une sensation de proximité ou de distance avec les différents instruments ou groupes d'instruments, elles et ils peuvent donc faire l'expérience de la distribution (et des hiérarchies) des rôles entre les musiciens (qui joue quoi). D'autre part, la chorégraphie que j'interprète est aussi structurée par des adresses à une personne ou à un groupe de personne, de manière à défaire l'aspect impersonnel de la représentation musicale, et de brouiller ces hiérarchies. Quand je le fais en solo, je suis celui qui s'autorise à faire quelque chose qu'il ne maîtrise pas forcément – faire le chef d'orchestre –, et je joue pour cela sur différents niveaux d'ignorance. Mais je reste une personne seule face au public, avec les effets d'autorité que cela amène. Cette série en trio puis avec un groupe de douze interprètes me soulage de cette position. Et cela amène d'autres manières – moins centralisées – de regarder l'interaction entre la musique et les corps.

Propos recueillis par Gilles Amalvi

BIOGRAPHIE

Xavier Le Roy

Après des études de biologie moléculaire à l'Université de Montpellier, Xavier Le Roy se tourne vers le spectacle vivant. Ses travaux produisent des situations qui interrogent, entre autres, les relations entre spectateurs et performeurs et tentent de transformer ou de reconfigurer les dichotomies usuelles : objet/sujet, animal/humain, nature/culture, public/privé, forme/informe. Son travail se déploie selon plusieurs modalités : des pièces chorégraphiques présentées dans des salles de spectacle, comme *Self Unfinished* (1998), *Produit de circonstances* (1999), *Mouvements für Lachenmann* (2005) et *Produit d'autres circonstances* (2009) ; des projets qui explorent les modes de production et de collaboration constitutives du travail de groupe, dont *E.X.T.E.N.S.I.O.N.S.* (1999-2001), *Projet* (2003) et *6 Mois 1 Lieu* (2008) ; des travaux réalisés spécifiquement pour des espaces d'exposition, avec entre autres *production* (avec Marten Spansberg, 2010-2011) dans le cadre de *MOVE : Choreographing You*, à la Hayward Gallery, *Untitled* (2012) pour le John Kaldor Public Art Project et *Unfaithful Replica* (avec Scarlet Yu, 2016) au CA2M de Madrid. Xavier Leroy est régulièrement invité au Festival d'Automne depuis 2007 et la présentation du *Sacre du printemps* au Centre Pompidou.

Xavier Le Roy au Festival d'Automne :

- 2019 *Le Sacre du printemps (2018)* (Centre Pompidou)
- 2016 *Temporary Title, 2015* (Centre Pompidou)
- 2014 *Sans Titre (2014)* (Théâtre de la Cité internationale)
- 2012 *Attention : sortie d'écoles* (Théâtre de la Cité internationale)
- 2012 *Low Pieces* (Théâtre de la Cité internationale)
- 2008 *More Mouvements für Lachenmann* (Le CENT-QUATRE-PARIS)
- 2007 *Le Sacre du printemps* (Centre Pompidou)



AYMERIC HAINAUX FRANÇOIS CHAIGNAUD

Mirlitons

Conception et interprétation, Aymeric Hainaux et François Chaignaud

Collaboration artistique, Sarah Chaumette

Création costumes, Sari Brunel

Coproduction MC93 – Maison de la Culture de Seine-Saint-Denis ; Festival d'Automne à Paris ; Charleroi Danse ; Maison de la Danse, Lyon – Pôle européen de création ; NEXT Arts Festival

Avec le soutien de Bonlieu Scène nationale Annecy
 Avec le soutien en résidence de l'Espace Pasolini/Laboratoire artistique – Valenciennes ; La Villette (Paris) – Initiatives d'Artistes ; Malraux, Scène nationale de Chambéry Savoie ; Les Aires – Théâtre de Die et du Diois, scènes conventionnées d'intérêt national – « Art en territoire »
 Mandorle productions est subventionnée par la Drac Auvergne-Rhône-Alpes / ministère de la Culture ; région Auvergne-Rhône-Alpes
 François Chaignaud est artiste associé à Bonlieu Scène nationale Annecy, à Chaillot – Théâtre national de la Danse, à la Maison de la danse et à la Biennale de la danse de Lyon

La MC93 – Maison de la Culture de Seine-Saint-Denis et le Festival d'Automne à Paris sont coproducteurs de ce spectacle et le présentent en coréalisation

Mirlitons, c'est la rencontre de deux voix, de deux corps : entre le chorégraphe François Chaignaud et le musicien Aymeric Hainaux, une alchimie physique et musicale où le son, la voix et le rythme se conjuguent pour former une intensité performative inclassable.

S'agit-il d'un concert, d'une *battle*, d'un rituel, d'une pastorale ? À l'origine de cet objet vocal non-identifié, la rencontre entre deux univers performatifs hétérogènes : celui de François Chaignaud, danseur, chanteur, performeur qui depuis plusieurs années utilise la voix comme véhicule d'états sensoriels et spirituels. Et celui de Aymeric Hainaux, artiste multiple, *beatboxer* et musicien, qui triture et mélange ritournelles, *beat*, larsens et cris. Marqués chacun par le travail de l'autre, ils se sont retrouvés en studio avec le désir de tester leurs limites respectives, de fouiller les zones troubles du chant et du rythme pour inventer une écriture musicale et physique qui leur soit propre. Arpentant la scène comme un terrain de jeu aux règles fluctuantes, ils usent de leurs cordes vocales, de leurs pieds, de leurs bras pour développer une partition charnelle composée de cadences impaires. Attirés par l'hybridation des traditions musicales, ils cherchent un point de résonance vibratoire : aux aguets, en friction, en contact, à l'écoute, leur duo est semblable à un mirliton (instrument de musique, couvre-chef, louis d'or ou pâtisserie) : polysémique, sonore et insaisissable.

MC93

Du mer. 11 au dim. 22 octobre

Durée estimée : 1h

CONTACTS PRESSE :

Festival d'Automne

Rémi Fort, Yoann Doto

01 53 45 17 13 | r.fort@festival-automne.com

y.doto@festival-automne.com

MC93

Myra - Rémi Fort, Lucie Martin

myra@myra.fr | 01 40 33 79 13

Mirlitons en tournée :

Les 17 et 18 octobre 2023

Charleroi Danse (Charleroi, BE)

Le 11 novembre 2023

Festival Next (Courtrai)

Les 14 et 15 novembre 2023

Festival Next (Valenciennes)

Les 18 et 19 novembre 2023

Festival Next (Roubaix)

Le 22 novembre 2023

Espace des Arts (Châlon-sur-Saône)

Les 29 et 30 janvier 2024

La Place de la Danse CDCN (Toulouse)

Les 13 et 14 mars 2024

La Triennale (Milan, IT)

Du 10 au 13 avril 2024

Bonlieu Scène nationale d'Annecy

ENTRETIEN

Ce duo est avant tout l'histoire d'une rencontre - entre deux personnes et deux univers esthétiques. Comment vous êtes-vous rencontrés, autour de quelles pratiques, de quels désirs ?

François Chaignaud : En 2010, à la Fondation Cartier, j'ai assisté à une performance de Aymeric Hainaux qui m'a laissé une forte impression : la puissance qui se dégageait de son corps, le son écrasant et virtuose qu'il produisait, sa mobilité dans l'espace. Il réalisait ce qui pour moi constituait un rêve : produire sons et gestes depuis le même corps. Avoir vu Aymeric jouer, proférer par sa bouche et son corps voûté et véloce une sorte d'art total m'a secrètement encouragé à chercher des façons d'associer la danse et le chant.

Aymeric Hainaux : Quelques années après avoir rencontré François, j'ai entendu parler de sa pièce *Dub love* (créée en 2013 en collaboration avec Cecilia Bengolea et Ana Pi, avec la musique de HIGH ELEMENTS). Je n'ai jamais vu la pièce, mais dans les extraits que j'ai pu en voir, j'ai été marqué par cet énorme mur de son, ces petits bonshommes-aiguilles sur la pointe des pieds ; j'y ai vu une quête fragile qui m'a beaucoup parlé, étant moi-même un grand amateur de *dub*. En 2018, j'ai écrit à François pour lui dire que je pensais toujours à son art. J'allais dire à « sa musique », parce qu'on peut parler de musique en effet. J'avais envie de construire quelque chose avec lui, sans savoir bien quoi. On a envie que cette pièce rende compte de la bizarrerie, de l'aspect inattendu de notre rencontre.

François Chaignaud : Nous nous sommes retrouvés en studio après le confinement, à la Villette. Des studios étaient mis à disposition, à condition que le public puisse venir assister aux répétitions, comme dans un musée - ou un zoo. Du coup cette première rencontre a eu lieu sous l'œil du public, scellant de manière étrangement solennelle chacune des expérimentations que l'on se proposait. À ce moment-là, je travaillais à créer un duo avec Akaji Maro, et dans ce cadre, j'avais commencé à développer une danse basée sur des rythmes à sept temps. J'ai proposé à Aymeric de partager avec moi ce défi de créer uniquement autour de ces phrasés à sept temps...

Aymeric Hainaux : François et moi ne nous étions jamais touchés, physiquement. Ma main sur son torse, sa main sur mon corps. Pour moi, rien n'était possible si on ne franchissait pas ce seuil - et la présence du public nous exposait beaucoup. C'était vertigineux, presque effrayant. Dans ma pratique du *beatbox*, le corps est très présent, mais pas de cette manière-là. Deux ans après, c'est encore un terrain nouveau à explorer pour moi.

Est-ce que cette collaboration entre un danseur et un musicien est une manière pour vous de vous décentrer, de travailler à défaire ces appartenances ?

François Chaignaud : Nous sommes deux à produire du son, de manière très différente. Cela nous amène à développer des modes d'entraide, notamment pour atteindre ces phrasés, ces mesures à sept temps que ni l'un ni l'autre n'avions explorés jusqu'ici.

Aymeric Hainaux : Lors de notre dernière rencontre en décembre 2022, soit deux ans après le début du processus, nous nous sommes rendus compte que ce que nous amorcions était tout de même beaucoup plus musical que chorégraphique. Ça nous a à la fois rassurés - puisque ça nous a permis de comprendre ce à quoi nous nous heurtions - et déstabilisés. Pendant deux ans, nous avons essayé d'imbriquer l'apparence,

les costumes. Nous nous sommes rendus compte que l'accès principal était cette quête rythmique - la frappe, les pieds, la bouche. C'est en nous axant sur cette recherche que les corps, leur chorégraphie, leur apparence suivront. Il ne s'agit pas d'être chacun à une place - le *beatboxer* et le chanteur lyrique, ou le musicien et le danseur. Nous sommes deux artistes, en train de construire des formes et du son ensemble.

François, dans votre pièce Symphonia harmoniae caelestium revelationum avec Marie-Pierre Bréban, vous aviez fait le choix de vous éloigner de la musique tempérée. Est-ce que l'usage d'un rythme impair est également une manière de défaire le carcan de la musique occidentale ?

François Chaignaud : Pour moi il y a un vrai écho entre ces deux projets. Avec Marie-Pierre Bréban, nous avons exploré des sonorités très célestes ; une histoire des corps s'est écrite à partir de la possibilité de faire de la musique ensemble, de façon largement autodidacte. En un sens, la rencontre avec Aymeric est un peu l'envers infernal de ce duo céleste. L'intuition du *sept* est certainement un écho à ce que produit la musique non tempérée (et non mesurée) du moyen-âge. En effet, en Europe occidentale, les rythmes à sept temps sont rarissimes, et nos oreilles ont été formatées aux rythmes binaires (à deux ou quatre temps), et ternaires. Jouer à sept temps nous démunait totalement. C'est une sensation déconcertante de boitement, d'inconfort - qui devient une sorte d'extase. Le fait que les rythmes à sept temps soient très marginaux produit un décentrement léger, une fragilité, une précarité, qui nous oblige à une écoute et à un lien beaucoup plus fin et solide.

Aymeric Hainaux : Ce sept temps c'est la grande question. C'est en même temps le nerf de la guerre et le pavé dans la mare. La pratique du rythme à la bouche rend les choses assez ardues pour moi ; si je pratiquais avec mes mains, ma tête compterait, et mes mains agiraient. Ce qui est intéressant avec le sept temps, c'est qu'il s'agit d'un rythme ouvert, jamais fermé. C'est une sorte de boucle, qui fait tourner en bourrique. Ça provoque un *ici et maintenant* très puissant. C'est un vrai travail de musiciens, comme une symphonie écrite à quatre mains.

François Chaignaud : ...ou à deux lèvres et deux pieds ! Les frappes de pieds sont mon matériel musical principal. Elles constituent un vocabulaire qui se retrouve dans beaucoup de cultures. La manière dont la danse est transmise en France prend très peu en compte la virtuosité rythmique des pieds. Dans la danse classique, il y a les petits frappés qui utilisent des croches, des double-croches, mais jamais de rythmes complexes ou très rapides. J'ai découvert ces techniques via le flamenco principalement. J'ai également passé beaucoup de temps en Argentine, notamment avec Nino Lainé, où j'ai découvert les *zapateados* du Malambo, d'une puissance hallucinante. Et j'ai également fait des recherches sur les *tap dances*, les *irish dances*. Mais aucune de ces danses ne se fait à sept temps ! Notre contrainte rythmique me permet de rechercher des formes et des sons très hybrides. Les différents répertoires que j'ai étudiés nourrissent ma danse et mon son, mais *Mirlitons* est une fantaisie, un fantasme, émancipé de références précises, et surtout pas une documentation d'un folklore existant.

BIOGRAPHIES

Comment ce titre, Mirlitons, est venu cristalliser les désirs contenus dans ce projet ?

François Chaignaud : Mirliton c'est une sonorité familière – je pense à la *danse des mirlitons* dans *Casse-noisette* ou aux *vers de mirlitons* – mais le sens échappe souvent ! Selon les dictionnaires, mirliton a pu évoquer une pièce de monnaie tout autant qu'une pâtisserie ou un chapeau extravagant. Mais le mirliton désigne aujourd'hui, entre autres, un petit instrument de bouche au son nasillard, un petit sifflet qui utilise la voix parlée, comme les kazoo... *Mirlitons* cristallise ainsi une sorte de polysémie originelle. Peu de temps après être apparu au XVIII^e siècle, le mot est devenu une sorte de mot-refrain, capable de rimer avec presque tout, fleurissant dans les chansons de faubourg. Mirliton évoque une culture populaire, des pratiques à la fois inventives et proches du ridicule – cet imaginaire, bricolé et mineur, nous a ouvert un terrain dans lequel on s'est reconnu !

Par ailleurs, dans le travail d'Aymeric, il y a le beatbox, le rythme massif, presque industriel. Il y a également des cloches, des bâtons, des éléments qui évoquent une ambiance pastorale. Ce contraste, ce désir de rassembler ce qui pourrait sembler inconciliable, fait partie aussi de notre pièce. Le mot mirliton, dans son agilité, sa désuétude issue d'un monde presque disparu, sa capacité à se glisser dans différents contextes, fait un peu écho à notre alliage.

Aymeric Hainaux : Quand on me dit mirliton, cela m'évoque des vieilles chansons françaises. J'avais un livre quand j'étais enfant, où l'on voyait des majorettes avec des petits tambours, des petites flûtes. Ça me rappelle ce monde-là. Et en prenant un peu de recul, ce que nous produisons avec François a quelque chose à voir avec la terre – le sol, les pieds et la bouche. Ce sont les instruments que nous utilisons à outrance. Je pressens une profusion de rythmes, de fracas, et en même temps, beaucoup de silences, des moments de petites voix chuchotées, à la limite de l'imperceptible. Ces petites voix évoquent quelque chose de ce monde ancien qui m'habite beaucoup.

Comme vous l'avez dit, Mirlitons rappelle des pratiques mineures. Est-ce qu'il y a dans ce projet un désir d'économie de moyen, de faire avec peu ?

François Chaignaud : Pour ce projet, nous nous sommes fixés de ne tourner qu'à trois, avec une toute petite équipe. J'ai été inspiré en cela par l'art d'Aymeric, qui voyage en général avec juste une petite valise – ce qui ne l'empêche pas de faire danser des milliers de personnes ! Nous avons envie de localiser l'acte artistique dans nos corps, nos pieds, nos lèvres, nos puissances, nos limitations, plus que dans la dépendance à une scénographie ou à des moyens techniques. Cette économie détermine l'esthétique, les processus, mais aussi le type de lien qu'elle rend possible avec le public.

Aymeric Hainaux : Nous étions d'accord, dès le début, sur cette pauvreté matérielle. Je procède souvent comme ça, également dans un autre duo Cantenac Dagar, que je fais avec Stéphane Barascud... Banjo, beatbox, cloches, lecteur K7... C'est quelque chose de très fertile, qui nous engage à creuser en nous-mêmes. Pour moi, la musique est surtout une question d'intention. Avec trois fois rien, on peut dégager une énorme puissance.

Propos recueillis par Gilles Amalvi

François Chaignaud

Diplômé en 2003 du Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris, François Chaignaud a dansé pour de nombreux chorégraphes (Alain Buffard, Boris Charmatz, Emmanuelle Huynh ou Gilles Jobin). Depuis sa première pièce en 2004, il conçoit la danse comme une expression globale, son travail étant marqué par l'articulation du chant et de la danse, mais aussi par un rapport approfondi à l'histoire, dans ses créations comme dans les collaborations qu'il mène (entre autres avec Jérôme Marin ou Théo Mercier). De 2005 à 2016, il crée avec Cecilia Bengolea plusieurs spectacles présentés à l'international. Il fonde en 2021 Mandorle Productions, affirmant une démarche artistique appuyée sur la coopération avec de nombreux artistes, dont Nino Laisné, Marie-Pierre Brébant, Akaji Maro, Dominique Brun ou Sasha J. Blondeau. Il crée également des pièces pour des grands groupes d'interprètes, *Soufflette* en 2018 pour la compagnie Carte Blanche, et *t u m u l u s* avec Geoffroy Jourdain et Les Cris de Paris en 2022. Il est artiste associé à Bonlieu, Scène nationale d'Annecy, à Chaillot – Théâtre national de la Danse à Paris ainsi qu'à la Maison de la Danse et à la Biennale de la danse de Lyon.

François Chaignaud au Festival d'Automne :

- 2022 *Blasons* avec Dançando com a Diferença (Théâtre de la Ville / Les Abbesses)
- 2022 *t u m u l u s* avec Geoffroy Jourdain (La Villette ; Points communs / Théâtre des Louvrais)
- 2020 *GOLD SHOWER* avec Akaji Maro (Maison de la Musique de Nanterre)
- 2016 *DFS* avec Cecilia Bengolea (Espace 1789 ; Centre Pompidou)
- 2013 *Думи мої – Dumi Moyi* avec Cecilia Bengolea (Maison de l'Architecture / Café A)
- 2012 *altered natives Say Yes to Another Excess – Twerk* avec Cecilia Bengolea (Centre Pompidou)
- 2011 *Sylphides* avec Cecilia Bengolea (Centre Pompidou)
- 2011 *Castor et Pollux* avec Cecilia Bengolea (T2G Théâtre de Gennevilliers)

Aymeric Hainaux

Aymeric Hainaux est issu du milieu des arts visuels, et s'engage dans une approche très personnelle du human beatbox. Aymeric Hainaux aime « jouer ce qui se passe », et conçoit ses performances comme une musique de l'instant présent, attentives au silence et au geste. Il collabore avec plusieurs artistes, notamment Christine Quiraud, Tanya Tagaq, Kenzo Kusuda, Oguri, Erik M, Anne Lise Le Gac. En 2005, il débute une tournée de 700 performances, en solo et en auto-stop, pendant huit ans sur 3 continents. Avec le joueur de banjo Stéphane Barascud, il crée en 2013 le duo de musique brute Cantenac Dagar. Ils ont sorti une dizaine de disques et ce duo demeure son principal projet musical. La diversité de ses projets l'amène à se produire dans des lieux variés, parmi lesquels Mixart Myrys, le CND, Les Siestes Électroniques, le Palais de Tokyo, le festival Sonic Protest. Il développe également un travail d'écriture poétique et d'édition avec son label Isola Records qui présente des livres, cassettes, CD et vinyles d'artistes et groupes se tenant aux frontières du concert et de la performance.



ESZTER SALAMON CARTE BLANCHE

MONUMENT 0.10 : The Living Monument

Concept, chorégraphie, costumes, Eszter Salamon
Carte Blanche – Compagnie nationale de danse contemporaine de Norvège – Direction artistique, Annabelle Bonnéry
Scénographie, James Brandily
Lumière, Silje Grimstad
Compositeur, Carmen Villain
Assistants à la chorégraphie, Elodie Perrin, Christine De Smedt
Assistante costumes, Laura Garnier
Son, Leif Herland
Interprètes, Adrian Bartczak, Aslak Aune Nygård, Anne Lise Rønne, Brecht Bovijn, Caroline Eckly, Dawid Lorenc, Irene Vesterhus Theisen, Gaspard Schmitt, Hanne Van Driessche, Mathias Stoltenberg, Noam Eidelman Shatil, Ole Martin Meland, Tilly Sordat, Trine Lise Moe
Interprètes (distribution originale), Adrian Bartczak, Aslak Aune Nygård, Anne Lise Rønne, Caroline Eckly, Daniel Mariblanca, Dawid Lorenc, Irene Vesterhus Theisen, Lin van Kaam, Mathias Stoltenberg, Max Makowski, Nadege Kubwayo, Noam Eidelman Shatil, Ole Martin Meland, Tilly Sordat

Avec le soutien de Botschaft Gbr (Alexandra Wellensiek) ; Studio E.S (Elodie Perrin) ; Institute of Speculative Narration and Embodiment ; Botschaft Gbr
Eszter Salamon est soutenue par Bureau Ritter/TANZPAKT RECONNECT, avec le financement du Commissaire du gouvernement fédéral pour la culture et les médias dans le cadre de l'initiative NEUSTART KULTUR et par le Département du Sénat pour la culture et l'Europe. Berlin STUDIO E. S reçoit le soutien financier de la Drac Île-de France / ministère de la Culture Avec le soutien de l'ambassade de Norvège

Le Théâtre Nanterre-Amandiers – CDN et le Festival d'Automne à Paris présentent ce spectacle en coréalisation.

THÉÂTRE NANTERRE-AMANDIERS

Du jeu. 12 au sam. 14 octobre

Durée : 2h

CONTACTS PRESSE :

Festival d'Automne

Rémi Fort, Yoann Doto

01 53 45 17 13 | r.fort@festival-automne.com

y.doto@festival-automne.com

Théâtre Nanterre-Amandiers - CDN

Agence Plan Bey

01 48 06 52 27 | bienvenue@planbey.com

Avec les quatorze interprètes de la compagnie Carte Blanche, la chorégraphe Eszter Salamon poursuit sa série des « monuments », remémoration de l'histoire et invitation à en écrire d'autres. Dans *The Living Monument*, les figures qui habitent les lieux bâtissent des paysages monochromes où le temps se distend, où la couleur devient une force physique.

Il y a des idées que nous gardons longtemps avec nous et des questions sans réponse immédiate. Depuis près de dix ans, Eszter Salamon s'est engagée dans une recherche au long cours qui creuse la monumentalité, fouille dans l'histoire et la mémoire, pratique leur réinvention. Durant ces années, la chorégraphe a vu poindre un désir : bâtir des paysages et les habiter. Avec cette création pour la compagnie norvégienne Carte Blanche, il se matérialise. *MONUMENT 0.10 : The Living Monument* est conduit par un principe qui peut sembler abstrait, mais qui se révèle éminemment physique : la couleur. Vêtues de cuir crissant ou tissus scintillants, quatorze créatures forment et déforment des figures, transforment leurs voix et leur environnement composé de matières contrastées et objets glanés. La scène tout entière transite d'un monochrome à l'autre, du noir au blanc, du bleu nuit à l'orange incandescent. Le temps alors se ralentit, nous tire dans une grandiose nature morte qui n'a rien de fatale.

MONUMENT 0.10 : The Living Monument en tournée :

Les 15 et 16 septembre 2023

Ruhrtriennale - PACT Zollverein (Essen, DE)

Les 20 et 21 octobre 2023

Studio Bergen (Bergen, NO)

Du 30 novembre au 3 décembre 2023

Den Norske Opera & Ballett (Oslo, NO)

ENTRETIEN

Comment cette nouvelle création prend place au sein de votre série des « monuments », entamée il y a près de dix ans ?

Eszter Salamon : Avec les « monuments », qui forment une constellation de projets pour les scènes, les musées ou la caméra, j'ai pu créer une temporalité de recherche dans la durée, un cadre indépendant des logiques habituelles de production. Au début de cette série, avec *MONUMENT 0 : Haunted by wars (1913-2013)*, j'étais préoccupée par l'histoire de la danse moderne. Pour moi les arts, et la danse en l'occurrence, n'évoluent pas de manière autonome mais sont en prise directe avec les réalités socio-économiques et l'histoire avec un grand H. J'ai donc entamé une recherche autour des danses de guerre, de résistance, celles en lien avec la colonisation occidentale. Ensuite je me suis intéressée à l'histoire personnelle de deux danseurs âgés de New York. Leur vécu existent aux côtés de l'histoire canonique qu'on réactive et ressasse sans cesse et qui, la plupart du temps, ne tient pas compte de ces autres récits. Depuis 2015 je mène dans ce sens une recherche autour de l'artiste allemande d'avant-garde Valeska Gert, qui a été longtemps oubliée avant d'être redécouverte. Revenant à l'histoire intime, j'ai fait un duo avec ma mère, *Monument 0.7 : M/OTHERS*, qui s'intéresse à la relation mère-fille et propose une narration alternative aux représentations historiques dominantes – majoritairement masculines – issues de la littérature ou de la psychanalyse. La performance se concentre sur la construction du présent des corps et leur relation à travers la chorégraphie. Lorsque Annabelle Bonnéry, directrice artistique de Carte Blanche, m'a invitée à créer une pièce avec cette compagnie norvégienne, j'ai eu envie de continuer cette série en me demandant : dans quelle histoire je peux les inviter ? Pendant la pandémie nous avons beaucoup discuté des possibilités et des nécessités de créer de manière durable, en réutilisant par exemple les costumes et matériaux en grande partie issus de leurs archives, mais aussi en prenant en compte les savoirs et savoir-faire des danseur.euses et des autres membres de la compagnie. Quand elle m'a parlé de l'attention portée au travail de la voix depuis quelques années, j'ai repensé à la recherche que j'ai faite en 2010 au Brésil en vue d'un futur projet. Il était alors question de réhalluciner des figures humaines ou non-humaines, en utilisant des objets, tissus et matières. Dans ce « monument », la relation à l'histoire se situe sur un plan « méta » : il ne s'agit pas de se localiser dans un temps historique précis et une géographie déterminée mais de s'adresser à une mémoire collective en sachant que des interprétations multiples vont naître.

Selon vous la couleur n'est pas un élément abstrait ou décoratif, mais une force physique. Comment est-elle devenue un moteur dramaturgique ?

Eszter Salamon : Au Brésil j'ai observé le principe, presque enfantin, qui consiste à amener des éléments sur des corps et à les mettre en rapport : cela crée toujours des figures, on ne peut pas ne pas créer de signifiant. Je me suis ensuite demandée comment développer une dramaturgie qui puisse organiser ces inventions et qui surtout, en donnera une lisibilité au public. J'ai opté pour un déploiement et une transformation lente. Si la lenteur du mouvement permettait qu'une abstraction s'opère, j'ai compris qu'il fallait un autre cadre organisationnel à ces apparitions. Très vite, l'idée de « monochromes dynamiques » est apparue : il s'agit de nager dans une couleur tridimensionnelle, avec différentes intensi-

tés, différentes matières, différentes textures qui reflètent la lumière et produisent des « corps-matières ». J'ai pensé que cela pouvait être le fil conducteur par lequel inviter le public à composer de nouvelles fictions. Ensuite le travail consiste à rêver à quelles formes et quelles plasticités, quelles intensités et quelles intentions donner à ces figures dans un environnement qui ne cesse de se transformer.

Les interprètes ont le visage masqué ou partiellement caché. Qu'est-ce qui vous intéresse plus particulièrement dans le fait de gommer leur identité ?

Eszter Salamon : Regarder un visage c'est lire les intentions de l'autre, on le fait instantanément. Dans mon tout premier solo je m'éloignais déjà de cela, en travaillant sur la « visagité » du corps pour déhiérarchiser le corps et le regard porté sur lui. C'est une stratégie que j'ai ensuite réutilisée à plusieurs reprises. Pour *The Living Monument*, mon idée était de convoquer des figures. Si les visages des danseur.euses étaient apparents alors on y verrait plutôt un déploiement de costumes, une sorte de *fashion show* décalé ! Nous avons joué sur les degrés de visibilité de la peau, parfois une infime partie d'un visage transparaît mais le plus souvent ils sont enfouis. Même la forme de la tête peut changer, jusqu'à perdre son allure humaine. Cet enfouissement permet à d'autres choses d'apparaître, pour donner plus de chance à la fiction. Pour que le devenir-figure des corps puisse advenir, il y a dans le même temps un travail de figuration et de défiguration.

« S'engager dans la fiction, c'est s'engager dans le futur » peut-on lire dans votre note d'intention. Qu'est-ce que cela signifie ?

Eszter Salamon : Notre expérience passe toujours comme une vague. Elle touche le rivage, qui pourrait être la mémoire, réveille des moments de vie, des vécus, des sensations de déjà-vu. Ensuite il y a le moment présent : la vague qui nous porte. Cela crée un mouvement, car on ne fait pas que revisiter nos souvenirs, il y a toujours, en même temps, une projection, l'horizon. Le futur est contenu dans toutes nos perceptions, dans notre psychologie : on ne peut vivre que parce qu'on peut imaginer demain. Dans cette pièce immersive, visuellement et musicalement, presque cryptique dans le sens où les choses ne sont pas explicitées, le futur n'est pas représenté sur scène, ce n'est pas de la science-fiction. Le futur agit plutôt en arrière-plan car on n'est jamais que dans le présent. Je m'intéresse à la fiction depuis longtemps car cela me paraît être un outil important pour ouvrir des fenêtres sur des possibles, créer un déplacement qui peut inspirer ou impacter une volonté de changement. Je la vois comme un outil féministe critique, puissant, qui peut ouvrir des voies d'émancipation. Alors s'engager dans la fiction, même en retravaillant le passé, c'est s'engager dans le futur.

Propos recueillis par Léa Poiré

BIOGRAPHIES

Eszter Salamon

La chorégraphe et performeuse Eszter Salamon (née en 1970 à Budapest, vit et travaille entre Paris et Berlin) travaille à élargir les outils d'expression de la danse dans des œuvres théâtrales, des conférences, des films et des installations. Dans ses premières œuvres, *What a body you have, honey* (2001) ou *Giszelle* avec Xavier Le Roy (2001), la sensation et la démonstration de la performativité du genre agissent comme des outils de remise en question des perceptions visuelles et des sensations des spectateurs. En 2005, Eszter Salamon décide de rompre avec la convention du corps dansant muet et d'encourager ses danseurs et danseuses à utiliser sur scène leur voix et leur sens du toucher. Elle développe dès lors, des chorégraphies aux références transhistoriques, qui, en mélangeant des fictions spéculatives et des éléments autobiographiques, font émerger des perspectives alternatives aux récits dominants du monde contemporain, comme avec *AND THEN* (2007) ou *Tales of the Bodiless* (2011). Depuis 2014, la série *MONUMENT* explore la notion de monument, à la fois comme un outil de résistance à l'oubli et à l'exclusion et comme un moyen de s'extraire d'une vision téléologique de l'Histoire.

Eszter Salamon au Festival d'Automne :

2014 *Eszter Salamon 1949* (Jeu de Paume)
2007 *AND THEN* (Centre Pompidou)

Carte Blanche

Carte Blanche est la compagnie nationale norvégienne de danse contemporaine. Créée en 1989 et installée à Bergen, elle est composée de quatorze danseurs internationaux. Annabelle Bonnéry en est la directrice artistique depuis août 2018. Chaque saison, entre deux et trois nouveaux spectacles sont produits, aussi bien par des noms repérés de la scène contemporaine que par des chorégraphes émergents, dont Bouchra Ouizgen, François Chaignaud, Hofesh Shechter ou Sharon Eyal. En 2021, Carte Blanche présente *Nororoca*, une réactualisation de la pièce de Lia Rodrigues *Pororoca*, à Chaillot - Théâtre National de la Danse, dans le cadre du Festival d'Automne.

Carte Blanche au Festival d'Automne :

2021 *Nororoca*, Portrait Lia Rodrigues (Théâtre de Chaillot)



Alex Baczynski-Jenkins, *Untitled (Holding Horizon)*, 2018. Performance at Frieze Artist © Ophéas Emirzas



ALEX BACZYŃSKI-JENKINS

Untitled (Holding Horizon)

Chorégraphie, Alex Baczyński-Jenkins

Créé en collaboration avec et interprété par Aaa Biczysko, Ewa Dziarnowska, Rafał Pierzyński, Ronald Berger, Sigrid Stigsdatter

Développé avec Aaa Biczysko, Rafał Pierzyński, Sigrid Stigsdatter, Tiran Normanson

Sonorisation live et lumières, Krzysztof Bagiński

Direction studio, Andrea Rodrigo

Développé dans le cadre de la résidence de Kem au Centre d'art contemporain du Château d'Ujazdowski à Varsovie

Commande pour le Frieze Artist Award 2018, en partenariat avec la Fondation Delfina, présentée dans le cadre de Frieze Projects sous le commissariat de Diana Campbell Betancourt

Administration studio Sarie Nijboer

Distribution Something Great

Le Carreau du Temple et le Festival d'Automne à Paris présentent ce spectacle en coréalisation

Untitled (Holding Horizon) est une invocation, à la fois actuelle et intemporelle, de gestes, rencontres et affects de communs queer. Cette chorégraphie prolonge les recherches d'Alex Baczyński-Jenkins autour des structures et des politiques du désir.

À travers des mouvements à la fois sensuels et isolés, ainsi que le *box-step* – un pas que l'on retrouve dans de nombreuses danses de bal – la synchronisation, le plaisir et le sentiment d'appartenance coexistent avec la désorientation, la contrainte et le sentiment de perte. Baignés dans des lumières monochromes, les interprètes, pris dans l'élan de leur danse, scintillent et tournoient à travers l'espace et le temps. Ici, le *box-step* fait surgir l'intime et transforme la limite en matériau. Une subtile chorégraphie du désir émerge de la dynamique changeante des relations, du jeu avec soi-même et de son interdépendance avec les autres, en explorant les dimensions physiques et affectives du contact. S'adaptant aux variations de lumière et de son, arrangés en direct, les répétitions et les retours perpétuels des danseuses et danseurs produisent des perceptions et des associations en constante mutation : le souvenir d'une *rave party*, une assemblée spectrale, une fête et un deuil, un rassemblement militant, une fantaisie pastorale. Cette pièce de trois heures repose sur une expérience de longue durée. Le public pourra entrer et quitter l'espace tout au long de la performance.

LE CARREAU DU TEMPLE

Du mer. 25 au sam. 28 octobre

Durée : 3h

Entrées et sorties possibles durant la représentation

CONTACTS PRESSE :

Festival d'Automne

Rémi Fort, Yoann Doto

01 53 45 17 13 | r.fort@festival-automne.com

y.doto@festival-automne.com

Le Carreau du Temple

Florence Cognacq

01 83 81 93 30 | f.cognacq@carreaudutemple.org

Untitled (Holding Horizon) en tournée :

Le 29 juillet 2023

Mladi Levi (Ljubljana, SI)

ENTRETIEN

Comment concevez-vous le paysage affectif de la pièce ?

Alex Baczyński-Jenkins : L'un des points de départ de cette chorégraphie est l'expérience de se déplacer parmi d'autres personnes dans l'obscurité. Un autre type de perception vient s'opérer quand la visibilité est réduite, notamment lorsque celle-ci s'accompagne d'une immersion dans une ambiance sonore. Dans la pièce, les actions à la fois de ressentir et de faire sens ont lieu au-delà du visible, engageant une prise de conscience de son entourage et des sensations tactiles, même en l'absence d'un réel contact physique. La nuit devient présente, ainsi que ses différents champs affectifs, allant du désir, du plaisir, de l'extase, jusqu'à l'angoisse, la peur et l'instinct de fuite.

L'atmosphère de la pièce oscille entre sensualité, célébration, et parfois même euphorie au sein de la danse et entre les performeurs et performeuses. Il y a également des moments plus austères et inquiétants. À un certain niveau, la pièce se rapproche du club et de la *rave*, ou peut-être plus précisément du souvenir d'une *rave*. Cependant, si la pièce traite en partie du club *queer*, elle évoque également le retour du club. Le moment où la résonance de mouvements dansés peut habiter un corps et où ce corps peut également être exposé aux dangers d'un monde hostile.

Qu'est-ce qui a inspiré l'emploi du box step comme vocabulaire chorégraphique ?

Alex Baczyński-Jenkins : Le *box step* est un pas simple qui est en quelque sorte relié par des hyper-liens, car il est associé à différentes danses de salon, dans le sens de ce qu'entend Elizabeth Freeman, auteure de *Time Binds*, par *hyper-sociality*, une socialité qui connecte à travers le temps divers moments et emplacements. Dans la pièce, ce pas des plus simples et élémentaires trouve un nouvel emploi dans, à travers et au-delà de ses contraintes comme une façon d'être ensemble en se mouvant à divers niveaux de complexité. Tel qu'il est exécuté et maintenu par les interprètes, le pas est assez ardu à répéter tout en ajoutant une couche d'artifice à la socialité de la pièce. Le *box step* met ainsi en place des conditions chorégraphiques à travers lesquelles des rencontres et des gestes furtifs prennent place. C'est une forme qui présente une multitude de transformations : elle met en place des limites mais elle est néanmoins assumée quasiment sans limites. De par sa simplicité, le *box step* agit comme une forme chorégraphique qui facilite et articule l'interdépendance de l'être ensemble.

Quelles conditions de lumière, son, mouvement déployez-vous pour invoquer et mettre en question la socialité de la danse, ainsi que la nuit comme moment de rassemblement ?

Alex Baczyński-Jenkins : Les lumières tamisées et le son saturé, polyphonique, et stratifié, évoquent diverses scènes et sites de la nuit, et plus largement de la vie nocturne. *Invocation* est un mot que j'affectionne particulièrement. Je conçois les gestes corporels comme des invocations, des manières de rendre manifeste des espaces, des époques, des présences — la danse en elle-même comme une invocation. La relation entre les danseurs et danseuses et les morts-vivants apparaît dans l'histoire de la danse et des identités *queer*. Bien que le fantomatique soit difficile à raconter, ces présences éthérées dans la socialité de la danse sont peut-être ce qu'évoque la pièce.

La socialité de la pièce est aussi pratiquée par le biais de vocabulaires spécifiques. C'est une négociation collective qui

a lieu entre les interprètes, avec les accords chorégraphiques, la lumière et le son mixé sur scène. La pièce a des propriétés émergentes, comme un système complexe ou écologique. Les interprètes ont la latitude de déterminer comment se déroule chaque spectacle. La chorégraphie a lieu dans la densité de la présence des artistes et l'intensité de leur échange.

Il y a aussi un déploiement sur le temps, qui inclut l'endurance physique. Il s'agit plutôt d'une sorte d'intelligence collective qui prend forme dès que les performeurs en sont convaincus.

Comment ces conditions s'étendent-elles au public ?

Alex Baczyński-Jenkins : Le public est invité à aller et venir à volonté. Sur la durée, les spectateurs s'accordent aux fluctuations de leur propres perceptions et sentiments. Décider de rester amplifie le sentiment d'être témoin. Il y a un certain plaisir à faire une pause et revenir pour s'immerger à nouveau dans le travail. Néanmoins, le fait de rester une partie de la pièce, voire son entièreté, est une expérience qui permet de percevoir la simultanéité sur la durée, tout en troublant le temps linéaire.

Que signifie la répétition dans votre travail ?

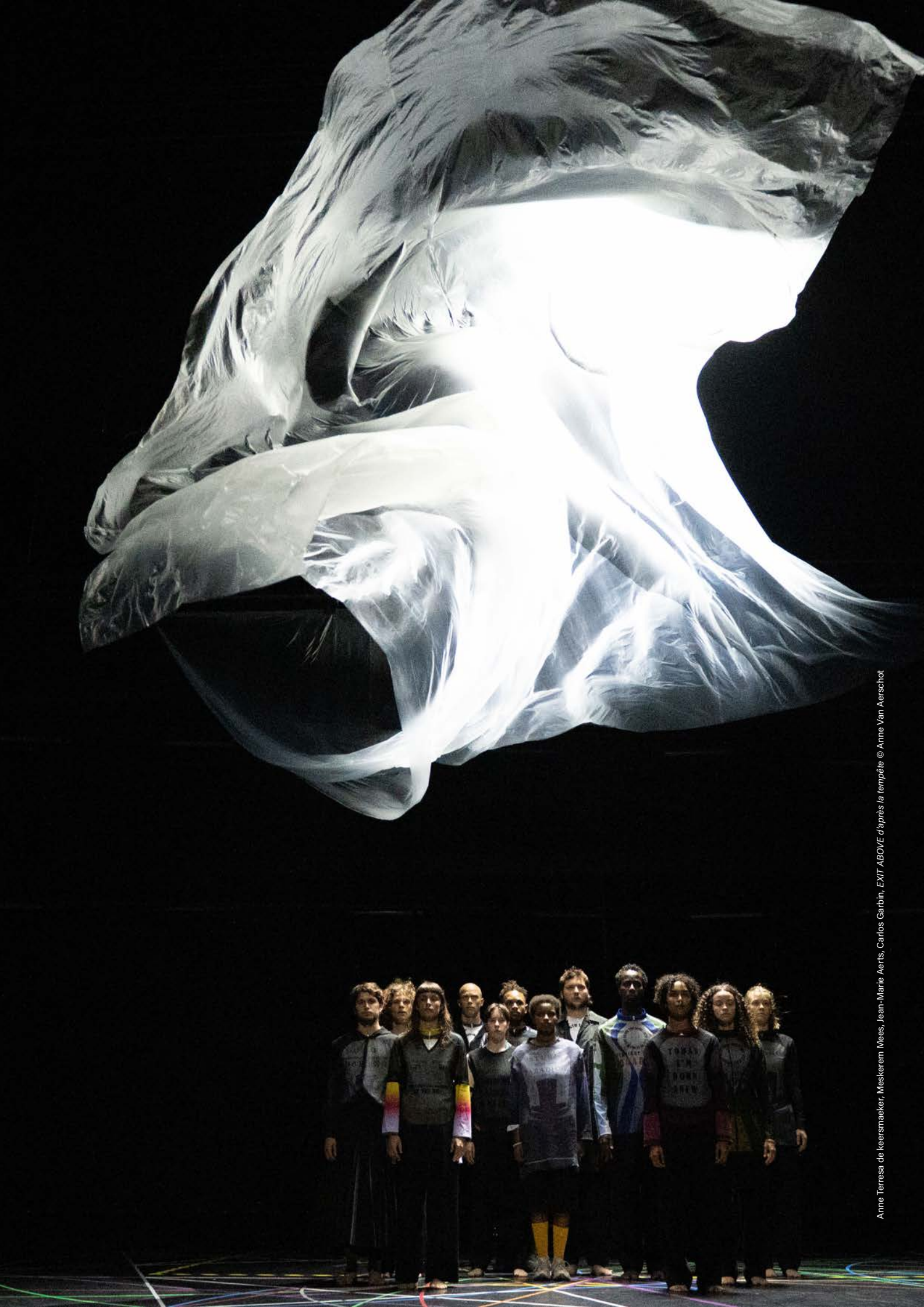
Alex Baczyński-Jenkins : La répétition, dans mon travail, est profondément mêlée au désir, à la sensation, au faire sens et à l'incarnation.

Propos recueillis par Madeleine Planeix-Crocker

BIOGRAPHIE

Alex Baczyński-Jenkins

Danseur et chorégraphe, Alex Baczyński-Jenkins étudie au HZT Berlin. Interprète pour Rosalind Crisp, Marlene Monteiro Freitas et surtout Meg Stuart dont il intègre la compagnie, Damaged Goods, il entame en parallèle un travail chorégraphique centré sur des questions politiques et *queer* ayant trait au désir, à la vulnérabilité et au collectif. Il a signé son premier solo en 2010, *Translating the Agony in the Garden*, suivi notamment de *Untitled (Holding Horizon)* en 2018 et *Unending Love* en 2021. Son travail a notamment été présenté dans le cadre d'une exposition, *Such Feeling*, à la Kunsthalle Basel en 2019. Alex Baczyński-Jenkins a été artiste associé à la Delfina Foundation en 2015, 2016 et 2018.



Anne Terresa de keersmaeker, Meskerem Mees, Jean-Marie Aerts, Carlos Garbin, EXIT ABOVE d'après la tempête © Anne Van Aerschot

ANNE TERESA DE KEERSMAEKER MESKEREM MEES JEAN-MARIE AERTS CARLOS GARBIN / ROSAS

EXIT ABOVE d'après la tempête

Chorégraphie, Anne Teresa De Keersmaeker
Créé avec et dansé par Abigail Aleksander, Jean Pierre Buré, Lav Crnčević, José Paulo dos Santos, Rafa Galdino, Carlos Garbin, Nina Godderis, Solal Mariotte, Meskerem Mees, Mariana Miranda, Ariadna Navarrete Valverde, Cintia Sebők, Jacob Storer
Musique, Meskerem Mees, Jean-Marie Aerts, Carlos Garbin
Musique interprétée par Meskerem Mees, Carlos Garbin
Texte et paroles, Wannes Gyselincx
Dramaturgie, Wannes Gyselincx
Scénographie, Michel François
Lumière, Max Adams
Costumes, Aouatif Boulaich
Direction des répétitions, Cynthia Loemij, Clinton Stringer

Production Rosas
Coproducteur Concertgebouw Brugge (Bruges) ; De Munt / La Monnaie (Bruxelles) ; Dance Reflections by Van Cleef & Arpels ; Internationaal Theater Amsterdam ; théâtre Garonne, Scène européenne (Toulouse) ; FONDOC
Avec le soutien du Tax Shelter du Gouvernement fédéral belge, en collaboration avec Casa Kafka Pictures – Belfius
Rosas bénéficie du soutien de la Communauté flamande, la Commission communautaire flamande (VGC) et de la Fondation BNP Paribas
Avec le soutien de Dance Reflections by Van Cleef & Arpels

Le Théâtre de la Ville-Paris et le Festival d'Automne à Paris présentent ce spectacle en coréalisation.

DANCE
BY
REFLECTIONS
VAN CLEEF & ARPELS

THÉÂTRE DE LA VILLE / SARAH BERNHARDT

Du mer. 25 au mar. 31 octobre

Durée : 1h30

CONTACTS PRESSE :

Festival d'Automne

Rémi Fort, Yoann Doto
01 53 45 17 13 | r.fort@festival-automne.com
y.doto@festival-automne.com

Théâtre de la Ville

Marie-Laure Violette
06 46 78 44 31 | mlviolette@theatredelaville.com

Accordant passé et présent, mélancolie du *blues*, errance romantique et élan collectif de la marche, Anne Teresa De Keersmaeker signe une pièce en forme de trait d'union, où la danse tisse ensemble les genres musicaux et les époques.

Le *blues* nomade de Robert Johnson est synonyme de mouvement, d'errance, mais aussi de rythme : celui de la progression des accords et de la cadence de cette musique née dans le delta du Mississippi, qui a influencé la musique pop et rock du XX^e siècle. Posant ses pas dans ceux de Robert Johnson, Anne Teresa De Keersmaeker crée une pièce en forme de retour aux sources : celles de la chanson, mais aussi de la danse. Entre le *walking blues* et le motif « ma marche est ma danse » – principe élémentaire de toutes ses constructions chorégraphiques –, il y a plus qu'une analogie : un rapport profond au pouvoir expressif des éléments esthétiques les plus simples. Tissant la métaphore du pas, marche collective et pas de côté individuel, elle relie les époques et les genres musicaux, des lieds de Franz Schubert aux ballades des *bluesman* américains. Pour ramener au présent ces traces mélodiques, Anne Teresa De Keersmaeker a fait appel au producteur et musicien de rock Jean-Marie Aerts, au guitariste de *blues* Carlos Garbin et à la chanteuse Meskerem Mees, dont la voix trame ensemble différents héritages. Au fil de leurs compositions jouées en *live*, ils accordent leurs rythmes à la cadence des interprètes, formant un voyage chaloupé, une spirale en constante évolution.

EXIT ABOVE en tournée :

Du 6 au 13 juillet 2023

Festival d'Avignon

Les 18 et 19 août 2023

Tanz im August (Berlin, DE)

Du 25 au 27 août 2023

Dansenshus (Oslo, NO)

Les 30 et 31 août 2023

Danses Hus Elverket (Stockholm, SE)

Du 10 au 12 septembre 2023

Romaeuropa Festival (Rome, IT)

Du 14 au 16 septembre 2023

ITA (Amsterdam, NL)

Du 20 au 22 septembre 2023

Biennale de la danse de Lyon

Le 8 octobre 2023

Festival Aperto (Reggio Emilia, IT)

Le 10 novembre 2023

De Werf (Alost, BE)

Du 24 au 26 novembre 2023

Opera Gent (Gand, BE)

Du 29 novembre au 2 décembre

De Singel (Anvers, BE)

Le 15 mars 2024

Le Cratère (Alès)

Les 5 et 6 avril 2024

Opéra de Lille

ENTRETIEN

Cette création s'appuie sur l'imaginaire, les mélodies, les rythmes de la musique blues. D'où vient le titre, EXIT ABOVE, et quelles ramifications de sens porte-t-il ?

Anne Teresa De Keersmaecker : C'est une didascalie que l'on retrouve dans *La Tempête* de Shakespeare. Dans les indications de régie, on peut trouver « sortie par la gauche », « sortie par la droite », « sortie par le fond », et « sortie par le haut », ce qui indique qu'il devait y avoir une machinerie pour faire sortir les comédiens par le haut. Le sous-titre est « d'après la tempête ». En flamand, « naar de storm », ce qui peut vouloir dire « d'après la tempête » ou « vers la tempête ». Dans cette pièce, il y a une trame sous-jacente issue de *La Tempête* de Shakespeare, qui se marie à la trame principale, constituée d'un travail sur le blues – en tant qu'origine de la musique pop. Plus spécifiquement, je me suis intéressée à la figure de Robert Johnson, et à son titre, *Walking Blues*.

Est-ce la proximité entre le Walking Blues et votre principe chorégraphique, « my walking is my dancing » qui a produit l'étincelle de cette pièce ?

Anne Teresa De Keersmaecker : Au départ, je voulais travailler sur le groupe ABBA, en tant que quintessence de la musique pop, mais je n'ai pas pu obtenir les droits. Pour moi, la pop réunit la danse, la poésie, le rythme, la pulsation, une mélodie reconnaissable... C'est un des rapports les plus directs que les gens entretiennent avec la musique. C'est une musique qui invite à chanter, à danser, qui raconte des histoires. N'ayant pas eu les droits pour ABBA, j'ai commencé à faire des recherches sur les origines de la musique pop, en essayant de comprendre ses racines. Ces recherches m'ont amenée dans de nombreuses directions - jusqu'au blues, un peu comme mes recherches sur la pièce *En Attendant* m'avaient amenée à explorer l'*ars subtilior*. Je suis attirée par le caractère très minimaliste du blues, son économie de moyens. Et dans cette musique, il y a quelque chose de très fort à l'endroit de la guérison : cela parle de tristesse, de consolation, et en même temps, il y a une énergie, un dynamisme qui contrebalance l'aspect mélancolique.

Beaucoup d'éléments viennent se mêler dans la musique pop : le blues et la culture afro-américaine bien sûr, mais aussi des influences venant de la musique américaine et du jazz – musique étasunienne qui est elle-même nourrie par les vagues d'immigrations européennes, la musique folk irlandaise, écossaise, toutes ces musiques qui font que les gens se rassemblent et dansent ensemble, évoquent leurs chagrins, leurs souffrances, leurs joies... Cela nous ramène à une époque où la musique et les arts en général n'étaient pas soumis à la technologie, mais reliés au corps : aux pieds pour frapper le rythme, à la voix pour chanter... Écouter les oiseaux et essayer d'imiter leur chant. Après le sifflement vient le chant. Puis les cordes. La respiration comme un battement, une pulsation. La pulsation de la marche. L'alternance en tant que structure basique – comme une relation directe avec la terre. Et une certaine manière de raconter des histoires : des histoires sur ce qui s'est passé hier, ce qui s'est passé il y a bien longtemps, ce qui arrivera demain. Des histoires qui évoquent un « comme si » : et si demain était différent d'hier ? Tout cela vient affluer dans la marche, en tant que point de départ du mouvement humain. La verticalité de la colonne vertébrale ; marcher comme bascule du poids ; le pas juste au bord de la chute, de la perte de verticalité. Ou bien accélérer jusqu'à décoller, atteindre la verticalité dans les airs, en s'en-

volant. C'est ça, la sortie par le haut. Il s'agit de transformer la spirale qui se termine par un point de fermeture, pour en faire une spirale qui absorbe vers le haut – comme un point de sortie. *EXIT ABOVE*. C'est l'avantage des spirales : elles ne s'arrêtent pas. Il y a un point immobile, au centre, et je pense que nous sommes à un moment de l'histoire humaine proche de la suspension de ce point immobile. « At the still point of the turning world », comme dans le poème de TS Eliot. Heureusement, la spirale de clôture est suivie par une spirale d'ouverture. Sans verser dans l'ésotérisme, lorsqu'on accélère, on peut avoir la sensation d'atteindre ce « moment décisif », ce « turning point », en particulier si on pense au climat. Peut-être que l'aspect le plus important est là : comment allons-nous survivre, en tant que communauté, sur cette planète ?

La pièce va comprendre de la musique jouée en live, des chansons. Est-ce que ces questions seront présentes dans les paroles des chansons ?

Anne Teresa De Keersmaecker : Oui, il y a beaucoup de chansons qui parlent de la marche, mais aussi du déluge, de l'eau et du feu. Certains textes sont liés à *La Tempête* de Shakespeare. Et il y a un texte qui s'inspire de ce que Walter Benjamin a écrit sur *Angelus Novus* de Paul Klee, dans son texte *Sur le concept d'histoire* : « mais du paradis souffle une tempête qui s'est prise dans ses ailes, si forte que l'ange ne peut plus les refermer ». Comment penser l'espoir, en évitant une pensée catastrophiste, apocalyptique ? Qu'est-ce qui peut apporter le soulagement, la réparation, apaiser les souffrances d'une communauté ? Ma seule réponse, c'est partager l'espace et le temps – et danser.

Comment en êtes-vous venue à travailler avec la chanteuse Meskerem Mees et le musicien Jean-Marie Aerts pour l'écriture de la musique ?

Anne Teresa De Keersmaecker : Pendant mes recherches sur le blues, j'ai fait du rangement dans mes disques vinyles. Et par un étrange hasard, je suis retombée sur un disque que m'avait offert Jean-Marie Aerts, qui formait avec Arno le groupe TC Matic. Dans le disque, qui datait de 1996, j'ai retrouvé un mot écrit par Jean-Marie, qui me proposait de faire de la musique pour moi – avec un numéro. Je l'ai appelé, presque 30 ans plus tard, pour lui proposer d'écrire une musique avec un *hard beat*, un rythme très prononcé. La musique de Jean-Marie donne envie de bouger. Par ailleurs, j'avais envie de travailler avec une voix, et j'ai découvert la musique de Meskerem Mees, une jeune autrice-compositrice-interprète flamande d'origine éthiopienne. Ses chansons m'ont beaucoup touchée. Enfin, dans ce trio musical, il y a Carlos Garbin, un danseur de Rosas qui a commencé à jouer de la guitare lorsque nous faisons la pièce *The Song*, il y a une quinzaine d'années. Entre temps, il est devenu un grand spécialiste du blues. Du coup, j'ai rassemblé ces trois individualités, Jean-Marie, Meskerem, et Carlos. Pour la composition, nous avons réparti les tâches : Meskerem et Carlos ont écrit des chansons ensemble avec le concours de Wannes Gyselincx, dramaturge de la pièce ; Jean-Marie a réalisé des pistes, dont certaines sont jouées par Carlos. Il y a différentes combinaisons. En ce qui concerne Meskerem, je voulais qu'elle fasse de la musique, mais à un moment, elle a eu envie d'être sur scène avec les interprètes et de danser. Au départ, je me suis dit que ça allait être compliqué, mais en fait elle s'est très bien adaptée, et le résultat est très beau. Elle a participé à toutes les répétitions : elle chante, elle danse, elle apporte une présence très intense, spontanée.

Est-ce que la danse s'est écrite à partir de la composition de la musique ?

Anne Teresa De Keersmaeker : Les matériaux chorégraphiques proviennent de différentes sources. Certains proviennent de pratiques plus anciennes, que je commence à formaliser petit à petit. Des pratiques issues de « my walking is my dancing », par exemple quelque chose que j'appelle « my forest dancing ». D'autres matériaux ont été écrits à partir de *La Tempête* de Shakespeare, et enfin il y a des matériaux conçus à partir du travail des pieds, des pas, de toutes les variations que l'on peut apporter à cette structure de base : marcher seul, marcher en groupe, marcher en formation militaire ; mais aussi des marches « non-humaines » : la marche des moutons, des chevaux, le vol des oiseaux, les bancs de poissons – toutes les façons qu'ont les êtres vivants de se déplacer. La marche est la ligne de base du mouvement, la force souterraine qui propulse vers l'avant, qui nous fait exister comme individu ou comme groupe.

Propos recueillis par Gilles Amalvi

BIOGRAPHIES

Anne Teresa de Keersmaeker

Après des études de danse à l'école Mudra de Bruxelles, puis à la Tisch School of the Arts de New York, Anne Teresa De Keersmaeker (née en 1960) crée dans les années 80 ses premières chorégraphies, dont *Fase, Four Movements to the Music of Steve Reich* (1982) et *Rosas danst Rosas* (1983). Dès lors, Anne Teresa De Keersmaeker n'a eu de cesse d'explorer les relations entre danse et musique, en s'appuyant sur les principes formels de la géométrie et l'étude du monde naturel et des structures sociales. Entre 1992 et 2007, Rosas a été accueilli en résidence au théâtre de La Monnaie à Bruxelles. Au cours de cette période, Anne Teresa De Keersmaeker a créé plusieurs pièces d'ensemble, dont *Toccata* (1993), sur des musiques de J.S. Bach, *Drumming* (1998) et *Rain* (2001) sur des musiques de Steve Reich, deux compositeurs particulièrement importants dans son parcours. Elle s'aventure vers le théâtre et le texte avec *I said I* (1999) ou *In real time* (2000) et intensifie le rôle de l'improvisation en travaillant sur du jazz dans *Bitches Brew / Tacoma Narrows* (2003). Les pièces les plus récentes d'Anne Teresa De Keersmaeker se caractérisent par un dépouillement et une mise à nu des ressorts essentiels de son style. Elle travaille sur des musiques du Moyen-Âge (*En Atendant*, 2010), de Gérard Grisey (*Vortex Temporum*, 2013), de J. S. Bach (*Partita 2*, 2013 ; *Mitten wir im Leben sind*, 2017), ou encore de W. A. Mozart (*Così fan tutte*, 2017). Invitée du Festival d'Automne depuis 1993, elle y a présenté ses spectacles à de nombreuses reprises, notamment en 2018 à l'occasion d'un Portrait. Anne Teresa de Keersmaeker investit également l'espace muséal pour plusieurs projets, dont *Forêt* présenté au Musée du Louvre dans le cadre du Festival d'Automne 2022.

Anne Teresa De Keersmaeker au Festival d'Automne :

- 2022 *Forêt*, avec Némo Flouret (Musée du Louvre)
- 2022 *Les Six Concertos brandebourgeois* (La Villette – Grande Halle)
- 2021 *Drumming Live* (La Villette – Grande Halle)
- 2018 *Portrait Anne Teresa de Keersmaeker*
- Violin Phase* (Échelle humaine – Lafayette Anticipations)
- Fase, Four Movements to the Music of Steve Reich* (Centre Pompidou)
- Slow Walk*
- Rosas danst Rosas* (Espace 1789 ; Théâtre Jean Vilar de Vitry-sur-Seine ; Théâtre-Sénart ; !POC ! ; Théâtre du Fil de l'eau ; Le CENTQUATRE-PARIS)
- La Fabrique* (CN D Centre National de la Danse)
- Achterland* (Maison des Arts de Créteil ; Théâtre de Saint-Quentin-en-Yvelines)
- Verklärte Nacht* (Théâtre de la Ville / Espace Cardin)
- Zeitigung*, avec Alain Franco et Louis Nam Le Van Ho (Théâtre de la Ville / Les Abbesses)
- Mitten wir im Leben sind/Bach6Cellosuiten*, avec Jean-Guihen Queyras (Philharmonie de Paris)
- Vortex Temporum* (MC93)
- A Love Supreme* (Espace 1789 ; Le Théâtre de Rungis ; La Lanterne – Pôle culturel de Rambouillet ; Théâtre Firmin Gémier / La Piscine ; Théâtre du Beauvaisis ; Points communs / Théâtre des Louvrais)
- Quartett* (Centre Pompidou)
- Rain (live)* (La Villette – Grande Halle)
- 2016 *Die Grosse Fuge* (Maison des Arts de Créteil ; Points communs / Théâtre des Louvrais ; Théâtre-Sénart ; Théâtre Nanterre-Amandiers)
- 2015 *Die Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke* (T2G Théâtre de Gennevilliers)
- 2013 *Partita 2* (Théâtre de la Ville)
- 2010 *3Abschied*, avec Jérôme Bel et Ictus (Théâtre de la Ville)
- 2010 *After P.A.R.T.S* (Théâtre de la Cité internationale)
- 2002 *Small Hands* (Maison des Arts Créteil)
- 2001 *Parts@Paris* (Théâtre de la Bastille)
- 2000 *Quartett*, avec tg STAN (Centre Pompidou)
- 1995 *Erwartung / Verklärte Nacht (Cycle Arnold Schönberg)*, avec Klaus Michael Grüber (Théâtre du Châtelet)
- 1993 *Mozart / Concert Arias. Un moto di gioia* (Opéra National de Paris – Palais Garnier)

Meskerem Mees

Meskerem Mees (née en 1999 à Addis-Abeba, vit et travaille en Belgique) publie en 2021 son premier album *Julius*, publié chez Mayway Records. Elle se produit à cette occasion dans plusieurs festivals de musique, dont le Montreux Jazz Festival, et Eurosonic à Groningue. Son style prend appui sur le *folk* pour le réinventer aux prismes de ses propres influences : des classiques du *folk* tels Lead Belly ou Robert Johnson, mais également Frank Zappa, Kurt Cobain ou Hamish Imlach, dont elle reprend le titre *Cod Liver Oil and the Orange Juice*. Son dernier EP, *Caesar*, est paru en novembre 2022.

Jean-Marie Aerts

Jean-Marie Aerts (né à Bruges en 1951) est guitariste et producteur de musique. Découvrant la guitare en autodidacte, il poursuit ses études au RITCS à Bruxelles et commence à jouer de son instrument de manière professionnelle pour une mise en scène d'une pièce de Shakespeare présentée au KVS. Il se forge ensuite une solide réputation comme musicien, compositeur et producteur studio. Il a notamment joué avec T.C. Matic, Arno, The Neon Judgement, Jo Lemaire, Luc Van Acker, Urban Dance Squad, Alain Bashung, Elisa Waut, Babylon Fighters, La Fille d'Ernest, Odieu, Beverly Jo Scott, Ashbury Faith, Junkfish, Philippe Léotard, Cobraz, Kris De Bruyne, El Fish, Victoria Tibblin, Mira, Gorki, Paul St. Hilaire, Raymond van het Groenewoud, Damso. Depuis quelques années Jean-Marie Aerts porte son projet solo, et a produit trois albums : *AUTONOME*, *PARBLEU* et *DOMEZTIK*.

Carlos Garbin

Carlos Garbin (né au Brésil en 1980) a débuté sa carrière à la Companhia Municipal de Dança de Caxias do Sul, en 1998. En parallèle, il travaille comme chorégraphe avec des enfants pour le projet d'art social BPM – Batidas Por Minuto. En 2004, il s'installe à Bruxelles, où il est diplômé de P.A.R.T.S. en 2008. Tout en poursuivant ses études, il enseigne la danse chez Dancingkids. Carlos Garbin a rejoint Rosas pour la création de *The Song* (2009). Il a ensuite dansé dans *En Attendant* (2010), *Cesena* (2011), *Drumming* (2012), *Vortex Temporum* (2013), *Twice* (2013), *Work / Travail / Arbeid* (2015), *Golden Hours (as you like it)* (2015) et *Les six concertos brandebourgeois* (2018). Par ailleurs, il a participé aux projets muséaux *Dark Red Research Project* (2020) et *Dark Red – Kolumba* (2020), et a été assistant artistique pour *Mitten wir im Leben sind / Bach6CelloSuiten* (2016) et pour l'opéra *Così fan tutte* (2017). Outre Anne Teresa De Keersmaecker / Rosas, il a également collaboré à des productions d'autres artistes, dont David Zambrano, Gabel Eiben et Lara Barsacq. Carlos Garbin joue de la guitare *country blues* depuis plus de dix ans. Il a joué de la guitare dans plusieurs productions de Rosas.



ALICE RIPOLL

aCORdo

Direction, Alice Ripoll
Interprètes, Alan Ferreira, Hiltinho Fantástico, Romulo Galvão,
Tony Hewerton
Assistante, Anita Tandeta

Diffusion ART HAPPENS
Avec le soutien de Centro Coreográfico da Cidade do Rio
de Janeiro ; Rafael Machado ; Centro Cultural José Bonifácio
Avec le soutien de la Fondation Calouste Gulbenkian – Délégation
en France et de Dance Reflections by Van Cleef & Arpels

Le CENTQUATRE-PARIS et le Festival d'Automne à Paris
présentent ce spectacle en coréalisation.



Quatre danseurs exposent, par leurs corps et leurs mouvements, le public à la réalité de leur vie quotidienne dans les favelas de Rio de Janeiro : avec aCORdo, Alice Ripoll et la compagnie REC signent une œuvre frappante, qui démontre les pouvoirs transformateurs de la danse.

« La performance ne requiert ni son, ni éclairage particuliers, simplement une salle avec des chaises et une porte » : telles sont les indications techniques livrées par Alice Ripoll, chorégraphe brésilienne, à propos de sa pièce *aCORdo*, créée en 2017 avec quatre danseurs de la compagnie REC. Invitée, après les Jeux Olympiques et la Coupe du monde de football, à créer une pièce sur les effets de ces événements et les éventuels bénéfices qu'en a tirés la ville de Rio, Alice Ripoll choisit de partir du point de vue de celles et ceux à qui la ville n'offre rien, ou presque. *aCORdo* explore, avec une grande radicalité, les inégalités sociales, raciales et territoriales qui traversent la société brésilienne, en rendant visibles des gestes, des situations, des interactions habituellement invisibles, et souvent violentes. Par l'expérience qu'elle fait faire à son public, *aCORdo* se présente comme une pièce chorégraphique éminemment politique.

LE CENTQUATRE-PARIS

Les mer. 8 et dim. 12 novembre

Durée estimée : 1h10

CONTACTS PRESSE :

Festival d'Automne

Rémi Fort, Yoann Doto
01 53 45 17 13 | r.fort@festival-automne.com
y.doto@festival-automne.com

Le CENTQUATRE-PARIS

Jeanne Clavel
01 53 35 50 94 | j.clavel@104.fr

ALICE RIPOLL

ZONA FRANCA

Création, Alice Ripoll

Interprètes, Gabriel Tiobil, GB Dançarino Brabo, Hiltinho Fantástico, Katiany Correia, Maylla Eassy, Petersonsidy, Romulo Galvão, Tamires Costa, Thamires Candida, Vinicius Rodrigues
Assistants à la création, Alan Ferreira et Thais Peixoto
Lumière, Tomás Ribas et Diana Joels

Décor et costumes, Raphael Elias

Assistante costumière et couturière, Gabriel Alves

Son, Alice Ripoll, Alan Ferreira et DJ Seduty

Montage sonore, DJ Seduty

Technicien du son et répétiteur, Renato Linhares

Illustration et designer, Caick Carvalho

Photos, Renato Mangolin

Direction de production, Natasha Corbelino, Corbelino Cultural

Production exécutive, Milena Monteiro

Assistants de production, Isabela Peixoto et Thais Peixoto

Producteur délégué de la tournée européenne Festival d'Automne à Paris
Diffusion ART HAPPENS

Coproduction Festival de Marseille ; Festival d'Automne à Paris ; Charleroi Danse ; RomaEuropa ; TANDEM Scène nationale (Douai-Arras) ; Tanzhaus NRW (Düsseldorf) ; Teatro Municipal do Porto ; Julidans (Amsterdam) ; Les Mécènes Danse Aujourd'hui

Avec le soutien de la Fondation Calouste Gulbenkian – Délégation en France et de Dance Reflections by Van Cleef & Arpels

Le Festival d'Automne à Paris est producteur délégué de la tournée européenne de ce spectacle.

Le Festival d'Automne à Paris est coproducteur de ce spectacle et le présente en coréalisation avec le CENTQUATRE-PARIS.



LE CENTQUATRE-PARIS

Du jeu. 9 au sam. 11 novembre

Durée estimée : 1h

CONTACTS PRESSE :

Festival d'Automne

Rémi Fort, Yoann Doto

01 53 45 17 13 | r.fort@festival-automne.com

y.doto@festival-automne.com

Le CENTQUATRE-PARIS

Jeanne Clavel

01 53 35 50 94 | j.clavel@104.fr

ZONA FRANCA : le titre évoque le fantasme d'un espace où l'on peut tout partager, en toute franchise. Dans cette dernière création, qui incorpore librement différentes danses et musiques populaires, Alice Ripoll et ses interprètes donnent à voir comment se réinvente un Brésil qui renaît de ses cendres.

ZONA FRANCA a été créée entre la fin du mandat de Jair Bolsonaro et le retour de Lula à la tête du Brésil, dans un pays profondément marqué par les tensions et les inégalités sociales et économiques. Partant de ce que ces années ont changé, pour les unes, les uns et les autres, Alice Ripoll puise dans ces expériences de vie les matériaux d'une recherche chorégraphique sur les façons d'agir et de créer en commun. Après *Suave* et *Cria*, créées avec la compagnie Suave, qui reposaient sur la rencontre entre danse urbaine et danse contemporaine, ZONA FRANCA va plus loin dans l'hybridation, en associant théâtre et chant, et en mêlant des danses populaires du Nord et du Nord-Est du Brésil avec des danses afro ou *afro house*. Sur scène, les dix interprètes bougent, chantent, manipulent des ballons colorés, convoqués comme autant d'éléments d'un rituel contemporain, à travers lequel le public fait l'expérience d'une large palette d'émotions, entre sentiment de vulnérabilité, colère profonde et grande joie.

ZONA FRANCA en tournée :

Du 6 au 8 juillet 2023

Festival de Marseille

Le 14 octobre 2023

TANDEM - Scène nationale Arras-Douai (Douai)

Les 20 et 21 octobre 2023

Charleroi danse (Charleroi, BE)

Les 28 et 29 octobre 2023

Tanzhaus NRW (Düsseldorf, DE)

ENTRETIEN

Vos créations semblent toujours liées à la vie politique du Brésil. Pour commencer, pourriez-vous revenir sur les contextes de création de chacune de ces deux pièces, aCORdo et Zona Franca ?

Alice Ripoll : Mon travail est le produit d'un contexte, celui de mon pays aujourd'hui, et je comprends que l'on puisse avoir une lecture très politique de celui-ci, surtout hors du Brésil, où ces enjeux font davantage partie de la vie ordinaire, peut-être. Et c'est d'ailleurs intéressant pour moi de constater ces différences de réception.

Mais ce n'est pas quelque chose que je recherche de façon intentionnelle : mes chorégraphies ne parlent pas de politique, elles sont politiques, parce que ce sont les préoccupations de mes danseurs, parce que, parfois, on ne peut pas faire autrement. Je pars de ce que mes danseurs m'apportent, de ce qu'ils vivent. Je ne me définis donc pas comme une artiste politique, au sens où cela supposerait de s'intéresser à « la politique » en général : mon échelle de travail, c'est, d'abord, celle de l'individu et du groupe.

Pour *aCORdo*, en 2017, on m'avait passé une commande, je devais répondre à une question : « que legado ? » – question qui était le nom du collectif qui organisait un festival dans un centre culturel de Rio, le Castelinho do Falmengo. Le projet consistait à faire un bilan de ce que les Jeux Olympiques et la coupe du monde de football avait laissé à la ville. Mais cette commande m'a mise dans une situation difficile : je ne me voyais pas du tout aller voir mes danseurs pour leur demander d'y répondre. Parce qu'eux viennent des *favelas*, des quartiers les plus pauvres de Rio. Non seulement ils n'ont pas tiré de bénéfices de ces événements, mais, plus fondamentalement, ils sont privés de tout ce que le gouvernement aurait dû leur offrir : un accès à l'éducation, aux soins médicaux... Donc j'ai choisi de détourner la question et de partir de leur point de vue, et, plus précisément, d'une expérience ordinaire pour eux : les contrôles de police qu'ils subissent en raison de la couleur de leur peau. On a fait toute une recherche sur les mouvements, on s'est inspiré de la pratique du *pichaço* (le tag) pour imaginer un dispositif qui viendrait perturber le rapport des spectateurs à un espace public perçu, pour eux, comme « safe ». C'est comme ça qu'a été créée la pièce : parce que cette question m'a vraiment provoquée. Mais c'était un processus de travail très particulier.

Pour *Zona Franca*, en 2023, le contexte est différent. Ces dernières années, nous avons connu une série d'épisodes difficiles : la destitution de Dilma Rousseff, le mandat de Temer, dont on pensait qu'il était ce qui pouvait nous arriver de pire, avant l'élection de Bolsonaro... Avec le retour de Lula, le pays entre dans ce qui sera un long processus de convalescence. Sans compter que le Covid a été très destructeur : la crise a duré longtemps et a été très dure. Ces années ont été particulièrement difficiles pour mes danseurs : pendant près de deux ans, on ne s'est presque pas vu, alors que notre travail repose sur le fait qu'on est en contact régulier, très proche. C'est comme s'il y avait eu un trou dans nos existences. Aujourd'hui, la vie reprend, dans une atmosphère lourde, parce que ces années ne vont pas s'oublier du jour au lendemain, mais aussi avec un sentiment de renouveau. *Zona Franca* explore cette dynamique : comment repartir, à l'échelle individuelle et collective.

Vous avez créé aCORdo avec la compagnie REC et Zona Franca avec la compagnie Suave : pourriez-vous dire quelques mots de chacune de ces deux compagnies ? Et comment qualifieriez-vous votre travail en tant que chorégraphe ?

Alice Ripoll : Je travaille avec la compagnie REC depuis une quinzaine d'années. Tout a commencé par des cours de danse que je donnais dans le cadre d'une ONG. Quand elle a cessé ses activités, les danseurs ont voulu continuer. Cela coïncidait avec mon projet naissant de devenir chorégraphe, après plusieurs années en tant que danseuse. On se retrouvait le soir pour répéter, de façon informelle. Puis on a créé plusieurs pièces, le travail a pris de l'ampleur. Parmi les 6 danseurs du début, il en reste un qui est toujours à mes côtés : les autres sont venus et repartis, et le groupe évolue ainsi.

Mon travail avec la compagnie Suave a une histoire différente. En 2014, j'ai été chorégraphe invitée au festival Panorama, créé par Lia Rodrigues, un événement important dans le monde de la danse à Rio, pour mêler mon travail en danse contemporaine avec des pratiques de danses urbaines (le *passinho*, notamment, qui se développe depuis le début des années 2000). Ce qui ne devait être qu'une pièce produite dans le cadre d'un *workshop* avec un groupe de danseurs a plu aux organisateurs, elle a été programmée au festival, et on a continué !

En tant que chorégraphe, ces expériences nourrissent mon processus créatif. Le principe de mon travail ne repose pas sur la maîtrise technique de ce que mes danseurs savent faire, le détail des pas et des mouvements : il s'appuie sur ce qu'ils font, à combiner leurs matériaux, leurs expériences, pour créer autre chose. Ce qui m'intéresse, c'est la conception d'un ensemble.

Bien qu'elles soient très différentes, aujourd'hui, j'essaie de progressivement rassembler les deux compagnies : je fais se remplacer mutuellement les danseurs, je crée des occasions de rencontre... Ce serait plus facile pour moi de travailler avec un groupe unique. Mais quoi qu'il advienne, ce qui compte pour moi, c'est de bien connaître mes danseurs, qu'on ait une vraie relation, personnelle, de confiance : c'est une condition nécessaire pour travailler ensemble.

Zona Franca et aCORdo sont deux titres qui jouent avec une certaine polysémie (comme c'était le cas, aussi, avec Lavagem, montré en 2021 au Festival d'Automne). Ces deux pièces travaillent aussi, chacune à leur façon, le caractère non univoque de nos expériences, l'ambivalence de certaines situations... Quelle part occupe le langage dans votre travail ?

Alice Ripoll : Quand je travaille à une nouvelle création, je ne pars pas avec des idées ou des concepts précis, arrêtés. Le cœur de mon processus créatif, c'est de ne pas savoir où je vais. C'est un aspect essentiel, mais pas toujours facile à préserver : parce que quand on cherche des co-productions, on dépose des projets, dans lesquels on doit annoncer ce qu'on va faire, ce dont va parler la pièce, avant même de l'avoir créée ! Pour certains artistes, qui partent d'un thème, d'une question, à ce que j'imagine être la façon d'un journaliste ou d'un sociologue, c'est peut-être plus facile. Mais mon travail est plus abstrait, plus suggestif peut-être. C'est pourquoi je suis très attachée au pouvoir d'évocation du langage, et au choix de mots ou d'expressions aux significations multiples et ouvertes.

BIOGRAPHIE

Pour *aCORdo*, c'était important pour moi d'articuler dans le titre l'idée de « s'accorder », et le rapport à la couleur de peau – « a cor do » veut dire « la couleur de ». J'étais contente aussi de trouver l'expression « zona franca », parce qu'elle est liée à l'idée de franchise, de sincérité – qui est centrale dans ma relation avec mes danseurs –, mais aussi à l'idée de friche, d'un espace inexploré – celui où je voulais les emmener, justement. C'est lié, aussi, à leur pratique créative : pour inventer de nouveaux pas, ils regardent plein de choses sur Internet, ils empruntent, ils mélangent, ils refont... Cette démarche m'évoque, d'une certaine façon, le fonctionnement des grandes entreprises internationales qui délocalisent leur production dans de multiples endroits, dans des « zones franches » où on ne paie pas de taxes, pour fabriquer des produits dont il est difficile de retracer l'origine. Cette tension entre atomisation et collectif, entre logique néolibérale et aspiration à recréer du lien m'intéressait : autant d'aspects que ce titre me paraît suggérer.

Vos pièces, bien que très différentes formellement, semblent susciter des réactions, des émotions assez fortes. Pour conclure, que diriez-vous de l'expérience que vous cherchez à offrir au public ?

Alice Ripoll : Avec mon travail, je cherche à aller vers l'inconnu. C'est pourquoi la relation que je noue avec mes danseurs est si importante à mes yeux : c'est ce qui rend possible qu'ils inventent, qu'ils explorent, qu'ils s'exposent, aussi, dans leur vulnérabilité.

J'ai pris la mesure de cela avec *Lavagem* : au fil des représentations, il y avait des soirs où j'étais très contente de la performance, et d'autres où ça ne fonctionnait pas, sans que j'arrive à savoir pourquoi... Mais j'ai fini par comprendre que, pour les danseurs, la pièce ouvre un tel espace de créativité qu'il leur est impossible d'anticiper comment ça va se passer d'une fois sur l'autre. Et je dois accepter ces variations – car c'est la vie, finalement ! C'est ce qui explique, je crois, que le public entre en relation avec mon travail : parce qu'indépendamment de ce qu'il évoque, le Brésil, la vie dans les favelas, il fait éprouver des émotions (la vulnérabilité, un sentiment d'imprédictibilité) que nous avons tous en partage.

Propos recueillis par Yaël Kreplak

Alice Ripoll

Alice Ripoll, née à Rio de Janeiro, a étudié la psychanalyse, puis la danse à l'école d'Angel Vianna, spécialisée dans le lien entre danse et rééducation motrice. Le travail chorégraphique d'Alice Ripoll se positionne à la croisée de la danse contemporaine et de la danse urbaine brésilienne, et vise à ouvrir des espaces mentaux chez les interprètes propices à la mise en images et en mouvements de leurs souvenirs et de leurs perceptions. À la fois chorégraphe et interprète, elle travaille avec deux compagnies, REC et SUAVE. Ses créations récentes, parmi lesquelles *Katana* (2012), *Suave* (2014), ou *Pé de vento cabeça no chão* (2017), ont été présentées dans plusieurs festivals au Brésil (Panorama Festival, Dança Gamboa Festival, Ceará Dance Festival) et à l'international (Rencontres chorégraphiques internationales de Seine-Saint-Denis, Kunstenfestivaldesarts à Bruxelles, Festival d'Automne à Paris).

Alice Ripoll au Festival d'Automne :

2022 *Lavagem* (L'Onde ; Théâtre de Châtillon Clamart)
2021 *Lavagem* (La Villette ; Théâtre Louis Aragon)



NACERA BELAZA

Sur le fil

Chorégraphie, conception son et lumière, Nacera Belaza
Interprétation, Nacera Belaza, Aurélie Berland, Dalila Belaza
et un groupe d'enfants

Production Compagnie Nacera Belaza
Coproductio Montpellier Danse ; La Villette (Paris) – résidences
d'artiste 2015 ; Centre chorégraphique national de tours – direction
Thomas Lebrun (accueil-studio) ; CND Centre national de la danse
(création en résidence) ; Moussem ; Collectif 12 (Mantes la Jolie), avec
le soutien de la Drac Île-de-France – aide à la résidence ; Palais des
Beaux-Arts – Bozar Bruxelles ; Künstlerhaus Mousonturm (Francfort)
Avec le soutien de Fonds Transfabrik – Fonds franco-allemand pour
le spectacle vivant ; Spedidam ; Adami
Avec le soutien de Dance Reflections by Van Cleef & Arpels

Chaillot – Théâtre national de la Danse et le Festival d'Automne à
Paris présentent ce spectacle en coréalisation.

DANCE BY
REFLECTIONS
VAN CLEEF & ARPELS

**Sur le fil est une tentative d'échapper à soi, à travers une
acceptation infinie et le dépassement des frontières du
corps. La chorégraphe Nacera Belaza fait précéder sa pièce
emblématique d'une réduction, confiée à des enfants de
Bobigny et de Paris. De l'adulte à l'enfant, de la profession-
nelle à l'amateur, de ce même geste, que voyons-nous ?**

Alors qu'elle était enfant, c'est une irrépressible nécessité
qui a mené Nacera Belaza à danser seule, en secret. Depuis,
la chorégraphe « ne quitte pas des yeux les rivages de l'en-
fance », ajuste les conditions de la fulgurance du geste avec
une infinie exigence, une générosité radicale. En revenant à
la pièce qu'elle a créée en 2016, elle continue, par le détour,
à tracer et à évider cette même ligne, à chercher « les voies
par lesquelles échapper à soi ». Cette danse ne se montre
pas, c'est un état. Un état qui mène au bord de l'être, ancré
dans le corps et l'imaginaire, auquel l'enfance affranchie du
regard et proche de l'invisible a encore accès. Cette récepti-
vité extrême, la chorégraphe la partage avec quelques rares
interprètes, en l'occurrence Dalila Belaza et Aurélie Berland.
Dans un espace obscur taillé par la lumière, on pourra voir
des enfants à l'origine de la danse, tourner et vriller jusqu'à ce
que d'autres plus âgés leur succèdent et que persiste le vide.

CHAILLOT - THÉÂTRE NATIONAL DE LA DANSE

Les mer. 15 et jeu. 16 novembre

Durée estimée : 1h

CONTACTS PRESSE :

Festival d'Automne

Rémi Fort, Yoann Doto

01 53 45 17 13 | r.fort@festival-automne.com

y.doto@festival-automne.com

Chaillot - Théâtre national de la Danse

Marie Pernet

01 53 65 31 22 | marie.pernet@theatre-chaillot.fr

NACERA BELAZA

L'Envol

Chorégraphie, conception son et lumières, Nacera Belaza
Avec Paulin Banc, Nacera Belaza, Dalila Belaza, Mohammed
Ech Charquaouy

Production Compagnie Nacera Belaza
Coproduction Montpellier Danse ; MC93-Maison de la Culture de
Seine-Saint-Denis ; Le Festival d'Automne à Paris ; deSingel, Campus
International des Arts (Anvers) ; Points communs, nouvelle scène
nationale de Cergy / Val d'Oise ; Theater Freiburg
Dans le cadre de l'accueil studio : CCN Ballet de Lorraine ; CCN2-
Centre chorégraphique national de Grenoble ; Cndc-Angers
Avec le soutien de Fonds Transfabrik – Fonds franco-allemand pour
le spectacle vivant ; King's Fountain ; Villa Albertine ; région Île-de-
France, dans le cadre du dispositif d'aide à la création ; Drac Île-de-
France / ministère de la Culture au titre de compagnie conventionnée

Le Festival d'Automne à Paris est coproducteur de ce spectacle et le
présente en coréalisation avec Chaillot – Théâtre national de la Danse

Nacera Belaza sonde le mouvement liminal que le vide révèle. La chorégraphe cherche à engendrer des états de conscience et de corps dans lesquels l'individu puisse défaillir, succomber et accueillir l'inévitable. Depuis trente ans, inlassablement, l'artiste convie interprètes et publics à une fascinante danse de l'existence, entre pénombre et lumière.

Au départ de chaque création, il y a une image irrévélée. Ce paysage intérieur permet à la chorégraphe de créer une matière qu'ensuite elle évide pour laisser apparaître un contour à « ce vide inattendu qui comble toutes nos attentes ». Sur scène, avec d'autres interprètes, Nacera Belaza cherche les chemins qui mèneront chacun à l'abandon des peurs et des résistances, au renoncement au corps et à toute connaissance, à l'acceptation de la défaillance comme libératrice. Procédant par soustraction, elle signe des pièces épurées dont elle compose les partitions chorégraphiques, sonores et lumineuses. Comme on accorde un instrument, l'artiste harmonise ceux qui dansent et ceux qui regardent, le perceptible et l'imperceptible, à une même fréquence. Après *L'Onde*, présentée au Festival d'Automne en 2020, Nacera Belaza est, avec *L'Envol*, à l'endroit même où sa recherche l'a toujours menée, là où l'immaîtrisable fait advenir l'imprévisible, un autre possible.

CHAILLLOT - THÉÂTRE NATIONAL DE LA DANSE

Les sam. 18 et dim. 19 novembre

Durée : 1h

CONTACTS PRESSE :

Festival d'Automne

Rémi Fort, Yoann Doto

01 53 45 17 13 | r.fort@festival-automne.com

y.doto@festival-automne.com

Chaillot - Théâtre national de la Danse

Marie Pernet

01 53 65 31 22 | marie.pernet@theatre-chaillot.fr

ENTRETIEN

Sur le fil (2016) et L'Envol (2022) caractérisent l'essentiel de votre recherche : « trouver les voies par lesquelles on parvient à échapper à soi », entre élévation et chute. Au long de votre parcours, quels apprentissages avez-vous faits à propos de cette « transcendance » ?

Nacera Belaza : *L'Envol* est une pièce de la défaillance dans laquelle j'accorde toute mon attention à l'état d'effondrement. Cet état qui, jusqu'alors, était une des composantes de mon écriture, devient son moteur même. J'ai extrait la chute des pièces précédentes et scruté cet état qui va bien au-delà du lâcher-prise. Dès mes débuts, je craignais de m'enfermer dans mon propre corps, que la danse ne soit pas en mesure de m'ouvrir sur le monde, sur l'autre ; j'étais en quête de transcendance. D'une certaine façon, écrire mes propres pièces m'a rassurée : transposer des questions existentielles dans la danse est pour moi le seul moyen, pendant un temps très court, d'échapper à notre petit être conditionné. On ne peut entrer sur scène comme si on commettait l'acte le plus ordinaire : temps, espace et matière corporelle y sont transformés. À mon sens, soit on fait du plateau un endroit sacré où se manifeste la vérité la plus nue et la plus crue, soit il devient l'endroit le plus vain qui soit à mes yeux, c'est-à-dire l'endroit du spectacle.

Vous recréez Sur le fil avec des enfants : d'où part ce désir ?

Nacera Belaza : Au moment de la création, j'ai pu lire dans une critique : « On est à la fois dans la chambre d'une adolescente, dans l'antichambre de la mort, dans un lieu de prière soufie, au beau milieu d'un rêve ». Cette phrase m'a confortée dans l'idée que mon écriture s'adressait indistinctement aux adultes et aux enfants. J'ai donc souhaité transmettre *Sur le fil* à des enfants, confronter les deux modes d'appréhension et d'interprétation, en révélant leur résonance commune. J'observe qu'on peut entrer dans mes pièces de plusieurs manières, mais l'accès le plus direct reste la capacité à s'en remettre à l'imaginaire, à l'invisible, ce que l'enfant fait très naturellement. En proposant cette double interprétation, j'ai souhaité également interroger le regard du spectateur : qu'est-ce qui relie et différencie un adulte qui danse d'un enfant qui danse ? Quel regard se pose sur l'un ou sur l'autre ? Parfois j'ai le sentiment qu'être sur scène revient à s'employer à jouer de la manière la plus sérieuse et consciente qui soit. Car l'enfance me semble être riche d'enseignements si on ne la réduit pas à nos projections d'adultes.

Autodidacte, vous avez pu travailler avec des danseurs et danseuses non professionnels. Qu'est-ce qui est encore différent avec l'enfance ?

Nacera Belaza : Je constate que lorsque je collabore avec des adultes, je cherche à conjuguer l'innocence du premier geste avec une conscience minutieuse du tout. Il me semble que c'est en alliant ces deux versants que l'interprétation trouve son point d'équilibre. Tenter d'amener un interprète à retrouver cet état d'enfance, à quitter la maîtrise, la volonté de bien faire, d'intellectualiser, implique un immense travail. Je n'ai jamais voulu dissocier l'enfant de l'adulte, je ne crois pas à l'idée qu'il y ait des spectacles pour adultes et d'autres pour enfants : de par sa complexité, l'œuvre doit inclure de nombreux niveaux de lecture. Il y a quelques années, au Collectif 12 à Mantes-la-Jolie, j'ai transmis pour la première fois *Sur le fil* à des enfants. J'ai pu constater qu'un processus qui réclame plusieurs mois avec des adultes nécessite quelques

jours seulement avec des enfants. À mon sens, cela révèle les nombreux dédales que l'on est contraint d'emprunter pour se reconnecter à l'inconscient et à l'imaginaire une fois passée l'enfance ! En transmettant la pièce aux enfants, je me contentais de décrire l'imaginaire, ce qui suffisait à les motiver, à les inspirer. Avec l'adulte, je me rends compte que je procède à l'inverse en décrivant davantage tout ce qui ne doit pas être. De nombreuses projections se substituent à une véritable confiance au pouvoir de l'invisible : l'adulte tente de rendre « possible » la chose alors que l'enfant semble se projeter avec liberté et jouissance au cœur de l'inconnu. Cela dit, certains enfants, très tôt, sont saisis par le regard extérieur qui influence leurs propres perceptions et affaiblit le rapport qu'ils peuvent avoir à leur monde intérieur. Pour cette édition du Festival d'Automne, j'ai souhaité faire passer des auditions sur deux territoires très contrastés, à Bobigny et à Chaillot, pour trouver des enfants âgés de 7 à 11 ans avec qui réaliser ce projet.

Paulin Blanc, Aurélie Berland et Mohammed Ech Charquaouy interprètent vos pièces depuis quelques années ainsi que Dalila Belaza votre sœur qui, outre sa présence dans Sur le fil, reprend le rôle d'Aurélien Berland dans L'Envol. Quelles qualités ou compétences doit avoir un ou une interprète pour lui transmettre votre recherche ?

Nacera Belaza : Ce sont tout d'abord les qualités humaines d'un danseur qui vont sous-tendre son interprétation et déterminer son cheminement. Je regarde souvent son degré d'abnégation et d'humilité, qui induit un certain degré de générosité. Il est important que l'interprète puisse nommer la peur, la reconnaître pour trouver le courage de la traverser. Dans cette exploration, on est amené à se mesurer en permanence à plus grand que soi. Par conséquent, l'interprète comprend que le chemin va être long, très long et cela écarte assez naturellement toute agitation qui rendrait le chemin encore plus fastidieux. Cette introspection est telle que je n'ouvre ma recherche qu'à des personnes dotées de cette endurance. Pour moi, l'interprétation mêle un travail de recherche, un esprit d'analyse, une sensibilité hors du commun et enfin le courage de vivre le plateau avec une grande vérité, une grande intensité.

Pour décrire votre parcours, vous avez pu parler de ligne droite. Cette ligne passe-t-elle par le fait de « reproduire » le geste avec d'autres interprètes, comme un détour, un retour à l'intention ?

Nacera Belaza : Absolument, dans l'idée de mieux comprendre cette intention. Dans mon travail, chaque élément nouveau est une composante qui s'intègre dans une matrice plus grande. C'est une ligne droite dans le sens d'une plus grande précision, microscopique, zoomant sur diverses composantes : le lâcher-prise, la défaillance, la peur. Plus on s'attarde et persiste, plus on déploie des espaces, des univers encore inconnus. Je ne m'autorise aucune exploration en dehors de ces champs. C'est pourquoi pour créer, je dois ressentir une grande nécessité, une urgence à faire émerger une vision enfouie. J'aime beaucoup l'image du sculpteur qui ne fait que retirer la matière superflue pour faire apparaître l'œuvre. En effet elle est déjà là, on ne fait que la rejoindre.

BIOGRAPHIE

Dans ces deux pièces, l'on retrouve les costumes noirs et amples que l'on pourrait considérer comme votre signature. Que représentent-ils ?

Nacera Belaza : Lorsque j'ai débuté, j'entendais moult consignes, qu'il fallait des costumes, qu'il fallait occuper l'espace, qu'il fallait des titres. Il est évident que ces notions appartiennent à la logique du spectacle et sont étrangères à l'univers que j'explore. J'ai bien tenté à mes débuts de vagues costumes mais très vite j'ai senti que cette façon de s'apprêter pour aller sur scène m'était totalement étrangère. Cette danse nous surexpose de l'intérieur alors, très naturellement, avec Dalila, nous avons apposé des épaisseurs qui ont créé une sorte de volume, un contrepoint au fait qu'on se sente fragiles. Ce costume est en quelque sorte une seconde peau qui ne fait pas écran à ce qui se passe en nous. Pour moi, quand le costume ne crée pas de distraction, qu'il ne se voit pas, c'est qu'il est juste.

Vous signez les créations sonores de vos pièces, quel est votre rapport à la musique ?

Nacera Belaza : Bien que cet art soit une source d'inspiration énorme, je l'ai rarement identifié ou nommé comme tel. Or, j'écoute depuis toujours toute sorte de musiques. En 2006, sur la pièce *Un an après... titre provisoire*, j'ai commencé à superposer des sons et dès lors, j'ai compris que je ne pouvais pas utiliser la structure d'une partition existante. Je travaille souvent avec des principes de mise en boucle, de déstructuration, de démultiplication, pour concevoir la dramaturgie musicale en accord avec l'écriture de la pièce. Je me suis aussi longtemps questionnée sur le fait que la danse soit à ce point subordonnée à la musique et, aujourd'hui, je crois que c'est dû, entre autres, au rapport émotionnel qu'on entretient avec elle sur le plateau. C'est donc un processus colossal de déconstruction pour réguler ce qui soumet l'interprète à cette imposante influence. Par ailleurs, je cherche à faire naître les multiples correspondances entre les trois écritures du son, de la lumière et de la danse car, à mon sens, la justesse de ces écritures et la tension qui s'établit entre elles composent l'armature d'une pièce.

Pour qualifier votre travail, on peut lire les termes de transe, d'hypnotique, de magnétique, d'envoûtant... Des termes que vous n'employez pas, il me semble. Qu'est-ce que cela vous évoque ?

Nacera Belaza : Ces termes sont des étiquettes que je n'emploie jamais, ils engendrent des projections de la part des interprètes comme des spectateurs. Des projections qui font que l'espace qui pouvait être libre d'images est obstrué. Les idées préconçues prennent le pas sur la véracité de l'expérience. On voit alors le danseur poursuivre une idée au lieu d'accueillir l'inconnu. Au final, je décris plus souvent la mécanique interne qui permet de cheminer et non le résultat qui lui ne doit pas être nommé. C'est une manière de diriger complexe et fragile puisqu'elle revient à tracer les contours d'une forme de vide.

Propos recueillis par Mélanie Jouen

Nacera Belaza

Après des études de lettres modernes, Nacera Belaza (née en Algérie, vit et travaille en France) crée en 1989 sa compagnie, avec pour projet de dire et de dénouer la complexité d'une double appartenance culturelle. Depuis ses premières pièces, *Le Sommeil rouge* (1999) ou *Le Pur hasard* (2005), elle explore le mouvement comme un souffle continu, confrontant la patience, la rigueur et le dépouillement à ce qu'elle appelle le « vacarme assourdissant de nos existences ». Son travail se poursuit avec *Le Cri* (2008), qui reçoit le Prix de la révélation chorégraphique du Syndicat de la Critique, *Les Oiseaux* (2014) ou encore *L'Onde* (2020). Ses créations sont régulièrement présentées à l'international, et en France entre autres à Montpellier Danse, aux Rencontres Chorégraphiques Internationales de Seine-Saint-Denis et au Festival de Marseille. Elle a, en parallèle de son activité en France et à l'étranger, créé en Algérie une coopérative qui lui permet de mener un travail régulier avec son pays natal.

Nacera Belaza au Festival d'Automne :

2022 *L'Envol* (MC93)

2020 *L'Onde* (MC93)



CHERISH MENZO

DARKMATTER

Concept et chorégraphie, Cherish Menzo
 Interprètes, Camilo Mejía Cortés, Cherish Menzo
 Lumière, Niels Runderkamp
 Musique, Gagi Petrovic, Michael Nunes
 Mixage, Gagi Petrovic
 Scénographie, Morgana Machado Marques
 Costumes, JustTatty.com
 Dramaturgie, Renée Copraij, Benjamin Kahn
 Textes, Cherish Menzo, Camilo Mejía Cortés, BOISU,
 Shari Kok-Sey-Tjong
 Coach vocal, BOISU, Shari Kok-Sey-Tjong
 Conseil artistique, Christian Yav, Nicole Geertruida
 Technique, Niels Runderkamp, Amber Stallenberg, Nele Verreyken

Production GRIP, Frascati Producties
 Coproduction Kunstenfestivaldesarts (Bruxelles) ; CCN Ballet national de Marseille dans le cadre de l'accueil-studio / ministère de la Culture ; actoral – Festival international des arts & des écritures (Marseille) ; STUK (Louvain) ; La Villette (Paris) ; Festival d'Automne à Paris ; Beursschouwburg (Bruxelles) ; De Coproducers (Bois-le-Duc) ; Perpodium (Anvers)
 Résidences STUK (Louvain) ; La Villette (Paris) ; Frascati (Amsterdam) ; Beursschouwburg (Bruxelles) ; CCN Ballet national de Marseille dans le cadre de l'accueil-studio / ministère de la Culture ; Productiehuis Theater Rotterdam
 En collaboration avec Trill (Louvain) ; Wij zijn DOX (Utrecht)
 Avec le soutien financier de The Flemish Government ; The Performing Arts Fund NL ; Ammodo ; Tax Shelter of the Belgian Federal Government ; Cronos Invest
 Remerciements Eric Cyuzuzo, Jan Fedinger, Dries Douibi

Le Festival d'Automne à Paris est coproducteur de ce spectacle et le présente en coréalisation avec le CND Centre national de la danse

DARKMATTER est une exploration de mises en matières et de manières possibles de vivre la noirceur, portée par la chorégraphe Cherish Menzo, en duo avec Camilo Mejía Cortés. Jouant avec des textures sonores, liquides et lumineuses, les artistes nous révèlent la fabrique de la danse et interrogent ses dispositifs scéniques.

Deux interprètes occupent la scène, portant des masques réfléchissants. Avec un soin cérémonial, une figure couvre le torse de l'autre d'un liquide sombre. Un *blackout* se prolonge pour marquer le changement de scène, interrompu par une césure déroutante : un visage apparaît et s'efface en un clin d'œil. Ce rythme haché, qui résiste à la linéarité du temps et brouille les identifications, prend sa source dans l'immersion de la chorégraphe Cherish Menzo au sein des archives sonores du hip-hop *Chopped and Screwed*, genre musical né dans les années 1990 à Houston dans le studio de DJ Screw. **DARKMATTER** expérimente la mise en mouvement de ces tempos ralentis. La distorsion devient alors un outil chorégraphique central pour remixer les représentations, les tordre et les renverser. **DARKMATTER** conçoit un seuil où les gestes, tout comme les perceptions, se fondent et se meuvent. Un travail qui invite, avec la matérialité des corps, à des questionnements cosmiques, orientés par des fictions spéculatives afrofuturistes et posthumanistes.

CND CENTRE NATIONAL DE LA DANSE

Du jeu. 16 au sam. 18 novembre

Durée : 1h25

CONTACTS PRESSE :

Festival d'Automne

Rémi Fort, Yoann Doto
 01 53 45 17 13 | r.fort@festival-automne.com
 y.doto@festival-automne.com

CND Centre national de la danse

Myra - Yannick Dufour, Célestine André-Dominé
 01 40 33 79 13 | myra@myra.fr

DARKMATTER en tournée :

Du 24 au 26 août 2023

Tanz im August (Berlin, DE)

Les 16 et 17 septembre 2023

Theaterfestival (Bruxelles, BE)

Le 1er octobre 2023

Nederlandse Dans Dagen (Maastricht, NL)

Le 7 octobre 2023

Frascati (Amsterdam, NL)

Du 7 au 9 février 2024

Usine C (Montréal, CA)

ENTRETIEN

Comment avez-vous amorcé cette recherche autour de la matière noire ?

Cherish Menzo : Cela a démarré de façon subconsciente pendant le développement de ma pièce précédente, intitulée *Jezebel* (2019), qui s'intéressait à la représentation des femmes noires dans notre culture visuelle. J'ai commencé à tordre et aliéner des images recueillies lors de mon processus de création, afin de dépasser ces récits très cadrés et cantonnés au visible. J'ai alors entamé un engagement critique, employant la fiction spéculative comme outil pour envisager l'avenir, plus précisément autour des corps noirs. Après *Jezebel*, j'ai orienté ma recherche vers l'espace ; mon intérêt particulier pour la « matière noire » m'a attirée vers l'étude du post-humanisme. Cependant, j'en suis rapidement venue à remarquer la friction entre l'existence des corps noirs et l'« humanisme » dans le terme « post-humanisme », ce qui m'a menée à explorer la possibilité d'un discours post-humaniste noir hors de tout cadre de référence blanc et européen. C'est ainsi que je me suis rapprochée du travail du Professeur Philip Butler qui se concentre sur la pensée afrofuturiste et la spiritualité, plongeant jusqu'aux fondements de la croyance humaine. En me penchant sur la matière noire, j'ai pu me donner l'espace pour percevoir les corps comme malléables, pouvant être à la fois présents à nos côtés et non visibles à l'oeil nu. La source de *DARKMATTER* est donc une tentative de comprendre comment je peux aliéner l'apparent, en relation à mon propre corps et dans les espaces où je montre mon travail. Maintenant j'entrevois *DARKMATTER* comme le second volet d'une trilogie, commencée avec *Jezebel*, et qui se conclura par une analyse des monstres et des monstruosité en tant que formes en aliénéation.

En effet, la distortion devient un véritable projet performatif dans DARKMATTER. Quelles sont les origines musicales d'un tel projet ?

Cherish Menzo : Cela a vraiment commencé avec mon intérêt pour le hip hop *Chopped and Screwed* (haché et ralenti, ndlr), un genre musical né au studio de DJ Screw à Houston, dans les années 1990. *DARKMATTER* ouvre la voie à une exploration de cette musique, et plus spécifiquement de la technique qu'elle met à l'œuvre. Ceci étant, j'ai pu réorienter ma recherche, portée non plus sur le champ de la culture hip hop, mais sur les effets d'un ralentissement drastique du temps, et sur les techniques de remix et de *reshuffle* d'une piste « originale ». J'étais curieuse de voir ce que cette technique pouvait activer physiquement en moi et mon partenaire de scène, Camilo Mejía Cortés. Revenant à la pensée afrofuturiste, j'ai compris que le ralentissement d'une piste musicale n'incite pas seulement à un mouvement ralenti ; c'est une invitation à atteindre des fréquences plus basses, à descendre dans les abysses. Une telle immersion dans les possibilités du *Chopped and Screwed* a vraiment imposé la question de comment interagir avec le son dans *DARKMATTER*, en le considérant comme un lieu de rencontre de différentes époques. Ceci m'a menée à découvrir les oeuvres de compositeurs noirs classiques, plus spécifiquement William Grant Still Jr., compositeur de *Troubled Island* (1949), un opéra en trois actes ayant pour sujet la Révolution haïtienne (1791-1804). En collaboration avec mes propres compositeurs, Gagi Petrovic and Michael Nunes, nous avons *screwed* le premier acte de l'opéra, en le ralentissant et en l'élargissant dans le temps, pour servir de base à la bande-son de *DARKMATTER*.

Des contributions vocales issues d'un atelier public sont une autre composante importante de la bande sonore. Quelle est l'importance de ce rassemblement qui est donné à entendre sur scène ?

Cherish Menzo : La mise sur pied du *Distorted Rap Choir* (pratique et méthode vocale dans laquelle le tempo musical est fortement réduit) est née d'une question que je me pose sans cesse à propos des lieux où je montre mon travail et du contact que ces espaces peuvent avoir avec des communautés noires et afro-diasporiques. *DARKMATTER* est devenu une occasion de sensibiliser le public et de construire une communauté. Quelques mois en amont de chaque représentation, mon équipe de production et les équipes des théâtres lancent un appel à participation à un atelier de deux jours programmé juste avant les dates de représentation. L'atelier, qui se limite à dix participant-es, est animé par Daniel Bonsu et moi-même ; nous explorons en profondeur l'application des techniques *Chopped and Screwed* sur des corps en mouvement, tout en travaillant sur des paroles de chansons que j'ai écrites avec Daniel et Shari Kok-Sey-Tjong. Pendant ce temps passé ensemble, nous ne transmettons pas une technique mais espérons plutôt rendre disponible un lieu où des gens aux parcours similaires peuvent se rencontrer autour d'une matière artistique. Ici, la technique *Chopped and Screwed* sert de point d'entrée avec lequel nous pouvons jouer ensemble, à travers le mouvement et le son. Eventuellement, les paroles déformées sont chantées par le groupe à la fin de l'atelier. Leur enregistrement est inclus dans l'environnement sonore final du spectacle, venant ainsi s'ajouter aux strates successives des chœurs précédents. Chaque nouveau groupe est par conséquent présent au niveau sonore dans *DARKMATTER*, accompagnant Camilo et moi-même sur scène.

Quelles sont les implications de la distortion au niveau dramaturgique ?

Cherish Menzo : Dans mon travail, j'essaie de créer un espace où les éléments extérieurs aux corps en représentation ne sont pas seulement là pour les soutenir, mais constituent un écosystème où chaque entité est interdépendante. Ma collaboration avec le créateur lumière Niels Runderkamp a marqué l'occasion de comprendre comment une dimension scénique influe sur une autre. En revenant sur les lois de la physique – par exemple le fait que le son se déplace par ondes – nous avons été menés à explorer comment la perception du son pouvait être activée visuellement dans cette pièce. Par le biais du jeu de la lumière et du son, nous avons pu non seulement opérer une distortion des paramètres espace-temps dans un lieu de spectacle, mais aussi explorer la portée d'un travail transdisciplinaire et sans frontières. Les éléments dramaturgiques de *DARKMATTER* accompagnent Camilo et moi-même lorsque nous débordons du cadre architectural de la boîte noire. Alors que nous bougeons dans l'abysse sur scène, le public se retrouve de l'autre côté du trou noir, reconnaissant l'espace entre les deux comme un chaos.

Enfin, DARKMATTER témoigne de ta trajectoire personnelle en tant que créatrice.

Cherish Menzo : Oui, à la fois Camilo et moi avons commencé à danser grâce à nos tantes. Lorsque je me suis déplacée de ces espaces familiaux et familiers vers ceux conçus pour l'entraînement en danse, j'ai senti que mes antécédents et ma relation affective à la danse n'avaient pas de pertinence. Je

BIOGRAPHIE

voulais apprendre des techniques de danse « convenables », tout en essayant de me détourner des stéréotypes auxquels étaient attachés mon corps. Mon développement de danseuse et de chorégraphe est devenu un effort pour trouver ma propre émancipation en me défaisant de certains codes, assignés à la fois à mon corps et aux modes de production performatifs. J'en suis venue à me poser la question de savoir comment ma formation européenne en danse pouvait venir à l'encontre de mon histoire antérieure. Pour moi, cela veut dire comprendre le moteur qui nous incite à bouger, avant tout. Et là, ma collaboration avec Camilo s'est révélée très fructueuse, car elle englobe cette notion d'aliénation : ce que la danse signifie pour moi, mais aussi ce que je fais de la danse. Être sur scène est un défi que nous relevons lorsque, dansant, nous nous approchons et nous éloignons tour à tour de ce qui est reconnaissable, ayant soin de garder nos cadres de référence et notre matière malléable, « sans os/sans forme ».

Propos recueillis et traduits par Madeleine Planeix-Crocker

Cherish Menzo

Diplômée de la Hogeschool voor de Kunsten d'Amsterdam en 2013, Cherish Menzo (née en 1988 aux Pays-Bas) danse dans des productions d'Eszter Salamon, Akram Khan, Olivier Dubois, Ula Sickle, Lisbeth Gruwez, Jan Martens ou encore Nicole Beutler. Elle est avec Femke Gyselinck, Jan Martens et Steven Michel l'une des directrices artistiques de l'organisation GRIP, dédiée à la danse. Cherish Menzo conçoit les processus de création de ses spectacles comme des cycles de recherches qui sont en mouvement constant. Elle utilise souvent des images qui paraissent immédiatement reconnaissables, pour en souligner la complexité et la nature paradoxale. Elle recherche délibérément de nouveaux effets de distanciation permettant de l'éloigner, elle et les spectateurs, du domaine de ce qui est connu. Ses inspirations naviguent entre hip-hop industriel et nostalgie du hip-hop des années 1990 et 2000, et incluent aussi le rap et les mangas. Elle débute son travail chorégraphique en 2016 avec *EFES*, créé avec Nicole Geertuida. Suivent ensuite *LIVE* (2018, avec Müşfik Can Müftüoğlu) et *JEZEBEL* (2019), qui reçoit le prix Amsterdam Fringe. Elle participe au Workshop camping au CN D en juin 2023.



Pieter Bruegel de Oude, La Danse de la mariée en plein air © Detroit Institute of Arts

MADELEINE FOURNIER

Branle

Chorégraphie, Madeleine Fournier
Intepètes, Mathilde Bonicel, Madeleine Fournier, Sonia Garcia, Flora Gaudin, Johann Nöhles, Marie Orts
Musique, Marion Cousin, Julien Desailly
Assistant, Jérôme Andrieu
Espace, Madeleine Fournier, Nicolas Marie
Lumière, Nicolas Marie
Transmission bourrée 2 temps, Solange Panis

Production, ODETTA
Coproduction, Chorège – CDCN Falaise Normandie dans le cadre du dispositif « accueil-studio » soutenu par le ministère de la Culture ; festival NEXT ; Charleroi Danse – centre chorégraphique de Wallonie-Bruxelles ; CCN2-Centre chorégraphique national de Grenoble dans le cadre de l'accueil studio ; Mille Plateaux – CCN La Rochelle dans le cadre du dispositif de l'accueil-studio du ministère de la Culture, Atelier de Paris / CDCN ; CND Centre national de la danse (Pantin) ; 3 bis f – Centre d'arts contemporains d'intérêt national à Aix-en-Provence – résidences d'artistes – arts vivants & arts visuels ; Le Carreau du Temple – Établissement culturel et sportif de la ville de Paris ; Festival d'Automne à Paris ; kunsten centrum BUDA (Courtrai) ; Centre chorégraphique national d'Orléans – Direction Maud Le Pladec
Avec le soutien du mécénat de la Caisse des Dépôts
La compagnie ODETTA est soutenue par la Drac Île-de-France / ministère de la Culture avec une aide pluriannuelle
Avec le soutien à la résidence de la Soufflerie ; de La Métive – Résidence d'artistes à Moutier d'Ahun
Madeleine Fournier bénéficie d'un accompagnement de parcours depuis 2018 de l'Atelier de Paris / CDCN

Le Festival d'Automne à Paris, l'Atelier de Paris / CDCN et le CND Centre national de la danse sont coproducteurs de ce spectacle et le présentent en coréalisation

ATELIER DE PARIS / CDCN

Les ven. 17 et sam. 18 novembre

CND CENTRE NATIONAL DE LA DANSE

Du jeu. 7 au sam. 9 décembre

Durée : 1h

CONTACTS PRESSE :

Festival d'Automne

Rémi Fort, Yoann Doto

01 53 45 17 13 | r.fort@festival-automne.com

y.doto@festival-automne.com

CND Centre national de la danse

Myra - Yannick Dufour, Célestine André-Dominé

01 40 33 79 13 | myra@myra.fr

Atelier de Paris / CDCN

Patricia Lopez

06 11 36 16 03 | patricialopezpresse@gmail.com

Considérant le bal comme une éminente manifestation de la connivence entre musique et danse, Madeleine Fournier s'inspire ici du branle, danse européenne populaire de la Renaissance. Musiciennes et musiciens, danseuses et danseurs mènent un bal alchimique, une balade d'ébranlements, un ballet des émotions.

Fondée sur le pas de la bourrée à deux temps, danse traditionnelle du Berry, *Branle* tisse un canevas de va-et-vient des corps sans contact physique et pourtant puissamment érotique, amoureux, vital. Jouant gaiement de l'équivocité du mot, du verbe et de l'adjectif afférent – ébranlé –, la chorégraphe emprunte au bal, outre sa forme, son potentiel d'activation des énergies et des affects. De cet archétype chorégraphique de la danse collective, elle fait jaillir une mémoire ancestrale des corps. La boucle chorégraphique du pas de base, faite de rapprochements et d'éloignements, impulse d'infinies variations en fonction des rapports entre les interprètes, laissant progressivement apparaître les émotions, les réminiscences, les gestes enfouis, toute une vie invisible. En tant que lieu d'expression des forces créatrices et destructrices des corps, révélateur de notre inconscient collectif, le bal nous mène ici à la lisière d'un troublant sentiment d'éternité.

***Branle* en tournée :**

Les 24 et 25 novembre 2023

Next festival - Kunstencentrum Buda (Courtrai, BE)

ENTRETIEN

Madeleine Fournier, votre nouvelle création, Branle, s'inspire de la danse qui porte ce nom. Qu'est-ce qui a retenu votre attention dans cette danse européenne populaire de la fin du Moyen-Âge ?

Madeleine Fournier : C'est une danse qui peut prendre de multiples formes, notamment celle d'une chaîne de personnes qui se tiennent les unes aux autres, celle d'une ronde ou bien d'autres encore. Ce qui rend à la fois complexe et passionnant l'approche des danses traditionnelles, c'est qu'elles s'inscrivent dans une tradition de transmission orale. Ces danses sont donc en constante transformation et restent très vivantes, ce qui en fait selon moi un matériau très inspirant pour la création ! En l'occurrence, « branle » peut signifier une bourrée deux temps mais aussi renvoyer de manière générique à la danse : « faire un branle » équivaut à dire « faire une danse ». Par ailleurs, le branle est à la fois une danse populaire et une danse de cour, formes entre lesquelles existent de nombreux croisements. Par exemple, à la cour, les branles ouvraient les bals.

C'est en particulier cette forme du bal qui a retenu votre attention dans ce travail. En quoi vous intéresse-t-elle ?

Madeleine Fournier : Ce qui m'intéresse en premier lieu, c'est le rapport tout à fait fusionnel entre la musique et la danse. Je travaille depuis longtemps sur des formes qui expérimentent différentes modalités de relations entre le corps et le chant, et plus largement entre la musique et la danse. Pour *Branle*, j'invite pour la première fois un musicien et une musicienne en *live* au plateau pour imaginer une sorte de concert-bal. Lorsque j'ai créé le solo *Labourer* il y a quelques années, je me suis immergée dans l'apprentissage de la bourrée à trois temps et donc dans les bals traditionnels. J'y ai redécouvert le plaisir et l'évidence de danser en étant accompagnée par des musiciens. J'ai trouvé intéressant que dans la salle de bal, l'espace pour la danse (le plancher) et l'espace pour la musique (la scène) cohabitent. Il est fréquent d'assister à des concerts qui ont lieu sur la scène, en revanche il existe moins de dispositifs pour regarder la danse pour ce qu'elle est. Avec *Branle*, le public sera en cercle autour de la piste de danse, pour profiter à la fois de la danse et de la musique en *live*.

Qu'est-ce qui caractérise le pas de la bourrée à deux temps ?

Madeleine Fournier : Un pas de bourrée est toujours composé de trois pas. « Deux temps » signifie que c'est une danse binaire. Je me suis ici intéressée à une forme de bourrée deux temps originaire de la région du Bourbonnais. Elle se caractérise par deux lignes de danseuses et danseurs qui se font face et ne cessent de se rapprocher, de s'éloigner et de se croiser. De ces rapprochements et éloignements incessants se dégage une tension, voire une force érotique. Tout se passe dans les pieds et de légères variations d'orientation du buste et du regard, le haut du corps reste très neutre car il n'y a presque jamais de contact physique entre les protagonistes. La simplicité et la sobriété de cette danse laissent ainsi beaucoup de place à l'invention, l'augmentation, l'imagination !

Quelles sont vos sources d'inspiration pour guider ces « imaginaires » ?

Madeleine Fournier : Je me suis beaucoup intéressée à l'iconographie du Moyen-Âge, notamment aux tableaux de Bruegel, aux danses de Saint-Guy ou encore au Bal des Ardents qui est l'histoire d'un groupe de personnes, incluant le roi Charles VI, qui sont un jour arrivées à un bal à la cour

déguisées en « sauvages », enchaînées les unes aux autres et qui ont littéralement pris feu pendant le bal. Cette histoire tragi-comique, le grotesque et le « monstrueux drôle » font partie des imageries qui influencent notre travail. J'aime les représentations du Moyen-Âge car je trouve qu'il y a beaucoup de liberté dans la manière de figurer les corps et de raconter les histoires. Comme il n'y a pas encore vraiment de perspective, les corps semblent flotter ou sont présentés dans des positions qui nous paraissent impossibles et assez drôles. On retrouve aussi souvent un mélange entre une dimension très quotidienne, banale et une part beaucoup plus symbolique, fantastique. C'est cette cohabitation entre le possible et l'impossible, le drôle et le sérieux, l'exagération des émotions et leur profondeur qui me plaît dans ces images et que je cherche dans le corps, dans la danse.

Avec ce travail sur vos propres émotions, du côté des interprètes, quelles émotions avez-vous envie de susciter chez les spectateurs ?

Madeleine Fournier : Les émotions sont le point de départ de cette pièce. J'ai fait une rencontre avec Spinoza, via *L'Éthique*, qui décrit de manière très « objective » les affects et les classe en trois catégories : les joies, les tristesses et les désirs. Pour Spinoza, les affects sont de véritables forces qui nous traversent, ce qui implique un rapport très physique à l'émotion. Cela fait écho à un certain rapport que j'ai au mouvement et plus particulièrement à ce que j'appelle « le geste archétypal ou inconscient ». Il s'agit de révéler comment un geste, comme celui de prendre un verre, est chargé de toute l'expérience humaine de ce geste de « prendre un verre ». À cet instant, c'est moi qui prends le verre, mais des milliards de personnes ont pris un verre, ont fait ce geste-là, d'autres le font en ce moment même et d'autres le feront encore. Je crois beaucoup en l'idée que chaque corps charrie toute l'expérience des autres corps. La bourrée est un prétexte pour laisser apparaître à la fois ces émotions, ces affects et ces gestes, mais aussi cette expérience corporelle humaine, cet endroit d'universalité où l'on peut se mettre en lien. J'espère donc que ce spectacle ira remuer quelque chose de l'ordre de ce commun archaïque car c'est là que, pour moi, se loge l'émotion.

Propos recueillis par Mélanie Drouère

BIOGRAPHIE

Madeleine Fournier

Interprète et chorégraphe, Madeleine Fournier s'est formée à la danse au CNR de Paris et au CNDC d'Angers. En tant qu'interprète, elle a collaboré avec de nombreux chorégraphes et artistes visuels notamment Odile Duboc, Emmanuelle Huynh, Fabrice Lambert, Loïc Touzé, Rémy Héritier, David Marques, Léa Drouet, Andrea Baglione et Yasmine Hugonnet. De sa collaboration sur plusieurs années avec le danseur et chorégraphe Jonas Chéreau naissent plusieurs pièces, dont *Les interprètes ne sont pas à la hauteur* (2011), *Sexe symbole (pour approfondir le sens du terme)* (2013), *Sous-titre* (2015) et *Partout* (2016) et le film *306 Manon* réalisé par Tamara Seilman en 2013. En 2017, elle fonde la compagnie ODETTA et crée cette même année le solo *Labourer* et *Zwei Palmitos*, en duo avec Catherine Hershey. Elle présente *Ce Jardin* en 2019, dans le cadre du programme Vive le sujet ! de la SACD au Festival d'Avignon, et *La Chaleur* en 2021, opéra expérimental pour cinq interprètes à partir de chants choraux de Henry Purcell. Elle réalise un film, *Ce qui est en haut est comme ce qui est en bas*, en collaboration avec Andrea Baglione. Son travail se développe en lien étroit avec la musique, le chant, la danse, la performance, le végétal, et peut prendre différentes formes selon les contextes dans lequel il se déploie (jardin, théâtre, salle de concert, galerie, cinéma).



Wen Hui, Report of Giving Birth, 1999 © Ling Youjian

WEN HUI LIVING DANCE STUDIO

New Report on Giving Birth

Concept et chorégraphie, Wen Hui
Interprètes, Alessandra Corti, Patcharaporn Krüger-Distakul,
Parvin Saljugi, Wen Hui
Dramaturgie, Alexandra Henning
Musique, Mathias Engelke
Vidéo, Rémi Crépeau
Lumière, Tanja Rühl
Assistant à la création lumière, Matthias Rieker
Conseil, Zhang Zhen

Production Künstlerhaus Mousonturm – Frankfurt am Main ; Living Dance Studio – Beijing / Coproduction Hellerau (Dresde) ; Zollverein Zeche (Essen) ; Théâtre de la Ville-Paris ; Festival d'Automne à Paris / Un projet créé dans le cadre de la Bündnisses internationaler Produktionshäuser et soutenu par le Bundesregierung für Kultur und Medien. Dans le cadre de la Tanzplattform Rhein-Main, un projet du Künstler*innenhaus Mousonturm et Hessisches Staatsballett, rendu possible par Kulturfonds Frankfurt RheinMain et financé par Kulturamt der Stadt Frankfurt am Main, Hessisches Ministerium für Wissenschaft et Kunst und der Stiftungsallianz [Aventis Foundation, BHF BANK Stiftung, Crespo Foundation, Hans Erich und Marie Elfriede Dotter-Stiftung, Dr. Marschner Stiftung, Stiftung Polytechnische Gesellschaft Frankfurt am Main / Dans le cadre de la Tanzplattform Rhein-Main, un projet du Künstler*innenhaus Mousonturm et du Ballet d'État de la Hesse, rendu possible par le Kulturfonds Frankfurt RheinMain ; financé par l'Office culturel de la ville de Francfort-sur-le-Main ; le ministère des Sciences et des Arts de la Hesse et l'Alliance des fondations [Fondation Aventis, Fondation BHF BANK, Fondation Crespo, Fondation Hans Erich et Marie Elfriede Dotter, Fondation Dr Marschner, Fondation Société polytechnique de Francfort-sur-le-Main] Avec le soutien de Freunde und Förderer des Mousonturms e.V Avec l'aide du Goethe Institut à Pékin et à Munich Avec l'aide au projet de la Drac Île-de-France / ministère de la Culture

Le Théâtre de la Ville-Paris et le Festival d'Automne à Paris sont coproducteurs de ce spectacle et le présentent en coréalisation

THÉÂTRE DE LA VILLE / SARAH BERNHARDT

Du mer. 22 au sam. 25 novembre

Durée estimée : 1h10

CONTACTS PRESSE :

Festival d'Automne

Rémi Fort, Yoann Doto
01 53 45 17 13 | r.fort@festival-automne.com
y.doto@festival-automne.com

Théâtre de la Ville

Marie-Laure Violette
06 46 78 44 31 | mlviolette@theatredelaville.com

Vingt-quatre ans après *Report of Giving Birth*, la pièce-phare qui a marqué les débuts de sa notoriété en France, Wen Hui ouvre un nouveau volet à son exploration de l'interventionnisme étatique sur le corps des femmes. Entre danse et témoignages vidéo, elle tresse avec délicatesse le politique et l'intime.

Il ne s'agit certes plus ici de la politique de l'enfant unique mise en place par le gouvernement chinois en 1979 ; toutefois, à l'aune des discours qui prétendent que l'égalité des sexes est enfin établie, la question des relations entre pouvoir institutionnel et corps des femmes reste entière. Depuis 2021, en Chine, le régime incite officiellement les femmes à avoir trois enfants, situation provoquant de nouvelles discriminations professionnelles. En juin 2022, aux États-Unis, la Cour suprême rejette le droit à l'avortement pourtant reconnu en 1973. Crises démographiques ou défense des valeurs patriarcales : ce sont les corps des femmes qui en pâtissent. Interprétée par quatre danseuses de différentes origines et générations, la danse s'écrit en connivence avec des récits de vie, des documents sonores, textuels et visuels, dans des va-et-vient dont le Living Dance Studio est devenu expert. Oscillant constamment entre l'ici et maintenant du plateau et les archives ou projections, la pièce recompose une mosaïque complexe de situations tout en esquissant quelques hypothèses de résistance et de libération.

***New Report on Giving Birth* en tournée :**

Du 3 au 5 novembre 2023
Monsouturm (Francfort, DE)

ENTRETIEN

Wen Hui, vingt-quatre ans après *Report of Giving Birth*, pièce-phare qui a marqué les esprits en France, votre nouvelle création est-elle un second volet à votre exploration de l'interventionnisme étatique sur le corps des femmes ?

Wen Hui : Cette pièce poursuit en effet l'investigation sur l'intervention systématique des États en place ou des sociétés sur les corps des femmes. Récemment, de plus en plus de pays dans le monde ont modifié leurs lois en ignorant complètement l'autonomie corporelle des femmes. Il y a vingt-quatre ans, *Report of Giving Birth* évoquait la façon dont le corps des femmes est violé dans le monde et la réalité des femmes vivant en Chine. De fait, cette politique, qui n'est plus du tout la même aujourd'hui dans son injonction – de la restriction à un seul enfant (appelée politique de l'enfant unique), nous sommes passées à l'incitation, très vive, à en avoir trois ! – demeure la même dans son essence : une intervention étatique sur le corps des femmes. Il me semble que le corps féminin est devenu une sorte de champ de bataille du pouvoir gouvernemental. Il s'agit donc de souligner la façon dont ce genre de violence structurelle et politique s'enracine dans le corps des femmes, et de trouver des issues possibles. Par ailleurs, à travers cette œuvre, nous ne voulons pas seulement parler de l'oppression du corps des femmes en Chine, mais dans le monde entier.

Quelles sont les principales situations qui vous heurtent à ce sujet à l'échelle internationale ?

Wen Hui : Je pense bien sûr à l'abrogation par la Cour Suprême des Etats-Unis, en 2022, du décret autorisant l'avortement au niveau fédéral, faisant porter le choix de la législation de ce droit à chacun des États. En Italie, depuis l'arrivée au pouvoir de la coalition menée par Giorgia Meloni, le droit à l'interruption de grossesse semble menacé par le gouvernement. Je pense aussi aux mouvements contre le port du voile obligatoire dans différentes régions d'Iran qui, depuis la mort de Jina Mahsa Amini à l'issue de son arrestation arbitraire par la police des mœurs, révèlent, encore aujourd'hui, la brutalité des répressions, et à quel point ces violences policières, en particulier à l'égard des femmes, sont courantes et pratiquées en toute impunité. Ce sont autant de manifestations, de par le monde, quelles que soient les cultures, d'interférence sociale et politique systématique sur le corps des femmes. Bien que les esprits s'ouvrent sur certaines questions : la sexualité et les pratiques sexuelles, la définition du genre, etc., tout se passe comme si, concernant le corps des femmes, une force conservatrice nous tirait constamment en arrière. En Asie en particulier, je trouve que l'idéologie sociale du contrôle patriarcal reste très profondément enracinée.

Votre pièce s'appuie de nouveau sur de nombreux témoignages que vous recueillez vous-même. Quelle est votre méthodologie de travail pour réaliser ces entretiens et ce recellement de paroles ?

Wen Hui : On me dit souvent que ma méthode s'apparente aux modes opératoires qui s'appliquent en sociologie. Je ne pense pas que ce soit vrai, au sens où je ne cherche pas, pour mes pièces, de personnes qui entreraient dans le cadre précis de ce sur quoi j'ai envie de travailler. En l'occurrence, je ne suis pas à l'affût de « victimes » du patriarcat. Mais il se trouve que, comme je me déplace beaucoup, je mène en quelque sorte des enquêtes de terrain, en grande quantité, de manière un peu sauvage. Je mène en parallèle des recherches

d'archives afin d'établir des comparaisons, entre des époques, entre des lieux.

Et ce travail d'archives est très important : non seulement les données, les informations qu'il apporte sont considérables, mais il me donne le prisme, le modèle de travail sur les corps. Car, quand je commence ma recherche sur le corps, je le considère alors comme une archive, une archive vivante. Après ce « rapport sur l'enfantement » il y a 24 ans, la question des nœuds problématiques entre corps des femmes, société et Histoire a traversé toutes nos œuvres, et cette recherche va se poursuivre. Avec ces rencontres, témoignages et entretiens, nous ne travaillons donc pas sur une seule pièce.

Comment avez-vous choisi les danseuses qui sont au plateau avec vous ?

Wen Hui : Je ne fais jamais d'auditions : je choisis *une personne*, bien plus que ses compétences professionnelles. En général, je rencontre la personne et, si elle m'interpelle, je passe du temps avec elle pour connaître son parcours de vie. A une interprète virtuose, je préfère une danseuse disposée à partager ses expériences personnelles avec le public. Cette fois-ci, j'ai choisi quatre danseuses, en me comptant moi-même (*rires*), pour couvrir trois tranches d'âge. Je suis dans la soixantaine, l'une est dans la quarantaine et deux sont dans la trentaine. Parmi nous quatre, deux ont une expérience de maternité et deux n'en ont pas. A nous quatre, nous avons une pluralité d'origines, de cultures, d'expériences, de vies privées de femmes qui nous permet de dresser un certain état d'existence des femmes dans le monde. Par ailleurs, nos écarts générationnels nous permettent d'aborder la question des changements du corps à différentes étapes de la vie d'une femme. Car là aussi, nous, les femmes, subissons des pressions sociales considérables à l'égard des métamorphoses de notre corps, voire de la discrimination...

Comment travaillez-vous l'écriture chorégraphique, d'une part, et ses entrelacs avec les matériaux documentaires, notamment vidéographiques, que vous utilisez, d'autre part ?

Wen Hui : Chaque œuvre est différente mais, pour moi, le corps fait partie de l'image, et réciproquement. Dans cette pièce, j'aimerais conduire le plus loin possible cette expérimentation, afin que nos corps soient perçus comme « dans » l'image vidéo, et qu'en miroir les films donnent l'impression de faire partie intégrante de nos corps. Quant à l'écriture chorégraphique en tant que telle, je la tisse à partir d'improvisations qui jaillissent de mots-clés, que nous déterminons avec les autres interprètes, car je tiens à ce que chaque personne propose quelque chose qui corresponde à ce que nous voulons dire dans notre œuvre, mais qui vienne d'elle. Je n'ai pas d'idées préconçues de mots-clés pour cette nouvelle pièce, qui en est encore à ses balbutiements, mais il est certain que je parlerai avec elles d'un événement qui les a affectées pendant leur processus de maternité ou pendant leurs changements physiques. Là aussi, c'est un travail d'équipe.

**Propos recueillis par Mélanie Drouère
En collaboration avec Meiling Su**

BIOGRAPHIE

Wen Hui

Née en 1960, Wen Hui étudie la danse au département de chorégraphie de l'Académie de danse de Pékin, puis part à New York où elle suit les enseignements de José Limón, Erick Hawkins et Trisha Brown. En 1994, elle fonde avec Wu Wenguang, documentariste, le Living Dance Studio à Pékin, qui devient la première compagnie artistique indépendante chinoise. Depuis sa création, le Living Dance Studio explore le processus artistique dans un espace ouvert, et travaille avec des artistes de toutes les disciplines, pour créer des spectacles qui intègrent la danse, le théâtre et toutes les formes d'art. Depuis 2008 et son spectacle *Memory*, Wen Hui mène également des recherches sur le corps comme archive d'une documentation personnelle et sociale, et sur la façon dont la mémoire corporelle catalyse la rencontre entre l'histoire et la réalité. Les productions du Living Dance Studio ont été présentées, entre autres, à la Biennale de la Danse de Lyon, à la Biennale de Venise, au SPIFI Art Festival de Munich, au Kamnagel de Hambourg, aux Wienerfestwochen, à la Biennale de Shanghai et au Singapore Art Festival. Depuis 2003 et ses spectacles *Report on Body* et *Report of Giving Birth*, elle est régulièrement invitée par le Festival d'Automne à présenter son travail.

Wen Hui au Festival d'Automne :

- 2021 *I am 60* (Théâtre de la Ville / Les Abbesses)
- 2019 *Ordinary People* avec Jana Svobodová (Théâtre de la Ville / Les Abbesses ; Points communs / Théâtre des Louvrais)
- 2017 *Red* (Théâtre de la Ville / Les Abbesses)
- 2009 *Memory* (Théâtre de la Cité internationale)
- 2003 *Report on Body* (Théâtre de la Cité internationale)
- 2003 *Report of Giving Birth* (Théâtre de la Cité internationale)



FAYE DRISCOLL

Thank You For Coming : SPACE

Création et interprétation, Faye Driscoll
 Conception visuelle, Nick Vaughan, Jake Margolin
 Son, Andrew Gilbert, Faye Driscoll
 Lumière, Amanda K. Ringger
 Conseillers artistiques, Jesse Zaritt, Sacha Yanow
 Assistante de répétition, Izzy Miller

Commande de Peak Performances, dans le cadre du Performing Arts Research Lab (PeARL), université d'État de Montclair (New Jersey) ; commande en collaboration avec le Walker Art Center, avec le soutien financier de la Andrew W. Mellon Foundation, du William and Nadine McGuire Commissioning Fund, du Wexner Center for the Arts de l'université d'État de l'Ohio dans le cadre du Wexner Center Residency Award Program ; avec le généreux soutien du Doris Duke Performing Artist Awards Program et de la Jerome Foundation Développé avec le soutien de la Fondation Camargo, du Pillow Lab at Jacob's Pillow et de la Rauschenberg Foundation

Le T2G Théâtre de Gennevilliers, Centre Dramatique National et le Festival d'Automne à Paris présentent ce spectacle en coréalisation

Comment être ensemble ? *Thank You For Coming : SPACE*, créé en 2019, est un rite de passage partagé – une invocation des pouvoirs transformateurs de la présence et de l'absence. L'artiste américaine Faye Driscoll y explore les pouvoirs de la performance pour expérimenter ce qui nous lie les uns aux autres.

SPACE se déploie dans une installation intime, avec des micros suspendus, des cordes et des poulies, où Faye Driscoll apparaît seule au milieu des spectatrices et spectateurs. Bien qu'elle en soit l'unique interprète, *SPACE* n'est en rien un solo : tout au long de la représentation, elle explore différentes façons de se mettre en relation avec le public. L'artiste américaine considère en effet le théâtre comme l'un des derniers espaces sociaux séculiers où la vulnérabilité et la complexité de l'interconnexion humaine sont rendues sensibles. Avec *SPACE*, qui clôt sa trilogie *Thank You for Coming*, elle prolonge les réflexions qui sont au cœur de son travail chorégraphique : quels liens se tissent, le temps d'une représentation, entre regardeurs et regardés ? Comment éprouver ces liens ? Mêlant corps, objet, voix et son en direct, Faye Driscoll envisage *SPACE* comme un requiem pour le corps humain et évoque un monde qui est, comme nous, vivant et toujours changeant.

T2G THÉÂTRE DE GENNEVILLIERS

Du jeu. 30 novembre au sam. 2 décembre

Durée estimée : 1h

CONTACTS PRESSE :

Festival d'Automne

Rémi Fort, Yoann Doto

01 53 45 17 13 | r.fort@festival-automne.com

y.doto@festival-automne.com

T2G Théâtre de Gennevilliers

Philippe Boulet

06 82 28 00 47 | boulet@tgcdn.com

ENTRETIEN

SPACE est la dernière pièce de votre trilogie Thank You For Coming, qui a commencé en 2014 avec *Attendance* puis *Play* en 2016. Pour commencer, pourriez-vous revenir sur ce projet ? Aviez-vous décidé, dès le début, que ce serait une trilogie ?

Faye Driscoll : Lorsque j'ai commencé à créer la trilogie *Thank You For Coming*, j'essayais de sortir du modèle du projet. Je voulais considérer mon travail comme un ensemble d'œuvres, réalisées tout au long de la vie. Au début, je n'aimais pas l'idée de faire une « trilogie », parce que c'est une notion qui fait tout de suite référence à de grands récits, dans notre imaginaire culturel, alors j'ai commencé par l'envisager comme une « série ». Mais en fin de compte, le pouvoir du trois l'a emporté ! J'ai choisi le titre « thank you for coming » (merci d'être venu) parce qu'il présuppose, avant même que nous ne commençons la représentation, que vous êtes, en fait, là ! Vous êtes là. Chacune de ces œuvres est une enquête sur la culpabilité et la réalité de notre interdépendance, à la fois catastrophique et ordinaire. Ces pièces ont besoin du public pour exister. Je voulais qu'elles se déploient et se chorégraphient à partir du « troisième espace » - l'espace entre le public et l'interprète.

Votre travail chorégraphique mêle différents registres : le corps, le son, l'écriture, et une forte dimension visuelle - particulièrement dans cette pièce, qui s'apparente à une forme d'environnement ou d'installation, que vous venez comme activer le temps de la performance.

Faye Driscoll : Ce qui me permet de croiser ainsi les formes, c'est l'expérimentation et la collaboration, auxquelles je recour beaucoup. Et, aussi, une bonne dose d'irrévérence : je m'autorise librement à adopter la forme qui va le mieux convenir à l'œuvre que je suis en train de créer. Dans mon travail, j'essaie de créer des mondes entiers. Et, pour faire cela, je m'intéresse à la manière dont les expériences perceptuelles s'unissent à travers nos sens pour créer l'illusion d'un « tout ». Dans mes créations, je tiens compte de tous les sens, de l'espace, du son, de la vue. C'est par nos sens que le monde est construit et c'est aussi par les sens que le monde est reçu. Travailler ainsi, cela m'amène, encore et toujours, à la fragilité et à la puissance du corps.

À la différence des deux précédents volets de votre trilogie, où vous performiez et faisiez performer différents interprètes, dans SPACE, vous êtes seule. Qu'est-ce qui a motivé ce choix ?

Faye Driscoll : Pour *Attendance* et *Play*, les deux premiers volets de la trilogie *Thank You For Coming*, j'avais créé un ensemble, un collectif. Mais lorsque j'ai commencé à créer *SPACE*, j'étais en proie à un deuil très intense : travailler seule était alors la seule option dont je disposais. J'étais déconcertée, désorientée et j'avais aussi une grande sensation de lourdeur, de pesanteur. J'avais vraiment besoin de travailler d'une nouvelle manière. J'ai créé *Space* au rythme d'un corps en deuil, ce qui a ouvert une nouvelle relation au temps, au travail et aux modes d'écoute. Me placer au centre du travail est un processus très intimidant et fragilisant, qui me fait me sentir très vulnérable. Mais en fin de compte, l'œuvre n'est pas vraiment un solo : c'est une pièce pour cent personnes (moi et le public).

Tout au long de la performance, vous faites intervenir, de différentes façons, le public. Vous parlez, à propos de Space, de « rituel ». Quel type d'expérience voulez-vous lui offrir ?

Faye Driscoll : Je m'intéresse à la distance qui nous sépare, à la distance qui fait qu'un autre être humain reste toujours un mystère, même pour ceux qui sont les plus proches de nous. *SPACE* porte précisément sur ce lien complexe entre la présence et l'absence. Il s'agit de rendre palpable le poids de l'absence et de la perte, à travers l'attention, les gestes, les voix de toutes les personnes présentes. La chorégraphie de *SPACE* suppose de performer de tout petits actes d'intimité, de présence. Il y a une part de jeu, il y a aussi de la souffrance, de la monstruosité, de l'humour et une certaine forme de résilience. J'espère que, en nous rapprochant un peu plus de la perte et de la mort, l'expérience de *SPACE* nous permet de repartir avec une sensation accrue de notre vivacité.

Propos recueillis par Yaël Kreplak

BIOGRAPHIE

Faye Driscoll

Faye Driscoll (vit et travaille à New York) s'intéresse à l'excès, l'émotivité et les aspects les plus chaotiques de l'être humain. Son travail chorégraphique se développe dans des expériences de groupe basées sur l'improvisation et la spontanéité. Ses œuvres ont été présentées dans plusieurs institutions aux États-Unis et dans le monde, parmi lesquels le Musée d'art contemporain de Chicago, la Brooklyn Academy of Music, la Biennale de Venise, le Festival de Melbourne et le Festival International des Arts de Belfast. Sa première exposition solo dans un musée, baptisée *Come On In*, a eu lieu en 2020 au Walker Art Center de Minneapolis, et proposait de participer à une déambulation rassemblant six chorégraphies audio-guidées différentes. Driscoll a également été chorégraphe pour des pièces de théâtre et des films, notamment pour la production à Broadway de *Straight White Men* (2018) de Jean Lee, ou encore pour le film *Madeline's Madeline* (2018) de Josephine Decker. Elle est actuellement artiste en résidence au New-York Live Arts.



TRISHA BROWN DANCE COMPANY NOÉ SOULIER

*Working Title / For M.G. : The Movie /
Nouvelle création*

Trisha Brown - For M.G. : The Movie (1991)

Chorégraphie, Trisha Brown

Musique, Alvin Curran

Costumes et décors, Trisha Brown

Trisha Brown - Working Title (1985)

Chorégraphie, Trisha Brown

Reconstitution dirigée par Carolyn Lucas

Musique, Peter Zummo, extraits de Six Songs (Sci-Fi, Slow Heart, Song VI, Song IV)

Interprété par The Peter Zummo Orchestra. Mustafa Khaliq Ahmed (percussion), Guy Klucsevsek (accordéon), Dave Phillips (basse), Bill Ruyle (marimba et table), Peter Zummo (trombone)

Costumes, Elizabeth Cannon

Lumière, Beverly Emmons

Noé Soulier - Nouvelle création

Chorégraphie, Noé Soulier

Musique, Florian Hecker

Lumière, Victor Burel

Costumes, Kaye Voyce

Interprètes, Christian Allen, Cecily Campbell, Burr Johnson, Lindsey Jones, Catherine Kirk, Patrick Needham, Jennifer Payán, Spencer Weidie

Le Festival d'Automne à Paris est producteur délégué de la tournée francilienne de ce spectacle.

La Maison des Arts de Créteil et le Festival d'Automne à Paris sont coproducteurs de ce spectacle et le présentent en coréalisation.

Avec le soutien de Dance Reflections by Van Cleef & Arpels

Mentions de production complémentaires page 103

Dates de tournée page 103

DANCE BY
REFLECTIONS
VAN CLEEF & ARPELS

OPÉRA DE MASSY

Le mar. 28 novembre

MAISON DES ARTS DE CRÉTEIL

Du jeu. 7 au sam. 9 décembre

THÉÂTRE DU BEAUVAISIS

Le mar. 12 décembre

THÉÂTRE DE CLAMART

Le sam. 16 décembre

Durée estimée : 1h30

Afin de célébrer la richesse de l'œuvre de Trisha Brown, sa compagnie présente deux pièces affirmant la variété des questions et des motifs explorés par sa danse. Une création du chorégraphe Noé Soulier pour les interprètes de la compagnie prolonge ce parcours, jetant un pont entre archive vivante et geste au présent.

Depuis la disparition en 2017 de Trisha Brown, sa compagnie, dirigée par Carolyn Lucas, continue à faire vivre et à transmettre son héritage au travers d'un large répertoire. De ses débuts au sein de la *post-modern dance* américaine jusqu'à ses grandes œuvres pour l'opéra, Trisha Brown a redéfini en profondeur le paysage de la création chorégraphique par son approche fluide du mouvement. Afin de célébrer les liens tissés entre la chorégraphie et la France, la Trisha Brown Dance Company présente deux pièces témoignant de cette relation fertile : *For MG : The Movie*, pièce teintée de mélancolie, dédiée à la mémoire de Michel Guy, fondateur du Festival d'Automne et *Working Title*, qui épuise les combinaisons d'une série de motifs asymétriques, glissant entre les interprètes de manière aussi imprévisible que fluctuante. En complément de ces deux pièces, une commande passée au chorégraphe Noé Soulier, offre un écho du rayonnement de l'œuvre de la chorégraphe américaine aujourd'hui. Pour celui-ci, le « mouvement brownien » déjoue le paradigme géométrique de la danse moderne et nécessite un décentrement profond des repères physiques. Se plaçant en dialogue avec l'œuvre de Trisha Brown, il cherche à éprouver l'archive vivante des interprètes de la compagnie tout en les confrontant à l'impulsion de ses propres principes chorégraphiques.

CONTACTS PRESSE :

Festival d'Automne

Rémi Fort, Yoann Doto

01 53 45 17 13 | r.fort@festival-automne.com

y.doto@festival-automne.com

Opéra de Massy

Mikaël Lunel

01 69 53 62 05 | presse@opera-massy.com

Maison des Arts Créteil

Myra

Rémi Fort, Célestine André-Dominé, Déborah Nogaredes

01 40 33 79 13 | myra@myra.fr

Théâtre du Beauvaisis

Clémence Tastayre

03 44 06 08 20 | clemencetastayre@theatredubeauvaisis.com

Théâtre Châtillon Clamart

Armelle Briand - a.briand@theatrechatillonclamart.com

ENTRETIEN

L'œuvre de Trisha Brown a eu une grande influence sur la pensée chorégraphique en France. Carolyn Lucas, vous dirigez actuellement la Trisha Brown Dance Company, est-ce que ce programme – et l'invitation faite à Noé Soulier – est une manière de rendre hommage au dialogue qu'elle a entretenu avec le champ chorégraphique français ?

Carolyn Lucas : Le soutien que Trisha Brown a reçu en France a été très important pour elle. Le fait de présenter la pièce *For M. G. : The Movie* a structuré la programmation de cette soirée. Cette pièce a été inspirée par plusieurs conversations que Trisha a eu avec Michel Guy, qui a fondé le Festival d'Automne. Cette pièce hommage appartient au cycle *Back to Zero*, initié par Trisha dans les années 90, qui est marqué par son intérêt pour le caractère énigmatique de l'expérience scénique, et par notre perception du temps ; la temporalité qu'elle crée sur scène n'est pas un temps linéaire, mais malléable, prenant une autre consistance. *For M. G. : The Movie*, est une pièce iconique dans son travail, qui fait ressentir une forme de neutralité, et qui amène un dialogue passionnant avec les autres pièces du programme : *Working Title*, et la création de Noé Soulier.

En ce qui concerne l'invitation faite à Noé Soulier, j'ai suivi son travail, et il y a quelques années, nous avons eu une longue conversation qui portait sur son désir d'intégrer le travail de Trisha Brown au curriculum de l'école du CNDC d'Angers. Instinctivement, il m'a semblé juste de faire appel à lui pour initier ce dialogue entre l'œuvre de Trisha et le présent ; pour moi c'est une bonne manière de commencer ce nouveau voyage d'ouverture, visant à engager un dialogue avec des chorégraphes contemporains. Cette invitation permet également de prendre en compte le fait que les danseurs de la compagnie incarnent l'héritage de l'œuvre de Trisha Brown. Ces questions de transmission recoupent certaines des questions esthétiques qui intéressent Noé.

Lors d'un entretien, je me souviens que vous aviez évoqué, Noé, la rencontre avec l'approche du mouvement de Trisha Brown, lors de vos études à P.A.R.T.S., et du bouleversement que cela avait provoqué.

Noé Soulier : Tout à fait, il s'agit d'un moment clé dans ma manière de percevoir, d'expérimenter, de penser le mouvement. Jusqu'ici, j'avais côtoyé principalement le système du ballet, et la rencontre avec l'approche de Trisha Brown a été un choc. Il n'y a finalement pas tant de chorégraphes à avoir créé une nouvelle manière d'approcher le mouvement – cela constitue un véritable accomplissement. Et j'ajouterais qu'il ne s'agit pas d'un accomplissement uniquement individuel ; même si c'est sous l'impulsion d'une artiste, c'est la compagnie toute entière qui contribue à créer cette œuvre – à la transmettre, à la faire vivre. Cela inclut l'œuvre, mais aussi des manières de s'entraîner, de s'échauffer, des techniques d'improvisation, de travail en groupe, de récupération. Tout cela est à prendre en compte s'il l'on veut comprendre la complexité d'une œuvre comme celle de Trisha Brown. Par la même, la perspective de cette création est très émouvante pour moi – cela me fait même un peu peur de créer une pièce pour la Trisha Brown Dance Company !

En danse, les œuvres elles-mêmes sont immatérielles, éphémères ; mais la façon d'approcher le mouvement l'est encore plus. Dans le cas de Trisha Brown, cette approche est toujours vivante, et cela tient au travail mené par la TBDC – ainsi qu'à la façon dont cette approche s'est disséminée, dont elle a

influencé la pensée de nombreux chorégraphes – en France notamment. Quand j'ai commencé à réfléchir à cette création, suite à la proposition de Carolyn, c'est la première chose qui m'est venue à l'esprit : cette connaissance commune, partagée par un groupe d'interprètes.

L'approche du mouvement que Trisha Brown a inventée se pense en termes physiques : en termes de gravité, de pressions, de forces, de poids, de volumes, d'espace. Au début de son œuvre, il y a un aspect très neutre, très littéral : on peut voir les principes à l'œuvre. Dans les pièces plus tardives, on fait vraiment l'expérience de la physicalité : pas seulement des forces physiques en jeu, mais de la façon, très organique, dont les corps sont affectés par ces forces physiques. Dans le ballet, et dans la danse néoclassique – Balanchine, Forsythe – mais aussi chez certains chorégraphes comme Merce Cunningham, le cadre général pour approcher le mouvement était la géométrie : créer des lignes, des formes, des courbes, en utilisant des techniques, certes très différentes, mais toujours à l'intérieur d'un cadre géométrique. L'approche par les forces et non par les formes – qui est celle de Trisha Brown ou de Steve Paxton – est radicalement différente, elle sort du cadre strictement géométrique. Faire l'expérience, en tant qu'être humain, de ce que c'est d'être un corps physique dans un monde physique est une expérience assez puissante. Pour cette création, j'avais envie de zoomer sur les détails concrets de cette expérience – de l'exagérer pour en tester les limites. Est-ce qu'il serait possible d'agrandir ce que l'on ressent devant cette façon particulière de relâcher le bras – en faire le sujet d'une danse ?

J'ajouterais que mon approche personnelle du mouvement est construite, pour une large part, comme l'amorce d'un dialogue avec les chorégraphes qui m'ont marqué – et Trisha Brown est l'une des interlocutrices principales de cette conversation. Une des questions qui oriente mon travail est de savoir s'il est encore possible, en danse, de mener une recherche qui s'insère à l'intérieur d'une tradition. Dans cette perspective, l'acte de création n'est pas l'œuvre solitaire d'un artiste, suivant le mythe moderne du génie, mais, plus modestement, d'accepter de faire partie d'une tradition : voir comment un geste vient s'ajouter à ce qui vient avant, à la manière d'une sédimentation. Lorsque j'ai commencé, j'ai essayé de créer quelque chose qui me soit spécifique, en dialogue avec ce qui me précédait, et c'est là que j'ai commencé à travailler sur les buts spécifiques, à partir de verbes d'action, comme « manger, éviter, jeter », etc. Cette approche m'intéressait parce qu'elle me paraissait moins systématique que les approches géométriques ou mécaniques. Cela m'a permis de travailler à partir de mouvements comme les contractions, l'explosivité, la contrainte, des mouvements inorganiques – des aspects du mouvements qui sont moins présents dans l'œuvre de Trisha Brown par exemple, chez laquelle le mouvement a souvent une grande fluidité. Pour toutes ces raisons, je suis très curieux de commencer ce travail. Mon approche du mouvement est très différente, notamment vis à vis de ce qu'elle demande aux interprètes, et j'espère que ce dialogue sera fécond.

Carolyn Lucas : En 2003, j'ai eu l'occasion de discuter longuement de ces questions avec Trisha – touchant au futur de la compagnie. A l'époque, le futur semblait encore très loin... C'est un moment assez excitant, puisque ces discussions ont lieu avant que le processus de création ait commencé – tout le champ des possibles est encore ouvert. Les choses qui nous inspirent s'enracinent en nous, mais de nouvelles

formes surgissent ensuite de cette inspiration. Trisha avait un tempérament créateur très indépendant, et elle aurait sans doute soutenu une démarche qui ne soit pas simplement de célébration, mais aussi de questionnement, de dialogue. Ce qui est important, c'est le processus de création, dans le studio, avec les interprètes et tout ce qui va se produire entre les membres de la compagnie et Noé.

Deux idées principales semblent orienter cette création : d'une part, les interprètes de la compagnie, leurs corps, la mémoire qu'ils transportent. Et d'autre part, essayer certains de vos principes chorégraphiques pour voir comment ces interprètes y réagissent.

Noé Soulier : Dans les principes avec lesquels je travaille, il y a toujours cette question : comment s'adapter, comment traiter les contraintes ? Comment incarner, s'approprier ces principes « inorganiques ». Comment rendre possible pour les corps de s'en saisir ? Les outils qui sont ceux des danseurs de la TBDC m'intéressent beaucoup pour ça. Et ils vont sans doute transformer ma propre compréhension de ces tâches, exposer cette approche du mouvement d'une autre manière. Je sens que pour ce travail, il pourrait être intéressant de tester une ligne inspirée de ce que j'avais fait pour *Mouvement sur mouvement*, autour d'un mouvement qui puisse *décrire un mouvement*. Une tâche pourrait être de leur demander d'effectuer des séquences de gestes décrivant ce que ça leur fait de réaliser les mouvements spécifiques de Trisha Brown. Il ne s'agirait pas d'utiliser des mots, mais plutôt d'insister sur un aspect particulier du geste, à l'aide du temps, de la répétition. Un des aspects emblématiques du travail de Trisha Brown, c'est le *release*, le fait de laisser la gravité agir sur le poids du corps. J'aimerais explorer des formes d'insistance ou de zoom sur cette expérience physique particulière. Pour le moment, j'ai une sorte de carnet de notes dans la tête, rempli d'idées. Au final, ce que nous explorerons ne sera qu'une part subjective de cette approche du mouvement. Les questions que soulèvent l'intérêt pour une œuvre peut être un bon point de départ. Il ne s'agit pas de faire une pièce hommage à cet héritage, mais de montrer à quel point celui-ci est fertile. Et c'est aussi une manière pour moi de faire un état des lieux, et de comprendre où j'en suis de ma propre recherche chorégraphique.

Propos recueillis par Gilles Amalvi

Trisha Brown - For M.G. : The Movie (1991)

Commande du Festival d'Automne à Paris ; TANDEM Scène nationale (Douai-Arras) ; Illinois Theatre Consortium : Dance Center Columbia College Chicago ; Southern Illinois University at Edwardsville ; Northern Illinois University and Millikin University
Avec le soutien de The Jacob's Pillow Dance Festival ; The Lila Wallace-Reader's Digest Fund ; The Andrew W. Mellon Foundation ; The AT&T Foundation ; The National Endowment for the Arts ; The New York State Council on the Arts

La musique de For M.G. : The Movie est une commande de la Trisha Brown Dance Company, avec le soutien de The Mary Flagler Cary Charitable Trust

Trisha Brown - Working Title (1985)

Première mondiale Minzhu Wenhua Gong Theater, Beijing, Chine le 17 novembre 1985.

Working Title est à l'origine de Lateral Pass, commande du Walker Art Center, avec le soutien de The National Endowment for the Arts ; The Northwest Area Foundation ; The Emma Shaefer Charitable Trust ; The Bohem Foundation ; The New York State Council on the Arts

Noé Soulier - Nouvelle création

Commande de la Trisha Brown Dance Company
Coproduction Cndc-Angers ; Festival d'Automne à Paris ; Dance Reflections by Van Cleef & Arpels ; La Villa Albertine

Working Title / For M.G. : The Movie / Nouvelle création en tournée :

Les 16 et 17 novembre 2023

Le Quai - CNDC Angers

Le 21 novembre 2023

La Coursive (La Rochelle)

Les 24 et 25 novembre 2023

Maison de la Danse (Lyon)

Le 1er décembre 2023

La Filature (Mulhouse)

Le 5 décembre 2023

Festival de danse de Cannes

BIOGRAPHIES

Trisha Brown

Après une formation en *modern dance*, Trisha Brown (née en 1936 à Aberdeen aux États-Unis) poursuit son apprentissage chez Anna Halprin à San Francisco, où elle rencontre Simone Forti et découvre les *tasks* (tâches, principe d'improvisation et de composition à partir de consignes de mouvements ordinaires). En 1960, elle s'installe à New York, suit l'atelier de composition de Robert Dunn au Judson Dance Theater, aux côtés de Lucinda Childs ou Robert Rauschenberg. Elle fonde sa compagnie en 1970, où elle pratique l'improvisation structurée et explore des approches qualifiées de « somatiques », qui favorisent la disponibilité maximale du corps par la conscience de sa mécanique. Selon des questionnements successifs, Trisha Brown évolue d'un cycle de recherche au suivant : *Equipment Pieces*, *Accumulations*, *Unstable Molecular Structures*, *Valiant Works*, *Back to Zero*, *Music Cycle*. Elle collabore avec plusieurs de ses contemporains, notamment les plasticiens Robert Rauschenberg, Donald Judd, Nancy Graves, Elizabeth Murray et les compositeurs Robert Ashley Laurie Anderson, Peter Zummo et Dave Douglas. Trisha Brown dépasse le cadre de la chorégraphie en abordant en 1998 la mise en scène d'opéras – de Claudio Monteverdi et Jean-Philippe Rameau à Salvatore Sciarrino, et développe également une œuvre de plasticienne, présentée entre autres par la Documenta de Kassel, le Walker Art Center (Minneapolis) et le MoMA. Trisha Brown est décédée en 2017 à San Antonio (Texas).

Trisha Brown au Festival d'Automne :

- 2021 *Trisha Brown x 100*, avec les étudiants du CNSMDP (La Villette)
- 2017 *Set and Reset/Reset*, avec le Ballet de l'Opéra de Lyon (Maison des Arts de Créteil)
- 2015 *Solo Olos / Son of Gone Fishin' / Rogues / PRESENT TENSE* (Chaillot – Théâtre national de la Danse)
- 2013 *For M.G. : The Movie / Homemade / Newark (Niweworce)* (Théâtre de la Ville)
Foray Forêt / If You Couldn't See Me / Astral Convertible (Théâtre de la Ville)
- 2000 *Five Part Weather Invention / Rapture to Leon James / Groove and Countermove* (Théâtre des Champs-Élysées)
- 1994 *Newark (Niweworce) / If You Couldn't See Me / Another Story as in Falling* (Théâtre de la Ville)
Glacial Decoy / M / Astral Converted (Théâtre de la Ville)
- 1991 *Set and Reset / Foray forêt / For M.G. : The movie* (Théâtre de la Ville)
- 1989 *Son of Gone Fishin' / Glacial Decoy / Newark / Astral Convertible* (Théâtre de la Ville)
- 1986 *Prélude de Carmen / Primary Accumulation / Set and Reset / Newark* (Théâtre de la Ville)
- 1983 *Son of Gone Fishin' / Opal Loop / Set and Reset* (Théâtre de Paris)
- 1979 *Accumulation with Talking Plus Water Motor / Line Up / Glacial Decoy* (Centre Pompidou)

Noé Soulier

Chorégraphe et directeur du CNDC-Angers, Noé Soulier (né en 1987 à Paris) a étudié la danse au CNSMDP et à P.A.R.T.S. à Bruxelles et la philosophie à l'Université Paris IV. Son travail explore la chorégraphie et la danse à travers des dispositifs multiples incluant la scène, l'espace du musée et la réflexion théorique. En 2010, il est lauréat du premier prix du concours Danse Élargie, organisé par le Théâtre de la Ville et le Musée de la Danse – Centre chorégraphique national de Rennes. Dans ses premiers projets, tels la performance *Mouvement sur mouvement* (2013) et le livre *Actions, mouvements et gestes* (2016), il analyse différentes manières de concevoir le mouvement comme démultiplication de l'expérience corporelle. En parallèle, il chorégraphie des pièces pour le Ballet du Rhin (*D'un pays lointain*, 2011) ou le Los Angeles Dance Project (*Second Quartet*, 2017). De 2015 à 2019 il est artiste en résidence au CND à Pantin, et crée avec *Removing* (2015), *Faits et gestes* (2016) et *Les Vagues* (2018) des pièces qui tentent d'activer la mémoire corporelle des spectateurs par des mouvements relatifs à des objets ou des événements absents de la scène. En 2017, l'exposition chorégraphiée *Performing Art* (2017), créée au Centre Pompidou, renverse la position habituelle de la danse dans le musée en déplaçant l'exposition sur scène. Avec 6 x Noé Soulier, le Festival d'Automne présente en 2022 un panorama de dix années de créations.

Noé Soulier au Festival d'Automne :

- 2022 6 x Noé Soulier
Mouvement sur mouvement (Lafayette Anticipations)
Fragments (Bourse de Commerce – Pinault Collection)
Le Royaume des ombres, Signe blanc, Portrait de Frédéric Tavernini (La Briqueterie)
First Memory (Centre Pompidou)
Faits et gestes (Salle Jacques Brel / Fontenay-sous-Bois ; Maison de la musique de Nanterre)
Clocks & Clouds (Le Carreau du Temple)
- 2022 *Self Duet*, dans le cadre de *Danser encore*, avec le Ballet de l'Opéra de Lyon (CND Centre national de la danse)
- 2018 *Les Vagues* (Chaillot – Théâtre National de la Danse)
- 2017 *Performing Art* (Centre Pompidou)
- 2016 *Faits et gestes* (CND Centre national de la danse)
- 2015 *Removing* (Théâtre de la Bastille)
- 2013 *Mouvement sur mouvement* (La Ménagerie de verre)
- 2010 *Little Perception* et *The Kingdom of Shades*, dans le cadre d'After P.A.R.T.S (Théâtre de la Cité internationale)

Trisha Brown Dance Company

La Trisha Brown Dance Company est dédiée à la préservation et à la représentation de l'œuvre de Trisha Brown et aux projets en lien avec son héritage. Créée en 1970 par Trisha Brown, la compagnie est dirigée par Diane Madden et Carolyn Lucas depuis la mise en retrait de la chorégraphe en 2013. Elles poursuivent dans un premier temps le projet *Proscenium Works 1979-2011*, dédiée à la recréation et à la présentation de pièces du Grand Répertoire, puis lancent en 2016, *In Plain Site*, nouvelle proposition artistique où les chorégraphies sont déployées dans des espaces alternatifs (galeries, parcs), offrant ainsi au public une proximité nouvelle, au cœur du mouvement de l'œuvre de Trisha Brown. Le Festival d'Automne accueille depuis 1979 le travail de la compagnie.



LUCINDA CHILDS × 100

Chorégraphe, Lucinda Childs
 Assistant à la chorégraphie, Ty Boomershine
 Avec cent étudiantes et étudiants danseurs du Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris
 Musique, *Sunrise on the Planetary Dream Collector* de Terry Riley ; *Concerto pour clavecin et orchestre à cordes, op. 40* de Henryk Górecki
 Quatuor à cordes, étudiantes et étudiants du département des disciplines instrumentales classiques et contemporaines
 Orchestre à cordes du Conservatoire
 Direction, Marc Coppey

Production Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris
 Coproduction La Villette (Paris) ; Festival d'Automne à Paris
 Avec le soutien de Dance Reflections by Van Cleef & Arpels et de la Caisse des Dépôts Île-de-France

La Villette (Paris) et le Festival d'Automne à Paris sont coproducteurs de ce spectacle et le présentent en coréalisation.



Une relation privilégiée s'est nouée entre le Conservatoire de Paris et la danse américaine, dont un nouveau chapitre s'écrit en célébrant Lucinda Childs, figure majeure de la *post-modern dance*. La New-Yorkaise transmet à cent étudiantes et étudiants du CNSMDP plusieurs de ses œuvres, aux énergies multiples.

En 2018, Cédric Andrieux prend ses fonctions à la direction des études chorégraphiques du Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris. Celui qui fut, une décennie durant, interprète de la compagnie de Merce Cunningham créa en 2019 un événement chorégraphique pour le centenaire de ce pionnier du ballet contemporain avec cent étudiantes et étudiants du Conservatoire. Après avoir rendu hommage à Trisha Brown en 2021, il poursuit le cycle consacré aux grandes figures américaines avec Lucinda Childs qui travaille à son tour avec une centaine d'étudiantes et étudiants du CNSMDP. La chorégraphie sur le *Concerto pour clavecin et orchestre à cordes op. 40* de Henryk Górecki, créée en 1993 avec ses contrastes, ses fureurs et ses énergies rebelles rencontre une sélection de pièces courtes de Lucinda Childs des années 1970, ainsi qu'une œuvre de 1989 que l'Américaine avait conçue spécialement pour les étudiants du CNSMDP, sur une musique de Terry Riley où ce précurseur de la musique dite « minimaliste » relie sensibilité structurelle et ressources spirituelles.

GRANDE HALLE DE LA VILLETTE

Les ven. 1er et sam. 2 décembre

Durée estimée : 1h

CONTACTS PRESSE :

Festival d'Automne

Rémi Fort, Yoann Doto
 01 53 45 17 13 | r.fort@festival-automne.com
 y.doto@festival-automne.com

La Villette

Bertrand Nogent, Carole Polonsky
 b.nogent@villette.com
 c.polonsky@villette.com

ENTRETIEN

Le Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris rend hommage à la danse postmoderne américaine et présente un programme dédié à Lucinda Childs et conçu avec cette dernière. Comment est né ce projet ?

Cédric Andrieux : Je suis arrivé à la direction du CNSMDP en 2018 et 2019 était le centenaire de Merce Cunningham, célébré dans le cadre du Festival d'Automne. Avec Marie Collin, on a commencé à réfléchir à comment faire dialoguer le CNSMDP et le Festival d'Automne et voir ce que le conservatoire pouvait apporter de spécifique. Il y a évidemment la jeunesse des danseurs – entre 14 et 22 ans – et leur grand nombre, car on peut arriver à une centaine, voire plus. La Villette a décidé de soutenir le projet et on a donc réalisé *Cunningham x 100*, une très belle expérience pour le public, les partenaires, tout comme pour le conservatoire, car les étudiants suivent des cursus différents et se sont rassemblés autour d'une figure majeure. Ensuite on a voulu réitérer l'expérience, mais il est important que l'écriture des chorégraphes se prête au jeu avec le nombre et l'espace, par l'exercice de la démultiplication et du resserrement. Nous avons donc continué avec Trisha Brown et il est bien sûr impossible de passer à côté de Lucinda Childs.

Quelles pièces seront présentées et comment avez-vous procédé pour composer ce programme ?

Lucinda Childs : Nous allons présenter un programme d'environ une heure avec six pièces, chacune d'environ dix minutes, et je tiens à faire un vrai travail sur les transitions, avec des entrées et sorties chorégraphiées. Ty Boomershine qui a longtemps dansé dans ma compagnie a participé à la sélection. En plus des deux pièces avec musique live – *Concerto* de Henryk Górecki et *Sunrise of the Planetary Dream Collector* de Terry Riley – on va présenter quatre pièces des années 1970, dansées sans musique : *Radial Courses* (1976, quatre danseurs), *Reclining Rondo* (1975, trois danseurs), *Katema* (1976 quatre danseurs) et *Particular Reel* (1973), un solo que je vais transmettre à l'ensemble des danseurs pour qu'ils puissent le danser de façon collective.

L'idée de danser dans le silence peut étonner, tant on identifie aujourd'hui vos pièces aux cadences de la musique répétitive...

Lucinda Childs : Pendant longtemps, j'ai créé mes pièces sans musique. On entendait seulement le bruit des pieds en baskets, mais un tel travail est musical en soi, un peu comme celui du chant à *cappella*. Et n'oublions pas que déjà chez Cunningham, pour ses collaborations avec John Cage, les répétitions se faisaient sans la musique. J'ai commencé à travailler avec des compositeurs seulement à partir de ma rencontre avec Philip Glass. C'était un grand changement !

Cédric Andrieux : Aujourd'hui, le fait de pouvoir être extrêmement musical en dansant sans accompagnement musical est quelque chose d'acquis et ces pièces en silence de Lucinda Childs, écrites de manière extrêmement intelligente, sont même un retour aux sources. À la suite des recherches de la postmodern dance, les chorégraphes ont inventé, au cours des cinquante dernières années, de nouvelles façons de faire cohabiter la danse avec une musique ou avec le silence. La question du rapport entre les danseurs y est importante et nos étudiants, qui sont très professionnels, vont s'en emparer avec grand plaisir.

Lucinda Childs : Il leur faudra beaucoup de concentration, un vrai travail d'ensemble et une belle écoute entre eux, pour s'aligner sur le tempo et le maintenir. Tout le monde doit faire partie du même *timing*.

Quel est le maximum de danseurs qu'on peut ici imaginer sur scène ?

Lucinda Childs : Dans l'espace de la Grande Halle de La Villette nous pouvons installer quatre plateaux, ce qui veut dire que pour un quatuor, on peut avoir simultanément seize interprètes. C'est la première fois que je travaille de cette façon et l'idée est pour moi très intéressante. En revanche, les répétitions ont lieu dans un studio normal.

Cédric Andrieux : Comme le disait Lucinda, nous imaginons que le solo *Particular Reel*, soit dansé par cent interprètes. Ce genre de projets monumentaux permet aussi de moduler l'amplitude et La Grande Halle s'y prête tout à fait. Dans cet espace gigantesque on peut avoir un seul danseur et aller vers une masse. Mais de tels projets sont complexes à réaliser, surtout en ces heures de réflexion budgétaire généralisée. Nous sommes donc très heureux de recevoir depuis 2021 le soutien, absolument prépondérant, du programme Dance Reflections de Van Cleef & Arpels.

Quelle est la place de la danse américaine dans l'enseignement au CNSMDP ?

Cédric Andrieux : Historiquement, la technique Cunningham y est présente depuis les années 1990 grâce à Jacques Garnier, pionnier de la danse américaine en France, qui dirigeait à l'époque les études chorégraphiques au Conservatoire. Cunningham a une grande influence sur la scène française depuis les années soixante et soixante-dix. La technique Martha Graham, beaucoup plus expressionniste et s'appuyant sur les grands mythes dans une certaine théâtralité, est enseignée depuis les années 2000. Ce sont des techniques fondatrices sur lesquelles les étudiants vont se construire.

Lucinda, quel est votre rapport aux musiques de Górecki et Riley ? Les avez-vous rencontrés personnellement ?

Lucinda Childs : Pour Górecki, tout est parti de ma rencontre avec György Ligeti dans les années 1980. J'aimais beaucoup un travail qu'il avait fait avec Elisabeth Chojnacka, la claveciniste pour laquelle Górecki a écrit *Concerto*. Grâce à Ligeti j'ai rencontré Elisabeth Chojnacka et c'est à elle que j'ai demandé de transmettre ma demande d'autorisation d'utiliser la musique. Et elle l'a appelé depuis Paris. Après ça, il y a eu plusieurs autres chorégraphes qui ont utilisé *Concerto*. J'étais la première. Mais je n'ai jamais rencontré Górecki, ni Riley, même s'il était Américain et venait souvent travailler à New York. Il m'a donné l'autorisation, après lui avoir fait la demande, de pouvoir utiliser son œuvre, mais il n'a malheureusement jamais pu voir la chorégraphie.

Propos recueillis par Thomas Hahn

BIOGRAPHIES

Lucinda Childs

Lucinda Childs débute sa carrière de chorégraphe dans les années 60 au Judson Dance Theater. Elle fonde sa compagnie en 1973 et participe trois ans plus tard, avec Philip Glass et Bob Wilson, à la création de l'opéra *Einstein on the Beach*. Les spectacles qui suivent portent le sceau de ses nombreuses collaborations, notamment avec Bob Wilson pour *I Was Sitting on My Patio This Guy Appeared I Thought I Was Hallucinating* (1977), Philip Glass et Sol LeWitt pour *Dance* (1979), John Adams et Frank Gehry pour *Available Light* (1983). Lucinda Childs axe notamment son travail sur la musique contemporaine et crée des pièces à partir d'œuvres de Ligeti (*Rhythm Plus*, 1991), de Górecki (*Concerto*, 1993) ou de Roger Reynolds (*On the Balance of Things*, 1998). En parallèle des créations pour sa compagnie, elle produit également plusieurs pièces pour des compagnies extérieures, dont la Martha Graham Dance Company (*Histoire*, 1999), le Bayerisches Staatsballet (*Handel/Corelli*, 2001), le Ballet National de Marseille (*Tempo Vicino*, 2009) ou le Ballet de l'Opéra de Lyon (*Grande fugue*, 2016). Récemment, Lucinda Childs s'est engagée dans un travail de récréation de plusieurs de ses œuvres, dont *Dance* pour le Ballet de l'Opéra de Lyon, *Available Light* avec sa compagnie, et plusieurs programmes d'œuvres courtes avec sa nièce Ruth Childs. Le Festival d'Automne accompagne son travail depuis ses débuts, avec notamment un Portrait qui lui est consacré en 2016.

Lucinda Childs au Festival d'Automne :

- 2021 *I Was Sitting on My Patio This Guy Appeared I Thought I Was Hallucinating*, avec Bob Wilson (Théâtre de la Ville)
- 2021 *Bach 6 Solo*, avec Robert Wilson et Jennifer Koh (Chapelle Saint-Louis de la Salpêtrière)
- 2016 Portrait Lucinda Childs
Early Works (CND Centre national de la danse ; La Commune CDN d'Aubervilliers)
Lucinda Childs, Nothing Personal 1963-1989 (CND Centre national de la danse)
Dance (Théâtre de la Ville ; Théâtre de Saint-Quentin-en-Yvelines)
Available Light (Théâtre du Châtelet)
Grande fugue (Maison des Arts de Créteil ; Points communs / Théâtre des Louvrais ; Théâtre-Sénart ; Théâtre Nanterre-Amandiers)
- 2015 *Available Light* (Théâtre de la Ville)
- 2014 *Dance* (Le Forum / Le Blanc-Mesnil ; Théâtre de la Ville)
- 2013 *Einstein on the Beach*, avec Bob Wilson et Philip Glass (Théâtre du Châtelet)
- 2003 *Underwater, Dance* (Théâtre de la Ville)
- 1995 *Kengir / Commencement / Concerto / From the White Edge of Phrygia* (Théâtre de la Ville)
- 1993 *One and One / Concerto / Available Light* (Théâtre de la Ville)
- 1992 *Einstein on the Beach*, avec Bob Wilson et Philip Glass (MC93)
- 1991 *Rhythm Plus / Dance* (Théâtre de la Ville)
- 1983 *Available Light* (Théâtre de la Ville)
- 1979 *Dance* (Théâtre des Champs-Élysées)
- 1976 *Einstein on the Beach*, avec Bob Wilson et Philip Glass (Opéra-Comique)

L'Ensemble chorégraphique du Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris

Le Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris est un établissement français d'enseignement supérieur, chargé d'une mission de transmission des arts musicaux et chorégraphiques. L'Ensemble chorégraphique du Conservatoire est composé des étudiant·es de 2ème cycle en danse classique et contemporaine, et offre aux danseur·se·s du Conservatoire une passerelle entre leur cursus scolaire actuel et leur parcours professionnel futur. En situation d'autonomie dans un cadre quasi-professionnel, il leur permet de monter sur scène, au cours de la saison du Conservatoire de Paris, mais aussi lors de projets hors-les-murs, ou de tournées. L'Ensemble chorégraphique a par le passé interprété des œuvres de chorégraphes reconnus ou émergents, dont François Chaignaud et Cecilia Bengolea, Dominique Bagouet, Maud Le Pladec, Merce Cunningham ou encore Trisha Brown.

L'Ensemble chorégraphique du Conservatoire au Festival d'Automne :

- 2021 *Trisha Brown x 100* (La Villette – Grande Halle)
- 2019 *Cunningham x 100* (La Villette – Grande Halle)



GISÈLE VIENNE

EXTRA LIFE

Conception, chorégraphie, mise en scène et scénographie,
Gisèle Vienne
Interprétation et textes, Adèle Haenel, Theo Livesey, Katia
Petrowick
Lumière, Yves Godin
Musique originale, Caterina Barbieri
Création sonore, Adrien Michel

Production DACM / Compagnie Gisèle Vienne
Coproducteur Ruhrtriennale – Festival der Künste (Bochum) ; Théâtre
National de Bretagne – Centre Européen Théâtral et Chorégraphique ;
MC93 – Maison de la Culture de Seine-Saint-Denis ; MC2 : Grenoble
– Maison de la Culture ; Chaillot – Théâtre national de la Danse ;
Maillon, Théâtre de Strasbourg – Scène européenne ; TANDEM Scène
nationale (Douai-Arras) ; Points Communs – Nouvelle Scène nationale
de Cergy Pontoise ; CND Centre national de la danse ; Comédie de
Genève ; Le Volcan – Scène nationale du Havre ; Centre Culturel André
Malraux- Scène nationale de Vandoeuvre-lès-Nancy ; NTGent (Gand) ;
Printemps des Comédiens – Cité du Théâtre Domaine d'O Montpellier ;
Festival d'Automne à Paris ; La Comédie de Clermont scène nationale ;
International Summer Festival Kampnagel (Hambourg) ; Triennale
Milano ; Tanzquartier Wien (Vienne) ; La Filature, Scène nationale
de Mulhouse

La Compagnie Gisèle Vienne est conventionnée par le ministère de
la Culture et reçoit le soutien de la Drac Grand Est, la Région Grand
Est et la Ville de Strasbourg

Gisèle Vienne est artiste associée à Chaillot – Théâtre national de
la Danse ; à la MC2 : Grenoble – Maison de la Culture ; au Volcan –
Scène nationale du Havre ; au Théâtre National de Bretagne (Rennes)
Avec le soutien de Dance Reflections by Van Cleef & Arpels

La MC93 – Maison de la Culture de Seine-Saint-Denis, Chaillot –
Théâtre national de la Danse et le Festival d'Automne à Paris sont
coproducteurs de ce spectacle et le présentent en coréalisation.

DANCE
REFLECTIONS
BY
VAN CLEEF & ARPELS

MC93

Du mer. 6 au dim. 17 décembre

Durée estimée : 1h50

CONTACTS PRESSE :

Festival d'Automne

Rémi Fort, Yoann Doto

01 53 45 17 13 | r.fort@festival-automne.com

y.doto@festival-automne.com

MC93

Myra - Rémi Fort, Lucie Martin

myra@myra.fr | 01 40 33 79 13

Chaillot - Théâtre national de la Danse

Marie Pernet

01 53 65 31 22 | marie.pernet@theatre-chaillot.fr

La metteuse en scène et chorégraphe Gisèle Vienne poursuit avec sa nouvelle création, EXTRA LIFE, son émouvant et rigoureux travail de déconstruction des cadres perceptifs, des structures narratives et psychiques.

Au bout d'une nuit de fête, une sœur et un frère se retrouvent. Vingt ans auparavant, encore enfants, ils étaient unis par un lien fusionnel qu'un drame a déchiré. Actant l'effondrement du système qui a provoqué cette expérience traumatisante, traversés par une sensibilité et une capacité d'analyse nouvelles, les deux adultes dessinent un champ d'action et un avenir possibles. Avec EXTRA LIFE, Gisèle Vienne poursuit son travail sur les systèmes de perception. En développant et dépliant l'expérience de ce moment bouleversant, cette ouverture sensible, la chorégraphe invente une forme où les différents strates de l'expérience présente, se côtoient : passé, présent, futur anticipé, construction du souvenir, imagination. Pièce chorégraphique d'une densité extrême, EXTRA LIFE s'écrit en articulant le jeu des interprètes, la musique de Caterina Barbieri, le travail sonore d'Adrien Michel et la lumière d'Yves Godin. Pour penser les hiérarchies perceptives, Gisèle Vienne s'appuie sur un travail de collage, conçu avec les interprètes Katia Petrowick, Adèle Haenel et Theo Livesey. Un langage scénique singulier, où les expériences sensibles nourrissent une pensée et une parole possibles.

EXTRA LIFE en tournée :

Du 16 au 20 août 2023

Ruhrtriennale (Essen, DE)

Du 23 au 26 août 2023

International Summer Festival Kampnagel (Hamburg, DE)

Les 5 et 6 octobre 2023

NTGent (Gand, BE)

Du 6 au 8 novembre 2023

Les Scènes d'automne du Haut-Rhin – La Filature (Mulhouse)

Du 15 au 18 novembre 2023

TNB (Rennes)

Les 12 et 13 janvier 2024

Conde Duque (Madrid, ES)

Les 18 et 19 janvier 2024

TANDEM Scène nationale (Douai)

Les 31 janvier et 1er février 2024

MC2 (Grenoble)

Semaine du 12 février 2024

La Triennale (Milan, IT)

Du 21 au 24 février 2024

Comédie de Genève (Genève, CH)

Les 1^{er} et 2 mars 2024

Tanzquartier Wien (Vienne, AT)

Les 27 et 28 mars 2024

Le Volcan (Le Havre)

ENTRETIEN

Comment EXTRA LIFE est-elle connectée à vos travaux antérieurs ?

Gisèle Vienne : L'ensemble de mon travail est un long processus de réflexion qui se construit à partir du geste et travaille les cadres perceptifs. Chaque nouvelle pièce est une partie de ce processus. Et les précédentes ne restent pas figées, elles sont bien vivantes, en évolution, et font également activement partie de cette réflexion. Elles tournent toujours – pour la plupart – et nous continuons à les travailler et les réfléchir. *EXTRA LIFE* déplié le processus de la pensée dans l'espace à travers l'expérience, le corps, la parole et tout ce qui fait langage artistique.

Un frère et une sœur ont réussi à verbaliser et articuler l'expérience traumatisante qu'ils partagent, le viol, ainsi que l'encodage perceptif désorientant, construit par une société patriarcale qui crée le déni des faits. Avec un humour subversif et de manière dramatique, la pièce aborde l'encodage perceptif qui construit le déni et celui qui permet son dévoilement et sa compréhension. Dans *Kindertotenlieder*, par exemple, la construction du déni est constamment à l'œuvre alors que le viol et le meurtre y sont clairement adressés : le criminel tente d'effacer brutalement le sujet révélé, les autres ne réagissent pas. On comprend alors qu'il ne s'agit pas seulement de révéler les crimes mais de les faire entendre dans un cadre perceptif qui est celui de notre société, qui s'évertue à les faire taire. Et on comprend ainsi le rôle extrêmement concret, physique et politique de ces questions théoriques liées aux cadres perceptifs, et le rôle structurel tout aussi concret du champ de l'art. Une fois comprises les mécaniques qui créent le déni, nous poursuivons notre travail avec *EXTRA LIFE* et adressons la reconstruction possible et le processus vital de resensibilisation.

Le titre EXTRA LIFE appelle plusieurs interprétations : l'idée de cette reconstruction possible, d'une « vie supplémentaire », mais aussi de l'expérience d'un moment déplié. Comment en rendez-vous compte ?

Gisèle Vienne : La pièce déplié un moment particulièrement important pour le frère et sa sœur, une fin de nuit, quelques heures, où une ouverture sensible nouvelle, commune aux deux personnages, va leur permettre de se rencontrer. Formellement, l'enjeu est d'imaginer – comme chez Proust ou Walser – comment on peut déplier un moment. Dans *EXTRA LIFE*, la dissonance formelle et les effets de collage, à travers les qualités rythmiques et esthétiques, permettent de rendre compte de différentes strates perceptives et d'inventer une forme qui constitue l'expérience présente, où se côtoient passé, présent, futur anticipé, construction du souvenir, imagination. Je pousse davantage ici mon travail sur le collage des formes, qui correspond à une interrogation sur le processus de pensée.

Quels ont été les principaux moteurs de cette création ?

Gisèle Vienne : J'ai commencé à réfléchir concrètement à ce projet en 2018, à partir du travail de la philosophe Elsa Dorlin, notamment son essai *Se défendre. Une philosophie de la violence*. Le moteur, c'est le désir de travailler avec ces artistes exceptionnels que sont Katia Petrowick, Theo Livesey et Adèle Haenel avec qui la collaboration est déjà longue. Ce qui est passionnant et très beau dans la rencontre entre chorégraphe, metteur en scène et interprètes, c'est le développement d'une capacité à pouvoir s'entendre et se parler dans un langage protéiforme. Ce que j'amène aux comédiens

et aux danseurs, c'est une manière de jouer, un langage formel que je développe depuis vingt-trois ans et qu'ils contribuent à développer en s'en emparant. Puis la création devient un dialogue, dans cette langue.

Quelles formes prennent les différents outils de l'écriture ?

Gisèle Vienne : C'est une partition à six, entre les trois interprètes, Caterina Barbieri à la composition musicale, Adrien Michel à la création sonore et Yves Godin à la création lumière. Avec Yves Godin, nous travaillons avec des lasers spécifiques permettant un travail sculptural immersif qui fait architecture. La lumière travaille sur les structures visibles et invisibles. Pour la musique, je collabore pour la première fois avec Caterina Barbieri, qui joue du synthétiseur modulaire, un instrument qui se marie parfaitement avec les lasers. Dans *EXTRA LIFE*, on est dans un son très amoureux, comme si c'était là la matière de ce sentiment. La musique de Caterina a une couleur pop mais se situe dans un registre expérimental. Ses compositions ont cette musicalité particulière qui, pour moi, reflète la dramaturgie de l'amour avec beaucoup de sensualité, mais aussi d'autres émotions que la musique comprend très précisément. Le texte, avec ses différents registres de langues, est créé en collaboration avec les interprètes et travaille sur la capacité des mots à comprendre ou à désorienter. Trouver des formes pour affirmer l'intelligibilité de la sémiotique du geste et des signes non verbaux – contre leur dépréciation ou leur mutisme forcé, leur relégation au champ de l'abstraction, du mystérieux, de l'inaudible – force le déplacement de nos habitudes perceptives et notre manière structurelle d'entendre et de voir le monde.

Propos recueillis par Vincent Théval

BIOGRAPHIE

Gisèle Vienne

Après des études de philosophie et de musique, Gisèle Vienne complète sa formation à l'École Supérieure Nationale des Arts de la Marionnette. Elle cocrée ses premières pièces avec Étienne Bideau-Rey, dont *Splendid's* (2000) et *Showroomdummies* (2001), puis poursuit son travail en solo avec *I Apologize* (2004), *Kindertotenlieder* (2007), *Jerk* (2008) ou encore *This is how you will disappear* (2010). La pratique artistique de Gisèle Vienne est pluridisciplinaire, et se situe à la croisée du théâtre, de la danse et des arts plastiques : ses photographies et installations ont été présentées dans plusieurs musées dont le Whitney Museum et le Centre Pompidou, et elle a publié deux livres *Jerk / Through Their Tears* (avec Dennis Cooper, Peter Rehberg et Jonathan Capdevielle, 2011) et *40 Portraits 2003-2008* (avec Dennis Cooper et Pierre Dourthe, 2012). En 2015, elle présente pour la première fois son travail au Festival d'Automne avec *The Ventriloquists Convention* (2015), et revient pour *Crowd* (2017). En 2021 lui est consacré un Portrait, réunissant quatre pièces ainsi que deux créations, dont *L'Étang* (2020), et une exposition au Musée d'Art Moderne de Paris. Après 12 ans de tournée, elle adapte au cinéma sa pièce *Jerk* (2021) avec Jonathan Capdevielle.

Gisèle Vienne au Festival d'Automne :

- 2022 *L'Étang* (Centre Pompidou)
- 2021 Portrait Gisèle Vienne
 - L'Étang* (Théâtre Paris-Villette)
 - Performance* (La Station - Gare des Mines)
 - Kindertotenlieder* (Centre Pompidou)
 - Showroomdummies #4*, avec Étienne Bideau-Rey (Centre Pompidou)
 - TRAVAUX 2003 - 2020 (Musée d'Art Moderne de Paris)
 - Crowd* (MC93)
 - This is how you will disappear* (MAC Créteil)
- 2019 *Crowd* (Centre Pompidou)
- 2017 *Crowd* (Théâtre Nanterre-Amandiers)
- 2015 *The Ventriloquists Convention* (Centre Pompidou ; Théâtre Nanterre-Amandiers)



LENIO KAKLEA

Αγρίμι (Fauve)

Chorégraphie mise en scène et vidéo, Lenio Kaklea
 Interprètes, Lenio Kaklea, Georgios Kotsifakis, Ioanna Paraskevopoulou
 Son, vidéo et régie générale, Éric Yvelin
 Décor, Cléo Boboti
 Création lumière, Bruno Pocheron
 Costumes, Olivier Mulin
 Paysage, Sophie Laly
 Dramaturgie et recherche, Lou Forster
 Assistant de création, Dimitris Mytilinaios
 Assistante de décor, Filanthi Bougatsou
 Entraînement pole dance, Mandy Fragiadaki

Administration et direction de production Chloé Schmidt
 Diffusion Kumquat, performing arts
 Production abd
 Coproduction Kunstenfestivaldesarts (Bruxelles) ; Serpentine London ; Festival d'Athènes et d'Épidaure ; CND Centre national de la danse (Pantin) ; Festival d'Automne de Paris ; Theater Spektakel Zürich ; Pôle Sud - CDCN de Strasbourg ; la Briqueterie - CDCN Val de Marne ; ImPulsTanz International Festival and DanceWEB Life Long Burning Network ; Le Dancing - CDCN de Dijon
 Avec le soutien de la Fondation d'entreprise Hermès
 abd - Association le O reçoit le soutien de la Drac Île-de-France au titre de l'Aide au conventionnement 2023-2024

Le CND Centre national de la danse et le Festival d'Automne à Paris sont coproducteurs de ce spectacle et le présentent en coréalisation

Après le solo autobiographique *Ballad* et la pièce pour neuf interprètes *Age of Crime*, créée dans le cadre du bicentenaire de la guerre d'indépendance grecque, la chorégraphe Lenio Kaklea soumet sa danse à l'épreuve des forêts - façonnant des figures fauves à l'identité fluctuante : des corps en voie de métamorphose.

Écosystèmes fragiles, réserves de biodiversité, lieux de fascination et de légendes ; espaces quotidiens servant à la marche, à la cueillette, à la chasse, à l'observation ou à l'écoute ; zones que l'on parcourt, où l'on se perd, où l'on se cache, où l'on s'abrite : les forêts exercent sur les corps une profonde attraction - en tant qu'espace de transformation, de flux et d'échanges entre les organismes. À partir de recherches mêlant l'anthropologie et l'imaginaire, la chorégraphe Lenio Kaklea parcourt l'épaisseur des frondaisons et des futaies, cherchant à réinventer les présences qui les peuplent au fil de rituels et de danses qui rendent ces corps perméables à leur environnement. Prenant les forêts comme une force poétique, puissante, dangereuse, plutôt que décor ou paysage, *Αγρίμι (Fauve)* permet d'éprouver des identités en constante métamorphose - tour à tour méditatives, indomptables, éruptives ou extatiques.

CND CENTRE NATIONAL DE LA DANSE

Du jeu. 7 au sam. 9 décembre

Durée estimée : 1h

CONTACTS PRESSE :

Festival d'Automne

Rémi Fort, Yoann Doto

01 53 45 17 13 | r.fort@festival-automne.com

y.doto@festival-automne.com

CND Centre national de la danse

Myra - Yannick Dufour, Célestine André-Dominé

01 40 33 79 13 | myra@myra.fr

Αγρίμι (Fauve) en tournée :

Les 19 et 20 juillet 2023

Athens Epidaurus Festival (Athènes, GR)

Les 26 et 28 juillet 2023

ImPulsTanz (Vienne, AT)

Les 28 et 29 septembre 2023

Festival Actoral (Marseille)

Les 11 et 12 avril 2024

Transforme Festival - Les Subsistances (Lyon)

ENTRETIEN

Vous travaillez souvent par cycles. Le cycle Encyclopédie pratique comprenait différents médiums – performance, installation, publication. Quelles sont les éléments du nouveau cycle qui s'ouvre avec Fauve ?

Lenio Kaklea : *Fauve* arrive après le cycle *Encyclopédie pratique*, mais également après les pièces *Age of Crime*, et *Sonates et Interludes*, qui étaient toutes les deux des pièces de commande. *Age of Crime* venant du festival d'Athènes pour les deux cents ans de la guerre d'indépendance, et *Sonates et interludes* du CND – autour de l'œuvre de John Cage. Avec ce nouveau cycle, je voulais retrouver une liberté vis à vis de la thématique ; ou plus précisément, j'avais envie de me lancer dans un processus de création sans avoir un thème trop précis en tête. Le point de départ de *Fauve*, ce sont mes recherches dans le champ de l'anthropologie. C'est un champ que j'ai découvert en tant qu'élève de Bruno Latour à Science Po – et qui nourrit mes recherches chorégraphiques. Pour *Fauve*, l'exploration a commencé avec la pensée de Charles Stépanoff et de Nastassja Martin. Avec eux, j'ai commencé à tâtonner autour de la question des liens multiples entre les humains et l'environnement. Les écrits de Stépanoff sur la chasse – ou plutôt sur « les chasses » - ont été un point de départ, tout en ayant en tête que la pièce n'est pas une illustration de cette pensée, mais un processus autonome, nourri par elle.

Dans le livre de Nastassja Martin, Croire au fauve, il est question d'une rencontre avec un ours, et de la perméabilité des frontières entre humain et animal. Comment ces réflexions ont infusé dans votre travail chorégraphique ?

Lenio Kaklea : Le récit de Nastassja Martin, qu'elle présente comme semi-fictionnel, m'a permis de penser la complexité de la question environnementale aujourd'hui. Il ne s'agit pas de porter un jugement de valeur sur la chasse par exemple, ou de considérer la nature comme un cadre de promenade ou de loisir bourgeois. Dans son livre, la rencontre avec les animaux n'est pas idéalisée – puisqu'elle est plutôt la source d'une très grande transformation, physique et psychique. Cette lecture m'a permis d'écarter les *a priori*, les images toutes faites, de reconsidérer ma manière de voir l'écologie, l'environnement et la place de l'humain. C'était une manière de me renseigner, en tant qu'urbaine, sur les récits que la pièce pourrait éventuellement véhiculer.

Un espace en particulier est au cœur de vos réflexions pour cette création – celui de la forêt. Comment l'espace réel et imaginaire de la forêt affecte-t-il les corps ?

Lenio Kaklea : Une des choses qui m'a intéressée en allant marcher en forêt, c'est de constater à quel point ce n'est pas un espace homogène, mais discontinu, pluriel, qui permet l'apparition et la disparition des corps. La forêt oblige les corps à adapter leurs chemins ; cette nécessité à s'adapter continuellement est un principe qui structure la pièce. C'est un espace qui génère des peurs, des fantasmes – ce qui en a fait un espace privilégié des rêveries romantiques. C'est également le territoire de la chasse – que ce soit la chasse entre animaux ou entre humains et animaux.

Pour créer cet espace, j'ai travaillé avec la scénographe grecque Cléo Boboti, et le mot-clé qui a orienté le travail était le mot « environnement ». Le théâtre est un espace artificiel, habité par des corps. Comment le traiter à la façon d'un environnement ? Comment penser le plateau comme un environnement qui

oblige les corps à s'adapter ? Des objets scéniques seront présents sur le plateau, des éléments verticaux permettant aux corps de s'élever. Ce ne sont pas des arbres, mais j'avais envie de travailler avec la gravité, la hauteur, avec plusieurs plans de présence, de façon à observer la façon dont les corps s'organisent physiquement d'une autre manière. Cette présence verticale fait consister la sensation d'un territoire aux coordonnées fluctuantes, et du plateau comme environnement. Dans la pièce, nous travaillons également avec une image de forêt – une photographie de la forêt de Brocéliande prise par Sophie Laly. Ce qui nous intéresse dans cette image, c'est son artificialité. Il ne s'agit pas de recréer un espace naturel. Je voulais penser le plateau en tant que forêt, composer un espace à partir des éléments industriels qui le composent, plutôt que de ramener la forêt sur le plateau...

Comment vont s'organiser ces différents éléments matériels et réflexifs dans la pièce ?

Lenio Kaklea : La dramaturgie est structurée en deux actes – en affinité avec les ballets romantiques, dans lesquels le premier acte est composé de danses de caractères ayant lieu à la frontière de la forêt, et le deuxième d'une rencontre avec des êtres qui vivent dans la forêt. Elle est inspirée de ce que Stépanoff décrit des scènes de chasse ou de scènes dans la forêt – mais pour autant, il ne s'agit pas d'une approche documentaire ou d'une illustration. Le premier acte est un tableau de chasse, une chasse sans chasseur et sans chassé : une chasse chorégraphique, structurée par des traversées très rapides du plateau, des apparitions et des disparitions de corps, et des moments d'appels, de séduction. La chasse est plutôt pensée ici comme une métaphore du jeu érotique. Le deuxième acte correspond à un rituel imaginaire, dans lequel je travaille les notions d'affection et de violence. Ce sont des termes que l'on retrouve chez Stépanoff, avec l'idée que le rituel cherche à négocier avec ces deux dimensions. Dans la dernière scène, la chorégraphie se déploie dans la verticalité, et plus du tout sur le plan horizontal du plateau – en lien avec les piliers. Dans cette partie, nous explorons la rencontre entre ces piliers (en métal) et les corps.

Votre travail mobilise généralement des régimes physiques très variés. Quelles sont les matières chorégraphiques en jeu dans Fauve ?

Lenio Kaklea : La recherche gestuelle, mais aussi la possibilité d'organiser l'intensité des corps sur un plateau à travers le mouvement sont au cœur de mon travail. À cela, il faudrait sans doute ajouter la subjectivité, le désir et le corps féminin. D'un point de vue chorégraphique, je vais m'appuyer sur des matières assez différentes. La première scène est un montage de pas rapides que l'on retrouve dans les vidéo clips de Beyoncé ou Britney Spears, une référence à l'univers visuel populaire d'aujourd'hui. La deuxième scène du premier acte est composée d'une phrase rythmique qui dessine un parcours précis dans l'espace (différent pour chaque danseur-euse) et qui se répète en changeant constamment d'orientation. Ce motif m'a permis de travailler la désorientation et l'adaptation constante du corps dans un espace sans frontalité. Le deuxième tableau va interroger les liens entre les trois corps – des configurations intégrant la violence, la sexualité et le rituel. Et la fin cherche à réorganiser le rapport du corps à l'espace. Pour cette partie sur la verticalité, nous allons travailler avec une entraîneuse de *pole dancing*, non pour travailler avec le vocabulaire du

BIOGRAPHIE

pole dancing, ni avec cette manière de sexualiser le corps, mais plutôt pour créer des physicalités aériennes, des corps en hauteur, suspendus.

Le titre de votre création est en grec. Quelles sont ses significations vis à vis du travail en cours ?

Lenio Kaklea : Le fait que ce mot soit présent en grec est important – la traduction française ne rend pas compte de toutes les nuances de son sens. C'est un mot qui peut vouloir dire « fauve », « animal sauvage », mais qui est également très utilisé au quotidien pour désigner à la fois les humains et les animaux. C'est cet usage double du mot qui m'a attirée. Ce n'est pas le thème chorégraphique principal – dans le sens où je ne cherche pas à reproduire une gestuelle animalière – mais la question de l'ensauvagement qui inclut à la fois les humains et tous les êtres vivants. Ce titre me permettait d'inclure cette acception large du vivant.

Propos recueillis par Gilles Amalvi

Lenio Kaklea

Lenio Kaklea (née en Grèce, vit et travaille à Paris) défend une pratique artistique qui mêle chorégraphie, texte et vidéo. Ses œuvres, inspirées du féminisme et de la pensée post-coloniale, explorent la production de la subjectivité et visent à révéler les espaces intimes dans lesquels se construisent l'identité. Après des études au Conservatoire National de Danse Contemporaine d'Athènes et au CNDC d'Angers, elle collabore avec plusieurs chorégraphes, dont Boris Charmatz, Claudia Triozzi et Lucinda Childs. En 2016, elle est commissaire invitée à la Scène Nationale de Brest et présente *Iris*, *Alexandra*, *Mariela*, *Katerina et moi*, une programmation autour des chorégraphes femmes travaillant à Athènes. Ses créations récentes incluent le solo autobiographique *Ballad* (2019), la pièce *Age of Crime* (2021), créée au Festival d'Athènes et d'Epidaure dans le cadre du bicentenaire de la guerre d'indépendance grecque, et *Sonates et interludes* (2021), sur le cycle musical éponyme de John Cage.



CALIXTO NETO

IL FAUX

Chorégraphie et interprétation, Calixto Neto
 Collaboration artistique, Luiz de Abreu, Ana Laura Nascimento, Carolina Campos
 Lumière, Eduardo Abdala
 Son, Chaos Clay
 Décor et costumes, Rachel Garcia
 Coach vocal, Dalila Khatir

Production déléguée VOA | Calixto Neto
 Production Bureau Cokot - Julie Le Gall - Direction technique Emmanuel Fornès
 Coproduction Kunstenfestivaldesarts (Bruxelles) ; Charleroi danse - Centre chorégraphique de Wallonie-Bruxelles ; Festival d'Automne à Paris ; CND Centre national de la danse (Pantin) ; ICI-CCN de Montpellier - Occitanie / Pyrénées Méditerranée - Direction Christian Rizzo, dans le cadre des Par/ICI ; Theater Freiburg ; CCN-Ballet national de Marseille dans le cadre de l'accueil studio / ministère de la Culture ; CCN de Caen en Normandie dans le cadre de l'Accueil-studio ; Cndc-Angers ; Centre chorégraphique national d'Orléans - direction Maud Le Pladec
 Avec le soutien de la Villa Albertine en partenariat avec l'Ambassade de France aux États-Unis et du Teatro Municipal do Porto Rivoli - Campo Alegre
 Avec le soutien de la Fondation Calouste Gulbenkian - Délégation en France

Le CND Centre national de la danse et le Festival d'Automne à Paris sont coproducteurs de ce spectacle et le présentent en coréalisation.



Partant du constat que son corps noir est de fait exposé au danger de l'expropriation, soit du vol de lui-même, Calixto Neto tente de résister sur scène au contrôle extérieur et au risque d'annihilation. Dans cet exercice de ventriloquie et manipulation, le chorégraphe brésilien cherche les mots pour en écrire la danse.

Un corps noir, s'appartient-il en propre ? En posant la question de façon frontale, Calixto Neto problématise la menace systémique qui pèse sur les corps racisés, le danger et la violence que le monde contemporain leur offre, et la façon dont cet héritage historique s'est transmis. Pour Calixto Neto, l'affirmation d'une force vitale est une réponse possible aux forces de négation dont son corps est l'objet. L'histoire du corps qu'il fabrique et déplie sur scène est ainsi celle d'un processus de « décorporification », comme il le nomme, qui le lance dans une étrange démarche, celle de la fabrication de soi et de la réappropriation de sa puissance et de son récit. Cible mouvante et marionnette, ce dernier s'empare ici d'un dispositif de dédoublement qui trouble le régime de sa propre identification. Avec *IL FAUX*, il cherche dans les mots et la confusion qu'ils peuvent créer un moyen d'expression pour réinterroger notre regard et placer son corps entre fictionnalisation et puissance subversive.

CND CENTRE NATIONAL DE LA DANSE

Du jeu. 14 au sam. 16 décembre

Durée estimée : 1h

CONTACTS PRESSE :

Festival d'Automne

Rémi Fort, Yoann Doto
 01 53 45 17 13 | r.fort@festival-automne.com
 y.doto@festival-automne.com

CND Centre national de la danse

Myra - Yannick Dufour, Célestine André-Dominé
 01 40 33 79 13 | myra@myra.fr

IL FAUX en tournée :

Les 1er et 2 septembre 2023

Festival La Bâtie (Genève, CH)

Le 19 avril 2024

Theater Freiburg (Friburg, DE)

ENTRETIEN

Dans IL FAUX, vous partez d'une affirmation radicale : le corps noir est toujours menacé de perte, l'objet d'une « décorporification » : qu'entendez-vous par-là ?

Calixto Neto : Les questionnements sur les régimes de visibilité du corps noir m'accompagnent depuis longtemps. Cette attention à la façon dont se construit le regard avait été notamment réveillée par Luiz de Abreu lorsque je l'ai vu danser *O Samba do Crioulo Doido* en 2005, quatorze ans avant qu'il ne me transmette ce solo. Ici, je pars de mon expérience personnelle, celle d'un homme afro-brésilien, issu d'un pays colonisé par le Portugal, de la tension entre mon parcours spécifique et ma situation actuelle. La radicalité (ou le délire) de cette proposition, la « décorporification », me vient de la sensation d'avoir un corps qui doit parfois savoir ne pas être lui-même s'il veut survivre, un corps confronté à tout un ensemble de contraintes et de dangers (les violences policières, les gangs ou le racisme systémique) qui peuvent signifier sa perte. Ce solo est donc dansé par quelqu'un qui vit avec le risque de perdre son corps et qui a cette capacité paradoxale d'incarner un corps dépossédé. Comme pour me le réapproprier, je crée ici une cartographie de cette zone de danger qui m'autorise à réinventer mon corps en toute liberté, ou même tout simplement à le réclamer. Car au bout du compte, ce corps est quand même à moi.

Vous vous référez à l'ouvrage *Between the World And Me* dans lequel l'écrivain étatsunien Ta-Nehesi Coates adresse une lettre à son fils qui dénonce le racisme et le suprématisme blanc aux Etats-Unis. Ce constat critique est-il généralisable à la France et au Brésil ?

Calixto Neto : Dans ce monde, il y a très peu de lieux où la suprématie blanche n'a pas posé ses pattes. Le constat de la précarité de ces corps, et de la gangrène sociale, est donc généralisable, même s'il faut reconnaître qu'il y a différents degrés de pourriture, donc de dangerosité, et qu'il y a, ici ou là, des parties qui peuvent encore être sauvées. Le racisme ne s'y exprime pas non plus de la même façon, le rapport à la colonisation notamment modifie la façon dont on le perçoit ou non. En France par exemple, on invoque l'égalité pour ne pas établir de statistiques ethniques, pourtant celle-ci ne trouve pas toujours d'appui dans la réalité. En revanche, même s'il existe des cas comme celui d'Adama Traoré, je sais que mon corps y est plus en sécurité qu'au Brésil. Je sais aussi que celle-ci a un prix, que mon corps n'est sauf ici que parce que d'autres corps comme le mien sont expropriés et pillés ailleurs dans le monde. Ta-Nehesi parle certes de la violence produite par l'État, mais il évoque aussi l'amour qui nous lie en tant que communauté, qui nous pousse à créer des espaces de célébration, de partage, de joie et de beauté et qui est, comme le dit bell hooks, un geste politique. Et ça non plus ne s'exprime pas de la même manière selon les pays. Il est à ce titre, assez significatif, que l'ouvrage ait été traduit ici par *Une colère noire*.

Le titre, IL FAUX, renvoie à la fois à un impératif et à la facticité. Quel est pour vous leur point d'articulation ?

Calixto Neto : J'aime penser que le corps est le lieu de tension entre ces deux forces. Durant la conception du projet, j'avais en tête cette phrase de Beckett citée dans *May B* de Maguy Marin : « Il faut continuer, je ne peux pas continuer, il faut continuer, je vais donc continuer... ». « Il faut » : comme une obligation, un mantra, un moteur intérieur. Je pensais aussi

au conte de l'écrivaine brésilienne Conceição Evaristo, *Ses yeux d'eau*, qui évoque la douleur d'une mère qui perd son fils, pour qui « alors qu'un œil pleure, l'autre guette le temps à la recherche de la solution ». Je ne peux pas m'en tenir au constat de la domination sans chercher le moyen d'y répondre. J'ai grandi en me disant qu'il me fallait fournir le double de travail pour réussir à être au même niveau que mes collègues blancs. Même dans l'adversité, on doit se donner la force de continuer, et lorsqu'on en manque, on doit faire semblant de l'avoir. D'où cette tension entre une obligation, un devoir, et la nécessité d'avoir parfois à se mentir à soi-même pour avancer. J'aime bien aussi les jeux de mots, ça m'amuse de jouer avec ma maîtrise limitée du français. Parfois, je me demande si ce n'est pas trop naïf, mais j'insiste quand même.

En quoi la danse constitue-t-elle pour vous une réponse à l'injustice sociale ou au risque de la mort ?

Calixto Neto : Ana Pi m'a dit un jour que s'il n'y avait pas de danse dans le monde, l'humanité aurait déjà touché à sa fin. C'est si simple et complexe à la fois, mais aussi tellement vrai ! Là d'où je viens, on a une danse, qui est aussi une musique et une forme théâtrale, appelée le *cavalo-marinho* (l'« hippocampe ») que les paysans interprètent malgré leur fatigue. C'est pour eux un puissant moyen d'exprimer leur rage, leurs angoisses et le sentiment d'injustice face à l'exploitation de leur force de travail. La danse n'est peut-être pas une solution, mais elle permet de supporter la réalité, d'accéder à une autre façon d'être au monde. Je ne crois pas qu'elle permette d'éradiquer le danger ou l'injustice, mais je reste tout autant persuadé que l'art est le seul moyen de sauver l'humanité. Même si elle reconduit parfois la complexité des rapports de classe, de race et de genre, la danse propose aussi d'autres formes de vie et de beauté, de nouvelles façons de penser le monde, les relations humaines ou la distribution des pouvoirs. Dans le *Manifeste anthropophage*, Oswald de Andrade dit que « la joie est la preuve par neuf », moi je dis qu'au-delà de la joie, le corps et le mouvement le sont.

Vous mobilisez la technique de la ventriloquie. Quel sens lui donnez-vous ?

Calixto Neto : Le principe de la dissociation a été une constante du processus de création. Ça m'amuse de mettre le corps dans différents régimes d'attention et d'adresse en même temps, de créer cette ambiguïté. J'aime l'illusion qui consiste à pouvoir dire des choses sans être perçu comme l'émetteur du discours. Elle ouvre la possibilité de trouver la puissance politique des contradictions et des ambiguïtés, de casser ce contrat tacite qui veut qu'on ne produise un discours qu'avec un corps « silencieux ». Ici, le corps trouve une voix intérieure qui vient appuyer, commenter, contredire son propre mouvement. Il s'agit donc de troubler les pistes, de jouer avec la mélancolie et le cynisme, et de m'approprier, dans la confusion et l'illusion, une voix et un discours intérieur qui soient vrais. Ou pas, après tout, on ne sait jamais.

Propos recueillis par Florian Gaité

BIOGRAPHIE

Calixto Neto

Originaire de Recife au Brésil et installé en France depuis 2013, Calixto Neto s'est formé au théâtre à l'université Fédérale de Pernambuco, puis à la danse au sein du Groupe Experimental de Danse de sa ville natale avant de suivre le master de chorégraphie Exerce du CCN de Montpellier. Durant son cursus, il crée le solo *Petites explosions* ainsi que le duo *Pipoca*, avec Bruno Freire. *oh !rage*, son second solo s'inspire des danses dites « périphériques », en marge des circuits institutionnels, pour donner à voir les corps et identités minoritaires. Membre de la compagnie de Lia Rodrigues de 2007 à 2013, Calixto Neto est aussi interprète pour Anne Collod, Mette Ingvartsen, Ève Magot (anciennement Kevin Jean) et Luiz de Abreu dont il reprend la pièce *O Samba do Crioulo Doido* en 2020. En 2021 il crée *Outrar* au Kunstenfestivaldesarts, à Bruxelles puis *Feijoada*, dans le cadre du Portrait Lia Rodrigues au Festival d'Automne à Paris. L'année suivante, il participe à la Free School du Kunstenfestivaldesarts et initie une recherche autour du musicien Julius Eastman.

Calixto Neto au Festival d'Automne :

- 2021 *O Samba do Crioulo Doido* de Luiz de Abreu
(Le CENTQUATRE-PARIS)
- 2021 *Feijoada* (Le CENTQUATRE-PARIS)