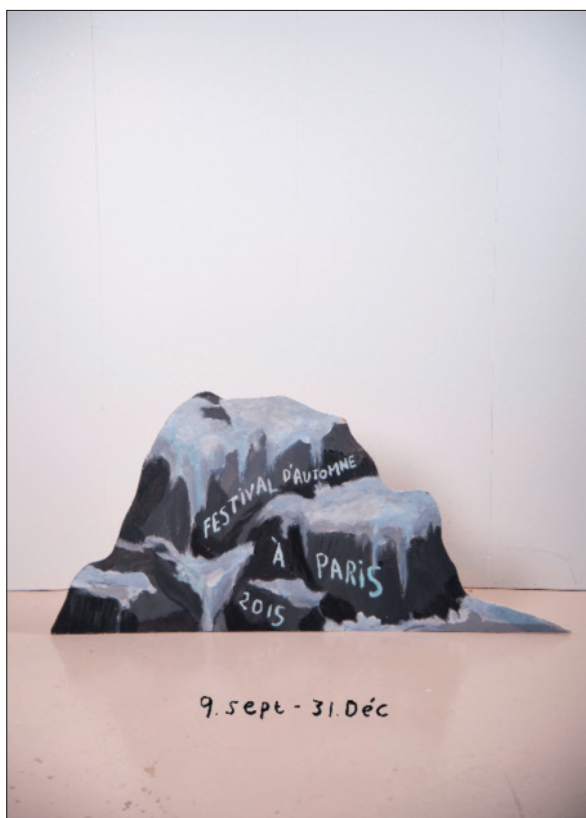


# FESTIVAL D'AUTOMNE À PARIS

9 septembre – 31 décembre | 44<sup>e</sup> édition



## DOSSIER DE PRESSE DANSE

Service de presse : Christine Delterme, Carole Willemot  
Assistante : Mélodie Cholmé

Tél : 01 53 45 17 13 | Fax : 01 53 45 17 01  
c.delterme@festival-automne.com  
c.willemot@festival-automne.com  
assistant.presse@festival-automne.com

Festival d'Automne à Paris | 156, rue de Rivoli – 75001 Paris  
Renseignements et réservations : 01 53 45 17 17 | [www.festival-automne.com](http://www.festival-automne.com)





## DANSE

Musique, théâtre, cinéma, danse, arts plastiques, performances. Tous ces arts sont présents au Festival d'Automne. Son ample ouverture aux artistes du monde a fondé sa singularité. Nous oeuvrons aujourd'hui à développer cet esprit pionnier. Demeurer épris de différences et fervent d'étrangeté, défier, bousculer les canons : si le Festival d'Automne reste fidèle à l'esprit de ses fondateurs, il sait aussi s'adapter aux conjonctures actuelles. Il ne s'agit jamais d'y fuir le monde, plutôt d'éprouver à travers l'art une autre vision, ouverte à des oeuvres ou à des expériences qui bousculent les normes.

Le Festival réunit un ensemble de partenaires prêt à risquer l'aventure. Quarante lieux de Paris et de sa région sont associés à cette nouvelle édition, qui développe de nouvelles collaborations, avec le Théâtre Romain Rolland (Villejuif), le Théâtre Paul Éluard (Choisy-le-Roi), le Tarmac (Paris) ou avec des salles récemment ouvertes (la Philharmonie de Paris, l'Auditorium de Radio France). Le rôle fédérateur du Festival permet la présence dans toute l'Île-de-France d'artistes amenés à rencontrer de nouveaux publics.

Un ensemble d'initiatives en direction des publics, qui s'appuie sur l'implication des artistes de toutes disciplines et origines, fait de notre programme un instrument au service de la transmission et de l'éducation artistique, favorisant la rencontre avec les oeuvres et la découverte de mondes étrangers ou familiers de la création.

Avec plus de cinquante propositions venues du monde entier, nous nous réjouissons que le Festival réunisse cette année, aux côtés de nombre d'artistes français, d'autres créateurs venus de pays aussi différents que la Corée du Sud, le Maroc, les États-Unis, le Danemark, l'Autriche, la Côte d'Ivoire ou l'Égypte, présentant toutes les formes d'expression scéniques, musicales ou plastiques. Si le Festival d'Automne accompagne depuis toujours les plus grands artistes (auxquels il consacre des « portraits »), il est de son devoir d'y inviter aussi les nouvelles générations, de les soutenir et de les faire connaître, car plutôt que d'opposer les anciens aux modernes, nous souhaitons associer toujours mémoire et temps présent, et tourner avec passion notre regard vers le futur. Dans ce monde où les adversaires de la liberté voudraient clore les frontières, écraser les expressions libres, et parfois détruire les artistes et leurs oeuvres, un Festival comme celui d'Automne, avec ses missions et son esprit d'ouverture, est plus que jamais salutaire.

Le Ministère de la Culture, la Mairie de Paris et le Conseil régional d'Île-de-France subventionnent le Festival d'Automne à Paris. Il bénéficie du généreux soutien des Amis du Festival d'Automne que préside Pierre Bergé. Sans eux, rien de cette singulière aventure ne pourrait être mené. Nous les remercions.

Emmanuel Demarcy-Mota  
Directeur général

# SOMMAIRE

## **Bouchra Ouizguen / OTTOF**

Centre Pompidou – 16 au 20 septembre

Pages 7-10

## **Jérôme Bel**

*Gala (2015)*

Nanterre-Amandiers – 17 au 20 septembre

La Commune Aubervilliers – 1<sup>er</sup> au 3 octobre

L'apostrophe / Théâtre des Louvrais-Pontoise – 13 octobre

Théâtre de la Ville – 30 novembre au 2 décembre

Théâtre Louis Aragon / Tremblay-en-France – 5 décembre

*Ballet* (extrait de *Gala*)

Musée d'Art moderne de la Ville de Paris – 10 décembre

*Diaporama* (extrait de *Gala*)

Palais de Tokyo – 10 décembre au 6 janvier

*1000*

Musée d'Art moderne de la Ville de Paris – 15 octobre

Musée du Louvre / La FIAC – 23 octobre

Pages 11-16

## **Eun-Me Ahn**

*Dancing Teen Teen*

Théâtre de la Ville – 23 au 25 septembre

*Dancing Grandmothers*

Théâtre de la Ville – 27 au 29 septembre

Espace Michel Simon / Noisy-le-Grand – 8 octobre

Théâtre de Saint-Quentin-en-Yvelines – 10 octobre

*Dancing Middle-Aged Men*

Maison des Arts Créteil – 2 et 3 octobre

Pages 17-20

## **Nadia Beugré**

*Legacy*

Théâtre de la Cité internationale – 28 septembre au 2 octobre

*Quartiers Libres*

Le Tarmac – 14 au 17 octobre

Pages 21-24

## **Maguy Marin / Umwelt**

Maison des Arts Créteil – 9 et 10 octobre

Théâtre de la Ville – 4 au 8 décembre

L'apostrophe / Théâtre des Louvrais-Pontoise

11 décembre

Théâtre de Saint-Quentin-en-Yvelines – 9 janvier

Pages 25-30

## **Noé Soulier / Removing**

Théâtre de la Bastille (avec *Le CND*) – 12 au 16 octobre

Pages 31-34

## **Trajal Harrell**

*The Ghost of Montpellier Meets the Samurai*

Centre Pompidou – 14 au 17 octobre

Pages 35-40

## **Steve Paxton / Jurij Konjar / Bound**

Les Abbesses – 22 au 27 octobre

Pages 41-44

## **John Adams / Lucinda Childs / Frank Gehry**

*Available Light*

Théâtre de la Ville – 30 octobre au 7 novembre

Pages 45-50

**Trisha Brown Dance Company**

*Solo Olos / Son of Gone Fishin' / Rogues / PRESENT TENSE*

Théâtre National de Chaillot – 4 au 13 novembre

Pages 51-54

**DV8 / JOHN**

Grande halle de la Villette (avec le Théâtre de la Ville)

9 au 19 décembre

Pages 85-88

**SCÈNES DE GESTE – chapitre 1**

Commissaire d'exposition **Christophe Wavelet**

LE CND, un centre d'art pour la danse – 6 au 8 novembre

Pages 55-60

**Jennifer Lacey / Lieu Historique**

Mona Bismarck American Center – 11 et 12 décembre

Pages 89-92

**Mette Ingvartsen / 7 Pleasures**

Centre Pompidou – 18 au 21 novembre

Pages 61-66

**Alessandro Sciarroni / Aurora**

Théâtre de la Cité internationale – 23 au 27 novembre

Le CENTQUATRE-PARIS – 2 au 4 décembre

Pages 67-70

**Miguel Gutierrez / The Age & Beauty Series**

*Age & Beauty Part 3*

Centre Pompidou – 25 au 29 novembre

*Age & Beauty Part 2*

LE CND, un centre d'art pour la danse – 1<sup>er</sup> au 4 décembre

*Age & Beauty Part 1*

LE CND, un centre d'art pour la danse – 7 au 11 décembre

Pages 71-76

**Anne Teresa De Keersmaecker / Die Weise von Liebe und**

*Tod des Cornets Christoph Rilke*

T2G – Théâtre de Gennevilliers – 25 au 29 novembre

Pages 77-80

**Faye Driscoll / Thank You For Coming : Attendance**

T2G – Théâtre de Gennevilliers – 3 au 6 décembre

Pages 81-84

**En orange le programme Corée**

**Le programme complet Corée fait l'objet d'un dossier de presse à part**



## BOUCHRA OUIZGEN

### OTTOF

Direction artistique, **Bouchra Ouizguen**  
Chanteuses, danseuses, Kabboura Aït Hmad, El Hanna Fatéma,  
Halima Sahmoud, Fatna Ibn El Khatyb, Bouchra Ouizguen  
Lumière, Eric Wurtz

#### CENTRE POMPIDOU

Mercredi 16 au dimanche 20 septembre,  
Mercredi au samedi 20h30, dimanche 17h  
14€ et 18€ / Abonnement 14€

Chacune multiple, toutes à l'unisson, les femmes de Bouchra Ouizguen tracent opiniâtement leurs sillons. Elles arpentent un espace à la croisée de la tradition et du quotidien, qui se comprime ou s'étire au son de leurs chants, de leurs rires et de leurs chuchotements. Artistes rompues aux publics distraits, parfois divagants, des mariages et des cabarets, elles savent imposer leur rythme, baliser leur terrain. Tantôt sorcières inquiétantes, tantôt laborieuses fourmis, elles mènent aux côtés de Bouchra Ouizguen une recherche artistique ancrée dans un présent radical. Kabboura Aït Ben Hmad, El Hanna Fatéma, Halima Sahmoud et Fatna Ibn El Khatyb forment le noyau de la compagnie O ; les trois premières étaient présentes dans *Madame Plaza*, puis dans *Ha !*. Dans cette pièce déjà, elles portaient sur la tête un fichu blanc, découpant sur fond noir leurs gorges et leurs têtes, dans une chorégraphie de souffles, de cous, de cris, de hochements. Dans *Les Corbeaux*, elles étaient dix-sept femmes, de tous âges, à poursuivre l'expérience de cette transe capitale, secouant les branches d'un arbre aux racines profondément enfouies. C'est un trajet similaire, entre souterrains et grand air, qu'accomplissent les fourmis (*ottof* en berbère). Dans sa nouvelle création, Bouchra Ouizguen entraîne ses quatre complices à creuser des galeries, à drainer et renouveler le sol qu'elles foulent ensemble depuis huit ans. Elles prolongent et approfondissent une aventure humaine et artistique aussi singulière que radicale.

Production Compagnie O // Coproduction Festival Montpellier Danse  
Festival d'Automne à Paris ; Les Spectacles vivants - Centre Pompidou  
Kunstenfestivaldesarts (Belgique) ; La Bâtie - Festival de Genève ; Service de  
Coopération et d'Action Culturelle de l'Ambassade de France au Maroc  
Coréalisation Les Spectacles vivants - Centre Pompidou ; Festival d'Automne  
à Paris // Avec le soutien de l'Institut Français de Marrakech // Avec le soutien  
d'Arcadi // Ce spectacle fait partie du projet d'éducation artistique et  
culturelle Parcours d'auteurs, co-initié par le Festival d'Automne et la SACD

Spectacle créé le 25 juin 2015 au Festival Montpellier Danse

**Contacts presse :**  
**Festival d'Automne à Paris**  
Christine Delterme, Carole Willemot  
01 53 45 17 13

**Centre Pompidou**  
Agence Myra  
01 40 33 79 13

## ENTRETIEN

### BOUCHRA OUIZGEN

***Vous travaillez avec les mêmes interprètes depuis des années. Comment envisagez-vous le travail de compagnie ?***

**Bouchra Ouizgen :** Nous privilégions en effet un travail de troupe, à l'ancienne pour ainsi dire. Dans le contexte actuel, les danseurs sont de plus en plus interchangeables ; je cherche au contraire à vivre une histoire collective, de long terme. Depuis environ sept ans, je travaille exclusivement avec les mêmes interprètes.

Le noyau est constitué de quatre danseuses, présentes depuis le début ; désormais, nous sommes seize dans la compagnie. Cinq sont permanentes et interviennent dans toutes les créations ; les autres nous rejoignent au gré des projets, dans le cadre de performances ponctuelles. Cela vaut pour tout ce que je fais, c'est d'abord une aventure humaine, puis il y a des productions. Sans cela, ça ne m'intéresse pas. J'ai besoin que cela prenne un véritable sens dans ma vie. Du coup nous sommes un groupe lié même en dehors des temps de production.

***La composition féminine de votre compagnie procède-t-elle d'une volonté ?***

**Bouchra Ouizgen :** Le paysage artistique marocain, théâtral ou chorégraphique, est presque exclusivement masculin. Durant mes premières années de création, j'évoluais au sein d'un collectif où j'étais la seule femme. Après y avoir passé dix années, je me suis prise à rêver d'une compagnie, que je ne qualifierais pas de féminine, car ce n'est pas l'essentiel, mais réunissant des femmes. J'avais le désir de confronter ce que j'avais appris artistiquement jusqu'alors à la richesse d'une culture populaire "de terrain", s'exprimant notamment dans les cabarets ou à l'occasion des mariages.

Cette démarche comportait en elle-même un potentiel de collaboration, de créativité ; c'est ainsi que j'ai amorcé la recherche que je poursuis encore. J'ai mis beaucoup de temps à créer *Madame Plaza*, car je savais, dès le départ, qu'il s'agissait du premier jalon d'un processus long.

***On perçoit en effet qu'une même recherche relie vos différentes pièces...***

**Bouchra Ouizgen :** *Ha !* et *Les Corbeaux* sont comme un étirement, une démultiplication du début de *Madame Plaza*. La performance *Les Corbeaux* est elle-même une forme développée de *Ha !*. Je travaille sur des parties du corps – le cou et la tête – essentiels dans les danses de Méditerranée et d'Orient, d'Afghanistan jusqu'au Maroc. On retrouve de façon récurrente dans mes pièces un traitement particulier et toujours central de la voix. Il y a aussi un effort pour puiser dans le quotidien les matières plastiques des spectacles. C'est le cas des fichus blancs que les interprètes portent dans *Ha !* et *Les Corbeaux* : toutes en portent chez elles, ce n'est pas un costume. Ce que j'aime, c'est que cet accessoire signifie énormément de choses et pour autant, par l'effet de répétition du mouvement, il est très rapidement oublié.

Nous cherchons à traverser, en tant que danseuses, d'autres dimensions de l'espace et du temps, aussi bien indi-

viduellement que collectivement. Ces propositions demandent aux spectateurs de se situer assez rapidement. Cela ne laisse pas de place à l'hésitation : soit on est à l'intérieur, soit à l'extérieur.

***Est-ce de nouveau le cas pour OTTOF ?***

**Bouchra Ouizgen :** Ce que je désire, c'est que les danseuses trouvent encore plus de liberté, d'espace de liberté sur scène. J'aimerais que l'on puisse vraiment voir quatre intelligences sur scène, laisser le temps et l'espace à chacune d'entre elles pour parler de ce qui les maintient, de ce qu'elles projettent dans la vie, aujourd'hui. Nous cherchons une ossature, un cadre pour construire la liberté de l'autre – c'est évidemment contradictoire. Elles sont dotées d'un formidable potentiel d'impertinence sur scène, de liberté : je me demande souvent si je suis à la hauteur de cela, d'un point de vue chorégraphique. Il s'agit en quelque sorte de dépasser l'exercice de *Madame Plaza*, qui consistait à faire découvrir ces femmes. Aujourd'hui je veux laisser la place à tout ce qu'elles peuvent transmettre sur scène, de modernité, d'ancestral, de vocal, de théâtral, de dansé. C'est rare de trouver aujourd'hui un artiste complet qui sache danser, jouer un texte, d'un instrument. Je cherche une forme qui montre le potentiel d'une artiste marocaine aujourd'hui.

***"Ottof" signifie "fourmi" en berbère.***

***Pourquoi cette image ?***

**Bouchra Ouizgen :** Pour ce projet on travaille toute l'année. Je pense particulièrement à une fourmi lorsque l'une d'entre nous parcourt chaque jour 120 kilomètres aller-retour pour venir travailler. Je la vois comme une fourmi, avec tout ce qu'il y a de plus humble et courageux dans sa tâche. On lui a proposé de vivre à Marrakech pendant les répétitions. Mais elle préfère rester chez elle, où elle peut continuer à nourrir ses poules et son âne. J'aime aussi le fait que ce soit connecté à la vie. Toutes les interprètes sont de vraies ouvrières, complètement connectées à la vie ; elles travaillent doublement, à la maison et pendant les répétitions. Elles manifestent un courage, une patience admirables.

***Comment travaillez-vous avec elles ?***

**Bouchra Ouizgen :** Je dois dire que le processus de création est assez chaotique. La plupart du temps, je propose des idées de costumes, de lumières et de son. D'un point de vue physique, j'arrive aussi avec un univers préalablement imaginé, dont je parle pendant les répétitions. L'espace pour improviser est assez restreint mais nous cherchons ensemble, entre le cadre que j'ai posé et les propositions de chacune, un chemin pour chaque danseuse. J'essaie de ne pas me réfugier dans une chorégraphie par sécurité. Chaque matin, j'assiste seule aux répétitions et je suis incroyablement émue. Il s'agit de pouvoir reproduire et approfondir des moments intenses d'énergie et de présence. Comme dans mes précé-



dents spectacles, tout tient aux interprètes. Plus je travaille avec elles, plus je veux leur laisser la place. Les décors et le reste, je m'en fiche ; les danseuses sont la matière première. C'est pourquoi il est essentiel que nous ayons le temps de travailler, d'essayer des choses, de nous tromper. C'est ce temps que l'on passe ensemble que l'on verra transpirer sur scène et non pas du concept.

***La culture traditionnelle occupe une place importante dans votre écriture. Comment s'articulent les pratiques de vos danseuses et vos créations ?***

**Bouchra Ouizgen** : Au quotidien, elles dansent le plus souvent pour les voisins ou la famille. Je suis arrivée à un moment de leurs vies où elles ne s'y attendaient pas, et inversement. Les cantonner à la tradition n'est pas juste. Elles sont très modernes, connectées au monde. Moi-même, je ne sais pas ce qu'est une danse moderne. J'ai suivi quelques stages dans ma vie mais n'ai pas appris la danse à l'école. C'est parce qu'elles sont issues de traditions populaires très riches qu'elles sont constamment actuelles. Je zoome sur des qualités qu'elles ont, que l'on ne voit pas ou qu'elles n'ont pas vu. Ce n'est pas un travail sur la rencontre de la tradition et de la modernité. On aime souvent simplifier ; on dit souvent que je me suis formée à la modernité en France et à la tradition au Maroc. C'est vraiment un raccourci.

Toute ma danse "moderne", je l'ai travaillée ici, au Maroc, dans un milieu de la nuit, celui où elles évoluent. Chaque soir, elles font face à une audience qu'il faut convaincre. Dans ces circonstances, leur principale qualité n'est pas leur maîtrise de la tradition mais une vraie capacité à improviser dans l'instant, à captiver une audience qui n'est pas toujours respectueuse, souvent alcoolisée, impatiente. Elles sont très modernes et performatives. C'est cela qui m'a interpellé chez elles.

***Vous sentez-vous plus libre aujourd'hui ?***

**Bouchra Ouizgen** : Oui, je pense que j'ai passé beaucoup de temps à avoir peur. Cela n'a sans doute pas totalement disparu. La peur m'a conduit à construire les choses un peu vite, en ne laissant pas le temps et l'espace à plus de doute. Advienne que pourra aujourd'hui. Je suis toujours heureuse quand on est en tournée. Je souhaite donc toujours que le projet continue avec les scènes, les spectateurs et le temps. Mais j'ai le sentiment de rentrer aujourd'hui dans le vif du sujet de ce qui m'intéresse : ce que pourrait être une forme performative arrivant du Maroc. Les danseuses aussi ont acquis plus de souplesse et de confiance ; elles jouent de plus en plus avec le dispositif du théâtre, frontal, silencieux. Nous prenons de plus en plus de plaisir. Quand elles parlent d'elles-mêmes, elles sont déjà dans l'adresse. Elles sont incarnées, il n'y a pas de travail de médiation à produire. Il y a de la vie, elles sont déjà là. On travaille désormais la forme, pour qu'elles ne désincarnent pas cette force, laisser du potentiel de développement, voire créer des projets où elles évoluent. Qu'elles se sentent constamment au travail dans chacune des pièces, qu'elles ne s'ennuient pas.

Propos recueillis par Renan Benyamina

## BIOGRAPHIE

BOUCHRA OUIZGEN

**Bouchra Ouizguen** est une danseuse et chorégraphe marocaine née en 1980 à Ouarzazate. Elle vit et travaille à Marrakech où elle s'est engagée dans le développement d'une scène chorégraphique locale depuis 1998.

Autodidacte et danseuse orientale dès l'âge de 16 ans, elle crée ses premières pièces expérimentales telles que *Ana Ounta* ou *Mort et moi* nourries par ses intérêts pour le cinéma, la littérature, la musique...

Fondatrice de l'association Anania en 2002 avec Taoufiq Izzeddiou et Said Ait Elmoumen, avant de fonder sa Compagnie O en 2010 ; elle collabore notamment avec Mathilde Monnier, Bernardo Montet, Boris Charmatz, Julie Nioche et Abdellah Taïa...

En 2010, elle reçoit le prix de la révélation chorégraphique de la société des auteurs et compositeurs dramatiques (SACD) et le prix du syndicat de la critique Théâtre Musique Danse avec le libérateur *Madame Plaza*, où elle partageait la scène avec trois performeuses issues de la tradition des Aïtas. En 2011, elle crée avec le chorégraphe Alain Buffard le solo *Voyage Cola* dans le cadre des Sujets à Vif du Festival d'Avignon. En juin 2012, elle crée *HA ! Pièce* pour 4 danseuses/chanteuses au Festival Montpellier Danse qu'elle reprendra en 2013 au Centre Pompidou, et au Nouveau Théâtre de Montreuil en 2015.

NANTERRE  
AMANDIERS



La Commune  
centre dramatique  
national  
Aubervilliers

Centre National Centre-Parisiste & Co. d'Orléans  
**L'APOSTROPHE**  
théâtre des Arts • théâtre des Louvrais

Théâtre  
de la  
Ville  
P A R I S

THÉÂTRE LOUIS ARAGON  
THEATRE EN FRANÇAIS • SCÈNE CONVENTIONNÉE DANSE

MUSÉE  
D'ART  
MODERNE  
DE LA VILLE DE PARIS

PALAIS  
DE TOKYO

LOUVRE

fiac!

FESTIVAL  
D'AUTOMNE  
À PARIS  
44<sup>e</sup> édition

## JÉRÔME BEL

### *Gala (2015)*

Conception et mise en scène, **Jérôme Bel**

Assisté de Maxime Kurvers

De et par (en alternance), Taous Abbas, Cédric Andrieux, Michèle Barges, Coralie Bernard, Chiara Bersani, Vassia Chavaroche, Houda Daoudi, Raphaëlle Delaunay, Diola Djiba, Sheila Donovan, Nicole Dufaure, Chiara Gallerani, Stéphanie Gomes, Marie-Yollette Jura, Aldo Lee, Françoise Legardinier, Magali Saby, Marlene Saldana, Oliviane Sarrazin, Frédéric Seguetta, Simone Truong, Shuntaro Yoshida

*Gala (2015)* // Durée estimée : 1h15

**NANTERRE-AMANDIERS, CENTRE DRAMATIQUE NATIONAL**

Jeudi 17 au dimanche 20 septembre,  
Jeudi au samedi 20h30, dimanche 15h30  
15€ à 30€ / Abonnement 10€ et 15€

**LA COMMUNE CENTRE DRAMATIQUE NATIONAL D'AUBERVILLIERS**

Jeudi 1<sup>er</sup> au samedi 3 octobre,  
Jeudi et samedi 20h30, vendredi 21h  
11€ à 23€ / Abonnement 10€ et 15€

**L'APOSTROPHE / THÉÂTRE DES LOUVRAIS-PONTOISE**

Mardi 13 octobre 20h30  
8€ à 19€ / Abonnement 5€ à 14€

**THÉÂTRE DE LA VILLE**

Lundi 30 novembre au mercredi 2 décembre 20h30  
17€ et 26€ / Abonnement 17€

**THÉÂTRE LOUIS ARAGON – SCÈNE CONVENTIONNÉE**

Samedi 5 décembre 20h30  
12€ et 17€ / Abonnement 12€

En partenariat avec France Culture

*Ballet (extrait de Gala)*

**MUSÉE D'ART MODERNE DE LA VILLE DE PARIS**

jeudi 10 décembre 20h  
www.mam.paris.fr  
Durée : 30 minutes

*Diaporama (extrait de Gala)*

**PALAIS DE TOKYO**

jeudi 10 décembre au mercredi 6 janvier  
www.palaisdetokyo.com  
Durée : 8 minutes (en boucle)

1000

(performance uniquement conçue pour des espaces non-théâtraux)

**MUSÉE D'ART MODERNE DE LA VILLE DE PARIS**

jeudi 15 octobre 20h dans le cadre de l'exposition *Co-workers*  
www.mam.paris.fr

**MUSÉE DU LOUVRE**

En collaboration avec la FIAC  
vendredi 23 octobre (horaire à préciser)  
dans le cadre du cycle *Ouvertures/Openings*  
www.louvre.fr  
Durée : 35 minutes

Production R.B. Jérôme Bel, Coproduction Dance Umbrella (Londres) Theaterworks Singapore/72-13 ; Kunstenfestivaldesarts (Bruxelles) Tanzquartier Wien ; Nanterre-Amandiers, centre dramatique national ; Festival d'Automne à Paris ; Theater Chur et TAK Theater Liechtenstein (Schaan) – TanzPlanOst ; Fondazione La Biennale di Venezia Théâtre de la Ville-Paris ; HAU Hebbel am Ufer (Berlin) ; BIT Teatergarasjen (Bergen) ; La Commune centre dramatique national d'Aubervilliers ; Tanzhaus nrw (Düsseldorf) ; House on Fire avec le soutien du programme culturel de l'Union européenne // Avec le soutien du CND, un centre d'art pour la danse, de la Ménagerie de Verre dans le cadre du Studioblab pour la mise à disposition de leurs espaces de répétitions

Spectacle créé le 8 mai 2015 au Kunstenfestivaldesarts (Bruxelles)

Après *Disabled Theater*, pièce portée par une troupe d'acteurs handicapés mentaux et *Cour d'honneur*, mettant au centre de la scène un groupe de spectateurs, la nouvelle création de Jérôme Bel reprend la même question : comment faire entrer dans le champ de la représentation des individus et des corps qui en sont le plus souvent exclus ? Comment utiliser toutes les ressources de cet appareil unique, le théâtre – avec ses codes, ses lieux, ses genres, ses professionnels – pour élargir le périmètre de ce qu'il peut montrer, et en (re)faire un outil démocratique dont chacun puisse se saisir à partir de son désir de danse, de chant, de spectacle ?

Marqué par l'expérience des *Ateliers danse et voix*, menés avec des amateurs dans plusieurs villes de Seine-Saint-Denis, Jérôme Bel a cherché à poser un cadre suffisamment souple pour pouvoir voyager, déployer une grande variété de formes, accueillir des amateurs de tous horizons et permettre qu'ils l'investissent et se le réapproprient. Pour cela, il est parti du plus "commun" de l'expérience théâtrale : le *gala*, ce moment festif et collectif, renvoyant aussi bien aux spectacles de fin d'année qu'aux pièces d'amateurs. Il l'a détourné afin de parcourir des styles, des fragments d'histoire, et dresser l'inventaire d'une danse "sans qualités", révélant autant de rapports singuliers au mouvement et à la voix. Qu'est-ce qui fait que l'on danse ? Comment regarder une danse parfois fragile, précaire, tout en évacuant la notion de jugement, de "bien fait", de "mal fait" ? Le résultat est un gala troué, rapiécé, traversé par des moments réflexifs, des galeries de portraits. Mélangeant professionnels et amateurs, n'hésitant pas à "rater encore", à "rater mieux", *Gala* sillonne les théâtres comme un "miroir qui se promène le long d'une route", et renvoie chacun à la fabrique des sujets tout autant qu'à celle des regards.

**Contacts presse :**

**Festival d'Automne à Paris**

Christine Delterme, Carole Willemot  
01 53 45 17 13

**Nanterre-Amandiers**

Agence Myra  
01 40 33 79 13

**La Commune Aubervilliers**

Claire Amchin  
01 42 00 33 50

**L' Apostrophe**

Arnaud Vasseur  
01 34 20 14 37

**Théâtre de la Ville**

Marie-Laure Violette  
01 48 87 82 73

**Théâtre Louis Aragon**

Delphine Marty  
01 49 63 70 48

**Palais de Tokyo**

Claudine Colin Communication  
01 42 72 60 01

**Musée d'Art Moderne**

Maud Ohana  
01 53 67 40 51

**Musée du Louvre**

Opus 64  
01 40 26 40 76  
Christine Cuny  
01 40 20 51 42

**Fiac**

Claudine Colin Communication  
01 42 72 60 01

# ENTRETIEN

JÉRÔME BEL

**Depuis Disabled Theater et Cour d'honneur, votre recherche s'oriente de plus en plus vers une analyse du spectacle à partir des corps, des individus qui en sont le plus souvent exclus. Quels sont les enjeux politiques et esthétiques de Gala pour vous ?**

**Jérôme Bel :** Le projet *Gala* émerge d'une recherche, qui a eu lieu sur un temps assez long. À l'origine, Jeanne Balibar m'avait demandé de venir travailler avec elle à Montfermeil et à Clichy-sous-bois pour accompagner des amateurs. Je n'avais jamais fait ça – et il se trouve que par ailleurs, je n'enseigne pas. Mais dans ce contexte-là, j'avais l'impression que cela était possible : d'une part parce que Jeanne m'apportait tout sur un plateau, et d'autre part parce que ça me semblait être un lieu favorable pour traiter certains problèmes que je ressentais comme une possible limite de mon travail. Du coup j'ai sauté sur l'occasion ! Nous sommes partis tous les deux organiser ces ateliers, qui s'appelaient "ateliers danse et voix". Lors de l'atelier, j'ai rencontré des gens – venus là parce qu'ils avaient un intérêt pour la danse et le chant-intérêt qui n'était d'ailleurs pas très bien défini. Pour ma part, je ne savais pas non plus ce que ça allait pouvoir donner, et la rencontre de ces "non-savoirs" a été très riche – très fragile aussi, nécessairement. J'ai donc décidé de poursuivre et d'en faire un spectacle professionnel – réalisé principalement avec des amateurs. *Gala*, en tant que spectacle, vient de cette expérience-là.

Ensuite, je me suis très vite aperçu que si je ne travaillais qu'avec des amateurs, le travail courait le risque d'être lu selon un prisme "social", qualificatif qui me semble réducteur. Mon travail est d'abord artistique, et conséquemment, social et politique. Afin d'éviter cette lecture, j'ai pensé qu'il fallait inviter des professionnels à participer au spectacle, afin d'effacer cette distinction amateur/professionnel ou social/artistique. J'ai le sentiment que si *Gala* peut avoir un sens, il se doit d'être l'occasion d'un rassemblement, non de l'exclusion de qui que ce soit. Du coup la distribution réunit des gens qui ne sont jamais montés sur scène et des gens dont c'est le travail – sans la moindre distinction.

**Lors de l'atelier danse et voix, chacun des participants amenait une matière reliée à un contexte personnel, brochant des portraits subjectifs. Est-ce que cela forme encore un fil dramaturgique dans Gala ?**

**Jérôme Bel :** Par définition, ce sont des "amateurs" donc des gens qui *aiment*. Amateur ne veut pas dire seulement "non-professionnels", mais aussi – et il faut que cette dimension reste centrale – qui aiment, qui apprécient la danse, le spectacle. Du coup, dans la mesure où l'objectif n'est pas du tout d'en faire des professionnels, la recherche s'est appuyée sur ce qu'ils aimaient faire. Je leur ai demandé comment ils aimaient danser, quelles étaient leurs références, à quoi ils s'identifiaient. Est apparue très vite l'idée de danse comme *culture* plutôt que comme *art* : la culture de la danse. Comment des pratiques ou des formes savantes créées par des artistes se

répandent dans la société ? Ça c'est une perspective assez passionnante. Je tournais déjà autour de ces questions, mais avec *Gala*, c'est beaucoup plus précis. Chacun porte des savoirs – non pas chorégraphiques, mais "dansés" – savoirs plus ou moins sophistiqués selon les personnes. L'enjeu de la pièce, c'est d'éviter les jugements. Ce qui est important, c'est ce que *signifient* ces danses : pas leurs qualités intrinsèques mais ce qu'elles expriment. Sachant que les professionnels aussi bien que les non-professionnels sont aliénés à cet impératif de *qualité*, également soumis à la règle du "bien faire".

**Au fond, vous essayez de repartir de la danse en tant que "médiun", en cherchant à souligner ce qu'elle transporte plutôt que la façon dont elle est effectuée.**

**Jérôme Bel :** La danse comme médiun d'une expression subjective, c'est ça. Qu'est-ce qu'elle révèle, et qu'est-ce qu'elle permet à chacun d'entre nous d'exprimer. Du coup, tous les gens qui me disent "ah mais moi je ne sais pas danser", ça m'intéresse beaucoup : j'ai tendance à répondre "mais si" ; partir de cet impossible là, de ce "je ne sais pas danser" pour dépasser la notion de jugement. Quelqu'un qui "danse mal", dans ma perspective, ça dit quelque chose : quelque chose de son rapport au corps, de sa culture, de son histoire personnelle.

J'ai appelé cette pièce *Gala*, parce que pour la première fois, j'utilise vraiment les ressorts, les outils que le spectacle me permet. J'ai utilisé ces ressorts pour la première fois avec *Disabled theater*, parce que les acteurs handicapés m'y ont poussé, et que je les ai laissés faire. Donc j'accepte désormais d'utiliser le "pouvoir du théâtre" pour les gens qui n'ont habituellement pas accès à ces outils, qui ne sont pas dans le champ de la danse ou du théâtre en position de pouvoir. Avec *Gala*, j'essaie en quelque sorte de leur redonner des armes – de la musique, des costumes, un public...

**La forme de Gala, dans l'imaginaire collectif, est également attachée à l'idée de celui de fin d'année – avec tout ce que cela porte de moyens pauvres et de formes hétérogènes. Est-ce que cet aspect vous a attiré dans l'idée de "gala" ?**

**Jérôme Bel :** L'idée de gala vient d'abord du format. Cela fait des années que j'ai envie d'utiliser un format fragmentaire, et que je m'interroge sur la prédominance du format d'à peu près une heure dans la danse contemporaine. Il peut arriver qu'un artiste ait une idée, et qu'il en fasse une pièce. Mais parfois, on peut résoudre le problème que pose cette idée en cinq minutes ! Il n'y a pas forcément besoin d'en faire une pièce d'une heure...

Donc *Gala* rassemble plusieurs pièces de longueurs et d'esthétiques différentes.

Il y a une autre question qui me trotte dans la tête depuis des années, et qui peut se formuler très simplement : d'où me vient cette passion pour le théâtre ? Je sais – après avoir fait des films, travaillé dans des musées – que le théâtre est le lieu qui me convient, où je me sens le mieux, où je suis à *ma place*. J'ai essayé de voir ce qui

avait pu faire événement pour moi ; j'ai cherché dans l'enfance une expérience décisive.

Et récemment je me suis aperçu que c'était le gala de danse de ma sœur : ces galas où l'on voit des enfants rangés par classe d'âge dansant comme ils le peuvent... Voilà, je dirais qu'il y a ces deux raisons : l'une, de format, l'autre, plus personnelle – un peu comme une scène primitive. Dans ce *Gala*, il y a une dimension de célébration, qui est due aux amateurs qui m'ont amené vers leur intérêt pour la danse ; cela s'était déjà produit – mais à mon insu – lors de la pièce avec les handicapés mentaux. Avant cette pièce, je faisais principalement *parler* les danseurs. Les handicapés mentaux ayant beaucoup de difficultés à s'exprimer par le biais du langage, c'est quand ils dansaient qu'ils étaient le plus... éloquents. Alors je les ai laissé danser...

**Comment avez-vous travaillé avec les amateurs dans le sens de ce "non-jugement", sans mise en concurrence des "talents" ?**

**Jérôme Bel :** L'opération que je fais, c'est par rapport à la danse. L'idée n'est pas "tout le monde fait ce qu'il veut", mais tout le monde travaille par rapport à une référence, à une certaine culture. Je leur fais traverser différentes possibilités de la danse : le ballet, la danse moderne, la pop, etc. Je les soumetts à ce *filtre*. Comme toujours, c'est la danse qui sert à dire quelque chose du monde. Ma question a toujours été : qu'est-ce que c'est que ce dispositif de représentation, celui du théâtre occidental ? Je suis *assigné* à cette question. Mais tout le monde n'est pas *relié* au monde du spectacle. Il faut un minimum de désir – comme pour les spectateurs dans la salle d'ailleurs... S'ils sont assis dans la salle, ce n'est pas pour assister à un récital ou à un match de foot . De part et d'autre, ça ne peut marcher qu'avec des gens qui mettent en jeu un peu de leur désir. Et c'est le traitement de ce désir qui peut permettre de contrer la notion de jugement.

**A propos de l'atelier danse et voix, un mot en particulier m'avait marqué, celui de "souveraineté" : rendre à l'individu sa souveraineté face aux codes du spectacle. Ne pas être parlé, agir par eux, mais pouvoir se les approprier.**

**Jérôme Bel :** C'est très important. Je leur en parle beaucoup. Le fait que les amateurs fassent autre chose dans la société – que le spectacle ne soit pas leur travail – fait que pour eux, c'est un endroit de liberté, de pur désir. Ce qui est en jeu en partant de ce désir, c'est aussi de sauver les pros : les amener à réinterroger le désir chez eux. Qu'est-ce qu'ils font là au fond ? On travaille sur des questions toutes simples comme : "qu'est-ce qu'un tour" ? Le tour, c'est une sensation, c'est pour ça qu'un enfant de deux ans se met à tourner si on met de la musique. Et pourquoi ils tournent ? Parce que cela leur procure une sensation... Du coup, on travaille, par exemple, sur la pirouette – qui n'est jamais qu'une forme sophistiquée de tour. Le mot "pirouette", si c'est un mot technique de

danse classique – évoque le fait de tourner pour tout le monde. Cela fait partie du langage commun. Je travaille là-dessus : comment une chose spécifique, appartenant à un champ défini, celui des "professionnels de la profession" pour citer Godard, est aussi utilisé en dehors de ce champ.

C'est ce que je disais au début sur les formes qui se répandent... La pièce travaille sur cet écart entre langage spécialisé et langage courant – entre culture d'avant-garde, de recherche, et culture populaire. L'objectif, c'est que ça s'adresse aux deux. Cela implique toute une politique en terme de production : nous allons jouer dans des lieux, des théâtres où je ne joue pas habituellement. En banlieue parisienne d'abord – grâce au festival d'Automne, qui fait en sorte que les pièces ne soient pas montrées qu'à Paris intra-muros, mais aussi à Cergy, à Créteil. C'est une économie passionnante en soi, qui nécessite d'utiliser d'autres méthodes, de changer les modes de production. Les questions artistiques reposent sur des questions de production et des questions économiques. Personnellement, je sais que je tiens quelque chose lorsque le projet artistique change les "manières de faire" repose la question de l'organisation. Lorsque ça fait flancher le système, les habitudes, ça veut dire qu'on touche à quelque chose d'intéressant...

Propos recueillis par Gilles Amalvi

# BIOGRAPHIE

## JÉRÔME BEL

**Jérôme Bel**, né en 1964, vit à Paris. Il travaille internationalement. Il a été élève du Centre National de Danse Contemporaine d'Angers de 1984 à 1985. De 1985 à 1991, il a dansé pour plusieurs chorégraphes en France et en Italie. En 1992, il a été assistant à la mise en scène de Philippe Découflé pour les cérémonies des XVIème Jeux Olympiques d'hiver d'Albertville et de la Savoie.

Sa première pièce, une chorégraphie d'objets, s'intitule *nom donné par l'auteur* (1994). La seconde, *Jérôme Bel* (1995), est basée sur l'identité et la totale nudité des quatre interprètes. La troisième, *Shirtologie* (1997), a été faite à la demande du Centro Cultural de Belem (Lisbonne) et de Victoria (Gand). En 2000, une version japonaise de la pièce a été produite à Kyoto et à Tokyo. *Shirtologie* met en scène un acteur portant plusieurs dizaines de T-shirts trouvés dans le commerce. Puis c'est *Le dernier spectacle* (1998), qui en citant plusieurs fois un solo de la chorégraphe allemande Susanne Linke, mais aussi Hamlet ou André Agassi, essaie de définir une ontologie du spectacle vivant. En 1999 Jérôme Bel demande à Myriam Gourfink de lui chorégraphier un solo : *Glossolalie* (1999). La pièce *Xavier Le Roy* (2000) sera signée par Jérôme Bel mais entièrement réalisée par le chorégraphe français vivant à Berlin, Xavier Le Roy. *The show must go on* (2001) réunit vingt interprètes, dix-neuf chansons pop et un DJ. La pièce est au répertoire du Deutsches Schauspielhaus à Hambourg de 2000 à 2005, et au répertoire du Ballet de l'Opéra de Lyon de 2007 à 2014. En octobre, il est co-curateur avec Alain Platel du festival Klapstuk à Louvain en Belgique. En 2004 il est invité à faire une pièce pour le ballet de l'Opéra de Paris, ce sera *Véronique Doisneau* (2004), un documentaire théâtral sur le travail de la danseuse du corps de ballet de cette compagnie, Véronique Doisneau. Cette même année, il produit *The show must go on 2* (2004), pièce qu'il considèrera comme un échec et qu'il retirera du répertoire de la compagnie après les représentations de Bruxelles, Paris, Berlin et Singapour. L'année suivante, invité par le curator Tang Fu Kuen à venir travailler à Bangkok, il produira *Pichet Klunchun and myself* (2005) avec le danseur traditionnel thaïlandais Pichet Klunchun. Cette production met en scène Pichet Klunchun et Jérôme Bel dialoguant sur leurs pratiques artistiques respectives malgré le gouffre culturel abyssal qui les sépare. *Isabel Torres* (2005) pour le ballet du Teatro Municipal de Rio de Janeiro est la version brésilienne de la production de l'Opéra de Paris. En 2008, est édité le *Catalogue raisonné Jérôme Bel* qui livre une analyse de ses spectacles entre 1994 et 2005. En 2009, il produit *Cédric Andrieux* (2009) qui s'inscrit dans la série des spectacles qui interrogent l'expérience et le savoir d'interprètes, que forment désormais *Véronique Doisneau* (2004), *Isabel Torres* (2005), *Pichet Klunchun and myself* (2005) et *Cédric Andrieux* (2009). Cédric Andrieux a été pendant 8 ans danseur dans la Merce Cunningham Dance Company puis au Ballet de l'Opéra de Lyon. Cette même année voit le jour *Un spectateur* (2009). C'est une conférence interprétée par Jérôme Bel lui-même qui consiste en un monologue

d'une heure environ où Jérôme Bel relate au public certaines expériences qu'il a eues en tant que simple spectateur. En 2010, il signe avec Anne Teresa De Keersmaeker *3Abschied* (2010), spectacle qui a pour matériau *Le chant de la Terre* de Gustav Mahler dans la version de Schönberg. En 2012, il crée *Disabled Theater* (2012), une pièce avec les acteurs professionnels handicapés mentaux du Theater Hora, compagnie basée à Zurich. Dans *Cour d'honneur* (2013) il met en scène quatorze personnes relatant leurs expériences de spectateurs dans la Cour d'honneur du Palais des Papes au Festival d'Avignon.

En février 2015, il a créé à l'Opéra Garnier *Les Variations Goldberg* de Jérôme Robins.

Les films de ses spectacles sont présentés lors de biennales d'art contemporain et dans des institutions muséales. Il est régulièrement convié à donner des conférences dans différentes universités. En 2013 paraît *Emails 2009-2010* (Les Presses du Réel) coécrit avec le chorégraphe Boris Charmatz. Jérôme Bel a reçu un Bessie Award pour les représentations de *The show must go on* à New York en 2005. En 2008 Jérôme Bel et Pichet Klunchun ont été récompensés par le Prix Routes Princesse Margriet pour la Diversité Culturelle (Fondation Européenne de la Culture) pour le spectacle *Pichet Klunchun and myself*. En 2013, *Disabled Theater* a été sélectionné pour le Theatertreffen à Berlin et a reçu le Prix suisse de la danse - Création actuelle de danse.

[www.jeromebel.fr/biographie](http://www.jeromebel.fr/biographie)

### Jérôme Bel au Festival d'Automne à Paris :

- 2004 *The show must go on 2* (Centre Pompidou)
- 2008 *Catalogue raisonné 1994 - 2008* (Les Laboratoires d'Aubervilliers)
- 2009 *Cédric Andrieux* (Théâtre de la Ville)
- 2010 *3Abschied* (Théâtre de la Ville)
- 2011 *Cédric Andrieux* (Théâtre de la Cité Internationale)
- 2012 *Disabled Theater* (Centre Pompidou)
- 2013 *Disabled Theater* (Les Abbesses, Le Forum, scène conventionnée de Blanc-Mesnil)
- 2014 *Jérôme Bel* (La Commune Aubervilliers / Centre Dramatique National / Musée du Louvre-Auditorium / Ménagerie de Verre *Cédric Andrieux* (Maison de la Musique de Nanterre))







## EUN-ME AHN

### *Dancing Middle-Aged Men*

Chorégraphie, mise en scène, scénographie et costumes,

**Eun-Me Ahn**

Musique, Younggyu Jang

Conseil artistique, Chun Wooyong

Lumière, Jang Jinyoung

Vidéo, Tae Suk Lee

Costumes et décors, Yunkwan Design

Avec Eun-Me Ahn, Wan Young Jung, Nam Hyun Woo, Youngmin Jung, Si Han Park, Hyekeyoung Kim, Jihye Ha, Ee Sul Lee, Hyo Sub Bae

Les "Middle-Aged Men" : Dong Suk Oh, Do Kyun Kim, Sung Yeul Sung, Jung Gul Won, Hee Moon Lee, Tae Won Lee, Jung Kang Yoon, Jeon Hwan Cho, Byoung Gun Park, Yun Woo Chung, Seung Yup Lee Saxophone, Seung Gu An

Spectacle créé en mars 2013 au Doosan Art Center

#### MAISON DES ARTS CRÉTEIL

*Dancing Middle-Aged Men*

Vendredi 2 et samedi 3 octobre 20h

10€ à 20€ // Abonnement 8€ et 10€

Durée: 1h30

En partenariat avec France Inter

Commande du Doosan Art Center (Corée), en production partagée avec Eun-Me Ahn Company // Coproduction 2011 Festival Paris Quartier d'Été Diffusion de *Dancing Grandmothers*, Mister Dante, Didier Michel et Jean-Marie Chabot // Avec le Festival d'Automne à Paris Avec le soutien de l'ONDA



Manifestation organisée dans le cadre de l'Année France-Corée 2015-2016  
www.anneefrancecoree.com

Le programme Corée fait l'objet d'un dossier de presse spécifique

#### Contacts presse :

**Festival d'Automne à Paris**

Christine Delterme, Carole Willemot

01 53 45 17 13

**Mac Créteil**

BODO - Audrey

01 44 54 02 00

## EUN-ME AHN

### *Dancing Teen-Teen*

Chorégraphie, mise en scène, scénographie et costumes,

**Eun-Me Ahn**

Musique, Younggyu Jang

Conseil artistique, Chun Wooyong

Lumière, Jang Jinyoung

Vidéo, Tae Suk Lee

Costumes et décors, Yunkwan Design

Avec Eun-Me Ahn, Wan Young Jung, Nam Hyun Woo, Youngmin Jung, Si Han Park, Hyekeyoung Kim, Jihye Ha, Ee Sul Lee, Ki Bum Kim

Les "Teenagers" : Yeon Joo Lee, Ye Jina Lee, Chae Yun Cho, Ji Young Kim, Ji Eun Park, Seung Gyu Park, Ji Eun Wang, In Ha Kang, Hae Jin Kim, Eun Sol Kim, Seeung Bin Eun, Da Eu Ko, Ye Seul Gwon

Spectacle créé en février 2012 au Doosan Art Center

#### THÉÂTRE DE LA VILLE

*Dancing Teen Teen*

Mercredi 23 au vendredi 25 septembre 20h30

*Dancing Grandmothers*

Dimanche 27 au mardi 29 septembre, dimanche 17h, lundi et mardi 20h30

20€ et 30€ // Abonnement 20€

Durée: 1h30

En partenariat avec France Inter

Commande du Doosan Art Center (Corée), en production partagée avec Eun-Me Ahn Company // Coproduction 2011 Festival Paris Quartier d'Été Diffusion de *Dancing Grandmothers*, Mister Dante, Didier Michel et Jean-Marie Chabot // Avec le Festival d'Automne à Paris Avec le soutien de l'ONDA



Manifestation organisée dans le cadre de l'Année France-Corée 2015-2016  
www.anneefrancecoree.com

Le programme Corée fait l'objet d'un dossier de presse spécifique

#### Contacts presse :

**Festival d'Automne à Paris**

Christine Delterme, Carole Willemot

01 53 45 17 13

**Théâtre de la Ville**

Marie-Laure Violette

01 48 87 82 73



## EUN-ME AHN

### *Dancing Grandmothers*

Chorégraphie, mise en scène, scénographie et costumes,

**Eun-Me Ahn**

Musique, Younggyu Jang

Conseil artistique, Chun Wooyong

Lumière, Jang Jinyoung

Vidéo, Tae Suk Lee

Costumes et décors, Yunkwan Design

Avec Eun-Me Ahn, Hyung-Kyun Ko, Nam Hyun Woo, Youngmin Jung, Si Han Park, Hyekeyoung Kim, Jihye Ha, Hyo Sub Bae, Ee Sul Lee, Ki Bum Kim

Les grands-mères, Mi Sook Lee, Lee Sub Shin, Mi-Kyoung Lee, SunDeok Kim, Chang-Nang Ahn, Jung Hee Yoon, Hee Sook Choi, Dal Wha Chung, Jung Nim Jang, Nam Ae Cho, Hong Bun Son

Le grand-père, Sang Won An

Spectacle créé en février 2011 au Doosan Art Center

#### ESPACE MICHEL-SIMON

*Dancing Grandmothers*

Jeudi 8 octobre 20h30

15€ à 30€ // Abonnement 15€ et 22,20€

#### THÉÂTRE DE SAINT-QUENTIN-EN-YVELINES, SCÈNE NATIONALE

*Dancing Grandmothers*

Samedi 10 octobre 20h30

21€ et 28€ // Abonnement 19€

Durée : 1h30

En partenariat avec France Inter

Commande du Doosan Art Center (Corée), en production partagée avec Eun-Me Ahn Company // Coproduction 2011 Festival Paris Quartier d'Été // Diffusion de *Dancing Grandmothers*, Mister Dante, Didier Michel et Jean-Marie Chabot // Avec le Festival d'Automne à Paris // Avec le soutien de l'ONDA



Manifestation organisée dans le cadre de l'Année France-Corée 2015-2016

[www.anneefrancecoree.com](http://www.anneefrancecoree.com)

**Le programme Corée fait l'objet d'un dossier de presse spécifique**

Conçues comme un recueil de nouvelles épiques pour le XXI<sup>e</sup> siècle, les trois pièces d'Eun-Me Ahn, *Dancing Grandmothers*, *Middle-Aged Men* et *Teen Teen* donnent la parole à plusieurs générations. Elles témoignent des modes de vie de son pays natal, la Corée. Portrait d'une société sous forme de trilogie dansée. Autrement dit, à travers l'histoire des corps.

Il y a les *road movies* à l'américaine et les spectacles sur les routes selon Eun-Me Ahn. En 2010, la chorégraphe coréenne, accompagnée par quatre danseurs, avec pour outil trois caméras, fait le tour de son pays, à la rencontre de ses grands-mères alors âgées de 60 à 90 ans. Glanant au fil des provinces visitées certains gestes, authentiques et simples, elle partage avec elles les joies du mouvement et du rythme. *Dancing Grandmothers* est issu de ce processus. Alliage d'images et de corps, de danses et de mémoire collective, ce spectacle conçu entre documentaire et fiction tresse avec subtilité danses et gestes quotidiens.

Comment s'expriment les corps parvenus à la moitié de leur existence ? Partie de cette question, Eun-Me Ahn a développé un projet inédit entièrement dévolu à la gent masculine. Après avoir revisité avec eux comportements et habitudes des années 1960-1970, la chorégraphe leur consacre cette pièce de la maturité qui renoue en toute jovialité avec leurs souvenirs et l'expérience des corps. Quant aux adolescents aujourd'hui, les dits "Teen Teen", ils créent un nouveau paysage. Entre humour et virtuosité, on y retrouve leurs pratiques actuelles. Une véritable galerie de styles et de nouvelles attitudes pour une chorégraphie jubilatoire.

#### Contacts presse :

##### Festival d'Automne à Paris

Christine Delterme, Carole Willemot

01 53 45 17 13

##### Théâtre de la Ville

Marie-Laure Violette

01 48 87 82 73

##### Espace Michel Simon / Noisy Le Grand

Emeline Massacret

01 49 31 02 02

##### Théâtre de Saint Quentin-En-Yvelines

Véronique Cartier

01 30 96 99 36

## LES SPECTACLES

### DANCING GRANDMOTHERS (2011)

En octobre 2010, Eun-Me Ahn a demandé à des femmes âgées, paysannes pour la plupart, de danser pour elle, de façon spontanée. Certaines de ces "grand-mères" avaient 60 ans, d'autres 90. *"Elles avaient toutes l'air heureuses quand elles dansaient. Elles étaient heureuses d'être encore capables de danser, et heureuses que quelqu'un leur ait demandé de le faire. Leurs danses étaient si naturelles et si vivantes qu'elles ont entraîné dans leur mouvement les jeunes danseurs professionnels de ma troupe. Chacun de leurs gestes reflétait la rudesse de leurs conditions de vie. Comme si on regardait un extrait d'un documentaire qui parlerait à la fois du passé et du sol. Les corps ridés de ces grand-mères étaient comme un livre où auraient été consignés des vies vécues depuis plus d'un siècle. Chacune de leurs danses composait une épopée, déployée sur un rythme harmonieux dans une brève fraction de temps. À chaque rencontre avec l'une d'elles, nous regardions l'histoire de la Corée moderne qui s'incarnait dans leur corps, comme si leur corps était un livre d'histoire de notre pays, bien plus concret qu'aucun autre récit de la tradition écrite ou orale."*

De ces rencontres, des images filmées dans les provinces, des réactions des danseurs de la troupe est né un spectacle. Un hommage aux temps anciens autant qu'à la vitalité inaltérable du mouvement. Comme l'écrit encore Eun-Me Ahn : *"Pour moi, le mouvement n'a pas seulement lieu à un moment donné, mais représente plutôt une sorte de fossile appelé à être actionné à un moment donné pour créer par ses différentes gestuelles tout un univers de souplesse où l'instant présent s'allonge à l'infini."*

Extraits - Programme Festival Paris quartier d'été 2014

### DANCING TEEN-TEEN (2012)

*"79 étudiants se sont inscrits, puis ils sont partis un à un, et nous sommes restés 22. Tous étaient curieux, voulaient rencontrer l'étrange artiste. Mais beaucoup durent renoncer à cause de leurs emplois du temps extrêmement serrés. Aucun adulte ne sait ce qu'expérimentent ces jeunes gens, c'est précis, méticuleux. Savent-ils à quel point le monde d'aujourd'hui est compétitif et rigoureux ? Leurs corps sont si influencés par les médias. Rien à voir avec les grand-mères. Ils dansent ce qu'ils ont vu, sans apprendre, sans restriction. C'est ce que l'on appelle 'la danse de l'idole'. Tous les citoyens désormais dansent la danse de l'idole, et en tant que professionnelle de la danse, je ne peux tout simplement pas ignorer cette scène historique ! Chaque fois que les adultes mentionnent des problèmes avec les jeunes, ils disent que les jeunes ont besoin de notre amour*

*et de notre attention. Mais pour une génération qui n'a pas reçu d'amour est-il facile d'en donner ? C'est pour cette raison que je n'ai rien demandé aux jeunes, rien d'autre que de simples mouvements de base, on leur demande toujours de faire ceci ou faire cela, j'ai simplement crié : faites ce que vous voulez ! L'impulsion est une énergie, le souffle de la liberté qui vous emmène là où vous n'êtes encore jamais allé. Ces jeunes qui sont encore de petite taille et en pleine croissance sont assis toute la journée, et dans leur futur travail, ils seront encore assis toute la journée. La danse pour soi n'est ni juste ni fausse. Quand un œil bienveillant se pose sur un corps qui s'ouvre, le chemin devient lumineux. Il est temps que les adultes apprennent ce que le corps des adolescents tentent d'exprimer par le mouvement, de leur toute jeune expérience. Ils dansent les rêves plantés par les adultes dans leur corps, ils dansent aussi les souffrances et les maladies de notre société."*

Extraits - Programme Festival Paris quartier d'été 2014

### DANCING MIDDLE-AGED MEN (2013)

Ce projet se concentre sur différentes générations d'hommes coréens âgés de 40 à 65 ans. Ceux qui vivent en chefs de famille et qui sont les employés seniors des entreprises. Ils représentent l'entité sociale qui porte lourdement les responsabilités dans une société encore très structurée autour de la famille. Leurs corps, leurs mouvements sont un témoignage et un regard sur l'histoire coréenne moderne. Ceux qui sont nés en Corée dans les années 1960 quand le pays n'était plus qu'une terre réduite en cendres après la guerre, et qui ont dû apprendre à survivre aux premiers phénomènes économiques et à la suprématie de la modernisation. Ceux-là sont désignés par le terme "ajeossi" : premiers bénéficiaires de l'enthousiasme coréen pour l'éducation, ils sont entrés à l'école au moment où l'économie nationale explosait et ont démarré leurs carrières alors qu'elle était à son acmé. Ils ont mené des vies professionnelles sûres jusqu'à l'âge de la retraite. Ils appartiennent à la génération bénie qui a vécu sans grand désastre. Leur énorme investissement au travail a été récompensé par de grandes réalisations, mais le monde matériel a évolué bien plus vite au cours de leur vie professionnelle qu'au cours de ces cent dernières années. D'autres ont été pris de vitesse par le consumérisme, ils sont devenus les proies de leur propre productivité. Fatigue psychique, surmenage, alcoolisme, nécessité de s'adapter constamment à de nouvelles données... Et les voilà à la retraite, première génération à expérimenter cet état, dans un confort financier qui leur permet d'envisager de vivre encore de vingt à trente ans sans soucis.

Extraits - Programme Festival Paris quartier d'été 2014

# BIOGRAPHIE

## EUN-ME AHN

Coréenne et cosmopolite, figure de l'avant-garde mais aussi chorégraphe de la très officielle cérémonie d'ouverture de la Coupe du monde de football à Deagu en 2002 et présentée dans les plus grands festivals internationaux, **Eun-Me Ahn** sait cultiver les beautés du contraste, mélanger les pois, les rayures et les fleurs, jouer des couleurs les plus pop avant de basculer dans la plus solennelle austérité, jouer des plus subtiles nuances de l'androgynie, ou miser sur la lenteur pour mieux faire éclater les rythmes de la transe...

Eun-Me Ahn est une performeuse risque-tout, prête à toutes les pirateries. On l'a ainsi vue se jeter du haut d'une grue, puis, s'attaquer à un piano à coups de hache et de ciseaux, déchirer elle-même sa robe de fée confectionnée à l'aide de cravates blanches pour en distribuer les lambeaux au public tout en exécutant une Danse de l'ours en peluche tirée d'un conte de fées.

Mais on aurait tort de croire qu'il s'agit de provocation. Plutôt l'affirmation d'une curiosité et d'une liberté tenues par le travail et le style, et poussées dans leurs retranchements les moins attendus.

C'est dès l'âge de douze ans qu'Eun-Me Ahn commence sa formation en danse coréenne traditionnelle. En 1989, elle termine ses études à la E-Wha University for Women à Séoul, où elle obtient un diplôme en Arts plastiques et un en Art. Elle sort ensuite diplômée en danse de la prestigieuse Tisch School of the Arts de New York en 1994.

De 1986 à 1992, Eun-Me Ahn est membre de la Korean Modern Dance Company et de la Korean Contemporary Dance Company de Séoul. Elle commence en 1986 à développer son travail chorégraphique en Corée jusqu'à 1993. Durant son séjour à New York, elle poursuit ses activités de chorégraphe : pendant cinq saisons, de 1995 à 1999, elle obtient un franc succès avec plusieurs œuvres longues, acclamées autant par le public que la critique. Eun-Me Ahn est particulièrement reconnue pour ses images puissantes et émouvantes. Elle est considérée comme la représentante coréenne de la danse Butô japonaise.

Durant ces deux dernières années, Eun-Me Ahn a encore multiplié ses activités dans sa Corée du Sud natale, où elle a officié de 2001 à 2004 en tant que directrice artistique de la Deagu City Dance Troupe. Elle a d'ailleurs chorégraphié la cérémonie d'ouverture de la Coupe du Monde de football dont certains matchs ont eu lieu à Deagu en 2002.

Trois de ses travaux en solo sont présentés au Pina Bausch Festival à Wuppertal en 2001. Son œuvre *Please Hold my Hand*, créée pour le Folkwang Tanz Studio en octobre 2003 fait également partie d'une série chorégraphique : elle comprend les thèmes *Please...* (2000), *Please Help me* (2002), et *Please Love me* et *Please Kill me* (2002) qui clôturent ce cycle. En 2004, elle commence une nouvelle série autour du thème *Let...* La première pièce de ce cycle s'intitule *Let's Go* et est présentée au Pina Bausch Festival, ainsi qu'au Seoul Performing Art Festival et au Modafe Festival à Séoul. La seconde œuvre de la série, *Let me Change your Name*, est coproduite par l'Asian Pacific Weeks Festival à la Maison des Cultures du Monde de Berlin et au Seoul Performing Art Festival en 2005. En 2014, Eun-Me Ahn est directrice artistique du PAMS (*Performing art market in Séoul*).

[www.ahneunme.com](http://www.ahneunme.com) et Extraits - Programme Festival Paris quartier d'été 2014



## NADIA BEUGRÉ

### *Legacy*

Chorégraphie, **Nadia Beugré**

Avec Nadia Beugré, Hanna Hedman

Musicienne live (balafons, batterie), Salimata Diabaté

Conseiller artistique et régisseur son, Boris Hennion

Conception lumière et scénographie, Erik Houllier

Régisseur général et assistant création lumière, Anthony Merlaud

#### THÉÂTRE DE LA CITÉ INTERNATIONALE

Lundi 28 septembre au vendredi 2 octobre

lundi, mardi, vendredi 21h, jeudi 19h30, relâche mercredi

11€ à 22€ // Abonnement 11€ à 16€

Durée estimée : 1h

Production déléguée Latitudes Prod. // Coproduction Centre Chorégraphique National de Roubaix ; Centre Chorégraphique National de Montpellier ; FUSED – French US Exchange in Dance ; Festival d'Automne à Paris ; La Bâtie – Festival de Genève ; théâtre Garonne – Scène européenne (Toulouse) ; BIT Teatergarasjen (Bergen) ; House on Fire, avec le soutien de l'Union Européenne ; Festival d'Avignon – Sujets à vif / SACD ; Le Théâtre de Nîmes ; Fabrik Postdam (Allemagne) ; Le Parvis – Scène nationale de Tarbes-Pyrénées // Coréalisation Théâtre de la Cité internationale ; Festival d'Automne à Paris // Avec le soutien de la DRAC Nord-Pas-de-Calais

Spectacle créé le 31 août 2015 à La Bâtie – Festival de Genève

#### Contacts presse :

##### Festival d'Automne à Paris

Christine Delterme, Carole Willemot

01 53 45 17 13

##### Théâtre de la Cité Internationale

Philippe Boulet

06 82 28 00 47

## NADIA BEUGRÉ

### *Quartiers libres*

Chorégraphie et interprétation, **Nadia Beugré**

Dramaturgie, création et régie son, Boris Hennion

Costumes, Nadia Beugré, Boris Hennion

Création plastique, Nadia Beugré

Conception lumière et régie générale, Laurent Bourgeois, Erik Houllier

Composition du paysage sonore, Mathieu Grenier

#### LE TARMAC

Mercredi 14 au samedi 17 octobre

mercredi au vendredi 20h, samedi 16h

12€ à 25€ // Abonnement 12€ et 16€

Durée : 50 mn

Production déléguée Latitudes Prod.

Coréalisation Le Tarmac ; Festival d'Automne à Paris

**Ces spectacles font partie du projet d'éducation artistique et culturelle Parcours d'auteurs, co-initié par le Festival d'Automne et la SACD**

#### Contacts presse :

##### Festival d'Automne à Paris

Christine Delterme, Carole Willemot

01 53 45 17 13

##### Tarmac

David Sultan

01 40 31 20 58

Lutte, femmes, liberté : trois mots insuffisants sans doute mais trois mots qui disent quand même quelque chose du sillon que creuse inlassablement la chorégraphe ivoirienne Nadia Beugré. *Quartiers libres* (2012) et *Legacy*, son tout nouveau spectacle, en font foi. Dans *Quartiers Libres*, solo endiablé, Nadia Beugré s’empare de la scène, en robe sexy et lamée, avec l’énergie brute qui la caractérise. S’emparer est bien le mot puisque le spectacle tourne autour d’une question cruciale pour les femmes africaines et pas seulement : de quel espace public sommes-nous chassés ? Quelles rues n’osons-nous pas traverser ? Quel tabou faut-il briser pour exister pleinement dans le monde et dans son corps ? Se dépouillant de sa robe brillante, et du micro qui l’étranglait comme un serpent, la danseuse s’invente des costumes qui lui vont tellement mieux, des gestes tellement moins contraints, pour finir, ruisselante et heureuse, dans une sorte de chrysalide de plastique qui est peut-être la promesse d’une renaissance. *Legacy*, pour sa part, est une pièce de groupe et d’héritage : héritage de la marche de Bassam où des Ivoiriennes qui manifestaient pour la libération de leurs maris furent passées à tabac, héritage de la reine ghanéenne Pokou dont la légende dit qu’elle sacrifia son fils pour sauver son peuple, héritage de toutes les femmes en marche qui n’ont pas accepté de simplement se taire. La danse puissante, athlétique et investie de Nadia Beugré est d’évidence sa propre façon de marcher et de (se) manifester.

## ENTRETIEN

NADIA BEUGRÉ

***Y a-t-il un point commun entre les deux pièces que vous présentez cet automne ?***

**Nadia Beugré :** Oui. Les pièces parlent de liberté. Comment peut-on accroître sa propre liberté sans avoir à piétiner celles des autres ? Et donc puisque cela parle de liberté, cela parle aussi de risque. La liberté n'est pas quelque chose de donné, c'est un risque à prendre, c'est une lutte à mener. Dans *Quartiers libres*, je veux occuper un espace qui, en général, est interdit aux femmes. Pour *Legacy*, je m'inspire de plusieurs combats menés par des femmes, mais ce qui m'intéresse ce n'est pas vraiment l'objet de leur lutte, l'objectif qu'elles visaient, mais leur lutte elle-même. Le courage qu'il faut, qu'il leur a fallu.

***Pourquoi spécialement les luttes des femmes ?***

**Nadia Beugré :** Parce qu'on n'en parle pas. Et on n'en parle pas, simplement parce que ce sont des femmes. Lorsqu'on raconte l'épopée mandingue, on oublie de dire que le héros avait une mère qui a été capitale dans sa formation. Les femmes restent les oubliées de l'Histoire en Afrique. En 1949, des femmes ont marché à Bassam. En 2006, d'autres femmes ont fait la même marche et celles-là on leur a tiré dessus. Et je ne peux pas m'empêcher de me demander : mais quelle arme, quelle arme avaient les femmes de 1949 que nous n'avons plus ?

***C'est pour cela que vous travaillez avec une percussionniste femme ?***

**Nadia Beugré :** Oui, je voulais travailler avec une batteuse parce que c'est rare. Quand j'ai rencontré Sali Diabaté, qui joue du djembé et du balafon, elle m'a raconté le combat qu'elle a dû mener pour pouvoir jouer, pour que les hommes la laissent jouer. Elle était une honte pour sa famille, c'était une humiliation. Quand elle était petite, elle devait laver toute la vaisselle de la cour commune où elle habitait, c'était censé l'occuper et l'empêcher de jouer, mais elle trouvait le moyen de le faire très vite pour aller jouer quand même. Et puis je l'ai entendue et j'ai été épatée par son jeu.

***Votre danse est-elle une danse où le mouvement est en lutte ?***

**Nadia Beugré :** Le mouvement, en tant que tel, ne m'intéresse pas. Ce qui m'intéresse c'est l'état dans lequel on se trouve. Je n'ai pas vraiment de technique de danse. Je suis une artiste à multiples influences. Je n'ai pas été formée et ça ne me manque pas parce que je crois que la danse est la vie elle-même. Je sens que danser est une mission, je danse toujours comme si c'était mon dernier jour. Donc je ne cherche pas à écrire des gestes mais à mettre en avant des états : l'état d'angoisse qu'implique la lutte, par exemple, comment le corps en est changé.

***Que faites-vous alors dans Legacy ?***

**Nadia Beugré :** Courir, rien que courir, courir. Courir parce que les femmes sont des coureuses perpétuelles que rien n'arrête. Alors j'ai décidé qu'on allait courir pen-

dant une quarantaine de minutes. La question est : vers quoi court-on ? Qu'est-ce qu'on fuit ?

***Legacy est une pièce de groupe, est-ce que vous courez toutes en même temps ?***

**Nadia Beugré :** Oui, d'abord, on court en groupe, toutes dans la même direction et puis on se sépare parce que nous avons toutes nos petits secrets. Chacune des participantes travaille sur ce secret : ce qui est intéressant, c'est qu'elles ne sont pas danseuses, ce sont des femmes, des féministes, qui ont entendu parler du projet et qui sont venues volontairement.

***Dans Quartiers libres, vous jouez beaucoup de votre nudité. Avez-vous mis nues les femmes de Legacy ?***

**Nadia Beugré :** Moi, je ne suis pas très pudique mais la nudité reste taboue chez nous. Et c'est difficile pour moi de demander à des femmes plus âgées d'être nues. Je ne sais pas encore ce qu'il en sera dans la pièce, nous sommes encore en plein travail, mais j'ai fait une expérience : pour leur demander de se dénuder, j'ai inventé un espace rond, un espace traditionnel en Afrique qui représente l'espace de l'exposition, l'espace où on est prêt à recevoir des coups, à prendre des risques, où on fait des échanges, des rituels, des rencontres. Je leur ai dit : placez-vous dans cet espace et pensez à vous comme à des soldats. Je me suis inspirée des Amazones du Dahomey. En faisant des recherches je me suis aperçue que les hommes utilisaient ces femmes guerrières moins pour faire la guerre que pour désarçonner et affaiblir les guerriers d'en face. Quand on a besoin de nous, on sait où nous trouver.

***Y a-t-il d'autres recours à la tradition dans votre travail ?***

**Nadia Beugré :** Je m'intéresse beaucoup à la danse adjanou. C'est une danse sacrée du pays Baoulé, interdite aux hommes, et que les femmes dansent quand ça va mal, quand le pays est menacé par la guerre par exemple. Les femmes alors sortent nues, les femmes les plus âgées, celles de soixante ou de quatre-vingts ans, et elles dansent pour chasser les mauvais esprits, le mauvais sort, et pour renforcer la communauté. Les femmes l'ont encore dansée il n'y a pas longtemps au Burkina. Je m'y intéresse parce que c'est une danse qui témoigne du pouvoir des femmes, mais je ne sais pas encore si je pouvais m'en servir car les hommes ne sont pas censés voir cette danse. Je ne sais pas encore si j'ai envie de transgresser cet interdit. Je ne suis prête à transgresser que si cela a vraiment un sens pour moi, pour les interprètes, pour la profondeur du spectacle.

Propos recueillis par Stéphane Bouquet

# BIOGRAPHIE

NADIA BEUGRÉ

**Nadia Beugré** fait ses premiers pas dans la danse au sein du Dante Théâtre où elle explore les danses traditionnelles de Côte d'Ivoire. Elle accompagne Béatrice Kombé dans la création de la compagnie Tché Tché en 1997. Récompensée de plusieurs prix, la compagnie se produit et donne des ateliers dans les différents pays où elle est invitée.

Elle crée ensuite le solo *Un espace vide : Moi* présenté en Angleterre, en France, au Burkina Faso, en Tunisie, aux Etats-Unis. Elle passe par la formation Outillages Chorégraphiques (Ecole des Sables de Germaine Acogny, Sénégal) puis intègre en 2009 la formation artistique Ex.e.r.ce "Danse et Image" (direction artistique de Mathilde Monnier) au Centre Chorégraphique de Montpellier, où elle commence à travailler sur son solo *Quartiers Libres*. Cette création sera présentée ensuite au Théâtre de la Cité internationale à Paris et est actuellement en tournée internationale. Régulièrement Nadia Beugré, collabore auprès de différents chorégraphes, comme Seydou Boro, Alain Buffard, Mathilde Monnier, etc.

[www.latitudescontemporaines.com](http://www.latitudescontemporaines.com)





# MAGUY MARIN

## Umwelt

Conception, **Maguy Marin**

Avec 9 interprètes

Dispositif sonore et musique, Denis Mariotte

Lumière, Alexandre Béneteaud

Costumes, Nelly Geyres

Son, Antoine Garry

Assistante, Cathy Polo

### MAISON DES ARTS CRÉTEIL

Vendredi 9 et samedi 10 octobre 20h

10€ à 20€ // Abonnement 8€ et 10€

### THÉÂTRE DE LA VILLE

Vendredi 4 au mardi 8 décembre 20h30, dimanche 15h

20€ et 30€ // Abonnement 20€

### L'APOSTROPHE / THÉÂTRE DES LOUVRAIS-PONTOISE

Vendredi 11 décembre 20h30

8€ à 19€ // Abonnement 5€ à 14€

### THÉÂTRE DE SAINT-QUENTIN-EN-YVELINES, SCÈNE NATIONALE

Samedi 9 janvier 20h30

16€ et 21€ // Abonnement 15€

Durée : 1h10

En partenariat avec France Inter

Coproduction 2013, House on Fire ; théâtre Garonne – Scène européenne (Toulouse), BIT – Teatergarasjen (Bergen – Norvège), Kaaitheater (Bruxelles) Compagnie Maguy Marin // Coproduction 2003, Théâtre de la Ville-Paris ; Maison de la Danse (Lyon) ; Le Toboggan (Décines) ; Centre Chorégraphique National de Rillieux-la-Pape / Compagnie Maguy Marin // Coréalisation Théâtre de la Ville ; Festival d'Automne à Paris (pour les représentations du 4 au 8 décembre) // Coréalisation Maison des Arts Créteil ; Festival d'Automne à Paris (pour les représentations des 9 et 10 octobre) // Ce spectacle fait partie du projet d'éducation artistique et culturelle Parcours d'auteurs, co-initié par le Festival d'Automne et la SACD

Spectacle créé le 30 novembre 2004 au Toboggan, Centre culturel de Décines

L'œuvre de Maguy Marin est de celles qui s'affranchissent des codes et des clôtures formelles pour inventer des formes scéniques où la musique, le texte, le théâtre et la danse se confrontent ou s'interrogent mutuellement. De *May B à BiT* (présentée l'an passé au Festival d'Automne), chacune de ses pièces pose le corps, la voix, le temps, la scène comme autant de matières à accorder, à tordre ou à entremêler. En 2003, près de trente ans après sa première création, elle présentait *Umwelt*, qui reposait les conditions mêmes du spectacle dans toute sa radicalité – plongeant les spectateurs au cœur d'une vision tumultueuse : des corps aux prises avec le temps, luttant avec leur propre image au sein d'un environnement instable et chaotique. Dix ans plus tard, cet ovni chorégraphique n'a rien perdu de sa force de percussion.

Conçue comme un milieu doté de ses propres règles, *Umwelt* repose sur un dispositif perceptif constitué de portes et de miroirs, d'ouvertures et de fermetures qui organisent le battement de la vision. À l'intérieur de ce cadre mis en vibration par le son amplifié de trois guitares, des corps défilent, apparaissent, disparaissent, amorcent des bribes de situations quotidiennes : brandir un objet, s'étreindre, marcher, manger, disparaître. Cette suite ininterrompue d'entrées et de sorties dresse une galerie d'attitudes, comme une bobine aléatoire glissée dans un projecteur défectueux. Progressivement, la machine s'emballe, coupe, se répète, recommence ; les corps se dédoublent, restant au bord de leur propre existence. Catalogue d'êtres éphémères, "vie mode d'emploi" cherchant à atteindre "l'épuisement des possibles", *Umwelt* dresse en creux le devenir de notre propre environnement – de sa vanité et de sa fragilité.

#### Contacts presse :

#### Festival d'Automne à Paris

Christine Delterme, Carole Willemot

01 53 45 17 13

#### Mac Créteil

BODO - Audrey

01 44 54 02 00

#### Théâtre de la Ville

Marie-Laure Violette

01 48 87 82 73

#### L'Apostrophe / Cergy Pontoise

Arnaud Vasseur

01 34 20 14 37

#### Théâtre de Saint-Quentin-en-Yvelines

Véronique Cartier

01 30 96 99 36

# ENTRETIEN

MAGUY MARIN

**Créée en 2004, Umwelt tient une place très importante dans votre œuvre – comme une remise en jeu de votre manière de travailler.**

**D'où est venu le désir de la remonter ?**

**Maguy Marin :** La première raison, c'est que beaucoup de gens ont demandé à revoir cette pièce. Elle a beaucoup tourné entre 2005 et 2008, puis on ne l'a plus vue. Du coup, c'est une manière de la retrouver, de voir où on en est, ce qu'elle continue à raconter aujourd'hui. Et puis c'est aussi une façon de la revoir avec de nouveaux interprètes. Pour nous aussi – pour moi, pour la compagnie – Umwelt a effectivement marqué un moment important. Cette pièce a été une étape, le passage vers un autre moment de mon travail – qui a duré longtemps, qui dure encore en un sens.

**Quelles sont les nouvelles voies de recherche que Umwelt a ouvert pour vous ?**

**Maguy Marin :** A vrai dire, cela faisait un moment déjà que je tournais autour de certaines idées qui se sont cristallisées dans Umwelt. Je cherchais d'autres manières de composer, qui fassent moins appel au choix, mais qui se basent davantage sur des structures mathématiques. Cette idée était déjà présente dans *Point de fuite* et *Les applaudissements ne se mangent pas*. Et le travail mené pendant trois ou quatre ans autour de ces questions a vraiment émergé avec Umwelt, a trouvé une forme pour s'incarner. Cela tient aussi aux danseurs. Même si il y a beaucoup de danseurs professionnels, le fait d'avoir travaillé avec des "non-danseurs" m'a permis de mettre un peu à distance vis à vis des questions de technicité, d'expérience. Le fait de mélanger des professionnels et des non-professionnels de la danse était important pour atteindre cet aspect de "paysage de corps", de "panorama humain".

Pour cette pièce, j'ai aussi employé une nouvelle manière de travailler la matière : c'est la première pièce pour laquelle j'emploie véritablement la technique du montage – c'est-à-dire que la composition, l'agencement des séquences ne s'est pas fait de manière continue, comme un long développement. Umwelt donne l'impression d'un flux, d'un continuum constant, mais en fait, tout est construit à partir de toutes petites vignettes qui s'ajoutent les unes aux autres pour former un tout.

**Cette pièce produit une ambiance très particulière, une logique proche du rêve – ou du cauchemar... Comment vous est venue l'idée de cette pièce – de ce défilement ininterrompu de corps ? Est-ce une vision qui a surgi, ou un processus progressif de découverte ?**

**Maguy Marin :** Deux lectures ont été déterminantes lors de l'élaboration de Umwelt : celle de Spinoza tout d'abord, et cette idée présente dans *l'Éthique* de "ce que peut un corps" : la façon dont il est affecté par le monde et dont lui-même affecte celui-ci. Beckett ensuite, qui est une référence constante dans mon travail, et dont le principe directeur serait "l'épuisement des possibles"<sup>1</sup>. L'idée de cette pièce émerge en quelque sorte au croisement entre

"ce que peut un corps" et "l'épuisement des possibles". Cette vision fragmentaire, cette manière de prendre les choses dans leur surgissement s'est encore affirmée avec *Salves* par la suite. Mais cette idée de l'image qui apparaît vient aussi du fait que les interprètes rentrent en faisant déjà quelque chose, et sortent en continuant à le faire... Rien d'autre ne se passe que ce qu'ils sont en train de faire... Je me suis également appuyée sur le livre de Gilles Deleuze *Spinoza, Philosophie pratique*, dans lequel il y a un passage qui s'appelle *Nous au milieu* ; il y parle d'un ethologue, Jacob von Uexküll, et il évoque une sorte d'éthologie spinoziste : c'est à dire qu'il prolonge l'idée de "ce que peut un corps", en l'appliquant à la multiplicité des affects animaux – à la multiplicité du vivant. Cette matière philosophique a nourri la création, a ouvert le potentiel de ce qu'il était possible de faire.

**Umwelt est une pièce qui rappelle beaucoup de références littéraires, philosophiques. C'est un objet interprétatif très ouvert. Par exemple, cette ligne de corps m'a fait songer à la définition que Walter Benjamin donne de l'aura : "l'unique apparition d'un lointain, si proche soit-il".**

**Maguy Marin :** Il y a une autre citation de Benjamin qui m'a frappée – mais que j'ai découverte plus tard. Lorsque nous avons joué en Irlande, un étudiant m'a parlé d'un passage de *Thèses sur le concept d'histoire*, qui évoque l'Ange de Paul Klee. Dans ce tableau, on voit un ange qui recule devant une bourrasque ; il ne peut rien faire, ses ailes sont déployées, mais il ne peut ni avancer ni les refermer... Et Benjamin – qui a possédé ce tableau – commente cette tempête, en l'interprétant comme une sorte d'allégorie du progrès : "Il existe un tableau de Klee qui s'intitule *Angelus novus*. Il représente un ange qui semble avoir dessein de s'éloigner de ce à quoi son regard semble rivé. Ses yeux sont écarquillés, sa bouche ouverte, ses ailes déployées. Tel est l'aspect que doit avoir nécessairement l'ange de l'histoire. Il a le visage tourné vers le passé. Où paraît devant nous une suite d'événements, il ne voit qu'une seule et unique catastrophe, qui ne cesse d'amonceler ruines sur ruines et les jette à ses pieds. Il voudrait bien s'attarder, réveiller les morts et rassembler les vaincus. Mais du paradis souffle une tempête qui s'est prise dans ses ailes, si forte que l'ange ne peut plus les refermer. Cette tempête le pousse incessamment vers l'avenir auquel il tourne le dos, cependant que jusqu'au ciel devant lui s'accumulent les ruines. Cette tempête est ce que nous appelons le progrès."

**Cette ligne de corps forme comme une lisière : des situations quotidiennes, proches de nous – mais placées au loin, à l'horizon...**

**Maguy Marin :** Oui. D'ailleurs cette idée de mettre le dispositif en fond de plateau, comme un horizon – est arrivée à la fin.

C'était une manière de jouer sur la perception, afin que l'on perçoive les visages, mais de manière diffuse ; que les silhouettes se dessinent de manière globale – ni ano-

<sup>1</sup> Voir *Quad* et autres pièces pour la télévision de Samuel Beckett, suivi de *L'épousé* de Gilles Deleuze

nyme, ni trop singularisées – comme l'exposition d'une humanité...

***Du coup, cela laisse un immense plateau vide – où s'accumulent les déchets, les restes de cette humanité... Ces "ruines sur ruines" qu'évoque Benjamin..***

**Maguy Marin :** Oui, c'est vrai. Et en même temps cela fait partie des choses que je n'ai pas vraiment pensées, mais qui ont découlé des choix précédents, de tout ce qui s'était construit en amont : la question du montage, et le fait d'attraper des moments très quotidiens dans lesquels, habituellement, on n'est pas regardé, *on n'est pas vu*. Je voulais trouver un moyen de représenter des moments "hors-représentation" ; et de traiter ces moments non comme de véritables "séquences", possédant un développement, mais plutôt comme de courtes vignettes, sur des activités très simples, définies au préalable – comme s'habiller, manger...

***La pièce donne l'impression d'avoir été construite à partir d'une énorme somme d'observations. Comment avez-vous rassemblé ces instantanés, cette galerie d'attitudes ? Est-ce que les interprètes ont participé au processus ?***

**Maguy Marin :** Oui, au début nous avons amené deux cartons dans le studio, dans lesquels nous lançions des propositions de vignettes. La contrainte était celle-là : vous avez dix secondes pour entrer et sortir. Nous avons ajouté un tempo, à la seconde, un tempo de soixante – non, un tout petit peu moins en fait, cinquante-huit, sinon c'était trop rapide. Avec cette durée et ce tempo, chacun a proposé beaucoup de choses. Le travail s'est appuyé sur cette matière – mais c'est aussi pour cette raison que le montage a été particulièrement important : pour cadrer la multitude d'idées, choisir celles qui étaient les plus pertinentes, celles qui ne fonctionnaient pas, ou qui portaient dans d'autres directions.

***Comment s'est passé le montage justement ?***

**Maguy Marin :** Il a été fait à partir d'un tableau polyrythmique de sept chiffres – du un au sept, mais j'ai enlevé le un par la suite parce que ça ne m'arrangeait pas ! Il faut toujours tricher un peu avec les mathématiques... J'ai conservé les chiffres de deux à sept, en utilisant toutes les combinaisons possibles à partir des multiples de ces chiffres – comme des suites de rencontres possibles. Par exemple chaque fois que le cinq et le sept se rencontrent, il se passe telle chose – en faisant comme si les chiffres étaient des gens... Plus il y a de nombres qui ont de multiples communs, plus il y a de gens sur le plateau. Je me suis vraiment appuyée sur cette structure – tout en la traficotant un peu lorsqu'il le fallait... Je ne voulais pas non plus être complètement esclave des chiffres...

Il y a dix séquences en tout, comprenant quatre cents vingt vignettes je crois ; par exemple, les moments d'immobilité à la fin de chaque séquence ont été rajoutés.

***La pièce dans son ensemble donne une extraordinaire impression de rythmicité. Vous avez triché avec la structure afin d'ajuster les rythmes, de donner un aspect plus organique à l'ensemble ?***

**Maguy Marin :** Oui, les événements se produisent à la rencontre entre la structure et le hasard. Au départ j'avais fait un tirage au sort pour déterminer qui serait deux, qui serait trois, etc. Mais très vite, nous nous sommes rendus compte qu'il fallait changer certaines choses, s'arranger avec les choix prédéfinis : il fallait que deux devienne cinq, que cinq devienne trois... Donc petit à petit, cette répartition s'est un peu brouillée. Au fur et à mesure de l'avancée du travail, certains blocages apparaissent, il faut les résoudre au cas par cas. Il y avait un problème avec les portes aussi. A certains moments, il y a sept portes qui servent, parfois il y en a neuf ou dix. Ces portes sont très importantes – cela implique qui entre, par quelles porte... Il a fallu que les interprètes changent de place, pour ne pas que ce soient toujours les mêmes personnes qui entrent par les mêmes portes. Tout cela participe au rythme d'ensemble.

Et en même temps, ce qui est intéressant, c'est que cette structure, malgré tout, fonctionnait. A un moment, j'ai réalisé une longue prise vidéo de deux heures, pour voir, pour tester l'ennui, en essayant de me mettre à la place du public. En regardant cette vidéo, je me suis dit : "ils ne vont jamais supporter"... Mais chaque fois que je modifiais la pièce pour la rendre plus "supportable", elle résistait. Les éléments que j'ajoutais produisaient un pas de côté qui n'allait pas du tout avec le reste...

***Vous évoquez les spectateurs, mais j'imagine que cette pièce a dû être assez épuisante pour les interprètes également. Est-ce que vous avez mis en place un type d'entraînement particulier ?***

**Maguy Marin :** Oui oui, tout à fait, c'était très difficile pour les danseurs – et pas seulement d'un point de vue physique d'ailleurs, mais aussi pour ce qui est de la mémoire ! A part deux ou trois qui ont réussi à la mémoriser par cœur, la plupart ont des conduites en coulisses qu'ils vérifient de temps en temps. Étant donné que les vignettes sont très courtes, et assez répétitives, il est assez compliqué de tout mémoriser.

***Comment avez-vous réalisé la transmission aux nouveaux danseurs, l'apprentissage de ces différents niveaux de lecture ?***

**Maguy Marin :** Nous avons travaillé principalement à partir de vidéos, mais aussi avec la mémoire des interprètes qui l'avaient déjà faite. A vrai dire, cela a été une pièce très difficile à remonter. Il y a beaucoup de choses que je ne vois pas de là où je suis, quand je regarde – des choses dont dépend la pièce. Il y a en particulier tout ce qui se passe à l'arrière du plateau, derrière le dispositif. C'est une mécanique incroyable ! Pour que cela fonctionne, il faut que tout soit exécuté à la perfection. Il y a notamment des étagères, sur lesquelles sont posés tous les objets et

les costumes utilisés pendant le spectacle. Il arrive que les interprètes entrent et sortent en un instant, et il ne sont pas si nombreux que ça à faire tout ce qu'ils font. Du coup, il faut que chaque objet soit posé à la bonne place. Il y a tout un système d'entraide, où les uns aident les autres à aller plus vite – système qui s'était mis en place plus en moins intuitivement lors de la création. Il s'agit là d'un paramètre assez difficile à “remonter” et à contrôler de la position où je me trouve. Du coup, cet élément “en coulisse”, je l'ai également filmé, c'est d'ailleurs un matériau très intéressant. Je l'ai filmé pour qu'on s'en souvienne, mais aussi parce que c'était magnifique ! La manière dont les corps opèrent, derrière, pour que tout se passe comme prévu... Forcément, lorsque je suis en face, je ne sais pas pourquoi quelqu'un n'est pas entré à tel moment ! Il a peut-être suffi que tel objet ne soit pas rangé à sa place, ou qu'il soit tombé par terre et que l'interprète n'ait pas eu le temps de le ramasser... Il a été très difficile de se rappeler de tous ces petits gestes qui font que la pièce fonctionne...

***Il faudrait presque produire un matériau documentaire sur tout ce qu'il a fallu mettre en place pour que la pièce fonctionne ! Le montage, le tableau, les étagères, les coulisses...***

**Maguy Marin :** Oui, tout à fait, beaucoup de gens m'en ont parlé. La cinémathèque de la danse avait monté un programme qui s'appelait *Retour sur Umwelt*, et dans lequel apparaissaient certaines séquences documentaires sur ce travail. Un jour peut-être, j'essaierais d'approfondir tout ça.

***Nous n'avons pas évoqué le dispositif musical, qui participe de cet “environnement”, qui apporte une ligne continue, tissant ensemble toutes ces vignettes. Comment a-t-il été conçu ?***

**Maguy Marin :** C'est Denis Mariotte qui a pensé ce dispositif. Deux bobines font défiler un fil, qui passe ensuite dans les cordes de trois guitares. Les sons sont retravaillés en direct, par ordinateur et à l'aide de pédales. Donc d'une certaine façon la musique est composée – mais à partir de l'aléatoire qu'implique ce dispositif. Et par ailleurs, la longueur du fil fait la même longueur que la durée de la pièce. Du coup le fil finit de défiler dans les bobines lorsque la pièce se termine – en faisant trois accords sur les trois guitares.

***Pour finir, ce terme de Umwelt renvoie à l'idée de milieu, d'environnement. S'agit-il pour vous d'une allégorie de notre propre Umwelt – de la folle ronde de l'activité et de la production humaine ?***

**Maguy Marin :** Oui, on peut le voir ainsi. Après, beaucoup de paramètres entrent en ligne de compte. L'idée principale, c'est celle du monde qui nous entoure : *l'entoure*. Ça a d'ailleurs été une idée de titre possible, “entoure”. Mais l'aspect graphique du mot Umwelt me plaisait beaucoup – ce M et ce W côte à côte... Et puis je trouve que le mot “Umwelt” est beaucoup plus fort, plus puissant que “entoure”. On y ressent l'enveloppement, les couches superposées, le mystère d'un monde qui se déplie et se replie à l'infini...

Propos recueillis par Gilles Amalvi

# BIOGRAPHIE

MAGUY MARIN

## LA COURSE DE LA VIE

Il y a un lieu de naissance, autre qu'une ville. Toulouse. Un emplacement atteint suite à une série de déplacements provoqués par des mouvements politiques en Espagne. Ainsi, grandir par là, en France, au tout début des années 1950.

Puis il y a un désir de danser qui se confirme par un enchaînement d'études - de Toulouse, à Strasbourg puis à Mudra (Bruxelles) Maurice Béjart, Alfons Goris et Fernand Schirren... dans lequel se manifestent déjà des rencontres : les étudiants acteurs du Théâtre National de Strasbourg. Une volonté qui s'affirme avec le groupe Chandra puis au Ballet du XX<sup>e</sup> siècle. Le travail de création s'amorce aux côtés de Daniel Ambash, et les concours de Nyon et de Bagnolet (1978) viennent appuyer cet élan.

Faire à plusieurs

De 1980 à 1990, portée par la confiance de l'équipe de la Maison des arts de Créteil, la recherche se poursuit avec Christiane Glik, Luna Bloomfield, Mychel Lecoq et la complicité de Montserrat Casanova. Une troupe se constitue renforcée par Cathy Polo, Françoise Leick, Ulises Alvarez, Teresa Cunha, et bien d'autres encore. Chercher toujours, avec une composante, une compagnie qui deviendra en 1985 le Centre chorégraphique national de Créteil et du Val-de-Marne. Une tentative de travailler à plusieurs et pouvoir en vivre, soutenue par une intense diffusion de par le monde. En 1987, la rencontre avec Denis Mariotte amorce une longue collaboration qui ouvre le champ des expériences par un questionnement mutuel hors des cadres d'un champ artistique spécifique.

Faire - défaire - refaire

1998, une nouvelle implantation.

Un nouveau territoire pour un nouveau Centre chorégraphique national à Rillieux-la-Pape, dans le quartier de la Velette. Avec la nécessité de reprendre place dans l'espace public. Un croisement de présences qui agit dans un espace commun : Un "nous, en temps et lieu".

Ainsi chercher en ce lieu la distance nécessaire pour renforcer notre capacité à faire surgir "ces forces diagonales résistantes à l'oubli" (H. Arendt). Le travail se poursuit dans une pluralité de territoires - du Studio, au quartier de la Velette, aux villes partenaires, jusqu'aux villes d'autres pays. Un travail où s'entremêlent des créations, des interventions multiples où l'exigence artistique ouvre des pistes qui dépassent le désir convivial immédiat d'un être ensemble.

Avec l'arrivée en 2006 d'un nouveau bâtiment - pour le CCN de Rillieux-la-Pape. Un lieu à habiter et à co-habiter, un laboratoire citoyen qu'est l'art de la scène destiné aux regards de la cité pour qu'ait lieu le geste d'une poésie publique. Faire que se fabrique et s'exprime par l'adresse publique, de lieux en lieux, de villes en villes, de pays en pays, la part d'existence que l'art nous renvoie. Et par-delà ces multiples endroits, partager les moyens, les outils, les expériences et les actions. Croiser les champs artistiques, créer, soutenir des recherches, ancrer des actes artistiques

dans divers espaces de vie sociale, des écoles aux théâtres, des centres d'art aux centres sociaux, des espaces publics aux habitations ouvertes, des lieux de recherches aux maisons de quartier en faisant vivre le geste artistique comme puissance poétique du faire et du refaire les mondes.

L'année 2011 sera celle d'une remise en chantier des modalités dans lesquelles s'effectuent la réflexion et le travail de la compagnie. Après l'intensité de ces années passées au CCN de Rillieux-la-Pape, s'ouvre la nécessité d'une nouvelle étape en reprenant une activité de compagnie indépendante. Cette décision importante répond au désir toujours très vivant et impératif d'expérimenter autrement l'enjeu que présente l'acte de création, comme un potentiel capable de prolonger sous d'autres formes ce qui en est le coeur.

Après un passage de 3 années à Toulouse, ville qui accueillera pour un court temps cette nouvelle aventure, sans répondre favorablement au besoin impérieux d'un espace de travail pérenne pour une compagnie permanente, l'idée d'une installation à Ramdam, une ancienne menuiserie acquise en 1995 grâce aux droits d'auteur à Sainte-Foy-lès-Lyon a pris corps. Ce lieu est activé depuis 1997 ans par une association qui propose aux artistes des résidences, des actions locales, de la formation et des ouvertures publiques. Ce projet actif et pérenne est actuellement soutenu par la Région Rhône Alpes, l'Etat et la ville de Sainte-Foy-lès-Lyon.

L'installation de la compagnie dans ce lieu en 2015 permet de continuer à ouvrir l'espace immatériel d'un commun qui cherche obstinément à s'exercer et enclenchera le déploiement d'un nouveau projet ambitieux en coopération avec l'actuelle équipe : Ramdam, un centre d'art.

Compagnie Maguy Marin

### Maguy Marin au Festival d'Automne à Paris :

- |      |   |
|------|---|
| 2012 | Portrait Maguy Marin<br><i>Ca quand même</i><br>(Théâtre de la Cité Internationale)<br><i>Cap au Pire</i> (le CENTQUATRE)<br><i>Cendrillon</i><br>(Théâtre National de Chaillot, Maison des Arts Créteil, Théâtre de Saint- Quentin-en-Yvelines)<br><i>Faces</i> (Théâtre de la Ville)<br><i>May B</i> (le CENTQUATRE, Théâtre du Rond-Point)<br><i>Nocturnes</i> (Théâtre de la Bastille)<br><i>Retour sur Umwelt</i> (La Cinématèque Française) |
| 2014 | <i>BiT</i> (Les Abbesses)   |

LE CND



## NOÉ SOULIER

### Removing

Conception et chorégraphie, **Noé Soulier**

Avec Jose Paulo Dos Santos, Yumiko Funaya, Anna Massoni, Norbert Pape, Nans Pierson, Noé Soulier  
Création sonore, Éric La Casa

#### THÉÂTRE DE LA BASTILLE

Lundi 12 au vendredi 16 octobre 21h  
14€ à 24€ // Abonnement 12€ et 16€  
Durée estimée : 1h

Rencontrée sur un plateau, dans les espaces d'une fondation d'art contemporain voire au cœur d'un potager (du roi), l'approche gestuelle de Noé Soulier ne cesse d'intriguer. Fort d'un parcours qui le voit étudier au Conservatoire de Paris puis à l'École Nationale de Ballet du Canada et enfin à P.A.R.T.S. Bruxelles, Noé Soulier interroge la manière "dont on perçoit et dont on interprète les gestes à travers des dispositifs multiples". Chorégraphie, performance ou essai, tout fait sens chez cet archéologue du mouvement. Adepte du décalage pratiqué comme un art majeur, le chorégraphe, premier prix du concours Danse Élargie en 2010, impose sa signature sans jamais passer en force. À propos de cette création pour six interprètes, Noé Soulier évoque l'observation des mouvements d'autrui, "un vocabulaire de gestes que les danseurs partagent avec le public". Il s'agit dès lors de travailler sur des séquences de mouvements composées de préparations pour d'autres mouvements... "qui ne viennent jamais. Cette ellipse constante permet de rendre visible l'intention du danseur, car celle-ci affecte les gestes qui précèdent l'accomplissement du but absent". On devine l'intention de Noé Soulier entre construction intellectuelle et jubilation partagée. À quoi s'ajoutera une autre source d'inspiration, le Jiu-Jitsu brésilien. "Nous travaillons sur des actions orientées vers le corps de l'autre en nous appuyant sur cet art martial." Et Noé Soulier de jouer sur les niveaux de densité visuelle par des contrastes soudains ou par évolution progressive. Toujours en recherche, sa danse bouscule nos certitudes.

Production déléguée ND Productions // Coproduction LE CND, un centre d'art pour la danse ; Festival d'Automne à Paris ; Maison de la Danse (Lyon) ; TAP - Théâtre Auditorium de Poitiers ; Centre de Développement Chorégraphique de Toulouse / Midi-Pyrénées ; Musée de la Danse / Centre chorégraphique national de Rennes et de Bretagne ; PACT Zollverein (Essen) ; Kaaitheater (Bruxelles) // Coréalisation Théâtre de la Bastille ; LE CND, un centre d'art pour la danse ; Festival d'Automne à Paris // Avec le soutien de la DRAC Île-de-France / Ministère de la Culture et de la Communication // Noé Soulier est artiste associé au CND jusqu'en 2017 // Ce spectacle fait partie du projet d'éducation artistique et culturelle Parcours d'auteurs, co-initié par le Festival d'Automne et la SACD // Avec le soutien de King's Fountain

Spectacle créé le 8 octobre 2015 au PACT Zollverein (Essen)

#### Contacts presse :

##### Festival d'Automne à Paris

Christine Delterme, Carole Willemot  
01 53 45 17 13

##### Théâtre de la Bastille

Irène Gordon-Brassart  
01 43 57 78 36

## ENTRETIEN

NOÉ SOULIER

**De par votre formation (CNSM Paris, L'École nationale de Ballet du Canada, P.A.R.T.S à Bruxelles) vous avez fréquenté des styles et des influences différents. Néanmoins y a-t-il à vos yeux un lien (un fil invisible) entre chacun ?**

**Noé Soulier :** Le fait d'apprendre des techniques très différentes m'a permis d'explorer plusieurs manières d'appréhender le mouvement. Lorsque je faisais uniquement de la danse classique, la manière de percevoir et de concevoir le mouvement inhérent à cette pratique était devenue mon seul cadre de lecture du mouvement. Le fait de se confronter à des répertoires où cette manière d'appréhender le mouvement était inopérante m'a permis de me rendre compte que je l'appliquais par défaut. En schématisant, dans la danse classique les mouvements sont définis à partir d'une géométrie orthogonale tandis que chez Trisha Brown, par exemple, ils sont définis à partir de paramètres mécaniques. Cela crée deux expériences du corps complètement différentes : dans le premier cas, le corps devient un volume mobile qui crée des lignes, des courbes et des vecteurs, alors que dans le deuxième, c'est toujours un volume mais il possède une masse et il est soumis à des forces : la gravité, l'inertie et la force musculaire. Suivant les paramètres selon lesquels les mouvements sont définis, on peut viser son propre corps comme un volume géométrique, un objet physique, un corps sensible, affectif, érotique, etc. J'essaie d'explorer ces différentes manières de définir le mouvement et les différentes stratégies que l'on peut employer pour les rendre visible.

**Vous avez également étudié la philosophie : de quelle façon est-elle présente dans votre approche du mouvement, dans votre travail ?**

**Noé Soulier :** Cette formation m'a donné des outils d'analyse qui me permettent d'articuler certaines expériences complexes que suscite la danse. Ce qui m'intéresse c'est la manière dont la théorie peut affecter notre expérience du corps et du mouvement. Suivant le cadre conceptuel que l'on choisit, la perception peut être complètement modifiée. C'est une approche théorique qui ne vise pas à donner un sens aux œuvres, mais au contraire à enrichir l'expérience que l'on en fait en offrant différentes focales d'attention : différentes manières de les regarder. C'est ce que j'ai essayé de faire dans *Mouvement sur mouvement* (2013). Cette approche de la théorie se rapproche de certaines pratiques artistiques qui cherchent moins à créer des objets ou des événements nouveaux qu'à proposer un mode d'attention à ce qui est déjà présent (par exemple *4,33*" de Cage ou les *Dance Reports* de Simone Forti). Il n'y a pas de frontière claire et tranchée entre cette approche théorique et ces pratiques artistiques, et c'est ce territoire qui me semble intéressant à explorer.

**Quel est votre rapport à l'histoire du mouvement (ou du répertoire). Dans Corps de ballet vous avez ainsi travaillé sur un axe particulier à la danse classique.**

**Noé Soulier :** Dans *Corps de ballet*, j'ai travaillé sur la

structure interne de la danse classique : la manière dont les mouvements sont définis, les liens structurels qui les unissent et les règles implicites qui déterminent comment on peut associer les pas. J'ai essayé de déployer spatialement et temporellement cette structure interne, de la rendre sensible. Une des stratégies que j'ai employée, et que l'on retrouve dans *Removing*, consiste à enchaîner des pas de préparation. Il y a dans la danse classique des préparations très codifiées qui permettent d'exécuter les sauts, les tours et les équilibres. Ce sont des pas de liaisons, des entre-deux. Comme les prépositions dans une langue, les préparations sont incomplètes, elles sont orientées vers un autre pas. On a construit des séquences avec uniquement des pas de préparations. Ce ne sont donc que des débuts, que des commencements se succédant les uns aux autres. C'est une instruction impossible à réaliser complètement : on ne peut pas s'élancer pour sauter, exactement comme on le ferait si l'on pensait qu'on allait vraiment faire ce saut, tout en sachant que l'on va s'interrompre pour commencer une nouvelle préparation. On a essayé d'aller aussi loin que possible dans cette fiction, de trouver des solutions physiques pour arrêter la préparation en initiant la préparation suivante. Ce qui m'intéresse c'est que cela fait apparaître l'intention du danseur, on voit la manière dont il se projette vers le mouvement à venir précisément parce qu'il ne l'exécute pas. Son intention est en excès par rapport à son action et cet excès transparait dans le visage, dans les mains, dans la dynamique du mouvement ou dans le tonus musculaire. Les mouvements deviennent ainsi des signes vers d'autres mouvements. Ils indiquent le mouvement suivant et l'on sent qu'ils sont orientés vers autre chose qu'eux-mêmes. Dans une des parties de *Removing*, on a repris la même logique, mais sans se limiter au vocabulaire de la danse classique. Il peut s'agir d'une préparation pour un saut, pour une rotation, pour aller au sol ou pour n'importe quel autre mouvement. Cela crée une qualité de mouvement très particulière que l'on ne pourrait pas obtenir sans cette tâche contradictoire.

**L'articulation du sens par le corps et par la parole revêt une importance certaine à vos yeux ?**

**Noé Soulier :** Oui, c'était par exemple un des enjeux principaux de *Mouvement sur mouvement*. Les gestes proviennent des *Improvisation Technologies*, une série de conférences de William Forsythe. Ce sont des gestes qui accompagnent la parole en montrant ou en expliquant certains aspects d'autres mouvements. Ce sont des mouvements qui parlent du mouvement. À ces gestes, j'ai associé un texte parlé qui porte lui aussi sur le mouvement mais d'un autre point de vue. Sans la parole qui les accompagnait à l'origine, le sens des gestes devenait très ouvert et ceux-ci pouvaient donc se greffer sur ce nouveau discours et l'affecter de toutes sortes de manières. Cela produit une polyphonie où gestes et parole s'affectent mutuellement.

Dans *Removing*, les mouvements sont souvent à la limite

du geste dans le sens où l'on perçoit qu'ils vont vers quelque chose ou qu'ils portent sur quelque chose sans que l'on puisse identifier de quoi il s'agit. Comme dans *Mouvement sur mouvement*, ils portent parfois sur d'autres mouvements. Dans une des séquences, j'ai proposé aux danseurs d'exécuter une phrase de mouvement et de remplacer certains mouvements par un geste qui exprime une sensation physique qu'ils ressentent en exécutant le mouvement en question. Naturellement, on ne peut pas complètement comprendre ces gestes s'ils ne sont pas explicités par la parole, mais ils se détachent nettement du reste de la phrase comme des sortes de hiéroglyphes. La qualité de mouvement et la manière dont on s'adresse aux spectateurs changent radicalement lorsque l'on essaie d'expliquer par un geste ce que l'on ressent en faisant un mouvement. Dans les *Recherches Philosophiques*, Wittgenstein se demande ce qui fait qu'une flèche indique. Je trouve fascinant qu'un doigt pointé, qu'un petit mouvement des mains, que le fait de toucher une partie de son corps ou simplement de la regarder puissent eux aussi indiquer et orienter le regard. Cela rejoint la conception de la théorie dont je parlais plus tôt qui vise à proposer des focales d'attention pour l'expérience.

**Dans cette création 2015, *Removing*, un des points de départ repose sur des mouvements définis par des buts pratiques. Pouvez-vous nous en dire plus ?**

**Noé Soulier :** Le fait de se donner des buts pratiques : frapper, éviter, attraper, pousser, s'élancer... permet d'obtenir une définition très riche des mouvements. Contrairement à une définition par des paramètres géométriques ou mécaniques, on obtient aussi une vitesse, une dynamique, un tonus musculaire et une attitude émotionnelle très précis suivant les buts que l'on se donne. C'est aussi un vocabulaire de mouvements qui est en partie commun avec le public : nos mouvements quotidiens accomplissent très souvent des buts pratiques, mais on pense rarement à tracer une ligne ou à laisser la gravité et l'inertie agir sur son bras. Le fait d'utiliser un vocabulaire commun me semble permettre d'augmenter la résonance kinesthésique : la sensation de mouvement que suscite l'observation des mouvements. Le problème avec cette manière de définir les mouvements, c'est que dès que l'on reconnaît le but, on l'assimile à une action connue et on cesse d'observer le mouvement. Par exemple, si un performeur attrape un verre d'eau, on ne va probablement pas observer la complexité des mouvements qu'exécutent sa main et son avant-bras, on va simplement remarquer qu'il attrape un verre. On a donc toujours cherché à retirer ce qui permettrait une identification immédiate du but pratique pour que l'attention soit dirigée vers le mouvement. En même temps, on essaie de préserver ce but pratique dans l'intention du danseur pour donner à voir les qualités motrices qu'il produit, d'où le titre *Removing*. Cette opération de retranchement du but s'articule différemment

selon les parties de la pièce. Il y a la séquence des préparations où l'on retire le mouvement qui est préparé et celle des hiéroglyphes où l'on retire le mouvement dont parle le geste. Une autre partie s'appuie sur trois actions : frapper, éviter et lancer. Les objets frappés et évités ne sont pas réellement présents, ils n'existent que dans l'imagination et l'intention motrice des danseurs, ils affectent ainsi les mouvements sans être perceptibles pour le spectateur. Ces actions sont exécutées avec toutes les parties du corps dans toutes les directions, y compris avec des parties du corps avec lesquelles il serait impossible de frapper car elles sont trop fragiles (par exemple la gorge, l'intérieur du coude ou la cage thoracique). L'action de lancer s'appuie elle aussi sur une fiction : on pense à lancer notre coude, notre genou, ou notre tête bien qu'ils ne puissent pas se détacher de notre corps. Ils entraînent donc le reste du corps dans leur course. Ces différentes opérations permettent de préserver les qualités motrices associées à ces buts pratiques tout en gardant ouverte l'interprétation des mouvements. Cette ouverture permet que l'on continue à s'intéresser aux mouvements en tant que mouvements.

**Vous allez travaillé en amont sur une autre pratique, le Jiu-jitsu brésilien : pouvez vous nous en dire plus ?**

**Noé Soulier :** C'est un art martial dérivé du Jiu-jitsu japonais qui est apparu au Brésil au début du XX<sup>e</sup> siècle. Le but est de conduire son adversaire à abandonner le combat sans le frapper en amenant une de ses articulations à la limite de son amplitude de mouvement ou en l'étranglant. C'est extrêmement précis et rationnel : on utilise son propre corps pour créer des bras de levier et amener le corps de l'autre dans un état limite. Cette technique est très complexe. Lorsqu'on ne la connaît pas, on ne parvient pas à comprendre ce qu'essaie de faire chaque personne. On voit que leurs mouvements sont précis et ils semblent être motivés par des buts spécifiques mais on ne peut pas identifier lesquels. Cela ne ressemble pas à un combat, mais cela évoque beaucoup de choses : une sorte d'accouplement, un acte sexuel, quelque chose d'animal ou même de végétal dans la manière de s'agripper, comme un lierre qui s'enroule sur un arbre.

On travaille avec un professeur de Jiu-jitsu pour apprendre des combats existants en étant toujours conscient de ce qu'essaient d'accomplir les deux combattants. Une fois la séquence assimilée, les deux danseurs collaborent à son exécution. Cette collaboration prend la forme d'une contrainte mutuelle. C'est presque l'opposé du *Contact Improvisation* de Steve Paxton. Attraper, bloquer, maintenir, entraver, étrangler, c'est tout ce qui est interdit dans le *Contact*. Ici, c'est cette entrave mutuelle qui crée la séquence de mouvement. Cela pourrait sembler violent lorsque l'on en parle en ces termes et pourtant c'est très intime, très sensuel et même très attentionné envers l'autre. C'est peut-être dû au fait qu'il y a un certain antagonisme présent dans la sensualité et la sexua-



## BIOGRAPHIE

NOÉ SOULIER

lité. Il réapparaît ici sur un mode complètement différent.

### ***Vous évoquez des niveaux de densité visuelle. Qu'est-ce à dire ?***

**Noé Soulier** : C'est aussi lié à cette idée d'orienter le regard et l'attention. Si deux danseurs font en même temps deux séquences de mouvements différentes, on obtient quelque chose de souvent plus complexe à lire que si on pouvait les voir séparément. Par contre si les deux danseurs font la même séquence à l'unisson, c'est plus simple à observer qu'un solo, car l'unisson souligne les caractéristiques de la phrase de mouvement. On peut voir ce qu'il y a de commun entre les deux danseurs et se concentrer sur cet aspect du mouvement : l'unisson indique ou propose une manière de regarder la phrase à laquelle il est très difficile de résister. Dans *Removing*, on a travaillé avec différents niveaux d'unisson en sélectionnant certains paramètres communs. Par exemple, on peut faire deux mouvements très proches en frappant et en évitant un objet imaginaire. On peut ainsi transformer en évitements une phrase de coups et vice-versa. Lorsque l'on exécute une séquence et sa transformation en même temps, on voit qu'il y a quelque chose de commun, mais on ne parvient pas à identifier de quoi il s'agit. Cela crée une vibration entre les deux danseurs et ça oriente le regard vers certains aspects du mouvement.

### ***Quels types de danseurs/performers allez vous réunir pour ce projet ?***

**Noé Soulier** : Nous sommes six. Ce sont des danseurs que j'ai vus dans d'autres pièces. J'ai pensé que cette recherche pourrait leur plaire physiquement et qu'ils pourraient chacun développer quelque chose d'intéressant avec ces idées. À mes yeux, ils ont tous quelque chose d'à la fois sensible et rigoureux qui leur permet d'aller jusqu'au bout des logiques physiques. C'est un processus assez dur pour le corps : il faut être précis, vigilant et très concentré pour ne pas se faire mal. Cela demande aussi beaucoup d'imagination pour arriver à trouver des solutions physiques à ces instructions contradictoires (par exemple les préparations). C'est un immense plaisir de danser avec eux !

Propos recueillis par Philippe Noisette

Né à Paris en 1987, **Noé Soulier** a étudié au CNSM de Paris, à l'École Nationale de Ballet du Canada, et à PARTS - Bruxelles. Il a obtenu un master en philosophie à l'Université de Paris IV - Sorbonne et participé au programme de résidence du Palais de Tokyo : Le Pavillon. Noé Soulier interroge la manière dont on perçoit et dont on interprète les gestes à travers des dispositifs multiples: chorégraphie, installation, essai théorique et performance. Dans *Mouvement sur mouvement* (2013) et *Signe blanc* (2012), il introduit un décalage entre le discours et les gestes qui l'accompagnent afin de questionner la manière dont ils collaborent à l'élaboration du sens. Dans *Petites perception* (premier prix du concours Danse Élargie, organisé par le Théâtre de la Ville et le Musée de la Danse en 2010) et *Corps de ballet* (2014), la tension se situe entre l'intention et le mouvement du danseur. Elle vise à faire apparaître la manière dont l'interprète s'engage dans l'action. Ces décalages et ces tensions internes tentent d'explorer les rapports complexes entre l'intention, l'action, et l'articulation du sens par le corps et la parole. À l'automne 2014, il met en espace un projet pour l'inauguration de la Fondation Vuitton, *Mouvement Materials*. Noé Soulier est artiste associé au CND jusqu'en 2017.

[noesoulier.tumblr.com](http://noesoulier.tumblr.com)

### **Noé Soulier au Festival d'Automne à Paris :**

2013 *Mouvement sur mouvement*  
(Ménagerie de verre)

TRAJAL HARRELL

*The Ghost of Montpellier Meets the  
Samurai*

Chorégraphie, **Trajal Harrell**

Avec Trajal Harrell, Thibault Lac, Perle Palombe, Stephen Thompson, Christina Vasileiou, Ondrej Vidlar, et en alternance Camille Duriff Bonis, Wei Ming Pak

Lumière, Stéphane Perraud

Scénographie, Erik Flatmo

Son, Erik Flatmo et Trajal Harrell

Costumes, Trajal Harrell et les interprètes

Dramaturgie, Gérard Mayen

**CENTRE POMPIDOU**

Mercredi 14 au samedi 17 octobre 20h30

14€ et 18€ // Abonnement 14€

Durée estimée : 1h45

“Le fantôme de Montpellier rencontre le Samurai”. Ce pourrait être le nom d’une légende japonaise, le titre d’un film de kung-fu, ou celui d’une pièce de Trajal Harrell... Chez le chorégraphe de la série *Twenty Looks or Paris is Burning at The Judson Church* – relecture croisée de la danse postmoderne et du *voguing* qui se décline en différentes tailles de (S) à (XL) – l’histoire de la danse, les constructions mythiques, la culture pop, l’énergie et le trouble des genres propres au *voguing* se télescopent comme autant d’ingrédients explosifs projetés sur la scène. Le fantôme de cette création, c’est celui de Dominique Bagouet, chorégraphe disparu en 1992, dont les pièces comme *So Schnell* ont remodelé le paysage de la danse française. Le samurai, c’est Tatsumi Hijikata, l’un des fondateurs du Butô, cette “danse des ténèbres” aux contrastes violents née du choc entre la tradition théâtrale japonaise et la danse expressionniste allemande. Entre les deux, à leurs côtés, Ellen Stewart – fondatrice du théâtre d’avant-garde LaMama à New York.

À rebours de l’hagiographie, Trajal Harrell se saisit de ces vies comme de *figures* quasi-légendaires afin d’interroger les enjeux de la création : “pourquoi existe-t-il de l’art ? Qu’est-ce qui pousse certains individus à investir toute leur énergie dans leurs œuvres ?” Se faisant, il délivre une relecture paradoxale des relations entre cultures chorégraphiques, faites de rebonds, de malentendus, de va-et-vient d’un continent, d’une scène à une autre. Au fil de chansons, de bribes de dialogues, de danses survoltées, il distille ces “biographèmes” chorégraphiques – se servant du prisme du *voguing* comme moteur pour propulser les désirs, les zones d’ombre, la passion de ces artistes qui ont tout donné pour l’art.

Coproduction Festival Montpellier Danse ; Festival d’Automne à Paris ; Les Spectacles vivants – Centre Pompidou ; Hau Hebbel am Ufer (Berlin) ; théâtre Garonne – Scène européenne (Toulouse) ; Walker Arts Center-Minneapolis ; New York Live Arts ; King’s Fountain // Coréalisation Les Spectacles vivants – Centre Pompidou ; Festival d’Automne à Paris // Avec le soutien de French-US Exchange in Dance, Creative Capital, the New England Foundation for the Arts’ National Dance Project, the Doris Duke Charitable Foundation, the Andrew W. Mellon Foundation, the National Endowment for the Arts

Spectacle créé le 25 juin 2015 au Festival Montpellier Danse

**Contacts presse :**

**Festival d’Automne à Paris**

Christine Delterme, Carole Willemot

01 53 45 17 13

**Centre Pompidou**

Agence Myra

01 40 33 79 13

## ENTRETIEN

TRAJAL HARRELL

***Pour la série Twenty Looks, or Paris is burning at the Judson Church, votre point de départ était la confrontation des codes hérités de la danse post-moderne avec ceux du Voguing. Cette fois, vous vous saisissez de figures issus de champs culturels assez éloignés – Dominique Bagouet, chorégraphe ayant participé au renouveau de la danse contemporaine en France, Tatsumi Hijikata, l'un des fondateurs du Butoh, et Ellen Stewart, qui a fondé le théâtre LaMama de New York. Devant votre travail, on a le sentiment que l'histoire est agitée comme dans une sorte de "shaker", au sein duquel les matériaux d'origine diverses s'entrechoquent, révélant des perspectives souterraines et inattendues...***

**Trajal Harrell :** La question de l'histoire est effectivement un enjeu central dans mon travail. Mon approche de l'histoire n'est pas scientifique ni archéologique, c'est un processus imaginaire, une manière de stimuler mon imagination. Les influences que j'utilise viennent de perspectives très différentes ; elles engagent des relations croisées entre des facteurs géographiques, culturels parfois très éloignés : tout cela crée un champ de possibilités. En un sens, tout devient possible ! Je ne saurais pas expliquer précisément d'où vient cet intérêt pour l'histoire. Je me rappelle que vers douze ans, au collège, j'ai participé à mon premier concours d'histoire – le *History Day*, une compétition nationale à laquelle participent les étudiants américains. Il est possible d'écrire un article, d'organiser un débat... il y a de nombreuses catégories. Moi j'ai fait un spectacle de groupe ; et chaque année par la suite, j'ai monté un spectacle de groupe autour d'une question historique. Je me souviens en avoir fait un sur le thème "conflits et compromis", à propos de la déclaration d'émancipation. J'ai gagné le concours de l'état de Géorgie six années de suite, dans la catégorie "spectacle de groupe". Et en y réfléchissant, je me dis que c'est peut-être encore cela que je fais aujourd'hui : je continue à faire des spectacle de groupe pour le *History Day* !

J'invente mes propres thèmes, mes propres contraintes, et je mets ça au travail. A l'époque, j'étais plus intéressé par le théâtre, le jeu, maintenant, c'est plutôt la danse, mais je pense que cette expérience a constitué une formation qui a joué un rôle important.

***Comment se formalisent ces "situations" historiques pour vous ? Comment choisissez-vous les éléments hétérogènes qui participent de la construction d'un spectacle ?***

**Trajal Harrell :** Dans le cas de Bagouet et Hijikata, ce n'est pas du tout une idée qui s'est imposée directement ; c'est un processus qui s'est construit progressivement. Je ne me suis pas dit : ok, je vais travailler sur Hijikata et Bagouet en essayant de croiser ces perspectives. Il se trouve que je travaillais sur Bagouet, indépendamment d'autre chose, et que je travaillais aussi, en parallèle, sur Hijikata. A un moment, je me suis rendu compte que le travail que je menais sur Bagouet nécessitait un écart, un décalage.

Cela risquait d'être trop pesant, le projet avait besoin d'un espace fictionnel, d'un niveau où l'imaginaire puisse se développer – et du coup d'une interaction avec un autre matériau. C'est là que Hijikata est intervenu. Et puis je voulais problématiser ma propre position au sein de ce processus, et cela impliquait d'amener une perspective plus américaine au milieu de tout ça... Ellen Stewart me paraissait convenir à la situation – d'abord parce qu'elle est afro-américaine comme moi, et ensuite parce qu'elle a fait découvrir une part de la scène européenne à New York. Sa position est intéressante en cela qu'elle ne s'est jamais satisfaite des identités fixes. Elle n'a pas fait du LaMama theater le lieu de la communauté afro-américaine, elle a plutôt essayé d'en faire un lieu de convergence, de friction entre des horizons culturels différents.

***Pour le dossier de presse, vous avez réalisé un entretien avec vous même autour du projet. Est-ce que ce travail sur des "figures" d'artistes chorégraphes est également une sorte d'auto-portrait détourné ?***

**Trajal Harrell :** Au final, c'est toujours plus ou moins le cas je crois. Je suis présent, en creux, parce que je voulais que ma propre position soit représentée. Après, j'espère que la pièce amènera à la fois une part d'hommage et une part de contradiction – quelque chose de respectueux et d'irrévérencieux vis-à-vis de ces artistes. En discutant avec des gens connaissant leur travail ou qui ont travaillé avec eux, je me suis rendu compte de l'espèce d'*aura* qui les entourait. Ce sont véritablement des icônes ! Et en même temps, connaissant leur passion pour l'art, je me devais de ne pas rester dans une position de simple respect. Je me devais d'adopter une position iconoclaste... En un sens, ils appellent cela, ils autorisent une forme d'irrespect vis à vis d'eux. Mais c'est aussi une manière d'engager une discussion avec le public, de remettre au centre la question du rôle de l'artiste en m'appuyant sur ces figures.

Nous sommes dans un moment de relation à l'art où l'usager est au centre des préoccupations. On pourrait qualifier cette période de "user-friendly". Les gens vont de plus en plus au musée – musées qui deviennent des sortes d'espaces sociaux, des lieux de connexion. Il est aussi facile d'avoir accès à l'art, à une forme d'art personnalisé que de recevoir une commande : "you get your art".

Les gens sont poussés à avoir des vies "artistiques" – même si ils ne sont pas artistes. Internet rend possible cela, donne accès à une énorme quantité d'œuvres et d'informations. Cette nouvelle forme d'accessibilité implique de multiples transformations – dans la manière de créer, de recevoir, de diffuser... Mais du coup, c'est également un moment important pour réfléchir à ce qui est en train de se produire. Dans un moment où tout paraît si accessible, si évident, si fluide, il est important de se demander : pourquoi l'art ? Qu'est-ce que cela nous ap-

porte ? Et pourquoi des artistes dédient leur vie à cette activité ? C'est une question que je me pose à moi-même et que j'ai envie d'adresser au public. J'ai l'impression que de plus en plus, l'art doit apporter la preuve de sa légitimité. L'artiste est un peu pris en étau entre ces deux phénomènes : l'aspect "user friendly" et le manque de légitimité, de reconnaissance de sa pratique. Il me semble que ces trois personnes avaient toutes trois un sentiment très fort de la nécessité artistique. Ils étaient investis de l'importance qu'il y a à favoriser l'art, à le soutenir, à le promouvoir. C'est évident dans le cas de Ellen Stewart : elle avait un théâtre, elle était programmatrice. Bagouet a dirigé un Centre chorégraphique, mais Hijikata lui aussi s'est battu pour que le *Butoh* soit reconnu – et c'était loin d'être gagné d'avance.

**De quelle manière s'est effectuée la stratification des différents projets qui ont donné lieu au *Fantôme de Montpellier* ?**

**Trajal Harrell :** J'ai d'abord fait une première pièce sur Hijikata, qui s'intitule *Used, abused and hanged out to dry*, en 2013. A partir de là, les choses se sont développées progressivement : j'ai commencé avec Hijikata, je suis allé au Japon pour faire des recherches sur le *butoh*. Ensuite, j'ai mixé Hijikata et Bagouet, puis j'ai ajouté Ellen. Je ne sais pas encore par exemple si mes idées sur Bagouet vont se poursuivre indépendamment de ce projet... Il a une place assez particulière pour moi, c'est ma première grosse production depuis *Antigone Sr* – et elle est plus importante encore !

**Le titre lui-même convoque un aspect "super-production", ce pourrait être le titre d'un film, on y entend l'histoire de fantôme, presque l'idée de "super-héros"...**

**Trajal Harrell :** Oui. Je voulais un titre qui sonne un peu comme un "thriller", qui fasse penser à des héros de comics, ou à une super-production de Hong Kong... Et j'avais envie de me confronter à une sorte d'esthétique spectrale, une "ghost aesthetic"... Bien entendu, ce n'est pas littéral, il ne s'agit pas vraiment de super-héros, de fantômes... Mon objectif – ou mon espoir – c'est que ce travail permette d'élargir le public. C'est un des aspects sur lesquels j'ai beaucoup travaillé avec la série *Twenty Looks* : comment prendre un matériau obscur, peu connu, et réussir à le rendre possiblement intéressant pour un public qui n'y connaît pas forcément grand chose. Avec ce nouveau projet, j'essaie d'élargir encore davantage cette idée – tout en gardant une distance critique vis à vis de cette procédure. Je ne voudrais bien évidemment pas que cela amène à une simplification. Peut-être que cet espoir est voué à l'échec, je ne sais pas – mais c'est ce qui me guide actuellement. Et je pense que cette tentative va générer quelque chose – quoi qu'il en soit de la réussite ou de l'échec du projet.

**Cela dit, Dominique Bagouet peut véritablement être considéré comme un "fantôme", dont l'influence se fait**

**encore sentir dans le champ de la danse contemporaine. Il y a bien entendu le fait qu'il soit mort relativement jeune, du SIDA, et que son œuvre soit restée "inachevée"... Est-ce que c'est une dimension qui était présente pour vous en travaillant sur lui ?**

**Trajal Harrell :** Oui, et cette présence de la mort forme également un lien avec Hijikata, dans la mesure où le *Butoh* est puissamment connecté avec la mort – danser sa propre mort... ou danser à travers les morts... La présence d'Ellen est un peu différente, mais aussi bien Bagouet que Hijikata sont morts assez jeunes : leur caractère d'icônes est lié à cette mort prématurée. Au CCN de Montpellier, il y a une photo de Bagouet, assez jeune je crois. C'est une image qui m'a marqué. Et je me dis que dans d'autres champs – la musique par exemple, ou le cinéma, qui bénéficient d'une plus large reconnaissance – des artistes comme Hijikata ou Bagouet seraient devenus des stars. Le monde entier les connaîtrait. J'ai essayé d'exprimer quelque chose de cela : leur importance, et leur relative méconnaissance par le grand public. Bien sûr ce n'est pas posé de manière littérale dans la pièce – c'est plutôt une présence diffuse, une sensation. Il y avait chez eux quelque chose d'instable – une souffrance à fleur de peau, une forme de mélancolie... Dans l'œuvre de Bagouet, il y a cette perception que la mort pourrait venir frapper à la porte, et chez Hijikata, il s'agit de passer à travers cette porte, de danser avec la mort. Peut-être qu'ils se tiennent chacun d'un côté de la porte...

**Dans l'auto-entretien, vous évoquez aussi la question narrative – le "récit" de ces vies. Avez-vous déjà des pistes sur la manière de traiter la dimension narrative sur scène ?**

**Trajal Harrell :** Je ne voudrais pas trop en dévoiler, mais l'aspect narratif sera traité par une grande variété de formes – des dialogues, des chansons, des danses. En tant qu'artiste, j'essaie de ne jamais séparer les contraires, de toujours traiter ensemble les dimensions opposées – et de le faire de manière légère. D'un côté, il y a une affirmation esthétique, et de l'autre, j'essaie de raconter une histoire, une histoire de fantômes... Je voudrais que ce travail soit accessible aussi bien aux spectateurs qui connaissent la danse, son histoire, qu'aux spectateurs qui n'ont aucune connaissance de la danse contemporaine. Mon travail s'adresse aussi aux spectateurs qui viennent au théâtre passer une bonne soirée, voir un "show" divertissant. Mais cela implique de maintenir une exigence esthétique et conceptuelle. C'est vraiment l'enjeu auquel j'essaie de me confronter, sans me soucier des effets de mode, et sans non plus me demander si le fait d'utiliser une forme narrative est "contemporain" ou non...

Je pars du fait que l'on peut se sentir *lié* à ces artistes, que le caractère "hors-norme" de leurs vies permet d'engager une réflexion sur le rôle de l'art et de l'artiste. Je voudrais vraiment que leurs histoires, ce qu'ils étaient, l'art pour lequel ils se sont battus apparaissent "plus grands que nature"<sup>1</sup>, et qu'ils puissent rencontrer un pu-

<sup>1</sup> "Bigger than life"

blic plus large.

Bien entendu, il ne s'agit pas d'un "biopic" : je donne certaines clés, ensuite c'est au public de poursuivre, d'imaginer, de faire des recherches sur Ellen Stewart, sur Dominique Bagouet, sur Hijikata. Mon travail reste une œuvre d'art, pas un "digest", un résumé –plutôt une ouverture.

**Vous évoquiez tout à l'heure le History Day : cette manière de se saisir de l'histoire, de se l'appropriier – le fait que chaque citoyen soit porteur d'une part de cette histoire commune est quelque chose de très américain. En Europe, l'Histoire a un caractère beaucoup plus "officiel". Sans compter que l'histoire de la danse est écrite très différemment d'un côté et de l'autre de l'Atlantique... Cette différence de traitement est-elle une dimension que vous vouliez représenter dans cette pièce ?**

**Trajal Harrell :** D'un côté, la scène française a beaucoup réfléchi sur l'histoire de la danse américaine : Ann Halprin, Yvonne Rainer, le Judson Dance Theater... J'ai bien conscience que ce projet renverse la perspective : il s'agit d'un chorégraphe américain qui réfléchit sur l'histoire de la danse française – qui apporte un autre regard sur cette histoire, un regard qui peut-être, paraîtra iconoclaste ou irrévérencieux. Mais je n'avais pas envie de me réapproprier cette part de la culture française de la manière dont les chorégraphes français ont travaillé sur la danse post-moderne américaine.

Je voulais problématiser le fait de relire l'histoire – et je voulais le faire du point de vue américain : inclure le fait que je le fais à partir d'un horizon américain. Les américains écrivent l'histoire de la danse à partir de leur propre perspective – et Bagouet est complètement absent de cette histoire. Il n'y a probablement pas un seul livre sur l'histoire de la danse contemporaine qui évoque Dominique Bagouet aux Etats-Unis !

Je ne sais pas du tout comment la pièce va être reçue. J'ai passé du temps en Europe, et je sais à quel point l'histoire peut être pesante – ne serait-ce qu'au travers de l'architecture. Cette présence de l'histoire est inscrite dans les consciences, là où aux Etats-Unis, il y a encore cette idée que tout est à inventer. Cela fait partie de ma culture, et il me paraît important de le problématiser. C'est aussi la raison pour laquelle j'ai amené Hijikata dans ce processus – pour que le traitement de Bagouet ne soit pas de l'ordre du monument. Cette idée d'inscrire l'histoire, de la traduire est vraiment la question centrale de la pièce. Je pense que ce problème ne peut pas trouver de "résolution", mais j'espère que ce projet peut permettre d'envisager la question de l'histoire en dehors des divisions à partir desquelles nous la comprenons habituellement. Il faut proposer de nouvelles manières de la voir et de l'écrire. C'était déjà ce que j'essayais de faire avec le Judson Theater, dans *Twenty Looks* ; mais là, il y a peut-être quelque chose de plus... une tension plus forte, parce que je traite d'individus. Dans *Twenty Looks*, la proposition de départ était "et si quelqu'un de la scène

du Judson..." mais je ne disais pas qui. Là, j'identifie des artistes précis ; même si ces individus sont associés à des courants chorégraphiques, c'est vraiment la part individuelle, subjective qui m'intéresse.

**Dans *Twenty Looks*, le voguing est traité de manière assez directe. Est-ce que cela reste un outil, un mode chorégraphique dont vous allez vous servir dans *The Ghost of Montpellier* ?**

**Trajal Harrell :** Oui, mais davantage comme principe que comme "genre". L'idée de "realness" qui est centrale dans le voguing me sert de principe directeur. La procédure du "défilé" sera présente dans la pièce : c'est un outil, un format qui est en quelque sorte ma signature. Cela vient du voguing bien sûr – mais également de recherches que j'ai menées bien avant que je ne m'intéresse au voguing. J'étais venu en France pour faire des recherches sur la notion de défilé – sur la manière dont ces mouvements se sont développés depuis la cour de Louis XIV jusqu'à l'industrie de la mode. C'est une strate qui est toujours présente dans mon travail. Ce qui est en jeu, tient plus aux idées théoriques qui sous-tendent ma conception du voguing qu'aux mouvements eux-mêmes. A partir de *Mimosa*, on voit apparaître plus clairement des mouvements issus du voguing – même si *Mimosa* est avant tout une pièce raccordée à la question de l'espace : comment est-ce qu'on traite l'espace dans une relation de collaboration ? On voit apparaître des mouvements en lien avec le voguing – mais opérant à partir d'un espace imaginaire. Je les redéploie dans mon propre imaginaire.

**La "realness" en ce sens est plus un outil qui vous permet de saisir des états, des attitudes – de les attraper, de les agencer. Il s'agit au fond de "marcher la marche" ou de "parler la parole" à la manière de Bagouet ou Hijikata...**

**Trajal Harrell :** Exactement ! Cette idée de "walk the walk" signifie que vous aurez beau vous rapprocher au près près de l'histoire, au plus près d'un état, d'un mouvement – ce ne sera jamais *exactement* ça ! On croit l'attraper mais ça nous échappe ! Il y a toujours un autre angle, une autre perspective. Je dis souvent que j'essaie de travailler dans les trous, les failles, les fissures de l'histoire. J'essaie de créer des "scènes" où puisse s'exprimer quelque chose de cet écart et de ces failles...

Propos recueillis par Gilles Amalvi

# BIOGRAPHIE

TRAJAL HARRELL

**Trajal Harrel** est un chorégraphe et danseur new-yorkais dont les pièces ont été présentées aux États-Unis, aux Pays-Bas, en France, en Allemagne, en Belgique, en Pologne, en Croatie et au Mexique. Plus récemment en 2011, il a été programmé au Festival d'Avignon et au festival Impulstanz de Vienne. Il a été en résidence au White Oak Dance Center, au Centre chorégraphique national de Montpellier, au Centre chorégraphique national de Franche-Comté - Belfort, au Centre national de danse contemporaine d'Angers, au Workspace de Bruxelles, au WpZimmer-Anvers, au Tanzhaus de Dusseldorf, au Centre de Développement Chorégraphique de Toulouse.

Depuis 2001, il développe un travail qui confronte les histoires du voving traditionnel et les débuts de la danse postmoderne. Il est ainsi l'auteur de cinq créations longues *Notes on Less than Zero* (2004), *Showpony* (2007), *Quartet for the End of Time* (2008), *Twenty Looks or Paris is Burning at The Judson Church (S)* (2009), puis en collaboration avec les chorégraphes Cecilia Bengolea, François Chaignaud et Marlene Monteiro Freitas, il crée *(M)imosa/Twenty Looks or Paris is Burning at The Judson Church (M)* (2011), distinguée par le Time Out New York Magazine comme l'une des meilleures performances de danse de 2011, et récompensée par une bourse FUSED.

Il développe en novembre 2011 une collaboration avec l'artiste plasticienne Sarah Sze intitulée *The Untitled Still Life Collection*, dont la première a lieu à l'ICA Boston/Summer Stage Dance dans le cadre de l'exposition *Dance/Draw*, ensuite montée au Performatik Festival de Bruxelles et au Musée Serralves de Porto. Ses projets en continu, *The Conspiracy of Performance* et *Tickle the Sleeping Giant/The Ambien Piece* ont déjà été présentés dans plusieurs galeries d'art à New York, Paris, Berlin, Tokyo et en mai 2014 au Museum of Rio en mai. Ses dernières œuvres incluent également la création du premier volet d'une série interrogeant la pratique théorique de la danse Butô japonaise à partir des préceptes du Voving.

## **Trajal Harrel au Festival d'Automne à Paris :**

2013 *Antigone Sr. / Twenty Looks or Paris is Burning at The Judson Church (L)*  
(Centre Pompidou)



STEVE PAXTON

JURIJ KONJAR

*Bound (1982)*

Chorégraphie, **Steve Paxton**

Avec **Jurij Konjar**

Musique, Bulgarian State Radio, Television Female Vocal Choir, The Canadian Brass

**LES ABBESSES**

Jeudi 22 au mardi 27 octobre 20h30, relâche dimanche

17€ et 26€ // Abonnement 17€

Durée : 55 minutes

Membre fondateur du Judson Church Theater – groupe de chorégraphes qui dans les années 1960 a bouleversé les manières de faire et de penser la danse, élargissant la syntaxe chorégraphique aux gestes du quotidien – Steve Paxton a développé une véritable philosophie de l'improvisation : un état d'engagement au présent, un être en *contact* – formalisé sous la forme du "contact improvisation". En 2013, sollicité pour présenter un solo, il découvre deux captations d'une de ses œuvres, *Bound*, tournées en 1983 à New York. C'est en s'appuyant sur ces bandes comme deux états de la pièce qu'il va procéder à sa reconstruction, accompagné du danseur Jurij Konjar, en cherchant à repasser *au présent* les états ayant participé à la création d'origine.

*Bound* appartient à la part du travail de Steve Paxton qui mélange les structures abstraites liées à l'improvisation à un niveau de composition plus explicite – où apparaissent des fragments de décor, des costumes, des couches disparates de sons. Oscillant entre moments dansés et dérive intérieure, la figure qu'il incarne n'est jamais tout à fait *au centre*, mais construit plutôt un centre instable – comme une radio changeant de fréquence. Au fil de leur accumulation, les séquences dessinent un tableau plus large, un flux de signes ramenant les fragments d'un monde traversé par la guerre. *To be bound* : être lié, attaché ; lier entre eux des moments, des états, reproduire des situations. Une pièce entre les choses, entre les temps, où le corps de Jurij Konjar se faufile entre les images qu'il (ré)génère à la manière d'un équilibriste

Coréalisation Théâtre de la Ville-Paris ; Festival d'Automne à Paris

Spectacle créé en 1982 au Teatro Spazio Zero (Rome)

**Contacts presse :**

**Festival d'Automne à Paris**

Christine Delterme, Carole Willemot

01 53 45 17 13

**Les Abbesses**

Marie-Laure Violette

01 48 87 82 73



## ENTRETIEN

STEVE PAXTON

**Bound date de 1982, et cette pièce semble tenir une place particulière dans votre œuvre – de part les matériaux variés qui s’y mélangent, et la façon dont ils dialoguent avec vos pièces précédentes, ainsi qu’avec la question de l’improvisation.**

**Steve Paxton :** L’essentiel de mon travail est fondé sur la relation entre structures mentales et structures du mouvement. Mais il y a également un autre ensemble de pièces, partant de recherches qui mettent en jeu des images référentielles (rappelant souvent un contexte politique) qui se mélangent avec un fond gestuel plus abstrait. *Bound* fait partie de cet ensemble – et c’est une pièce qui a été produite pendant une période de relative sérénité.

**Qu’est-ce qui vous a poussé à remonter cette pièce aujourd’hui ?**

**Steve Paxton :** A vrai dire, cela vient d’une série de coïncidences : la découverte d’une captation vidéo de *Bound*, tournée en 1983 à New York, l’invitation à montrer un solo, et une conversation déjà en cours avec Jurij Konjar, qui souhaitait poursuivre ses recherches sur l’improvisation.

**Comment cette recréation d’une pièce des années 80 peut, selon vous, interagir avec le contexte de la danse contemporaine aujourd’hui ?**

**Steve Paxton :** Qui sait ? Il s’agit d’un objet historique ; et en tant que tel, peut-être qu’il entrera en résonance avec certaines des questions, des recherches menées aujourd’hui – sans que je puisse dire comment ni de quelle manière...

**Lorsqu’on regarde la captation de 1983, on a le sentiment que quelque chose, dans cette pièce, continue à vibrer au présent. Des fragments d’images, de sons, qui résonnent avec l’état du monde aujourd’hui. Dans quel état d’esprit étiez-vous lorsque vous avez créé cette pièce, et de quelle manière votre travail est-il dirigé vers le présent, maintenu dans cette tension ?**

**Steve Paxton :** (rires) Je ne sais pas si je peux m’autoriser à parler à la place de mon *moi* plus jeune... Ceci dit, je me rappelle que ce qui a guidé le choix des matériaux était justement qu’ils ne soient pas reliés trop explicitement à une époque particulière. Dans la mesure où les séquences dansées sont improvisées, elles restent dans une tension avec le présent. Le décor fait référence à un décor militaire, au contexte de la guerre – et les sons, à l’exception d’un moment, sont plein de distorsion et de bruits parasites. Cela tout au moins, reste intemporel. Sinon je dirais qu’un des thèmes de cette pièce, un des fils rouges qui la traverse est le temps lui-même, tel qu’on peut en faire l’expérience lorsqu’on divague, qu’on se laisse emporter par des rêveries, qu’on se remémore des connections, avant de se retrouver au présent – de poursuivre le cours du présent en train d’advenir. Je pense qu’on peut dire que l’ensemble de la pièce – qui fait des

sauts dans le temps, depuis la fin du XVI<sup>e</sup> siècle jusqu’au point où les références à la guerre nous ramènent (là encore, de manière intemporelle) – vise à aboutir au présent.

**Comment tous ces “morceaux” - les objets, le son, la musique, le décors, le costume – ont été agencés, arrangés ensemble à l’époque ? Avez-vous procédé à une “mise à jour” de ce montage pour la version actuelle ?**

**Steve Paxton :** Comme le suggère votre question suivante, redonner vie à une œuvre implique un certain nombre de questions, de problèmes à traiter. J’ai choisi de garder cette reconstitution aussi proche que possible de la pièce originale. La manière dont tous ces morceaux ont été arrangés les uns vis à vis des autres (c’est une belle manière de l’exprimer) tenait à plusieurs paramètres : commenter, contraster et poser une atmosphère. Nous nous déplaçons entre les dimensions picturales, cinématiques ou dynamiques et spéculatives. Le cinématique a tendance à être subjectif, insistant, et quelque peu claustrophobe. Du coup, les autres éléments apportent à *Bound* une respiration, des perspectives différentes – parmi lesquelles l’idée, la création de la perspective elle-même.

**La recréation de pièces “historiques” soulève certaines questions qui touchent au statut de la danse et de la mémoire. Par exemple, la notion d’original n’a pas la même valeur dans le champ de la danse et dans le champ artistique. L’année dernière, j’avais abordé avec Lucinda Childs la recréation de sa pièce, Dance, et pour elle, il s’agissait de reconstruire la pièce à partir de la vidéo, en restant aussi fidèle que possible à l’original. Vous avez également travaillé à partir d’une captation. Comment abordez-vous la question de la recréation ? Et quelle est la valeur de cette transmission ?**

**Steve Paxton :** Je crois qu’intuitivement, chacun comprend et accepte la différence entre les arts en ce qui concerne la question de la permanence. Visiblement, les reconstructions de danse la prennent en compte, puis oublient aussi vite le fait qu’une telle opération est par nature impossible. Comme la musique, la danse disparaît dans le moment même où elle est perçue. Elle ne peut pas être reproduite à l’identique, elle n’est jamais la même ; ce qui a eu lieu ne peut pas “revenir”. C’est un art vivant, qui du coup, répond à la loi de l’ineffable. Cette version de *Bound* ressemble à sa version antérieure – un travail que moi-même, en tant qu’interprète, je n’ai jamais vu. La vidéo permet simultanément un souvenir, un enregistrement et le confinement d’un moment antérieur ; elle nous confronte, moi et Jurij Konjar à un certain nombre de paradoxes, parmi lesquels l’aspect improvisé des séquences dansées.

Jurij Konjar pourrait tout à fait reproduire les mouvements tels que je les ai improvisés, mais ce serait une négation du caractère sans cesse changeant des parties dansées d’origine. Par chance, il existe les enregistrements

de deux représentations, et elles comportent de nombreuses différences. Aucune des deux versions ne fait autorité – pas plus qu'aucune autre d'ailleurs.

**Vous décrivez Bound comme une sorte de voyage – un parcours. Est-ce que le fait de travailler avec Jurij Konjar sur les matériaux de la pièce a mis à jour un autre parcours ? Comment avez-vous travaillé ensemble sur cette transmission ?**

**Steve Paxton :** Il ne fait aucun doute que Jurij Konjar est le nouvel interprète de *Bound*, et que la pièce est jouée dans de nouveaux espaces. Par ailleurs, la technologie a beaucoup évolué, et il est très compliqué d'utiliser les machines utilisées à l'origine. Cela – comme tout le reste – constitue un voyage.

**Est-ce que ce travail de reconstruction peut être décrit comme une discussion avec vous-même à travers le temps ?**

**Steve Paxton :** Tout à fait – et j'ajouterais que cette discussion est devenue une manière d'en savoir plus – de découvrir plus avant ce que *le temps* signifie. J'en ai discuté avec moi-même et avec Jurij Konjar, qui en a lui-même discuté avec moi et avec lui-même. Nous formons ainsi une sorte de comité philosophique. Les souvenirs que je conserve de *Bound* en tant qu'interprète, et le fait d'observer maintenant la performance de Jurij Konjar me laissent à penser qu'il existe deux perspectives temporelles distinctes ; Jurij Konjar se préoccupe des millisecondes, c'est ainsi qu'il crée la trame du travail. Le public accepte cela, et peut voir apparaître le tissu, le dessin de la pièce toute entière. Il s'agit d'une observation triviale, jusqu'à ce qu'émerge le désir d'établir une communication entre ces deux trames temporelles. Je voudrais pouvoir pénétrer les millisecondes propres à l'expérience de la pièce que fait Jurij Konjar pendant qu'il danse – mais en un sens, je suis exilé, confiné à un poste d'observation extérieur.

**Votre travail, en particulier les techniques et la philosophie que vous avez développé autour de l'improvisation – a eu une grande influence sur Jurij Konjar en tant que danseur. Comment voyez-vous l'influence que vous avez eu, et que vous avez encore sur les danseurs et les chorégraphes d'aujourd'hui ?**

**Steve Paxton :** Je n'y pense pas vraiment. Cela leur appartient à eux, pas à moi. J'espère juste qu'ils comprennent – comme cela a été le cas pour Jurij Konjar – que s'ils veulent explorer l'improvisation, il faut que ce soit *leur* improvisation, non l'idée qu'ils se font de la mienne. Et si j'ai encore une influence sur eux, laissez-moi ajouter que toute forme de danse contient un profond message. Laissons-les poursuivre une discussion avec eux-mêmes à travers le temps...

**La pièce met en place un cadre narratif assez flottant, que vous décrivez comme "une rencontre de hasard avec un homme légèrement saoul, dans un bar paisible".**

**Est-ce que cette trame était une manière de combiner entre eux ces éléments hétéroclites qui se télescopent dans la pièce ?**

**Steve Paxton :** La phrase que vous citez provient de ces notes ou de ces commentaires que je suis un peu obligé de produire pour les programmes des spectacles. En formulant les choses ainsi, je pose le performeur comme quelqu'un d'un peu incontrôlable, pris dans la toile de ses souvenirs ; le lecteur est l'auditeur, sobre, vaguement intéressé. De cette manière, je suggère que si les histoires vacillent et dysfonctionnent, il reste malgré tout possible d'établir des connections.

**Un élément intéressant dans Bound tient au fait que le corps n'est jamais tout à fait au centre de l'attention – pas plus d'ailleurs qu'à sa périphérie. Est-ce que vous souhaitiez créer une danse "entre-deux", un corps dansant se tenant entre les choses...**

**Steve Paxton :** Oui.

**On peut lire ce titre, Bound, de nombreuses manières. Être lié – à son environnement, à sa propre histoire, à celle des autres. Mais également : créer des liens entre les choses. Est-ce que cette idée de lien peut valoir comme métaphore de la pièce – comme une manière de maintenir ensemble le dedans et le dehors ?**

**Steve Paxton :** Je pense que vous faites une légère confusion avec un autre mot, très proche, et d'ailleurs connecté à "bound", qui est "bond". Le mot "bound" est particulièrement ambigu en anglais. "Bound", cela peut être "le bond" ou "la limite" ; "bound for", signifie "tendre vers", "bound by", "être tenu à", "bound to", "être destiné, lié à", sans oublier "bounding", qui peut vouloir dire "bondir". J'ai choisi ce titre justement pour tous les jeux de sens qu'il permettait...

Propos recueillis par Gilles Amalvi

## BIOGRAPHIES

### STEVE PAXTON

#### STEVE PAXTON

**Steve Paxton** est né à Phoenix, Arizona, en 1939. Il s'est formé à la danse moderne, à la gymnastique et au ballet. Il a vécu pendant douze ans à New York, où il a dansé avec la Jose Limon Company, Tamiris-Nagrin, Pauline Koner, Peal Lang, et cinq années durant avec la Merce Cunningham Dance Company.

Au début des années 1960, il est le co-fondateur du Judson Dance Theatre, où il danse notamment avec Yvonne Rainer et Trisha Brown. Réduire la danse à sa plus simple expression – le pas, la marche – ourdit la trame de ce qui sera appelé plus tard la “danse postmoderne”. En 1970, il se fixe dans le Vermont. En 1979, Paxton s'immerge définitivement dans le domaine de l'improvisation, en groupe, en duo, mais surtout en solo. Il développe une nouvelle forme de danse, “Contact-improvisation” des groupes de danse démocratiques dans lesquels le contact physique donne l'impulsion au mouvement. C'est à son instigation que s'est formée la compagnie d'improvisation Grand Union (1971) et que naît la publication Contact Quarterly.

Il partage son temps entre l'enseignement du Contact Improvisation et des présentations en solo. Paxton est artiste en résidence au Darlington College of Arts (UK), à la Theaterschool d'Amsterdam et à la School for Movement Research de New York. Il donne des cours de Contact Improvisation à des aveugles, et participe chaque année à Dance Ability, une initiative destinée à permettre à des chercheurs et interprètes handicapés de danser et de se produire avec des non-handicapés. Au Royaume-Uni, il a fondé Touchdown avec Anne Kilcoyne, où il a enseigné pendant six ans à des malvoyants.

En janvier 1997, il a dirigé avec Arianna Economou Extended Mobility Cyprus 97, un projet de deux semaines d'activités incluant trois ateliers pour aveugles, quatre ateliers de Dance Ability dirigés par Alita Alessi et Emery Backwell, un spectacle dans une école pour enfants handicapés à Limasol, et un spectacle par un groupe de Nicosia.

Paxton a reçu de nombreux prix et bourses pour son travail, dont le New York Bessie Award pour une chorégraphie de 1987, le deuxième prix de la Performance Arts Foundation en 1995, une subvention de la Rockleller Foundation ainsi qu'une bourse Guggenheim.

Il poursuit également des collaborations et a ainsi réalisé des œuvres comme *Long and Dream* (1994) avec Trisha Brown et *Night Stand* (2002) avec la danseuse Lisa Nelson et le musicien Robert Ashley. Il continue de participer activement à des spectacles d'improvisation et à des chorégraphies solo. Il a fait partie de la distribution du projet d'improvisation *Crash Landing* ; a travaillé avec l'artiste de la danse Katy Duck ; et a collaboré avec le Lisbon Group. Deux des œuvres de Paxton, *Flat* (1964) et *Satisfying Lover* (1967), ont été présentées dans le cadre de la tournée PAST-forward du White Oak Dance Project en 2000/2001.

En 2014 il reçoit le Lion d'or de la Biennale de la danse de Venise pour l'ensemble de sa carrière.

#### Steve Paxton au Festival d'Automne à Paris :

1998 *Flat, Suites anglaises et Ash*  
(Théâtre de la Bastille)

#### JURIJ KONJAR

**Jurij Konjar** est né à Ljubljana en 1978. Après une formation en chant choral, il commence la danse en participant à des compétitions de danse de salon. Il étudie la comédie musicale à Londres, puis à PARTS à Bruxelles. Il a travaillé avec les compagnies Les Ballets C de la B et En-Knap ainsi qu'avec les chorégraphes Janaz Jansa et Boris Charmatz. Parmi ses propres travaux, on compte *Catharsis for Beginners*, *Ulysses* et un travail d'improvisation autour des *Variations Goldberg* d'après un enregistrement de la version dansée de Steve Paxton.

JOHN ADAMS

LUCINDA CHILDS

FRANK GEHRY

## *Available Light*

Chorégraphie, **Lucinda Childs**

Musique, **John Adams**

Scénographie, **Frank Gehry**

Lumière, Beverley Emmons et John Torres

Costumes, Kasia Walicka Maimone

Son, Mark Grey

Lucinda Childs Dance Company : Ty Boomershine, Katie Dorn, Kate Fisher, Sarah Hillmon, Anne Lewis, Sharon Milanese, Patrick John O'Neill, Matt Pardo, Lonnie Poupard Jr., Caitlin Scranton, Shakirah Stewart

### THÉÂTRE DE LA VILLE

Vendredi 30 octobre au samedi 7 novembre

mardi au samedi 20h30

samedi 7 novembre 15h, dimanche 15h, relâche lundi

26€ et 35€ // Abonnement 26€

Durée : 55 minutes

En partenariat avec France Inter

Production Pomegranate Arts // Coproduction Théâtre de la Ville-Paris Festival d'Automne à Paris ; Cal Performances, University of California (Berkeley) ; Festspielhaus St. Pölten ; FringeArts (Philadelphie) avec le soutien de The Pew Center for Arts and Heritage ; Gloria Kaufman Presents Dance at the Music Center and the Los Angeles Philharmonic Association International Summer Festival Kampnagel (Hambourg) ; Onassis Cultural Centre (Athènes) ; Tanz im August (Berlin) // Coréalisation Théâtre de la Ville-Paris ; Festival d'Automne à Paris // Avec le soutien de LVMH

Spectacle créé au MASS MoCA (Massachusetts Museum of Contemporary Art)

#### Contacts presse :

#### Festival d'Automne à Paris

Christine Delterme, Carole Willemot

01 53 45 17 13

#### Théâtre de la Ville

Marie-Laure Violette

01 48 87 84 61

Lucinda Childs poursuit son retour aux sources. Après *Dance*, manifeste de 1979 présenté lors de la dernière édition du Festival d'Automne, la grande chorégraphe de la danse postmoderne américaine s'est plongée dans la reconstruction d'une autre pièce qui a marqué sa carrière, *Available Light*. Créée en 1983, celle-ci affine sa recherche de transparence minimaliste avec deux nouveaux compagnons, le compositeur John Adams et l'architecte Frank Gehry. À l'époque, le Museum of Contemporary Art de Los Angeles avait proposé à cette équipe inédite un espace à mi-chemin entre l'entrepôt et la scène, qui laissait filtrer la lumière extérieure. Cette lumière synonyme de clarté, ce sera la ligne d'horizon de la partition symphonique de John Adams, *Light Over Water*, et de son travail de répétition épuré qui structure le mouvement, les pas revenant comme des motifs.

Comme *Dance*, *Available Light* fait écho à l'esprit de collaboration né vingt ans plus tôt au Judson Dance Theater, creuset du mouvement postmoderne. Pour sa première incursion dans la danse, Frank Gehry dessine ainsi à Lucinda Childs un décor constructiviste à deux niveaux. Deux groupes de danseurs s'y superposent verticalement, et les effets de contrepoint qui naissent de leur dialogue guident la composition chorégraphique. Lucinda Childs elle-même menait la danse à la création ; elle transmet aujourd'hui *Available Light* à une nouvelle génération, en quête de cette lumineuse simplicité sur laquelle le temps semble n'avoir que peu de prise.

## ENTRETIEN

LUCINDA CHILDS

**Available Light date de 1983. Pourquoi avez-vous choisi de remonter cette pièce aujourd'hui ?**

**Lucinda Childs :** Nous l'avions donnée pour la dernière fois, au Festival Dance Umbrella de Londres, en 1994. L'idée de la remonter m'est venue il y a quelques années, mais le processus a été très long parce que c'est une œuvre exigeante, complexe. À l'époque de la création, elle était très difficile à faire tourner à cause du décor de Frank Gehry, et nous l'avions donc très peu dansée, contrairement à *Dance* ou *Einstein on the Beach*.

**À l'origine, quel a été le point de départ de cette création ?**

**Lucinda Childs :** Je venais de créer *Dance* avec Philip Glass et Sol LeWitt, que nous avons présenté au Festival d'Automne l'année dernière. Le MoCA (Museum of Contemporary Arts) de Los Angeles a beaucoup aimé ce projet, et a voulu commander une nouvelle collaboration, cette fois avec John Adams et Frank Gehry. Ils étaient tous les deux basés sur la côte Ouest à l'époque et je ne les avais jamais rencontrés, mais je les connaissais de réputation et j'ai tout de suite eu envie de travailler avec eux. John savait que j'avais collaboré avec Philip Glass, et connaissait un peu mon travail. Frank Gehry a tout de suite été intéressé de son côté par les possibilités que pouvait offrir un décor à deux niveaux.

**Il s'agissait du premier décor que Frank Gehry réalisait pour la scène. Comment s'est passé ce travail ? D'où est venue l'idée d'une division verticale de l'espace ?**

**Lucinda Childs :** Il ne connaissait pas du tout la danse à l'époque, c'était la première fois qu'il travaillait avec un chorégraphe. Je lui ai écrit, et il m'a répondu de manière très positive. Nous nous sommes en fait rencontrés peu de temps après *Einstein* (1976), mais il a fallu quelques années pour assembler les différents éléments du projet, pour tout mettre en place.

Nous sommes arrivés à l'idée des deux niveaux ensemble, mais il a ensuite conçu le décor dans son entier. J'aimais l'idée de quelque chose qui casserait l'espace, mais sans réduire la place réservée à la danse, et la seule manière de faire cela, c'était de créer un autre niveau, un étage. En studio, nous ne travaillions que sur un seul niveau, donc les danseurs n'ont eu que très peu de temps pour s'adapter à cet espace scénique particulier.

Le décor a été construit spécialement pour le MoCA – il s'agissait de ce qu'on appelait un « espace contemporain temporaire », qui ressemblait à un entrepôt et qui existe toujours à Los Angeles, dans la lignée des espaces dédiés à la performance, pionniers à l'époque. Nous étions tombés amoureux de ce bâtiment, de ce grand espace vide et ouvert. Le MoCA a déconstruit le décor après le spectacle, malheureusement, et le remonter s'est avéré compliqué. C'est pour cela que nous voulions en avoir une nouvelle version pour nous, qui puisse être une part intégrante du répertoire au lieu d'être détruit à chaque fois. Nous l'avons recréé avec Frank et son équipe de manière à ce qu'il puisse désormais s'adapter à tous les espaces

et toutes les scènes, où que nous allions.

**Avec cette division de l'espace scénique, Available Light prolonge le travail sur le dédoublement entamé avec Dance ...**

**Lucinda Childs :** Effectivement, la pièce s'inscrit dans la lignée de l'idée centrale de *Dance*, qui était la superposition de la scène et du film de Sol LeWitt. L'idée d'associer et de dédoubler les danseurs d'une manière différente, sans la vidéo cette fois, me plaisait beaucoup. Il y a 11 danseurs au total dans *Available Light*, 3 maximum en haut et 8 en bas. Leurs mouvements se font écho, ce qui était déjà le cas dans *Dance*, mais on ajoute ici l'idée de jeux d'association et de modes de partenariat qui évoluent au fil de la pièce.

La notion de contrepoint est centrale. Je trouve l'idée de séparation particulièrement intéressante dans ce type de travail, qui est très spécifique, précis et musical. Les danseurs ne se touchent jamais, mais ils sont intimement connectés dans chacun de leurs gestes. On pourrait parler de dialogue, mais c'est complètement abstrait, et cela permet de développer et d'étendre le mouvement dans l'espace d'une manière que je trouve passionnante.

**Vous avez souvent collaboré avec Philip Glass, que ce soit pour Dance ou Einstein on the Beach. Avez-vous travaillé de manière différente avec John Adams ?**

**Lucinda Childs :** Nous avons travaillé de concert. Il m'envoyait des partitions, et je lui répondais en demandant parfois, lorsque c'était possible, un rythme plus régulier et mesuré. Il a son style propre, et nous avions parfois besoin d'aide pour le suivre, car les danseurs devaient s'accorder de manière très précise. Il était très ouvert, et il s'est adapté à nous. Nous nous sommes nourris l'un de l'autre, même si je ne lui ai jamais rien demandé d'autre. Il a influencé mon travail d'une manière très différente de Philip Glass. La musique de John Adams possède une texture différente, une forme d'émotion, même si celle-ci reste abstraite. Il y a plus de crescendo, des dynamiques techniques qu'on ne trouve pas forcément chez Philip.

John a suivi de très près la reconstruction d'*Available Light* ; il a d'ailleurs retravaillé un peu le son du fait des possibilités du format digital aujourd'hui, et il est très content de cette nouvelle version. C'est exactement la même musique, mais amplifiée de manière légèrement différente.

**Comment avez-vous structuré Available Light ?**

**Lucinda Childs :** Il y a deux grandes parties, la première de trente minutes, la deuxième, après une pause, de vingt minutes environ. La chorégraphie est entièrement inspirée par l'idée des deux niveaux, et bien entendu par la musique. Les groupes sont similaires dans les deux parties, et les danseurs sont distribués en trois couleurs selon leurs costumes : quatre en noir, quatre en rouge, et trois en blanc. Je dansais dans la version d'origine et

j'étais l'une des trois en blanc, mais les couleurs ne représentent rien de particulier. Elles nous ont simplement servi à enrichir le travail des lumières.

**D'où est venu le titre, cette idée de "lumière disponible"?**

**Lucinda Childs** : Le bâtiment dans lequel nous étions au MoCA était ceint par une grande fenêtre – une lucarne, mais en forme de bandeau, tout autour du bâtiment – qui permettait de projeter de la lumière de l'extérieur vers l'intérieur. Le créateur des lumières a décidé de l'utiliser pour projeter de la lumière à l'intérieur, et c'est comme ça que le titre nous est venu, d'autant que le titre de la musique de John était *Light Over Water*. C'était un espace unique, une manière très inhabituelle de diffuser, d'amplifier la lumière. Même sur des scènes plus classiques, nous avons essayé de reproduire cet effet.

**À l'époque de la création, le New York Times l'a qualifiée de "percée" dans votre carrière. Est-ce que vous l'avez effectivement vécue comme un tournant ?**

**Lucinda Childs** : Je ne sais pas si je l'ai vraiment vécu comme tel, parce que les idées d'*Available Light* étaient déjà présentes dans mes précédentes pièces, notamment *Dance*. Ce type de collaboration d'envergure avec d'autres arts était dans l'esprit du temps en 1983 – et est en réalité très classique pour un chorégraphe, puisqu'il s'agit de travailler étroitement avec un scénographe et un compositeur. Le MoCA m'a cependant donné une chance rare en me permettant de me lancer dans une autre collaboration majeure, et le travail était absolument passionnant.

**Quelle avait été la réaction du public dans les années 1980 ?**

**Lucinda Childs** : À l'époque, les œuvres de ce type étaient extrêmement controversées. *Dance* a provoqué la controverse, *Einstein* aussi, parce que le public n'était pas habitué à la musique de Philip [Glass], à celle de John [Adams], à l'idée d'un tel minimalisme. Le mouvement postmoderne a été beaucoup attaqué. *Available Light* a d'ailleurs été mieux reçu à New York que sur la côte Ouest, qui n'avait pas autant de festivals, où le public était moins familiarisé avec ce type de travail. Certains ont trouvé la pièce choquante, ils ne la comprenaient pas.

**Comment avez-vous reconstruit la chorégraphie ? Est-ce que des modifications ont été introduites ?**

**Lucinda Childs** : J'en avais gardé une notation sous forme de partition, et j'avais donc plus de 80 pages, ce qui m'a beaucoup aidée. On peut toujours se servir de la vidéo, mais elle ne permet pas de comprendre la construction globale de la pièce de la même manière, notamment les relations entre les danseurs, leur rapport à l'espace, à la musique... La manière dont tout cela fonctionne est explicitée par la notation d'une manière unique. Il y a quelques petits changements mineurs dans la version que nous présentons, mais il s'agit moins de pas modifiés que d'ajustements réalisés pour le nouveau groupe

de danseurs qui s'est approprié la pièce.

**Quelles différences voyez-vous entre les danseurs de la création et ceux d'aujourd'hui ?**

**Lucinda Childs** : Dans les années 1970, nous venions tous d'horizons différents. Certains d'entre nous n'avaient aucune formation classique. Maintenant tout le monde a une formation similaire, et travaille en parallèle avec d'autres compagnies : nous n'employons les danseurs qu'une partie de l'année. Ils sont tous extrêmement polyvalents, et plus uniformes dans leur approche du mouvement. J'apprécie cela : en termes de style, on obtient deux versions différentes d'une œuvre lorsqu'on la remonte aujourd'hui. Je travaille avec le même groupe depuis cinq ou six ans maintenant, et j'ai complètement confiance en eux.

**Vous avez enchaîné plusieurs reconstructions d'œuvres des années 1970 et 1980. Pourquoi remonter ces pièces aujourd'hui ?**

**Lucinda Childs** : C'était le moment de le faire. Le point de départ a été la recreation de *Dance*, en 2009, mais nous n'imaginions pas à ce moment-là qu'elle aurait une telle vie. Il y a eu une vraie demande, elle est dans le répertoire depuis 6 ans maintenant. Même chose pour *Einstein on the Beach*, que nous continuons à donner. J'ai l'impression qu'il y a un intérêt renouvelé pour ces œuvres, à la fois de la part de ceux qui les connaissent et qui veulent les revoir, mais également d'un public qui ne les a jamais vues. Il y a également un effet de cycle, qui fait que certaines œuvres reviennent sur le devant de la scène et sont à nouveau appréciées. J'ai la chance en parallèle de continuer à créer pour d'autres compagnies, et même pour la mienne – nous travaillons sur un projet de nouvelle collaboration avec Philip Glass qui devrait voir le jour en 2016 ou 2017.

Propos recueillis par Laura Cappelle

# BIOGRAPHIES

## LUCINDA CHILDS

Née en 1940, **Lucinda Childs** entame sa carrière de chorégraphe en 1963, à la Judson School à New York. Formée, entre autres, par Merce Cunningham, elle devient l'un des chefs de file de la "danse post-moderne" américaine dans les années 1970.

En 1976, Robert Wilson la choisit pour le rôle principal d'un opéra composé par Philip Glass, *Einstein On the Beach*, lui permettant ainsi d'accéder à la reconnaissance internationale. À la suite de cette expérience, elle revient à la danse et s'oriente vers le minimalisme. À partir de 1979, elle travaille avec plusieurs compositeurs et concepteurs sur une série de productions à grande échelle, dont la première fut *Dance*. Ses créations épousent la structure musicale des œuvres composées par Philip Glass, Steve Reich ou Henryk Gorecki, rendant perceptible les infimes variations de ces musiques répétitives. Elle s'intéresse à la géométrie de la danse, découpe inlassablement l'espace à travers des chemins toujours semblables - parallèles, cercles, diagonales - sur lesquels elle construit un réseau serré de petits mouvements répétitifs. Elle se sert de la répétition pour plonger le spectateur dans un état de transe, l'entraînant loin dans un monde intérieur.

Plusieurs compagnies lui ont commandé des œuvres originales. Parmi celles-ci, on peut citer le Ballet de l'Opéra national de Paris, le Pacific Northwest Ballet, le Ballet du Deutsche Oper Berlin, le Ballet de l'Opéra national de Lyon, la compagnie Rambert, le Bayerisches Staatsballett et les ballets de Monte-Carlo. Lucinda Childs est également la chorégraphe de la production de *Salomé* de Luc Bondy, créée à Salzbourg en 1992, et au Royal Opera Covent Garden en 1995, ainsi que de *Macbeth* pour le Scottish Opera en 1999. Elle a collaboré avec le metteur en scène Peter Stein sur la production *Moïse und Aaron* au Nederiandse Opera, *Orfeo ed Euridice* de Gluck pour l'opéra de Los Angeles, *Farnace* de Vivaldi et une nouvelle production de John Adams, *Dr Atomic*, pour l'opéra du Rhin en 2014. Elle a, plus récemment, chorégraphié et dirigé *Alessandro* de Handel, avec dans le rôle principal, Max Emanuel Cenčić.

En 1995, elle met en scène son premier opéra, *Zaïde*, pour le Théâtre de la Monnaie. À partir de 1996, elle collabore une nouvelle fois avec le metteur en scène Robert Wilson en tant qu'interprète dans sa production de *La Maladie de la mort* de Marguerite Duras avec Michel Piccoli. En 1998, elle participe à l'opéra *White Raven*, créé par Philip Glass et Robert Wilson. Elle crée en 2003 sa version de *Daphnis et Chloé* pour le Grand Théâtre de Genève.

Lucinda Childs reçoit la bourse Gugenheim en 1979 et le NEA/NEFA American Masterpiece Award. En 2004, elle est élevée au rang de Commandeur de l'Ordre des Arts et des Lettres.

[www.lucindachilds.com/history.php](http://www.lucindachilds.com/history.php)

## Lucinda Childs au Festival d'Automne à Paris :

1979	<i>Chorégraphie de Lucinda Childs</i> (Théâtre des Champs-Élysées)
1983	<i>Available Light</i> (Théâtre de la Ville)
1991	<i>Rhythm Plus / Dance</i> (Théâtre de la Ville)
1993	<i>Création pour douze danseurs</i> <i>Available Light / Concerto</i> (Théâtre de la Ville)
1995	<i>Kengir / Commencement...</i> (Théâtre de la Ville)
2003	<i>Underwater, Dance</i> (Théâtre de la Ville)
2014	<i>Dance</i> (Le Forum - Blanc Mesnil Théâtre de la Ville)

## JOHN ADAMS

**John Adams** a grandi dans le Vermont et le New Hampshire où il débute son éducation musicale avec son père, avec qui il étudie la clarinette et joue dans des fanfares locales. Adams a souvent dit combien les sonorités exubérantes et le rythme puissant de la marche ont profondément influencé sa personnalité musicale. En 1971, après avoir terminé ses études à Harvard avec Leon Kirchner, Adams quitte la Nouvelle Angleterre pour la Californie. Pendant dix ans, il enseigne et dirige au Conservatoire de Musique de San Francisco, et, de 1978 à 1985, il est très étroitement associé au San Francisco Symphony, dont le directeur musical Edo de Waart sera le premier défenseur de sa musique.

Bien qu'elles n'aient jamais suivi les strictes formules du minimalisme "classique", les premières pièces instrumentales d'Adams — comme ses deux pièces pour piano solo de 1977 : *Phrygian Gates* et *China Gates*, ou encore le septuor à cordes *Shaker loops* de 1978 — utilisent de brèves cellules répétitives. Elles rendent ainsi hommage non seulement à Reich et Glass mais aussi à Terry Riley et à quelques-uns des compositeurs expérimentaux des années soixante. Au cours des années 1960 et 1980, la musique d'Adams joue un rôle décisif dans la constitution et la diffusion d'un courant post-moderne à l'intérieur de la tradition savante contemporaine.

La collaboration, à partir de 1985, avec Alice Goodman et Peter Sellars donne naissance aux opéras les plus joués dans le monde ces deux dernières décennies : *Nixon In China* (1984-1985) et *The Death of Klinghoffer* (1990-1991). Ce dernier sera porté à l'écran en 2003 par Penny Woolcock.

Suivent d'autres œuvres réalisées avec Peter Sellars : en 1995, le "songplay" *I Was Looking at the Ceiling and Then I Saw the Sky*, en 1999-2000, *El Niño*, sur un livret multilingue célébrant le millénaire et *Doctor Atomic* (2005). En 2006, est créé à Vienne *A Flowering Tree*, opéra inspiré de la *Flûte enchantée* de Mozart et en 2012, John Adams compose l'oratorio *The Gospel According to the Other Mary*.

John Adams est également chef d'orchestre. En 2013-2014, il dirige les orchestres suivants : le Houston Symphony, le Toronto Symphony, le Los Angeles Philharmonic et le New World Symphony.

## FRANK GEHRY

Frank Owen Goldberg, dit **Frank Owen Gehry**, né le 28 février 1929 à Toronto, est un architecte américano-canadien. Professeur d'architecture à l'Université Yale, il est considéré au début du XXI<sup>e</sup> siècle comme un des plus importants architectes vivants. Ses constructions sont généralement remarquées pour leur aspect original et "tordu".

Ses nombreuses créations, y compris sa propre résidence, sont devenues des attractions touristiques au niveau mondial. Ses œuvres sont citées comme les œuvres les plus importantes de l'architecture contemporaine dans le World Architecture Survey. L'architecte lui-même, selon le magazine *Vanity Fair*, a été étiqueté comme l'"architecte le plus important de notre âge".

Les œuvres les plus connues de Gehry comportent le Musée Guggenheim (Bilbao) en Espagne, le Ray and Maria Stata Center à Cambridge (Massachusetts), le Walt Disney Concert Hall en centre-ville de Los Angeles, l'Experience Music Project de Seattle, le Weisman Art Museum à Minneapolis, la Maison dansante du centre de Prague, le Vitra Design Museum près de Bâle, le Musée des beaux-arts de l'Ontario à Toronto, le 8 Spruce Street à New York, la Cinémathèque française à Paris, ou encore la Fondation Louis-Vuitton.... Cependant, c'est sa résidence privée, le Gehry Residence à Santa Monica, en Californie qui a déclenché sa carrière en tant qu'architecte qui ne travaille pas seulement la conception (*paper architecture*) mais aussi la réalisation.





# TRISHA BROWN DANCE COMPANY

## Trisha Brown Dance Company

Directrice artistique et chorégraphe, **Trisha Brown**  
Directrices artistiques associées, Carolyn Lucas, Diane Madden

### THÉÂTRE NATIONAL DE CHAILLOT

Mercredi 4 au vendredi 13 novembre  
mardi, mercredi, vendredi et samedi 20h30,  
jeudi 19h30, dimanche 15h30, relâche lundi  
jeudi 5 novembre soirée réservée  
13€ à 35€  
Durée : 1h05 plus entracte

#### *Solo Olos*

Chorégraphie pour cinq danseurs // Avec en alternance, Cecily Campbell, Marc Crousillat, Olsi Gjerci, Leah Ives, Tara Lorenzen, Jamie Scott, Stuart Shugg // Lumière, Hillery Makatura // Première à l'Brooklyn Academy of Music (New York), 1977

#### *Son of Gone Fishin'*

Avec Cecily Campbell, Olsi Gjerci, Leah Ives, Tara Lorenzen, Jamie Scott, Stuart Shugg // Musique, Robert Ashley, *Atalanta (Acts of God)* // Costumes, Judith Shea // Lumière, John Torres

Avec le soutien de The Fan Fox et Leslie R. Samuels Foundation, The Gladys Kriebel Delmas Foundation, The Harkness Foundation for Dance, Robert Rauschenberg Foundation, The Shubert Foundation, The National Endowment for the Arts, The New York State Council on the Arts, du Governor Andrew Cuomo, the New York State Legislature, the New York City Department of Cultural Affairs in partnership with the City Council // Commande de la Brooklyn Academy of Music (New York), 1981

#### *Rogues*

Chorégraphie pour deux danseurs // Avec en alternance, Marc Crousillat, Stuart Shugg / Cecily Campbell, Jamie Scott // Assistante chorégraphe, Carolyn Lucas // Musique, Alvin Curran, *Toss and Find* (extraits) // Costumes, Kaye Voyce // Lumière, John Torres

Avec le soutien de New England Foundation for the Arts' National Dance Project, the Doris Duke Charitable Foundation, The Andrew W. Mellon Foundation, Brooklyn Academy of Music, the New York State Council on the Arts, du Governor Andrew Cuomo, the New York State Legislature, Harkness Foundation for Dance, The Fan Fox and Leslie R. Samuels Foundation, The Shubert Foundation and The Gladys Kriebel Delmas Foundation, the National Endowment for the Arts, the New York City Department of Cultural Affairs, Rolex Mentor and Protégé Arts Initiative // Première mondiale le 27 octobre 2011 au Festival de Danse de New York

#### *PRESENT TENSE*

Avec Cecily Campbell, Marc Crousillat, Olsi Gjerci, Leah Ives, Tara Lorenzen, Jamie Scott, Stuart Shugg // Musique, John Cage, *Sonatas and interludes* (1960) // Présentation visuelle, Elizabeth Murray // Costumes, Elizabeth Murray et Elizabeth Cannon // Lumière, Jennifer Tipton

Coproduction Akademie der Künste (Berlin) ; Théâtre National de Chaillot // Avec le soutien de the National Endowment for the Arts, The Charles Engelhard Foundation, TBDC's generous Individual Donors // Commande de la Biennale de la Danse (Cannes), 2003

Coréalisation Théâtre National de Chaillot ; Festival d'Automne à Paris

Couvrant une période allant de 1976 à 2011, ces quatre pièces forment un répertoire balayant toute la richesse de l'art chorégraphique de Trisha Brown – sa rigueur formelle et sa liberté d'invention. Membre fondateur du Judson Church Theater au sein duquel elle a exploré toutes les combinatoires du mouvement, c'est avec sa compagnie qu'elle s'est approchée au plus près d'une forme abstraite dénuée de tout artifice. Dans les *Proscenium Works* qui composent cette soirée, on retrouve sa signature inimitable : ce mélange de souplesse et de légèreté, ces séquences aériennes nimbées d'une grâce mathématique où tout mouvement, du plus simple au plus élaboré, du plus quotidien au plus virtuose peut être intégré à la structure d'ensemble : des phrases qui s'agencent, s'emboîtent, se décalent, dialoguent ou construisent des constellations collectives dans l'espace.

*Solos Olos* est la transformation d'un solo en pièce pour cinq danseurs par la multiplication des lignes et leur mise en écho : une pièce faite d'appuis, de poussées, d'immobilité et de bifurcations inattendues, dont l'épure définit parfaitement la recherche du "pur mouvement" qu'elle a menée toute sa vie. Dans *Son of Gone Fishin'*, l'écriture de Trisha Brown atteint "l'apogée de sa complexité". Cette composition de groupe, suspendue entre nuée et structure, laisse entrevoir toute la gamme des intersections, des renversements et des ramifications permises par son minimalisme enjoué. Accompagnée des *Sonates et Interludes pour piano préparé* de John Cage, *PRESENT TENSE* joue entre l'emprise du sol et la tension vers la verticalité, réalisant la synthèse entre l'esthétique abstraite et une forme de narration émotionnelle tournée vers la suggestion et la surprise. Dans le court duo *Rogues*, deux danseurs engagent un jeu de cache-cache avec l'unisson : esquivant les attentes du regard, ils se suivent, se décalent, terminent le geste de l'autre – comme deux ombres ou deux jumeaux inventant leur trajet tout en le faisant.

#### Contacts presse :

#### Festival d'Automne à Paris

Christine Delterme, Carole Willemot  
01 53 45 17 13

#### Théâtre National de Chaillot

Catherine Papeguay  
01 53 65 31 22

## ENTRETIEN

DIANE MADDEN ET CAROLYN LUCAS / TRISHA BROWN COMPANY

**Son of Gone Fishin' est un exemple intéressant des questions soulevées par la reconstruction de pièces historiques. Il existe ainsi plusieurs versions de cette pièce, avec différents costumes, différentes scénographies. Qu'est-ce qui guide le choix des versions intégrées aux tournées ?**

**Diane Madden :** Les archives s'occupent de préserver le travail de Trisha, mais c'est lors des représentations que le travail est maintenu vivant. La conceptrice des costumes originaux, Judith Shea nous a donné accès au processus de collaboration entre elle et Trisha, nous révélant ainsi un état antérieur du design des costumes qui n'avait jamais été montré. Nous avons choisi ce design parce qu'il établit un lien direct avec notre histoire, et, dans l'esprit créatif de Trisha, nous projette vers le futur. Ce design est tourné vers la danse, il la souligne, et forme un complément intéressant aux designs scéniques du reste de la programmation.

**Trisha Brown décrit cette pièce comme "l'apogée de la complexité dans son travail". Comment fonctionne la composition, articulée sur une structure mathématique ?**

**Diane Madden :** Il y a une dichotomie frappante entre le processus minutieux de construction de *Son of Gone Fishin'* et l'impression de fluidité qui en résulte sur scène. A partir du cycle d'œuvres à "structure moléculaire instable", les pièces de Trisha ont été construites par la mémorisation d'une improvisation, faite à partir d'une phrase de mouvements partagée. Dans le cas de *Son of Gone Fishin'*, la phrase – constituée d'un écroulement séquentiel et d'un ré-empilage vertical – a été basculée de l'autre côté du corps, puis les deux côtés ont été inversés, donnant ainsi aux six danseurs la possibilité de se déplacer dans quatre directions différentes, et cela à n'importe quel moment de la phrase. Trisha a ensuite placé trois danseurs au début de la phrase et trois à la fin, et elle nous a demandé d'improviser notre circuit les uns vis-à-vis des autres de manière à atteindre la fin de la phrase – tout en utilisant les quatre directions disponibles.

Un ensemble de cinq minutes de convergences, de ruées, de duos, de trios et de quartets a ainsi été dansé et mémorisé. Ensuite, Trisha nous a demandé de renverser l'ensemble, de manière à ce qu'il puisse être dansé dans n'importe quelle direction. Ainsi des mouvements qui à l'origine se déplaçaient à l'envers pouvaient être effectués à l'endroit, et vice et versa. Le fait d'atteindre un ensemble pouvant être dansé à la fois à l'envers et à l'endroit suggère que la chorégraphie est construite selon une structure géométrique globale. Deux autres sections ont été ajoutées. "Insert", qui joue avec la vitesse et l'unisson, et se déplace autour du périmètre de la scène, et "center", qui joue avec le "feathering", une approche non-métrique de l'unisson. Sans aucune sortie de scène, et seulement trois immobilités en tout, ces vingt-cinq minutes de danse sont aussi hypnotisantes que les ondulations à la surface de l'eau.

**Solo Olos – dont le titre lui-même est construit sur une inversion – constitue un autre exemple de la métamorphose de la danse de Trisha Brown. Au départ, il s'agit d'un solo**

**danse par Trisha elle-même. Ensuite, ce solo a été ajouté à la pièce Line-Up, mais en tant que séquence pour cinq danseurs. Cette question "comment transformer un en cinq, mais aussi bien cinq en un", est typique de l'approche chorégraphique de Trisha Brown.**

**Diane Madden :** L'approche de la chorégraphie s'appuie le principe des "couches de briques" : cela signifie qu'il existe toujours plusieurs couches structurelles dans ses pièces. La strate la plus fondamentale est le développement d'un vocabulaire gestuel, à partir duquel une phrase est formée, et à laquelle des structures de compositions sont appliquées. Chaque couche de complexité qui vient s'ajouter repose sur la solidité de la couche qui la précède. Rien n'est jamais superflu ou arbitraire. Chaque action est présente pour servir l'ensemble. Le résultat, ce sont des danses que l'on peut décomposer jusqu'à leur plus infimes composants, sans qu'elles cessent de résonner, aussi bien structurellement qu'esthétiquement.

Il est intéressant de rappeler que *Solo Olos* et *Son of Gone Fishin'* utilisent des mouvements renversés afin de générer un matériau chorégraphique, et en même temps en tant qu'outil de composition, apportant une boucle de mouvement. Rappelons également que chaque danse repose sur les choix des danseurs pendant le processus chorégraphique, offrant un espace de résonance à leur singularité en tant qu'individus. Dans *Solo Olos* la voix singulière des danseurs se fait entendre à travers la réalisation individuelle des instructions de mouvement écrites. Dans *Son of Gone Fishin'*, c'est par l'établissement des choix qu'ils ont pris en improvisant. Malgré ces similitudes structurelles, chaque danse est entièrement unique.

La composition en forme d'impromptu à laquelle on assiste dans *Solo Olos* révèle les critères chorégraphiques qui sous-tendent l'organisation du mouvement dans *Son of Gone Fishin'* – qui est plus organique, et plus dirigée par les danseurs. Ces deux danses marchent en complément l'une de l'autre, elle s'illuminent et se reflètent réciproquement.

**Il y a une citation de Trisha Brown que j'aime beaucoup "si vous commencez à me percevoir comme une couche de brique douée du sens de l'humour, alors vous commencez à comprendre mon travail". Comment entendez-vous cette citation ?**

**Carolyn Lucas :** C'est du pur Trisha Brown ! Pour elle, la création est toujours pensée en terme de construction. La manière novatrice dont elle s'est consacrée au processus est extraordinaire. Mouvement après mouvement, Trisha construit le matériau d'une phrase, qui va lui servir à poser les bases d'une nouvelle œuvre. L'humour, le trait d'esprit l'ont toujours accompagnée tandis que l'architecture de son plan se déployait.

**Rogues a une histoire intéressante, qui en dit long sur la manière dont Trisha Brown travaille avec les danseurs, procédant par glissements, reprise, ajustements. Pouvez-vous nous raconter l'histoire de la "soft phrase", cette**

<sup>1</sup> Structure en empennage, comme la disposition des plumes d'oiseau.

***séquence créée pour Foray Forest et qui réapparaît dans Rogues ?***

**Carolyn Lucas :** Sur l'élaboration de la "soft phrase", Trisha Brown disait qu'elle avait "abandonné l'art de la clairvoyance" et qu'elle "développait un vocabulaire fait de mouvements subconscient, par l'activation de gestes avant l'intervention de l'esprit conscient". Pour nous, en tant que danseurs, il s'agissait d'un nouveau langage, qu'aucun d'entre nous n'avait vu jusque là, et pourtant il n'y avait besoin d'aucune traduction. Nous nous retrouvions littéralement hypnotisés. Ces mouvements nécessitent une parfaite neutralité pour pouvoir être exécutés, une sorte d'état de vide et de plein.

Dans *Foray Forest*, Trisha utilise, par moment, ce qu'elle appelle des "aberrations délicates" (qui consistent à doubler un geste ou à s'en extraire).

Le spectateur est amené à se demander "ai-je vraiment vu ce que j'ai vu, ou est-ce que cette déviation très rapide n'était qu'une hallucination" ? En revenant au vocabulaire de la "soft phrase" dans *Rogues*, l'outil de l'*aberration* a émergé avec davantage de consistance.

Neal Beasley, l'un des danseurs impliqués dans la création le décrit très bien : "un danseur lance un mouvement, préalablement appris par l'autre. Le mouvement suivant est ensuite généré par l'interruption du mouvement précédent, avant que celui-ci n'ait atteint sa complétude, obligeant l'autre danseur à le rattraper, à sortir de son mouvement achevé pour rattraper son retard sur l'autre danseur pendant que celui-ci se projette plus avant dans la séquence de la phrase. S'engageait ainsi une sorte de bras de fer rythmique, où nous étions simultanément en train de construire une phrase et une forme en duo. Des moments d'unisson sont nichés au cœur de ce va-et-vient, pendant lesquels l'œil peut librement se poser sur la danse elle-même. A chaque fois que nous sentions notre physicalité ravivée, nous retournions à notre impulsion initiale de douceur, en essayant de laisser la phrase "se vider", avant de rassembler de nouveau le momentum et la complexité rythmique."

Ce duo est accompagné par une partition créée par Alvin Curran – une étude intense au niveau du rythme, de la temporalité et de la voie cinétique. Il s'agit vraiment d'un jeu furtif avec l'unisson, consistant à y entrer et à en sortir. Cette forme très simple est un hommage au plaisir de la surprise, que l'on trouve tout au long de l'œuvre de Trisha.

***Dans Present tense, il y a une tension entre les structures abstraites et ce que Trisha Brown nomme "des histoires émotionnelles".***

***Quelle valeur ont ces structures narratives ? Quand, et de quelle manière sont-elles intervenues dans le travail de Trisha Brown ?***

**Carolyn Lucas :** Pour moi, tout le travail de Trisha peut être considéré comme "non-littéral", et en même temps très évocateur d'un point de vue émotionnel. Je me sens constamment en lien avec ses éléments humains. La

rigueur et/ou les instructions qui sous-tendent son travail requièrent une forme d'instinct, de sensibilité pour fonctionner. Cherchant sans cesse à défier la gravité, Trisha voulait construire une section où des actions aériennes surgiraient d'un groupe traversant la scène : six danseurs se déplaçant comme une masse, des ascenseurs apparaissant, et, afin d'intensifier l'effet, une attention toute particulière portée à ce que les plus grands danseurs soient transportés dans les airs.

La compagnie s'est entraînée, a exploré, encore et encore, et en tant qu'ensemble a développé une aptitude à se mouvoir et à coordonner ces manœuvres, alors même que les efforts impliqués et les risques pris restent exposés à la vue des spectateurs. A un niveau plus subtil, la phrase de travail elle-même a été construite en divisant le corps en tiers. Un danseur pour faire danser la tête, un pour faire danser le bras, un pour faire danser la jambe ; ensuite ces tiers ont été fondus en un corps cohérent. Dans le quartet (*Sonata XII*), le tiers supérieur est particulièrement mis en valeur. Les mouvements de la tête indiquent un langage paisible, presque intime, alors même que Trisha avait choisi de juxtaposer cette partie avec la sonate la plus chargée émotionnellement.

***Cette pièce est accompagnée par les sonates pour piano préparé de John Cage. Comment la musique et la danse interagissent ?***

**Carolyn Lucas :** Trisha voulait travailler avec la musique de Cage, mais le processus de construction a commencé avant de découvrir les Sonates et interludes pour piano préparé. Le matériau de la phrase et la première partie de la section aérienne ont été conçues en silence. D'abord pour ainsi dire *imposée* au matériau du duo (*Sonate VII*) et à la forme aérienne (*Sonate XI*), le mouvement et la musique, en se rencontrant, se sont trouvés une étrange compatibilité rythmique, une résonance. A partir du moment où la musique est entrée dans le processus quotidien des répétitions, mouvement et musique ont continué à être ajustés à partir du point de leur plus grande résonance. Des structures additionnelles ont été mises en place afin de soutenir la qualité unique de chaque sonate ou interlude. Par exemple, pour le second interlude, Trisha a voulu créer une forme à droite de la scène, qui guide la composition, et amène à une activité accrue en entrée et sortie des ailes, à une transition à travers la scène, et à la ré-exposition de l'activité sur la partie gauche de la scène, comme si les ailes devenaient invisible – et enfin, un mouvement inverse, défaisant le caractère conducteur de la partie droite. La forme de la partie droite a été construite dans une relation très précise à la musique, et la durée de son image-miroir sur la partie gauche a été déduite de manière mathématique.

***Est-ce que d'autres tournées sont prévues, comprenant la recreation d'autres œuvres de Trisha Brown ?***

**Carolyn Lucas :** Ces dernières années, nous avons reçu des réactions extrêmement enthousiaste à notre nouveau modèle de programmation, qui s'appelle désormais "Trisha

## BIOGRAPHIE

TRISHA BROWN

Brown : in plain site". Nous sommes très engagés dans cette programmation, les partenaires et le public également. C'est une aventure curatoriale extraordinaire, qui va creuser maintenant dans toute la gamme des œuvres de Trisha, en relation avec les sites, et avec l'intimité de l'expérience du public. Nous sommes impatients de continuer à partager le travail de Trisha à travers ce modèle, qui va permettre à un nouveau public de faire l'expérience de son art, au travers de ce filtre unique.

Propos recueillis par Gilles Amalvi

**Trisha Brown** est née en 1936 à Aberdeen (Etat de Washington) sur la côte Ouest des Etats-Unis. Après une formation en modern dance notamment, et lors d'un atelier chez Anna Halprin à San Francisco, elle rencontre Simone Forti, tout en découvrant 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 et aux côtés de Robert Rauschenberg et Steve Paxton notamment, participe au Judson Dance Theater, expérimental et pluridisciplinaire, creuset de la post-modern dance. Elle fonde sa compagnie en 1970. 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 dépasse "officiellement" le cadre de la chorégraphie en abordant en 1998 la mise en scène d'opéras - de Claudio Monteverdi à Jean-Philippe Rameau en passant par Salvatore Sciarrino.

Elle est aussi reconnue pour son oeuvre de plasticienne - invitée entre autres par la Documenta de Kassel, le Walker Art Center (Minneapolis), et le MoMA. Elle est représentée à New York par la Galerie Sikkema Jenkins & Co.

Première femme chorégraphe récompensée par la "Genius Grant" (bourse du génie) de la Mac Arthur Foundation en 1991 ainsi qu'en septembre 2011 par le prix Dorothy and Lilian Gish, elle a reçu en France les insignes de Commandeur des Arts et des Lettres en 2004. En janvier 2016, la Trisha Brown Dance Company achèvera la célébration de ses pièces du Grand Répertoire (*Proscenium Works 1979-2011*) pour lancer un nouveau programme intitulé *In Plain Site* : nouvelle proposition artistique imaginée par les deux directrices artistiques associées Carolyn Lucas et Diane Madden (collaboratrices de longue date de Trisha Brown) où les chorégraphies seront déployées dans des espaces alternatifs (galeries, parcs, etc.) ; offrant ainsi au public une proximité nouvelle, au cœur du mouvement pur de l'œuvre de cette grande dame de la danse post-moderne.

Compagnie Trisha Brown

# LE CND



## SCÈNES DE GESTE

### chapitre 1

Conception et commissariat, **Christophe Wavelet**

Partenariats, Centre national des arts plastiques ; Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris (CNSMDP) ; Opéra National de Paris

Performances, films, installations, interventions : Carmen Amaya, Eleanor Antin, Pina Bausch, Carole Boulbès, Dominique Brun, Trisha Brown, Thomas Caley, John Cage, François Chaignaud, Joseph Cornell, Lætitia Doat, Tacita Dean, Merce Cunningham, Isadora Duncan, Valeska Gert, Irène Ginger, Martin Gleisner, Marie Glon, Hubert Hazebrucq, Gil Isoart, Kurt Jooss, Joachim Koester, Latifa Laâbissi, Isabelle Launay, Elisabeth Lebovici, Nathalie Lecomte, Pierre Leguillon, Mathilde Monnier, I-Fang Lin, Marcella Lista, Babette Mangolte, Maguy Marin, Vaslav Nijinski, Kazuo Ohno, Anna Pavlova, Paula Pi, Sylvain Prunenec, Yvonne Rainer, Mary Ann Santos Newhall, Erik Satie, Laurent Sébillotte, Noëlle Simonet, Oskar Schlemmer, Elisabeth Schwarz, Andy Warhol, Kurt Weill, Mary Wigman, Ana Yepes...

#### LE CND, UN CENTRE D'ART POUR LA DANSE

Vendredi 6 au dimanche 8 novembre

Exposition en accès libre vendredi 6, samedi 7, dimanche 8 novembre de 12h à 19h

#### Spectacles

Programme A, vendredi 19h, samedi 15h et 19h, dimanche 15h

Programme B, vendredi 21h, samedi 17h et 21h, dimanche 17h

Détail des programmes à partir du 31 août sur [www.festival-automne.com](http://www.festival-automne.com)

10€ et 15€ // Abonnement 10€

Production et réalisation, *LE CND*, un centre d'art pour la danse // Coproduction, Festival d'Automne à Paris // Coréalisation *LE CND*, un centre d'art pour la danse ; Festival d'Automne à Paris

*SCÈNES DE GESTE – chapitre 1* inaugure un nouveau cycle biennal au *CND*, devenu “centre d’art pour la danse” selon le vœu de sa directrice, Mathilde Monnier. Nouvel élan donné à ce lieu conjuguant création et transmission, Christophe Wavelet en a imaginé la conception. Entre-tenant exposition, performances et spectacles, cette première édition est placée sous le signe du dialogue que les arts performatifs entretiennent depuis longtemps avec les arts visuels, la musique ou le cinéma. Cette manifestation permet de donner une visibilité durant trois jours à une constellation de pratiques artistiques qui repensent aujourd’hui danse et chorégraphie, d’élargir la focale en embrassant un ensemble d’époques et de formes pour mieux rendre sensible la transformation de leur statut et de leurs enjeux. Ce premier chapitre invite ainsi à découvrir ou revisiter une multitude de pratiques et d’œuvres, tout en naviguant des poétiques de la Renaissance et des Lumières à celles de l’art contemporain.

En quoi consiste la fabrique d’un geste ? Quelles puissances d’invention ou de transformation libère-t-elle ? Quelles motivations, quelles priorités irriguent chaque pratique artistique ? Quelles formes de vie et de présentation y sont en jeu ? Quels savoirs s’y forment ? Que signifie “danser” en 1585, en 1632, en 1724 ou en 1789 ? Qu’entend-on par “chorégrapheur” en 1913, en 1924, en 1932, en 1968 ou en 2015 ? Les âges du geste sont-ils ou non synchrones avec les âges de l’Histoire ? Qu’inventent-ils, que transmettent-ils et comment ? Avec ce *chapitre 1*, il s’agit d’ouvrir tout grand l’atelier des pratiques et des œuvres, là où gestes, archives et mémoire jouent ensemble pour nous permettre de penser “où nous en sommes, aujourd’hui, des promesses d’émancipation propres aux scènes de la modernité artistique”.

#### Contacts presse :

##### Festival d'Automne à Paris

Christine Delterme, Carole Willemot

01 53 45 17 13

##### LE CND

Anne-Sophie Voisin

01 41 83 98 12

## ENTRETIEN

CHRISTOPHE WAVELET

**Comme l'annonce son titre, SCÈNES DE GESTE - chapitre 1 marque la première étape d'un cycle "d'expositions et de performances" dont vous signez la conception au Centre national de la danse.**

**Christophe Wavelet :** Ce rendez-vous public inaugure un projet de biennale que Mathilde Monnier, qui assume désormais la direction du Centre national de la danse, m'a convié à concevoir pour les prochaines années. *SCÈNES DE GESTE* prend appui sur une constellation de gestes artistiques que ce premier chapitre configure à sa manière. Il entrelace pour cela exposition, performances ou projections et met l'accent sur la fécondité du dialogue des arts. Il permet aussi de mobiliser l'ensemble des ressources liées à l'activité du CND en les déployant dans les espaces de l'étonnant bâtiment qui l'abrite, conçu par l'architecte Jacques Kalisz à Pantin. Surtout, il s'emploie à rendre sensible un ensemble de pratiques artistiques qui invitent à repenser aujourd'hui les potentialités inédites d'un nom pourtant familier : celui de "chorégraphie". Et comme son titre l'indique, il y est question de *scènes* : dispositifs de présentation et d'intelligibilité. Il s'agit d'y mettre en lumière différents processus artistiques qui donnent lieu à l'invention de modes souvent inédits du faire, du voir, du dire et du sentir, au gré des fictions qu'ils inventent. Et puis il sera question de *gestes*, ce nom commun qui, comme celui de *langage*, est constitutif de la vie et de l'histoire des sociétés humaines. Conviant à faire l'expérience de nombreuses œuvres plastiques, chorégraphiques, musicales ou cinématographiques, ce *Chapitre 1* convie aussi visiteurs et spectateurs à entrer dans la fabrique où les hypothèses artistiques s'éprouvent, se pensent et s'adressent.

Autrement dit, à s'intéresser à ce que font les pratiques de l'art, aux conditions d'expérience que pour cela elles se donnent et à la manière dont elles s'écrivent ou se phrasent pour devenir pensables, pour s'offrir en partage.

**Le CND est à la fois un lieu de création et un centre de ressources : est-ce que l'idée de SCÈNES DE GESTE est de faire sortir ces ressources, les exposer, les incarner, leur donner une autre visibilité ?**

**Christophe Wavelet :** Il est vrai que la constitution des collections et des fonds publics d'une grande richesse aujourd'hui conservés à la bibliothèque médiathèque du Centre national de la danse a été l'objet d'un soin particulièrement attentif. Les ressources offertes aux visiteurs, aux artistes et aux chercheurs en font désormais un lieu de réputation internationale. Plus que de les "faire sortir", il s'agit donc d'attester des manières dont elles sont aujourd'hui *mises au travail* par des artistes, au gré de pratiques parfois encore mal connues du public. La configuration de ce *Chapitre 1* des *SCÈNES DE GESTE* donne ainsi visibilité et intelligibilité à un ensemble de projets émergés ces vingt dernières années. Ce qui leur est commun, c'est d'engager un certain *devenir* de l'art à la confluence de certains enjeux : la

formation et la propagation des gestes artistiques, notamment dans leurs rapports à l'histoire, à la mémoire et à l'archive. Enjeux décisifs, s'agissant d'un art pour lequel la question de la transmission ne se pose pas dans des termes identiques aux arts visuels ou au cinéma, lesquels disposent de musées ou de cinémathèques. Conjointement, il s'agira de rendre sensible la manière dont cet enjeu de l'invention gestuelle reste commun à un ensemble de pratiques de l'art, capables de dialogues fertiles.

**Cette programmation implique des ateliers, des pièces, des films, des interventions théoriques... Difficile de passer en revue tout ce qu'elle contient. Comment avez-vous organisé ces temps, ces séquences, leur entrelacement ?**

**Christophe Wavelet :** Deux temporalités configurent en effet ce premier chapitre des *SCÈNES DE GESTE*, diurne et nocturne. Pendant la journée, quatre séquences s'offrent aux visiteurs : la *Fabrique des gestes*, l'*Atelier des archives* et le *Laboratoire des chœurs*. Et le soir venu, place aux spectacles.

S'agissant de l'exposition, elle se déploie dans un ensemble d'espaces et permet de découvrir des œuvres d'artistes dont les enjeux convergent avec les priorités de ce *Chapitre 1*. De Tacita Dean à Andy Warhol, de Sharon Lockhart à Joachim Koester, d'Eleanor Antin à Joseph Cornell et de Simone Forti à Pierre Leguillon, tous témoignent d'une proximité d'enjeux avec les travaux de danseurs ou de chorégraphes. Deux salles seront en outre consacrées à ces deux performers extraordinaires que furent respectivement Valeska Gert et Kazuo Ohno, dont les gestes ont scandé l'histoire des avant-gardes historiques, en Europe et en Asie.

Sous l'intitulé de *Fabrique des gestes*, certaines questions sont travaillées : que signifie être "danseur" ou "danseuse" en 1585, en 1632, en 1724 ou en 1792 ? Que danse-t-on en 1911, en 1924, en 1932, en 1956 ou en 1968 et comment ? Quelles motivations irriguent une pratique artistique ? Quelles formes de vie, quels modes de représentation engagent-ils ? À quelles manières de faire société donnent-ils lieu ? Comment des savoirs y sont-ils construits, discutés et transmis ? Quel sensible commun la fabrique des gestes remet-elle au travail ? Quelle puissance d'invention, quel jeu d'écarts, quelles transformations engage-t-elle ? Plus que de réponses, il s'agira, au gré de performances chorégraphiques et musicales de donner accès à la manière dont elles sont mises en œuvre à partir des sources sur lesquelles elles prennent appui. Cette dynamique permettra aussi de détailler ce qu'un nom aussi familier que celui de "danseurs" a pu assumer non seulement de sens fort différents, mais aussi impliquer en termes de pratiques. Et cela, de la Renaissance au XX<sup>e</sup> siècle. Manière de rappeler que le présent de l'art assume ainsi l'un des vœux constitutifs de la modernité artistique : par-delà tout vœu de "rupture", celle-ci a en effet commencé avec

la décision d'instaurer de nouveaux régimes de rapport au passé. Et pour cela, "de réinterpréter ce que fait ou ce qui fait l'art", comme l'a rappelé Jacques Rancière. Manière aussi de mettre en lumière la richesse de démarches qui s'intéressent de très près depuis quelques années aux généalogies des gestes et des chorégraphies. Car les gestes, pas plus que les mots ne tombent du ciel : ils sont le fruit d'une histoire aussi complexe que passionnante, au cœur des transformations que connaissent les sociétés humaines.

Sous la rubrique de *l'Atelier des archives*, artistes, curateurs et chercheurs impliqués dans une pratique approfondie de l'archive ont répondu à notre invitation. L'ensemble des rendez-vous qu'ils destinent aux visiteurs conviera à une traversée singulière parmi sources et documents. Conçus chaque fois comme embrayeurs, ceux-ci permettront de déployer les sédiments de mille histoires de gestes et de les mettre en intrigue. Pour mieux libérer leurs provenances, leurs enjeux et leurs effets.

Quant au *Laboratoire des chœurs*, il fera intervenir enfants, adolescents et adultes, amateurs ou jeunes artistes suivant un cursus chorégraphique. Il mettra l'accent sur un enjeu structurant de l'histoire des pratiques en danse : celui de l'invention de formes collectives d'expérience. Cela, au gré de différentes pratiques et figures de la choralité. De la reprise d'un bal de la Renaissance à des danses chorales d'Isadora Duncan ou de Martin Gleisner, ce dispositif sera l'occasion de comprendre comment l'acte chorégraphique a pu être pensé au fil des âges, y compris comme dynamique de construction et de questionnement d'un commun nouant entre eux les enjeux de solidarité et de réciprocité sur lesquels toute culture repose.

Enfin, au cours des soirées, deux programmes exceptionnels ont eux aussi été tout spécialement commandités à l'occasion à un ensemble d'artistes pour ce premier chapitre des *SCÈNES DE GESTE*.

Ils entrelaceront spectacles chorégraphiques, musicaux et projections. D'Isadora Duncan à Merce Cunningham, de Valeska Gert à Oskar Schlemmer, d'Erik Satie à Kurt Weill et John Cage, de Mary Wigman à Yvonne Rainer et d'un fandango du Siècle d'or espagnol à une danse flamenca de Carmen Amaya, ces soirées seront entièrement consacrées à des soli et duos remarquables parmi ceux ayant scandé l'histoire chorégraphique. Ils seront confiés à l'interprétation de danseurs, de musiciens et de performers de différentes générations, aussi notables que Maguy Marin et Volmir Cordeiro, Latifa Lâbissi et François Chaignaud, I-Fang Lin et Thomas Caley ou Ana Yepes. Conçus selon un principe de montage non chronologique, leur caractère unique repose sur le fait qu'elles ont été conçues pour cette manifestation.

**Spectacles, projections, ateliers, couvrant un spectre historique allant de la Renaissance à nos jours... Est-ce que cette programmation a valeur de "synthèse critique" des formes, des idées qui ont agité le champ chorégraphique ces 20 dernières années ?**

**Christophe Wavelet :** En admettant qu'une telle entreprise soit non seulement possible mais légitime, il est certain qu'elle réclamerait une configuration bien plus vaste, une durée nettement plus importante et des moyens de production VÉRITABLEMENT exceptionnels. *SCÈNES DE GESTE* a plutôt été conçu comme la configuration ponctuelle d'un ensemble d'espaces d'expérience où il s'agit d'abord de rendre sensibles les poétiques que suscitent aujourd'hui des processus où le geste et la parole coopèrent et où l'enjeu de l'invention artistique permet d'engager différents modes de rapports à l'histoire, à la mémoire, à l'archive et à la transmission. Autrement dit, d'éprouver et de repenser ce qui s'échange sous le nom d'*art* entendu comme mode d'interrogation, d'intervention et de redistribution d'un sensible commun. Manière aussi de se familiariser avec un ensemble de démarches et de questionnements qui portent tant sur la formation et la transmission des savoirs artistiques que sur la nécessaire reformulation historique des pratiques, de leurs modes de production, d'adresse ou de présentation. Pour le reste, comme disait si bien Wittgenstein : "ce que ton lecteur peut faire lui-même, laisse-le lui". Même chose pour les visiteurs et spectateurs.

**Est-ce que cette programmation est aussi une manière d'y voir plus clair sur l'évolution de la danse contemporaine, en relation avec son histoire, son statut, sa relation avec d'autres formes artistiques et d'autres champs de savoir ?**

**Christophe Wavelet :** Votre question laisse supposer qu'une espèce d'ombre ou d'opacité pourrait régner sur les transformations que connaissent les pratiques chorégraphiques, dans leur rapport aux contextes où elles interviennent ou aux autres domaines de pratiques avec lesquels elles dialoguent. Il ne me semble pas qu'il en soit ainsi. D'une part, parce que l'intérêt public croissant qu'elles suscitent depuis quelques décennies ici et là dans le monde témoigne du fait que les spectateurs sont eux aussi partie prenante de ces transformations. Après tout, comme Marcel Duchamp le formulait déjà, ne sont-ce pas "les regardeurs qui font les tableaux" ? D'autre part, parce ce qui se formule, se pense et s'échange sous le nom d'*art* procède toujours d'une adresse, d'une destination. Or, cette adresse n'est jamais faite à tel individu ou tel groupe en particulier, c'est-à-dire à tel public socialement ou idéologiquement déterminé. Au contraire, un geste artistique s'adresse "à qui veut", comme l'a si justement formulé Mallarmé. Autrement dit, à quiconque s'y dispose favorablement, s'y montre intéressé. Or, il me semble qu'à cet égard aussi les spectateurs sont attentifs et assument leur part du



contrat symbolique qu'ils souscrivent avec les pratiques ou les projets artistiques qu'ils fréquentent. Par ailleurs, ce que vous nommez "l'évolution" des pratiques chorégraphiques me paraît, comme pour les autres pratiques artistiques, inviter à ne surtout pas le céder aux demandes de formules, de labels ou de slogans hâtifs propres à l'industrie culturelle. En matière d'expérience artistique, il me semble préférable de se garder de tout empressement à conclure. Il est sans doute plus fécond d'aller vers l'unité singulière, c'est-à-dire aux pratiques et aux œuvres. En particulier si l'on entend discerner chaque fois ce que, du commun, elles redistribuent et comment. Bref : je ne crois pas qu'il soit possible d'identifier une évolution, au sens univoque du terme. Et cela, qu'il s'agisse d'art chorégraphique ou d'autres arts, notamment dans un âge où il faudrait pour cela assumer une position de surplomb intenable face aux dimensions géoculturelles où une telle "évolution" se joue désormais. A cet égard, sans doute convient-il ici de préciser que ce *Chapitre 1* des *SCÈNES DE GESTE* ne cherche à mettre en lumière que certaines mutations, survenues dans un contexte spécifique : celles des pratiques et des discours chorégraphiques qui coexistent dans la France du XXI<sup>e</sup> siècle, que ce soit à l'égard de sa capacité à maintenir le dialogue avec d'autres contextes culturels ou d'autres domaines de pratiques, qu'ils soient artistiques ou de recherche. Il consiste ainsi en une configuration qui vise à en rendre intelligibles certaines conditions, certaines modalités de travail ou de transformation de catégories aussi admises que celle de "performance", de "danse" ou de "chorégraphie". En restant pour cela attentif aux dialogues et aux débats qui les irriguent. Bref, à mettre l'accent sur leur effectivité et leur capacité à prendre part aux inventions de l'âge qui est le nôtre.

**Une perspective intéressante de ces SCÈNES DE GESTE tient par ailleurs au fait de ne pas envisager la danse selon son "historiographie" classique – qui part généralement du ballet, passe par la danse moderne pour arriver à la danse contemporaine – mais de tordre cette perspective, notamment en prenant en compte la danse de la Renaissance. Quel est le sens de cette "discontinuité" ?**

**Christophe Wavelet :** Cette "historiographie" que vous évoquez me paraît sans doute moins relever d'un quelconque "classicisme" que d'un positivisme pour le moins problématique. Lequel est d'ailleurs fort heureusement mis souvent en défaut, tant par les pratiques et les discours que par les œuvres de l'art. Et cela, en danse comme ailleurs. À cet égard, *SCÈNES DE GESTE* est aussi l'occasion de faire entendre un ensemble non homogène de voix, de paroles ou de récits qui, conjoints aux gestes qu'ils travaillent, sont autant de manières de contribuer à l'intelligibilité réciproque de modes de pensée et d'action que les pratiques mettent en jeu. Quant à la discontinuité, il me semble

qu'elle est inhérente à la transmission de la modernité en art.

**Au cœur de ces SCÈNES DE GESTE, deux questions insistent tout particulièrement : celle du document, de l'archive – textes, témoignages, partitions, traités. Et celle du performatif, de toutes les frictions entre le chorégraphique et le performatif. Est-ce qu'il ne s'agit pas des questions centrales de ce que pourrait être une "scène du geste"? Est-ce que la ligne de démarcation entre les deux ne se joue pas justement au niveau du statut du document ?**

**Christophe Wavelet :** C'est plutôt à partir d'une tresse que ce *Chapitre 1* a été conçu, dans l'entrelacs de quatre termes : geste, mémoire, archive et transmission. Ce sont leurs mutuelles implications qui motivent et informent aujourd'hui de nombreuses pratiques artistiques. Le document, la source archivistique ne constitue en réalité que l'un de ces quatre termes. Or, c'est son rapport aux trois autres termes qui est sans doute décisif. Quant à l'enjeu du geste, il me semblerait à la fois périlleux et réducteur de chercher à ne le rabattre que sur la question du performatif. Pour devenir pensable, et pour qu'il puisse se chiffrer dans des fictions artistiques, il me semble qu'il engage bien d'autres dimensions. Si l'on y regarde aujourd'hui de près, ce qui se laisse observer c'est que cette catégorie de geste intéresse un ensemble de champs de pratiques, de l'art à l'anthropologie, de l'histoire sociale et culturelle à l'esthétique, et de la psychanalyse aux neurosciences ou aux nouvelles technologies. Cette première édition des *SCÈNES DE GESTE* s'apprête à en éclairer certaines approches, au gré des différents dispositifs qu'il noue. Quelles hypothèses des danseurs, des chorégraphes et d'autres artistes construisent-ils au gré de pratiques distinctes et hétérogènes, où l'entrelacs des gestes, des documents, de la mémoire et de la transmission sont en jeu ? En quoi ces logiques se distinguent-elles des méthodes et des critères dont sont passibles les travaux de chercheurs ? En quoi sont-elles ou non convergentes avec d'autres ? C'est de ces questions et de la manière dont des œuvres les chiffreront aujourd'hui que visiteurs et spectateurs de *SCÈNES DE GESTE – Chapitre 1* sont conviés à faire l'expérience le temps de ces trois journées bouillonnantes.

Propos recueillis par Gilles Amalvi

# BIOGRAPHIE

CHRISTOPHE WAVELET

Critique d'art et curateur, **Christophe Wavelet** a codirigé les activités du projet *Knust* (1993-2001), siégé aux comités de rédaction des revues *Vacarme* et *Mouvement*, veillé aux activités du pôle international de la recherche au Centre national de la danse, puis dirigé le *LiFE* – Lieu international des Formes Emergentes (2005-2010), institution dédiée à la production et à la diffusion des scènes contemporaines de l'art. Ses articles et essais sont publiés dans de nombreuses revues et à l'occasion de catalogues d'expositions. Accordant la priorité à des projets de nature discursive venant de différentes aires culturelles, il est, en 2012 et 2013, lauréat de l'Académie Schloss Solitude, et travaille actuellement à l'écriture d'un essai ainsi qu'à la traduction française des Ecrits de l'artiste brésilien Helio Oiticica.

[www.museedeladanse.org/fr/tags/christophe-wavelet](http://www.museedeladanse.org/fr/tags/christophe-wavelet)

## **Christophe Wavelet au Festival d'Automne à Paris :**

2012 *Attention : sorties d'écoles*

(Théâtre de la Cité Internationale)



## METTE INGVARSTEN

### 7 Pleasures

Conception et chorégraphie, **Mette Ingvarsten**

Avec Sirah Foighel Brutmann, Johanna Chemnitz, Katja Dreyer, Elias Girod, Bruno Freire, Dolores Hulan, Ligia Manuela Lewis, Danny Neyman, Norbert Pape, Pontus Pettersson, Hagar Tenenbaum, Marie Ursin

Remplacement, Ghyslaine Gau

Lumière, Minna Tiikkainen

Son, Peter Lenaerts

Dramaturgie, Bojana Cvejic

Assistante chorégraphie, Manon Santkin

Assistante lumière, Nadja Räikkä

Directeur technique, Joachim Hupfer

#### CENTRE POMPIDOU

Mercredi 18 au samedi 21 novembre 20h30

14€ et 18€ // Abonnement 14€

Durée estimée : 1h30

Sept notions de plaisir : à ressentir, à recevoir comme énigme perceptive et question politique. Comment générer et transmettre une expérience alternative du plaisir ? Explorer ses points troubles, ses zones de jonction avec le dedans, le dehors – ses ramifications sociales et subjectives ? Utiliser son potentiel perturbateur pour bouleverser les images attachées à la sexualité et à la nudité ? À la fois prolongement sensoriel, prise de position et installation charnelle, *7 Pleasures* assume son caractère polymorphe et équivoque. Comme un fondu enchaîné d'états, un long mouvement organique d'exploration par la peau, les corps se touchent, se testent, perdent leurs frontières. Ils vibrent, entrent en contact, s'agencent avec les objets qui les entourent – formant des constellations désirantes inattendues. Par palier se dévoile une expérience où chaque aspect du plaisir est retourné sous toutes ses coutures. Sept cercles qui se succèdent, entremêlent leurs questions respectives jusqu'à dresser une cartographie du plaisir à éprouver tout autant qu'à déchiffrer.

Après avoir étudié les interactions entre l'humain et le non-humain, la porosité entre individus, objets, matières dans des spectacles à la frontière de l'installation plastique comme *The Artificial Nature Project* ou *Evaporated Landscapes*, la chorégraphe Mette Ingvarsten lance un nouveau chantier autour des représentations de la sexualité, initié par le solo *69 positions* : en ligne de mire, les mutations du corps contemporain dans un contexte en perpétuelle évolution.

Production Mette Ingvarsten – Great Investment // Coproduction Festival Streirischer Herbst (Graz) ; Kaaitheater (Bruxelles) ; HAU Hebbel am Ufer (Berlin) ; Festival d'Automne à Paris ; Les Spectacles vivants – Centre Pompidou ; Théâtre National de Bretagne (Rennes) ; PACT Zollverein (Essen) ; Dansens Hus (Oslo) ; Tanzquartier (Vienne) ; Kunstencentrum BUDA (Kortrijk) ; BIT Teatergarasjen (Bergen) ; Dansehallerne (Copenhague)  
Coréalisation Les Spectacles vivants – Centre Pompidou ; Festival d'Automne à Paris // Une coproduction House on Fire avec le soutien du programme culturel de l'Union européenne

Spectacle créé le 26 septembre 2015 au Festival Streirischer Herbst (Graz)

#### Contacts presse :

##### Festival d'Automne à Paris

Christine Delterme, Carole Willemot

01 53 45 17 13

##### Centre Pompidou

Agence Myra

01 40 33 79 13

## ENTRETIEN

METTE INGVARTSEN

**Cette création fait suite à 69 positions, solo qui lance un chantier de recherche autour de la sexualité. Comment s'articule cette série avec votre projet précédent, The Artificial Nature Project ? Au-delà des thématiques abordées, existe-t-il une continuité entre ces projets – dans la manière d'appréhender la relation du corps avec son environnement ?**

**Mette Ingvartsen :** Même si en terme de "sujet", il ne s'agit plus de la "représentation de la nature" mais de celle du corps nu – et du statut politique de ce corps nu, en un sens, je dirais qu'il ne s'agit pas d'une rupture. Ce qui m'occupe dans tous ces projets concerne la manière de concevoir des chorégraphies autour ou en extension du corps humain. Pour *69 positions* par exemple, j'ai travaillé avec l'idée que le langage pourrait être une extension du corps, et que l'espace imaginaire et virtuel créé autour du corps devienne l'espace où le mouvement aurait lieu. Ce décentrement du mouvement n'est pas très éloigné de *The Artificial Nature Project*, dans lequel des corps humains sont présents sur scène, mais où ce qui est produit physiquement a lieu dans la relation entre des corps physiques et ces matériaux qui s'étendent partout – dans l'air et l'imaginaire des spectateurs. Ce qui relie ces différents projets, c'est je crois cette idée d'extension du mouvement, ainsi que l'idée d'espace virtuel.

Dans *7 pleasures*, j'ai le sentiment de revenir à certains principes présents dans *The Artificial Nature Project*, mais dans une toute autre perspective. Dans *The Artificial Nature Project*, j'ai essayé d'abstraire les corps, ou tout au moins de mettre leur présence en arrière-plan – mais tout en gardant en tête l'agencement, l'interaction entre les éléments humains et non-humains. Dans *7 pleasures*, j'ai essayé de poursuivre cette réflexion sur la manière dont le corps se connecte à son environnement. C'est là où j'ai commencé à penser à la sexualité. Dans la société contemporaine, il y a une sorte de "potentiel sexuel" présent absolument partout. Tout est hyper-sexualisé – en premier lieu la publicité bien entendu, qui fonctionne sur le désir – qui vend le plaisir de la crème glacée plus que la crème glacée elle-même... Il s'agit là d'un exemple de sexualisation explicite d'un objet, mais cela implique également une sorte de manipulation affective et sensorielle, qui touche directement le système nerveux. Nous vivons dans une société qui tend de plus en plus vers l'immersion sensorielle en profondeur – via tout un tas d'extensions numériques ou virtuelles : la 3D, la réalité virtuelle, les "google glasses"...

**Le paradigme dominant d'internet va effectivement de plus en plus vers une forme d'immersion par un bombardement d'informations visuelle, auditives – mais cela implique aussi une surveillance et un traçage accru... Est-ce que ces différents paramètres de la transformation sensorielle et cognitive en cours font partie des questions que vous souhaitez traiter avec *7 pleasures* ?**

**Mette Ingvartsen :** Puisque l'on évoque internet, je me suis par exemple beaucoup intéressée à la question de la pornographie – la manière dont la pornographie circule sur internet, générant un énorme trafic et un énorme busi-

ness. Récemment, j'ai entendu parler d'un casque de réalité virtuelle développé par l'industrie pornographique, qui immerge totalement le spectateur dans le film.

**Il me semble que ces lunettes ont d'abord été développées dans le cadre de la recherche militaire avant d'être reprises par l'industrie pornographique... Ce qui est assez intéressant en soi...**

**Mette Ingvartsen :** Oui, le lien entre guerre et pornographie... De manière générale, le champ de la recherche militaire est celui qui s'intéresse le plus à ces questions de manipulation sensorielle. Il me semble qu'il existe un documentaire danois dans lequel on voit des soldats en opération, qui regardent du porno pendant leurs temps de repos, hors du champ de bataille – ce qui est une manière de contrôler les pulsions, ou de les reconfigurer pour faire de ces corps de parfaites machines à tuer. Mais pour revenir à la pièce, les recherches que j'ai menées concernent les liens entre le corps nu, la sexualité, la pornographie – et toutes les zones de relations possibles avec d'autres phénomènes sociaux, dans cette optique du contrôle sur le corps. Les corps sont modelés par de multiples opérations – le plus souvent invisible. Cela va de la réalité virtuelle jusqu'aux expériences des laboratoires pharmaceutiques, notamment sur la testostérone. Dans *69 positions*, j'évoque le livre de Beatriz Preciado, *Testo-junkie*, dans lequel est analysé le rôle de l'industrie pharmaceutique dans le contrôle et le modelage des désirs et des genres. Chez Preciado, c'est cette question de la division genrée qui est la plus importante ; pour moi, cela constitue un élément important, mais je m'intéresse davantage au contrôle du corps dans une acceptation plus générale : la manière dont cela implique des comportements, des types de rapports sociaux, sexuels entre les gens.

**Dans *Surveiller et Punir*, Michel Foucault décrit le type de contrôle produits sur les corps par les institutions traditionnelles – comme l'école, l'armée, l'usine. Dans sa *postface*, *Post-scriptum aux sociétés de contrôle*, Gilles Deleuze montre la manière dont ce contrôle s'est déplacé pour devenir omniprésent, et qu'il est du coup beaucoup plus difficile d'y discerner une logique, un but, des moyens de le représenter, et de le combattre... Est-ce que votre travail cherche à représenter ce fin réseau de contrôle intégré aux individus ?**

**Mette Ingvartsen :** Effectivement, le livre de Foucault montre bien que ces institutions permettaient une polarisation des luttes : le pouvoir était localisé. Aujourd'hui, le pouvoir est délocalisé, et le contrôle intégré aux corps, sans médiation. Du coup, un des points de recherche pour moi a été : de quelle manière se rendre attentif à ses propres productions de contrôle, à ses propres impensés, à la manière dont le corps réagit à ces impératifs intégrés ? Comment les affects et les sensations agissent en soi ? Ce qui m'intéresse, c'est la manière dont on peut soi-même ressentir ces différents niveaux affectifs, ainsi que la manière d'agir sur ses propres zones de manipulation :

comment agir sur soi-même ?

Nous sommes agis en permanence, de l'extérieur, par le simple fait d'être au monde et d'interagir avec lui. Mais comment pouvons nous répondre à ces impulsions, à ces flux qui nous traversent ? Ce n'est pas seulement un plan réflexif, mais vraiment une sensation physique, et c'est sur cette sensation que j'essaie de travailler avec *7 pleasures*. Devenir "conscient" de ces mécanismes, de ce qui passe dans le corps, c'est un travail – presque un travail chorégraphique en soi ! Ensuite, il faut trouver les représentations en lien avec ce travail, les états ou les perceptions qui rentrent à l'intérieur de ces mécanismes – puisque l'idée est de les faire ressentir, de les propager via la scène.

***Dans les années 60, la contestation s'adressait encore à un pouvoir localisé. Pendant cette période, les questions d'inégalité, de représentation du corps, de libération des conventions morales ont trouvé à s'incarner dans l'art, la danse, la performance – par exemple le spectacle *Parades and changes* de Ann Halprin, qui transforme radicalement la représentation de la nudité sur scène. Dans quelle mesure les stratégies artistiques de cette époque sont encore opérantes, et quel type de dialogue avez-vous engagé avec elles ?***

**Mette Ingvarstsen :** *69 positions* était une pièce construite autour de ce dialogue – un peu comme un travail préparatoire devenu un travail en soi. Dans cette pièce, je parle de *Parade and changes*, de *Meat Joy*. J'ai d'ailleurs été en contact avec Carolee Schneemann ; pour elle, ces travaux étaient clairement pensés comme des "contre-attaques" adressées à la brutalité du pouvoir politique, dans le contexte de la guerre du Vietnam... Aujourd'hui, les choses sont beaucoup moins évidentes, moins claires, les moyens d'action plus divers. Les institutions tout autant que les mécanismes de contrôle se sont "dilués", ils sont moins articulés. Le cadre permettant l'action n'a plus de frontières aussi définies. Du coup, la stratégie frontale me paraît moins efficace aujourd'hui que dans les années 60. Dans la troisième partie de *69 positions*, j'évoque les pratiques sexuelles contemporaines, en les reliant à la question de l'objet, du "non-humain". *69 positions* et *7 pleasures* essaient de se confronter à la question "où en sommes-nous aujourd'hui" ? La question du "bio-pouvoir" soulevée par Foucault est plus pertinente que jamais, et ses procédures de plus en plus profondes, de plus en plus fines et ciblées. Une des questions pour moi aujourd'hui est celle de la mobilisation : qu'est-ce qui mobilise les corps, comment les mobiliser ? Comment agir au niveau très simple du désir ? Cela implique d'analyser la difficulté, aujourd'hui, à produire du collectif, des mouvements collectifs, une pensée collective. Peut-être existe-t-il un lien entre le manque de désir au niveau de la mobilisation collective, et l'hyper-stimulation des désirs dans la vie de tous les jours ?

***A propos de collectif, comment envisagez-vous le travail avec les danseurs – la constitution d'un groupe autour de ces questions, et le fait de travailler ensemble sur la nudité ?***

**Mette Ingvarstsen :** Il y a une question politique importante dans le fait de travailler avec un groupe sur ces questions ; par exemple, demander à des gens de travailler nus – qu'est-ce que cela produit ? J'ai déjà fait l'expérience avec trois groupes différents – sous forme d'ateliers – et cela produit vraiment un effet. Cela n'est ni le type de relation qu'on peut avoir avec un partenaire sexuel, ni le type de rapport au corps nu qui a lieu dans un contexte naturiste par exemple. Là il s'agit d'autre chose : qu'est-ce que ça fait ressortir d'avoir une pratique, de faire des exercices physiques nus, ensemble ? Cela défait bien sûr certaines habitudes, mais cela indique également des horizons : comment expérimenter notre corps autrement, vivre ensemble autrement ? Mais surtout comment trouver des manières d'être ensemble qui ne donnent pas prises aux représentations traditionnelles, aux clichés du corps nu, de la sexualité...

J'ai travaillé récemment avec un groupe de jeunes étudiants, le fait de découvrir et d'expérimenter le plaisir comme quelque chose de personnel, comme une sensation qui nous appartient en propre était une évidence pour eux. J'ai essayé de questionner cette évidence : comment le plaisir est constamment produit par des effets d'interaction, pris dans des jeux de force, capitalisés, échangés, etc. J'ai trouvé très intéressant de travailler avec eux sur le fait de "dépersonnaliser" sa propre expérience du plaisir et de transformer les images de plaisir qui sont inscrites en soi.

***On parle là d'images, de représentations. Mais est-ce que le but de cette pièce est de produire des images ou de produire du plaisir, de générer une contamination physique ?***

**Mette Ingvarstsen :** Oui, le point crucial est vraiment de permettre une contamination. Mon but n'est pas de rester à un niveau représentatif : je voudrais produire des types de plaisir qui n'existent pas encore, et du coup, qui ne sont pas catalogués, sur lesquels il serait impossible de capitaliser. Pour le dire simplement : créer des espaces de liberté, des espaces où nous ne serions pas soumis aux mécanismes de contrôle. C'est sûrement une pure utopie – un tel espace de liberté n'existe pas – mais le fait de chercher à le produire, de viser un tel espace est indispensable. La stratégie que j'essaie de développer consiste à utiliser des objets qui font partie de notre système de reconnaissance et de les détourner, de les utiliser dans un sens qui les rendent parfaitement impossible à reconnaître ; l'idée est que ce processus permette au spectateur d'atteindre un sens du plaisir qu'il n'a jamais senti auparavant. Ce processus a à voir avec une sorte de rencontre étrange ou inquiétante avec les corps, mais également avec le fait de re-potentialiser le corps nu. C'est la recherche – peut-être pas d'une liberté, ou d'une libération du corps, ce qui sonne très 1960's - mais en tous cas d'espaces de liberté éphémères pour les corps, avant qu'ils ne soient "re-capiturés"...

*Dans tous vos projets, on retrouve cette idée d'indétermination des images, engageant un travail d'interprétation de la part du public. Comment comptez-vous appliquer ce principe aux images de la sexualité – celles-ci agissant le plus souvent sur le registre de l'implicite...*

**Mette Ingvarstsen** : Une de mes stratégies dans *7 pleasures* consiste à aborder un niveau plus abstrait de représentation – via la question des objets. Mais l'idée est de l'aborder, non pas d'un point de vue personnel, en se demandant comment l'objet me donne du plaisir, mais du point de vue de l'objet : "quel est le plaisir de l'objet" ? Renverser la perspective, défaire la logique, en se demandant par exemple : "que ressent l'objet ?". Du coup, lorsqu'on délaisse le plaisir individuel, lorsque ce n'est plus nécessairement le point focal, on glisse vers le groupe, en relation avec son environnement. Cette question, "comment produire, transférer du plaisir des corps des interprètes vers le public..." est vraiment intéressante, elle guide le travail. Et elle est inséparable d'un niveau de représentation politique : où inscrire la question politique là-dedans ?

*Dans cette relation avec un monde d'objets tactiles, sensitifs, la notion même d'environnement change : les corps, les objets, l'environnement qu'ils forment sont de moins en moins séparés. Est-ce que la scène peut être un espace privilégié pour traiter de ces questions ? Un espace où réinstaurer une distance minimale ?*

**Mette Ingvarstsen** : Dans *69 positions*, le public m'entoure, il est très proche de moi. Du coup, la question de la représentation en tant que telle se défait ; ce n'est plus un mode de représentation frontal. Je voulais mettre le public dans une position où il s'interroge sur sa place, sur sa responsabilité. Le fait que le public fasse partie d'une situation, soit pris dedans, produit un effet qui va au-delà de la représentation. Je suis en représentation, parlant de sexualité, de questions politiques, et en même temps, nous sommes en train de faire quelque chose dans l'espace, nous créons une communauté temporaire, qui décide ou non de participer à la performance. L'état des spectateurs, leur façon d'interagir ou non change complètement la pièce. Cette forme de perméabilité entre les performeurs et le public continue à m'intéresser : où est la frontière, le bord de la scène, à quelle distance ont lieu les choses, qu'est-ce que cela change lorsque les performeurs sont dans le public ? Il y a tout ce qui concerne les images, la représentation, mais il y a aussi les relations physiques, et la manière dont les spectateurs entrent en relation avec les corps et avec les images qu'ils génèrent. Est-ce que la scène est le lieu adéquat pour que produire ces représentations du plaisir ? Et quel type de "scène", avec quelle proximité, quels effets ? J'essaie plutôt de penser le théâtre en terme de situation, plus qu'en terme de machine de production d'images frontales.

*69 Positions est un solo, dans lequel votre corps est directement impliqué dans cette situation. Dans 7 pleasures, vous êtes davantage en position de chorégraphe, "contrôlant" un groupe d'interprète.*

*Quel type de changements cela implique – à la fois esthétiquement et politiquement ?*

**Mette Ingvarstsen** : Je suis la chorégraphe – mais par ailleurs, je participe aussi à la pièce, tout au moins pendant les répétitions.

Étant donné les questions de nudité traitées par la pièce, je ne me voyais pas rester en position d'observatrice extérieure, demandant à l'un ou à l'autre : "est-ce que vous pouvez écarter les cuisses un peu plus ?". C'est là que se situe pour moi la question politique impliquée par ce travail. Pour le moment, nous avons beaucoup travaillé sur un principe d'alternance : une moitié est sur scène, et l'autre regarde. Du coup, tout le monde a accès à ce que produisent les images sur scène. Il me paraît très important que chacun soit conscient des effets produits par ces corps nus, et qu'ils réalisent ces effets à partir de la perspective du public. Ce regard sera lui-même présent, inclus dans la représentation. Je voudrais que le regard consiste, qu'à certains moments, le public regarde le regard, assiste à l'opération de regarder. Qu'il ne regarde pas la danse mais des manières de regarder la danse. La question du regard est extrêmement importante vis à vis de la représentation sexuelle, du coup la réflexion sur la manière dont le regard opère se doit d'être mis en perspective.

*Comment ces sept plaisirs vont être organisés ? Comme sept tableaux distincts, ou comme un entremêlement ?*

**Mette Ingvarstsen** : Je travaille sur sept plaisirs, sept stratégies ou manières de les aborder. Même si c'est inscrit dans le titre, je ne veux pas forcément que les spectateurs perçoivent sept catégories clairement définies. D'un point de vue sémantique, ces sept plaisirs sont connectés aux sept péchés capitaux, dans le sens où, historiquement, la sexualité est profondément liée à la religion, à la culpabilité... Ce n'est pas un thème central dans la pièce, mais il y a une couche qui consiste à retirer ces cadres pour voir ce qui se produit si on débarrasse la sexualité de ses connotations morales.

Au niveau dramaturgique, au début de ma réflexion, je pensais travailler à partir de sept ensembles séparés – sept situations plutôt, impliquant chacune un type d'activité. Mais je souhaitais malgré tout trouver une dramaturgie qui tisse entre elles ces situations, de manière à ce qu'elles ne soient pas fermées, avec un début et une fin. L'idée centrale qui se dégage serait celle d'une sorte de continuum entre les objets, les corps, l'environnement – l'humain et le non-humain. Et je pense que ce continuum est plus à même d'amener une rencontre étrange avec des représentations du désir auxquelles on ne s'attend pas forcément. Les parties traitant plus explicitement des questions politiques formeraient un deuxième bloc, comprenant à son tour différentes sec-

## BIOGRAPHIE

METTE INGVARSTEN

tions. Ces sections sont plus orientées vers les représentations du pouvoir ; par exemple en juxtaposant des images attachées aux questions politiques – comme la manifestation – et des images attachées explicitement à la sexualité – comme des pratiques sexuelles en lien avec des formes de plaisir contractuelles. Habituellement, ces zones sociales sont assez distinctes, elles ne communiquent que très peu. L'idée est de les connecter – au point qu'elle ne deviennent plus qu'une seule image, de manière à induire une sexualisation à l'intérieur de toutes les formes possibles de représentation.

Ce que je cherche à montrer, c'est que la sexualité est présente partout, dans toutes les formes de relations, et pas seulement chez les humains et leurs rapports sexuels.

Entretien réalisé par Gilles Amalvi

Née en 1980 à Copenhague, **Mette Ingvarsten** étudie à partir de 1999 à Amsterdam, puis à Bruxelles où elle sort diplômée de P.A.R.T.S. en 2004. En 2003, alors qu'elle est encore étudiante, elle monte sa première création *Manual Focus*, et développe dès lors ses propres projets ou s'engage dans plusieurs collaborations : *Solo Negatives*, *Out of Order*, *50/50*, *To Come*, *The Making of the Making of*, *Why We Love Action*. Parmi ses derniers travaux, on trouve le projet YouTube *Where is my privacy* et *It's in The Air*, monté en 2008 en collaboration avec Jeftha van Dinther, formant avec *Evaporated Landscapes* (2009) et *All the way out there* (2011) le cycle *Giant City*.

La documentation, l'écriture et la performance constituent ses champs d'intervention, et tout ce qui touche à la kinesthésie, la perception, l'affect et la sensation font partie intégrante de son travail. Ses intérêts se sont plus récemment tournés vers une conception plus large de l'art chorégraphique : le projet *Evaporating landscapes* mené en 2009, est une performance utilisant mousse, brouillard, son et lumière, dont le but est d'étendre le champ de la danse au delà du seul corps humain. Parallèlement à cette démarche, elle s'implique dans des recherches sur l'éducation, les modes et les structures de production des arts du spectacle, notamment par le biais du projet *6Months 1Location*, mené en 2008. Actuellement, elle prépare un doctorat en chorégraphie à l'University of Dance and Circus à Stockholm en Suède, et enseigne et anime des ateliers liés au développement de méthodologies propres aux pratiques chorégraphiques.

Depuis 2005, elle travaille sur *Everybody's*, projet collaboratif mettant en œuvre des stratégies d'"open source" dont l'objet est de produire des jeux et des outils adaptés aux artistes dans le cadre de leur travail. Elle fait partie du collectif *Coco* qui a présenté en 2008 *Breeding, Brains and Beauty*, performances théâtrales de Jan Ritsema et Bojana Cvejic.

Mette Ingvarsten a commencé en 2014 un nouveau cycle intitulé *The Red Pieces* : la première œuvre de cette série, *69 positions*, interroge les frontières entre espace public et privé, en plaçant un corps nu au beau milieu du public d'un spectacle. Dans la seconde pièce, *7 pleasures*, un groupe de 12 performeurs questionnent les notions de nudité, de corps politisé et de sexualité.

[metteingvarsten.net](http://metteingvarsten.net)

### Mette Ingvarsten au Festival d'Automne à Paris :

- 2010 *Giant City* (Théâtre de la Cité internationale)
- It's in the Air* (Théâtre de la Cité internationale)
- 2012 *The Artificial nature Project* (Centre Pompidou)





## ALESSANDRO SCIARRONI

### *Aurora*

Chorégraphie, **Alessandro Sciarroni**

Avec Alexandre Almeida, Emmanuel Coutris, Charlotte Hartz, Matej Ledinek, Damien Modolo, Emanuele Nicolò, Matteo Ramponi, Marcel van Beijnen, en alternance, Sebastiaan Barneveld, Dimitri Bernardi

Documentation visuelle et collaboration à la dramaturgie, Cosimo Terlizzi

Lumière, Alessandro Sciarroni, Valeria Foti, Cosimo Maggini  
Musique, Pablo Esbert Lilienfeld

Consultant dramaturgie et casting, Sergio Lo Gatto

Collaboration artistique, Francesca Foscarini, Francesca Grilli, Matteo Maffesanti, Eric Minh, Cuong Castaing, Cosimo Terlizzi

#### THÉÂTRE DE LA CITÉ INTERNATIONALE

Lundi 23 au vendredi 27 novembre,

lundi, mardi, vendredi 20h, jeudi 19h, relâche mercredi

11€ à 22€ // Abonnement 11€ à 16€

#### LE CENTQUATRE

Mardi 2 au vendredi 4 décembre 20h30

15€ et 22€ // Abonnement 11€

Durée estimée : 1h

À l'issue de la représentation, projection du film *Aurora*,  
réalisé par Cosimo Terlizzi

Production MARCHE TEATRO Teatro di Rilevante Interesse Culturale  
Avec le soutien de la Fondation d'entreprise Hermès dans le cadre de son programme New Settings // Coproduction Mercat de les Flors Torinodanza Festival ; Kunstenfestivaldesarts (Bruxelles) - Halles de Schaeerbeek ; Comune di Bassano del Grappa - CSC Centro per la scena contemporanea ; Centrale Fies ; SZENE Salzburg dans le cadre de APAP Advancing Performing Arts Project ; Espace Malraux Scène Nationale de Chambéry et de Savoie ; VOORUIT // Coréalisation Théâtre de la Cité internationale ; Le CENTQUATRE-PARIS ; Festival d'Automne à Paris // Avec le soutien du CND, un centre d'art pour la danse ; Graner Centre de Creació ; Dansehallerne - Copenhagen // Production exécutive Corpocelste\_C.C.00#

Spectacle créé le 24 octobre 2015 au Festival Torinodanza

#### Contacts presse :

##### Festival d'Automne à Paris

Christine Delterme, Carole Willemot

01 53 45 17 13

##### Théâtre de la Cité Internationale

Philippe Boulet

06 82 28 00 47

##### CentQuatre

Virginie Duval

01 53 35 50 96

*Aurora* est le troisième temps d'un triptyque signé du chorégraphe italien Alessandro Sciarroni. Les deux premiers se nommaient *FOLK-S* et *UNTITLED*. Ce qui relie les trois pièces ? Rien de narratif bien sûr, ni récit, ni personnages, mais un principe formel : se saisir d'une pratique qui existe déjà ailleurs que sur les plateaux et la mettre en scène et en rythme pour voir l'effet que ça fait. *FOLK-S* travaillait ainsi à partir d'une danse folklorique depuis longtemps en vogue dans le Tyrol ; *UNTITLED* revisitait le jonglage ; *Aurora* s'attaque à un sport très rare, et même pratiquement inconnu : le goalball. Sport paralympique, le goalball est réservé aux aveugles ou aux malvoyants sévères. Opposant deux équipes de trois joueurs, le goalball est un mixte de handball et de football. Les joueurs doivent envoyer le ballon (à peu près de la taille d'une balle de basket) dans des cages qui font toute la largeur du terrain. Les attaquants ne peuvent utiliser que les mains tandis que les défenseurs ont le droit de se servir de tout le corps pour protéger leur but. À l'intérieur de la balle, une clochette permet aux joueurs de la localiser. On comprend que ce sport ait séduit Alessandro Sciarroni. Lui, dont la danse est hypersensible à tous les rythmes, y a trouvé le moyen de construire une dramaturgie fondée sur la circulation des sons autant que sur la production d'images fortes.

# ENTRETIEN

ALESSANDRO SCIARRONI

## **Pourquoi la pièce s'appelle-t-elle Aurora ?**

**Alessandro Sciarroni** : Beaucoup de joueurs de goalball souffrent d'une maladie appelée la rétinite pigmentaire. C'est une maladie génétique de l'œil. Au cours de la maladie, le champ visuel se rétrécit de plus en plus jusqu'à la perte de la vision centrale. Alors j'ai pensé à ce moment où la lumière change : l'aurore. Le spectacle démarre en pleine lumière et puis sur une durée d'une vingtaine de minutes la lumière baisse graduellement jusqu'à ce qu'on ne voit presque plus rien. Les performeurs et le public se retrouvent dans les mêmes conditions : il n'y a plus que le son du ballon. Après cette éclipse, j'imagine une nouvelle aurore. La lumière revient et les joueurs de goalball cessent d'être seulement des joueurs. Je commence à travailler avec leur humanité, pas seulement avec les règles du jeu.

## **Qu'est-ce qui vous plaît tellement dans le fait de délocaliser sur le plateau des choses qu'on y voit peu ou pas ?**

**Alessandro Sciarroni** : L'idée du troisième chapitre m'est venue quand je préparais le second, sur le jonglage. Quand j'étais enfant, j'étais peu amateur de cirque et je suis resté longtemps suspicieux de ce genre de divertissement. Et puis, un jour, au cabaret je regardais deux jongleurs se faire des passes et j'ai réalisé que les jongleurs étaient fous parce qu'ils mènent un combat perdu d'avance contre la gravité. Un jongleur ne peut jamais gagner, ça va forcément tomber, et j'ai compris que la jonglerie était peut-être plus proche de la méditation que du divertissement. Et j'ai eu envie de mettre en scène ces jongleurs pour révéler sur scène le sens de leur pratique. C'est la même chose avec le sport. Je n'ai jamais été très intéressé par le sport. Mon père raconte toujours que, quand j'avais sept ou huit ans, il m'a emmené voir un match de foot et que je me suis placé en bas des tribunes, tourné vers le public, pas vers le match. Et c'était déjà le sens que je cherchais : pourquoi le sport saisit-il les gens ? Pourquoi sont-ils si passionnés ? Donc, sans doute que je mets les choses sur scène parce que cela permet de les isoler de leur environnement et d'en mieux saisir le sens.

## **En reprenant des pratiques étrangères, respectez-vous les gestes et les règles qui sont les leurs ?**

**Alessandro Sciarroni** : J'essaie d'être très orthodoxe. En un sens, on peut parler de "ready-made". Tout existe déjà. Je compose seulement avec ce qui existe, j'organise, mais je ne crée rien. Lorsque j'ai voulu créer *Folk-s*, j'ai demandé aux gens du Tyrol italien de nous apprendre leur danse mais ils n'ont pas voulu. Nous l'avons appris tout seul puis nous sommes allés danser devant eux, sans musique, et ils ont vu que nous en avions compris l'esprit : nous avions perçu que l'unisson et le rythme étaient les éléments les plus importants. Après, ils ont bien voulu nous apprendre leurs trucs. C'est la même chose avec *Aurora* : je voudrais que cela soit un vrai match, avec les pauses, les changements de terrain, etc. et jouer avec cette réalité.

## **Dans ce cas-là, vous ne pourrez pas vraiment écrire les mouvements...**

**Alessandro Sciarroni** : Mais je n'écris jamais précisément les mouvements. Je travaille plutôt à partir de motifs, de *patterns* indépendants qu'il s'agit ensuite d'agencer. Dans *Folk-s*, on ne savait pas combien de temps la pièce allait durer puisque tout dépend de quand les interprètes sont fatigués et sortent du plateau, ou de quand le public quitte la salle. Les danseurs ont des motifs qu'ils peuvent organiser après, sur scène, comme ils veulent. Je travaille dans la même logique pour *Aurora*.

## **Y a-t-il des principes qui orientent ces patterns ?**

**Alessandro Sciarroni** : Une chose très importante pour moi est que la chorégraphie ne soit pas parfaite. Dès que c'est trop beau, trop maîtrisé, trop spectaculaire, je casse. Je cherche les imperfections, les anicroches, les faux unissons. Mais il faut quand même aussi sentir la connexion, le lien en dessous. Sinon c'est le chaos et le chaos est ennuyeux. On essaie de faire apparaître la présence d'un dessin, d'un design, mais sans le montrer. Il s'agit de le faire sentir, de le laisser deviner.

## **Pourquoi ce peu de goût pour la perfection ?**

**Alessandro Sciarroni** : Parce que si on ne voit pas l'effort, le travail, si on regarde juste la perfection, c'est raté, ennuyeux. Alors que si on voit le travail, on peut partager le processus, et je crois que cela affecte le spectateur, peut créer une empathie.

## **Dans Folk-s, les danseurs avaient parfois les yeux bandés. Dans Aurora, les interprètes sont aveugles. La cécité semble vous intéresser particulièrement.**

**Alessandro Sciarroni** : C'est vrai. Même dans *Untitled*, les jongleurs ferment parfois les yeux. Je crois que ce que je veux dire c'est que le rythme est plus important que la vision. Nous construisons la danse en cherchant le rythme, pas en cherchant à faire des images. En commençant à travailler avec des aveugles, je me suis rendu compte que lorsqu'ils se mettaient près du plateau, ils parvenaient à écouter le mouvement des corps et à comprendre la pièce. C'est donc bien que le sens passe par quelque chose d'autre que la vision, et le sens, c'est vraiment ce qui m'intéresse.

## **Le goalball est un sport fatigant. Dans Folk-s, les interprètes transpirent beaucoup. Vos spectacles ont l'air éreintant pour les interprètes. Cherchez-vous l'épuisement ?**

**Alessandro Sciarroni** : Pas l'épuisement, plutôt la résistance, même si je n'aime pas trop ce mot. Je n'aime pas voir les gens souffrir sur scène. À une époque, c'est vrai, j'ai beaucoup regardé les performeurs des années 1970, j'étais très fan de la violence, du sang, de l'implication physique des artistes. J'étais impressionné par l'engagement extrême. Mais aujourd'hui je ne voudrais pas voir ça, je ne crois pas que ce soit ce dont notre monde a besoin. Ce que j'essaie de montrer c'est plutôt l'effort et la beauté de cet effort. L'effort pour moi a à voir avec la durée, avec la survie. Si quelqu'un continue de danser, malgré la fatigue, malgré tout, alors nous continuons d'être vivants.

Propos recueillis par Stéphane Bouquet

# BIOGRAPHIE

ALESSANDRO SCIARRONI

**Alessandro Sciarroni** est un artiste italien actif dans le domaine des arts performatifs avec derrière lui plusieurs années de formation en arts visuels et recherche théâtrale. Ses œuvres prévoient la participation de professionnels provenant de différentes disciplines et sont représentées aussi bien dans des festivals de danse et de théâtre contemporains que dans des musées, des galeries d'art et d'autres lieux non conventionnels.

Ses spectacles ont été présentés dans 21 pays européens, en Uruguay (FIDCU) et aux Emirats arabes unis (Abu Dhabi art fair). En 2013, son spectacle *Folk-s* a ouvert les Rencontres chorégraphiques internationales de Seine-Saint-Denis pour clôturer la même année le festival Impulstanz de Vienne, recevant ainsi plusieurs invitations des plus prestigieux festivals européens tels le Kunstenfestivaldesarts de Bruxelles, le Festival Séquence Danse au 104, le Festival d'Automne à Paris, qui lui consacre en 2014 une rétrospective monographique dans différents théâtres de la ville. La première française de son dernier spectacle *Untitled* a eu lieu quant à elle en septembre 2014 à la Biennale de la danse de Lyon.

En 2013, 2014 et 2015, l'artiste est invité dans le cadre de la Biennale de Venise section Danse, dirigée par Virgilio Sieni. En 2015 entame une ample tournée internationale, en présentant ces créations en Europe, Islande, aux Etats-Unis, au Canada et au Brésil.

Alessandro Sciarroni a participé à plusieurs circuits et réseaux favorisant la diffusion de la danse contemporaine et la mobilité des artistes à l'internationale comme "Anti-corpi Explo", Aerowaves et Modul Dance, un projet de coopération pluriannuelle dont font partie 19 maisons de danse européennes de 15 pays différents.

Il participe également à des projets et résidences de recherche comme Choreographic dialogues, Choreoroamet Performing Gender, un programme européen sur le genre et l'orientation sexuels. En 2015, il participe au projet de recherche et production chorégraphique Migrant Bodies qui a pour objectif la réflexion et un projet de création sur le thème de la migration et son impact culturel dans les sociétés européenne et canadienne.

Alessandro Sciarroni est soutenu par APAP – Advancing Performing Arts Projects et ses spectacles sont produits par Marche Teatro en collaboration avec des coproducteurs internationaux tels que la Commune de Bassano del Grappa / Centro per la Scena Contemporanea, Centrale Fies, Torinodanza, la Biennale de la danse / Maison de la Danse de Lyon, Mercat de les Flors-Graner / Barcelona ainsi qu'avec l'Association Corpocelste\_C.C.00# dont il est le directeur artistique. Alessandro Sciarroni est un des artistes du Projet Matilde, plateforme régionale pour la nouvelle scène de la région des Marches (Italie).

Il a été récemment nommé artiste associé du Balletto di Roma.

[www.alessandrosciarroni.it](http://www.alessandrosciarroni.it)

## **Alessandro Sciarroni au Festival d'Automne à Paris :**

2014 *JOSEPH\_kids* (le CENTQUATRE-PARIS / Maison des Arts Créteil  
Théâtre Louis Aragon - Tremblay-en-France )  
*FOLK-S\_will you still love me tomorrow?*  
(Le Monfort  
Théâtre Louis Aragon - Tremblay-en-France )  
*UNTITLED\_I will be there when you die*  
(Centre national de la danse / Le Monfort  
le CENTQUATRE-PARIS )



## MIGUEL GUTIERREZ

### Age & Beauty trilogy

**Age & Beauty Part 3: DANCER or You can make whatever the fuck you want but you'll only tour solos or The Powerful People or We are strong/We are powerful/We are beautiful/We are divine or &:'''**  
Création, Miguel Gutierrez // Avec Miguel Gutierrez, Ezra Azrieli Holzman, Ishmael Houston-Jones, Alex Rodabaugh, Jen Rosenblit Lumière, Lenore Doxsee // Musique, Miguel Gutierrez // Spectacle créé le 11 septembre 2015 au Fisher Center for the Performing Arts, Bard College (Annondale-on-Hudson)

**CENTRE POMPIDOU**

Mercredi 25 au samedi 29 novembre 17h  
14€ et 18€ // Abonnement 14€

**Age & Beauty Part 2: Asian Beauty @ the Werq Meeting or The Choreographer & Her Muse or &:@&**

Création, Miguel Gutierrez // Avec Michelle Boulé, Sean Donovan, Miguel Gutierrez, Ben Pryor // Lumière, Lenore Doxsee // Musique, Miguel Gutierrez, Jaime Fenelly, Pee in My Face with Surgery (Jaime Fenelly et Fritz Welch), Chris Forsyth, Neal Medlyn, Ryoji Ikeda, KC and the Sunshine Band // Son et projection, Miguel Gutierrez, Leo Martin // Costumes, Asta Hostetter, Dusty Childers, Connor Voss // Spectacle créé le 12 janvier 2015 à l'American Realness, Abrons Arts Center (New York)

**LE CND, UN CENTRE D'ART POUR LA DANSE**

Mardi 1<sup>er</sup> au vendredi 4 décembre 20h30  
10€ et 15€ // Abonnement 10€  
Durée : 1h20

**Age & Beauty Part 1: Mid-Career Artist/Suicide Note or &:-/**

Création et scénographie, Miguel Gutierrez, en collaboration avec Mickey Mahar // Musique, Jerry Goldsmith, Chuckie, Silvio Ecomo, Miguel Gutierrez // Texte, Miguel Gutierrez // Costumes, Dusty Childers et Miguel Gutierrez // Lumière, Lenore Doxsee // Spectacle créé le 23 avril 2014 au Whitney Biennial, Whitney Museum of American Art (New York)

**LE CND, UN CENTRE D'ART POUR LA DANSE**

Lundi 7 au vendredi 11 décembre 19h  
10€ et 15€ // Abonnement 10€  
Durée : 1h

Coréalisation Les Spectacles vivants - Centre Pompidou ; LE CND, un centre d'art pour la danse ; Festival d'Automne à Paris // Avec le soutien de The MAP Fund, Creative Capital, New England Foundation for the Arts' National Dance Project, the Doris Duke Charitable Foundation, the Andrew W. Mellon Foundation, the Maggie Alless National Choreographic Center at Florida State University, l'institute Francaise (FIAP) dans le cadre du Crossing the Line Festival (New York), New York Live Arts with support from the National Endowment for the Arts, The Fisher Center for the Performing Arts at Bard College, Hollins University, le programme ]domains[ du Centre Choreographique National de Montpellier, Lower Manhattan Cultural Council, Mount Tremper Arts, Abrons Arts Center // Avec le soutien de FUSED, French-US Exchange in Dance (un programme de the New England Foundation for the Arts' National Dance Project, des services culturels de l'Ambassade de France aux États-Unis, the FACE Foundation, the Doris Duke Charitable Foundation, the Andrew W. Mellon Foundation, the Florence Gould Foundation, et du Ministère de la Culture et de la Communication français). Avec le soutien de Sonia Rykiel pour l'accueil de Age & Beauty Part 1 et Age & Beauty Part 2

La série *Age & Beauty* peut être vue comme un "portrait de l'artiste en jeune homme vieillissant". Un testament critique hanté par l'idée de suicide, la lassitude du combat pour la reconnaissance. Une reprise du "il faut continuer, je ne peux pas continuer, je vais donc continuer" de Beckett à l'ère post-moderne. Mais elle peut aussi être regardée comme un long poème *queer* et révolté, une synthèse bigarrée tramée de portraits, de couleurs kitschs, de corps marginaux, de mélodies dissonantes. Un manifeste festif et radical, comme un *Fuck* retentissant adressé au conformisme et à la résignation. Ces différentes facettes constituent le cœur du travail de Miguel Gutierrez - artiste, chorégraphe et musicien américain - que chacune de ces trois pièces fait miroiter. Sous forme de duo, la première partie - sous-titrée "notes suicidaires" - cherche à cerner la spécificité du temps *queer*, l'imbrication entre mode de vie et position artistique : un moment de retour sur soi sans concession, traitant pêle-mêle de rêves de gloire et de compromission, de vieillesse, d'amour et de sexualité. Le deuxième opus poursuit ce bilan critique en abordant toutes les dimensions de l'acte de création, sous une forme musicale et dansante déjantée : le fonctionnement d'une compagnie, la relation avec ses collaborateurs, l'institution, et la place centrale de l'argent au centre du jeu. Dans le troisième volet, il invite un groupe de performeurs à le rejoindre pour revisiter et éclater collectivement son propre imaginaire. Ils sont jeunes, vieux, ne ressemblent pas à des danseurs et pourtant ils dansent, chantent, multiplient les interférences et les connexions, entraînés par la musique composée par Miguel Gutierrez - un mélange de science-fiction onirique et de chansons ambiantes assaisonnées de mélodies télévisées... À travers cette galerie de portraits, le chorégraphe interroge sa propre place, la postérité de son travail et la consistance des histoires qui tiennent ensemble cinq individus sur une scène.

**Contacts presse :**

**Festival d'Automne à Paris**  
Christine Delterme, Carole Willemot  
01 53 45 17 13

**Centre Pompidou**

Agence Myra  
01 40 33 79 13

**LE CND**

Anne-Sophie Voisin  
01 41 83 98 12

**SONIA RYKIEL**  
PARIS

## ENTRETIEN

MIGUEL GUTIERREZ

***Avec cette pièce – dont le titre sonne un petit peu comme un roman de Jane Austen – vous déployez une sorte de “portrait de l’artiste en jeune homme vieillissant”. Quels éléments vont ont amené à ce geste rétrospectif vis à vis de votre travail, de votre carrière, de vos obsessions ?***

**Miguel Gutierrez :** Ça me fait plaisir que vous ayez saisi la nature baroque du titre !

Lorsque j’étais jeune et que j’apprenais la danse, une de mes obsessions était d’imaginer où j’en serais à telle période de ma vie. Je me disais qu’il fallait que je sois dans une compagnie à tel âge. Vers la fin de mon adolescence, je me suis dit “ok, je ne vais pas devenir le genre de danseur que je voudrais être avant tel âge”. Lorsque j’ai commencé à me focaliser sur mon propre travail, je me disais par exemple qu’il fallait que je sois invité dans tel festival avant tant de temps. Le temps, l’âge et les attentes se sont cristallisées sous cette forme – pour toujours je crois.

Par ailleurs, je me suis toujours intéressé à la manière dont la performance – en tant que forme artistique basée sur le temps – nous oblige à nous confronter au fait que nous subissons tous les passages du temps. Une performance n’est pas figée, ou fixée, ou hors du temps : on regarde une personne ayant une histoire, un récit, un contexte, un futur. Le temps est intégré à la manière dont cette personne bouge, à ce qu’elle sait, à ce qu’elle a appris. Personne n’y échappe, que l’on soit danseur ou pas.

Dans cette carrière, lorsqu’on atteint la quarantaine, ces questions vous touchent particulièrement. Dans mon cas, j’ai réalisé que le fait de travailler, de partir en tournée, de donner des cours – choses qui sont toutes reliées au fait de voyager – me tenait éloigné de chez moi la moitié de l’année. Je suis particulièrement conscient du temps que je passe chez moi ou ailleurs. Je suis particulièrement conscient de la nature éphémère de mes interactions avec mes amis et mes connaissances, partout où je vais. Je suis également très préoccupé par la question de savoir combien de temps je peux continuer à mener ce mode de vie, de travail, sans ressentir que son intention originelle – être en rapport avec les autres, partager mon travail et être amené à rencontrer de nouvelles personnes – s’est perdue au milieu des difficultés qu’il y a à se débrouiller avec ce mode de vie itinérant.

***Est-ce que ce retour sur soi-même implique une sorte de passage en revue de votre travail – comme un montage d’éléments issus de vos pièces précédentes ?***

**Miguel Gutierrez :** Cette opération est plus spécifiquement présente dans la Partie 2 : le matériau que danse Michelle Boulé provient du matériau solo qu’elle a dansé dans mes pièces. Lenore Doxsee, la créatrice lumière, recrée des modes d’éclairages qu’elle a utilisés dans toutes mes pièces. La musique et les sons proviennent entièrement de mes travaux antérieurs.

Je ne suis pas, par nature, quelqu’un de particulièrement nostalgique ou obsédé par le passé. Généralement, j’es-

saie plutôt de créer de nouveaux matériaux et de nouvelles idées pour chaque pièce. Cela ne m’intéresse pas non plus de créer un style ou un vocabulaire repérable, même si je suis conscient que mes travaux possèdent une forme d’unité – qui provient d’une densité de sentiments associée à une angoisse existentielle. Encore une fois, je pense que l’opération de retour sur soi dans *Age & Beauty* est davantage un geste cherchant à comprendre comment aller de l’avant. Mais bien entendu il y a un geste commun dans cette série basé sur la question : qu’est-ce que je ferais si je me disais que je suis en train de faire mes dernières pièces ? C’est la question qui m’a guidé pendant tout le processus.

***Comment avez composé ces trois parties – quels échos se tissent entre elles ? Et quelles sont les questions spécifiques dont traite chacune ?***

**Miguel Gutierrez :** Chaque pièce a un processus très distinct, principalement basé sur les personnes impliquées. Le processus de la première partie a été très largement défini par mon intérêt pour Mickey Mahar ; j’ai essayé de comprendre ce que ça pouvait vouloir dire de mettre nos corps côte à côte. J’ai eu la chance que Mickey ne connaisse pas mon travail ; il n’avait donc pas d’a priori ou d’idées préconçues sur ce qui allait pouvoir se passer pendant les répétitions. Cela m’a donné une très grande liberté vis-à-vis de ma propre manière de travailler : la possibilité d’être irresponsable, de trahir mes habitudes de travail. Je pouvais arriver en retard aux répétitions. Nous pouvions passer l’essentiel du temps à discuter. Nous partions marcher, faire du shopping. Ça, c’était au début. Plus tard, nous avons commencé à mettre en place le mouvement pour la pièce, et cette liberté a nourri nos caractères obsessionnels, éperdus de précision et de férocité.

La deuxième partie a été très différente. Cette pièce, plus qu’aucune autre précédemment, a été l’accomplissement des cadres conceptuels que j’avais posés au début. Il se trouve que j’avais mené des discussions avec Ben Pryor, mon manager – discussions que j’avais secrètement enregistrées et retranscrites. Pendant les répétitions, nous avons passé beaucoup de temps à les lire et à les éditer. J’avais également amené toutes les vidéos des pièces dans lesquelles était Michelle, du coup son travail a consisté à ré-apprendre le matériel des quatorze dernières années. Tout le processus a été très intensif pour tout le monde. Pas vraiment sur un versant “créatif”, en tous cas pas avant que nous ayons déterminé quel matériau nous allions utiliser. C’est un peu l’inverse de la manière dont j’ai toujours procédé jusque là. J’ai plutôt apprécié le fait de ne rien avoir à inventer – il s’agissait plutôt de monter, comme un arrangement.

La troisième partie est en train d’être créée, et comme dans la partie 1, le processus est vraiment orienté par les collaborateurs avec lesquels je travaille – qui vont d’un enfant de huit ans à un homme de soixante-quatre ans. Une large part de ce qui se produit pendant les répéti-

tions consiste à essayer de comprendre tout simplement ce qu'ils serait POSSIBLE de faire ensemble. Je travaille avec certaines idées qui ont émergé dans la partie 1, en particulier une pratique nommée "performance instantanée" (qui est exactement ce que ça veut dire). Je réfléchis à la manière dont ce groupe de personnes propose une sorte de société de danseurs qui ne correspond pas à ceux que nous sommes habitués à voir se côtoyer sur une scène.

Pour ce qui est de ce qui tient ces différents projets ensemble – ma foi, c'est un faisceau de questionnements sur le futur, la mort, le travail, la danse, le suicide, la continuité, l'expérience extatique. Tout au long du processus lui-même, j'essaie de faire exactement ce que j'ai envie de faire – de manière plus agressive, et plus irrévérencieuse que jamais. Ce qui m'intéresse, c'est vraiment de comprendre "mais putain, qu'est-ce que ça peut bien signifier de dire : je suis *queer*."

**La façon dont cet "auto-portrait" est tiraillé entre le succès et l'échec, le passé et le futur, l'épuisement et la volonté me fait penser aux dernières phrases de Beckett dans l'Innommable : "il faut continuer, je ne peux pas continuer je vais continuer". Est-ce que vous diriez que la position de l'artiste implique une sorte de "il faut continuer", quel qu'en soit le prix...**

**Miguel Gutierrez :** J'aime beaucoup cette citation – merci de l'avoir portée à mon attention.

Je dirais qu'effectivement, il y a quelque chose de masochiste ou de sacrificiel dans le fait de continuer en dépit de soi-même dans ce projet, et c'est valable pour tous mes travaux à vrai dire. Je ne sais pas si c'est le cas pour tous les artistes, même si il y a bien sûr une longue histoire des artistes confrontés à la lutte entre éros et thanatos. Je me sens souvent piégé par le fait d'avoir eu la chance de trouver quelque chose que je sais faire et – grâce au travail d'autres personnes, et à la confiance qu'ils m'ont accordé – de pouvoir le faire à une large échelle. Mais comme beaucoup d'autres artistes, je déteste le statu quo – et lorsque votre travail vous amène dans les sphères professionnalisées, vous vous rendez compte qu'une large part de ce qui appartient au "professionnel" sont des choses peu intéressantes : la question marchande, l'obsession de la nouveauté, les discussions sans fin au sujet des budgets, des réseaux, etc. Des façons de penser qui appartiennent au "milieu", et qui sont indissociables des intérêts capitalistes – le développement, la production... L'autre soir, je parlais à un collègue du fait que les artistes du spectacle sont les sujets idéaux du capitalisme : nous sommes prêts à nous exploiter nous-mêmes sans limite afin de vendre notre travail – nos corps – à l'intérieur d'un système inconstant et impitoyable. Bon, c'est la manière la plus critique de réfléchir à ce sujet, mais ça paraît contenir une part de vérité.

Au niveau de ce qui se produit d'un point de vue conceptuel et énergétique dans le travail, j'ai toujours eu l'im-

pression que chaque situation performative me mettait face à un carrefour : il s'agit de décider si je vais – et comment je vais – continuer à vivre. Je suis entièrement plongé dans ce niveau de drame et d'enjeux existentiels ; je sais que ça ne correspond pas exactement aux orientations actuelles des arts vivants, mais cela me semble être l'expression la plus honnête de ce que j'ai à offrir.

**Cette trilogie est une manière d'articuler la question "qu'est-ce que veut dire le concept de performance queer"? Quelles lignes théoriques et pratiques avez-vous suivi afin de clarifier cette question ?**

**Miguel Gutierrez :** Mon dieu, vaste question... Je cherche encore la réponse. La "*queerness*" pour moi n'est pas tant un objet qu'une façon de faire, ou une opération appliquée à quelque chose. C'est une manière de tirer des liens entre les idées de différence sexuelle et celles de race, de genre, de classe... En ce sens, le mot possède une grande force et une grande valeur pour moi ; il oblige à regarder à la bordure des communautés, et de prendre en compte les freaks, les outsiders, les laissés pour compte, ceux qui ne sont pas à leur place ; c'est aussi un moyen de regarder les manières dont les gens qui ne rentrent pas dans des cases définies peuvent se réunir et faire des choses ensemble. Ma découverte de la performance queer a eu lieu au début des années 1990 à San Francisco – un moment incroyable, où se mélangeaient des travaux bruts, punk, "déqualifiés", qui avaient lieu dans des clubs et des théâtres. Cela a complètement transformé ma conception de ce qu'un spectacle de danse pouvait être. Ce travail a rendu queer mes propres attentes conventionnelles. Actuellement, il paraît beaucoup plus difficile d'imaginer faire ce genre de travail – tout au moins en cherchant à le penser pour un large public. Quelles sont les marges aujourd'hui, lorsqu'on sait que l'idée de "communauté" n'est plus seulement locale mais aussi virtuelle ?

Mais pour revenir à la série *Age & Beauty*, ma façon de penser le queer, de concevoir ces pièces en tant que queer a à voir, dans le processus de travail, avec le fait d'écouter mes désirs immédiats ; c'est à être au plus près de ce que la queerness a toujours signifié pour moi.

**Dans le dossier de presse, vous parlez d'une "temporalité queer": comment définirez vous cette temporalité, et comment affecte-t-elle la manière dont vous traitez le temps sur scène ?**

**Miguel Gutierrez :** Je dirais que cela s'exprime différemment dans chaque pièce. Dans la partie 1, il y a une sorte de boucle constante. Des boucles d'actions, de langage, de son. Cette boucle incessante propose un commencement infini, tout en attirant l'attention sur le fait que le temps passe – plaçant ainsi le public dans deux zones de temps simultanées. Dans la partie 2, nous regardons en arrière, et cependant le temps se déplie dans toutes les directions. Michelle rejoue tout les parties solo qu'elle a fait avec moi ces quatorze dernières années, Ben et "Moi"



(quelqu'un me joue dans la pièce) refont des vieilles discussions de travail comme si elles étaient effectuées en direct, et Lenore remet en scène ses éclairages. L'idée de rétrospective est *rendue queer* en un sens, parce que tous ces éléments sont ré-contextualisés de manière à créer une nouvelle pièce, composée à partir du passé mais sans nostalgie. Dans la partie trois des performers d'âges différents se réunissent, sans que j'essaie de les présenter comme un groupe "intergénérationnel", mais plutôt comme "les danseurs" - envoyant promener nos attentes sur le temps, l'âge...

***Votre travail se préoccupe toujours de la question narrative – c'était le cas dans Last Meadow par exemple. Comment avez-vous travaillé l'aspect narratif dans Age & Beauty - et tout particulièrement la question d'une "narration collective" ?***

**Miguel Gutierrez :** C'est assez séduisant pour moi d'imaginer pouvoir attraper quelque chose d'une "narration collective", même si je considère qu'il est impératif de me localiser moi-même en tant qu'homme, latino, cis-généré, queer, (relativement) valide, et capable de gagner ma vie par mon travail artistique. Ce n'est en aucun cas une expérience universelle. Cela dit, je vis dans ce monde, j'en suis le produit. Une bonne part de mon travail consiste à rester attentif à ce qui se produit dans la culture – au niveau artistique, pop, politique, social. Tout ce qui me touche dans ces expériences se retrouve exprimé dans mes pièces. Est-ce que nous ne songeons pas tous à la survie, au monde qui s'écroule ? Ne sommes nous pas tous impliqués dans cette apocalypse lente et inévitable ?

Mais revenons au travail ! Je suis contraint par la façon dont les différents éléments – le mouvement, le son, le texte, la lumière – se superposent et créent des textures qui proposent un autre espace pour l'expérience. Je pense rarement en terme de récit ; il s'agit plutôt de ce que l'idée de "récit" évoque d'un point de vue rythmique, et comment cette idée agit sur la structure de la pièce telle qu'elle se déploie. Pour le dire autrement – lorsque je fais quelque chose, je garde toujours à l'esprit l'idée de *superstructure* : comment les choses vont fonctionner en étant ordonnées de telle manière ? Mon rôle de "directeur", c'est d'être la personne qui veille à cette structure. J'aime beaucoup m'y accrocher – c'est mon secret en quelque sorte. J'adore y penser, laisser mon esprit partir à la dérive. C'est à ça que je pense sous la douche, le matin, lorsque je traîne au lit après le réveil, et que je contemple l'espace autour de moi.

La partie 2 est sans doute ce que j'ai fait qui s'approche le plus d'un récit, dans la mesure où il y a un script, des dialogues – qui nécessitaient d'être édités à partir des transcriptions, de manière à les structurer de manière logique. Ça a été assez amusant de penser la dramaturgie de manière conventionnelle, pour une fois... Qu'est-ce qui était en trop, qu'est-ce qui était suffisant ? Rien de tout cela n'est révolutionnaire en soi, mais il est intéres-

sant de remarquer que dans le mouvement qui va du monologue – qui est habituellement ce qui caractérise mon travail – vers le dialogue, l'idée de récit devient de plus en plus intrigante.

***Un élément qui est très présent dans les trois parties, concerne les "portraits" que vous dressez.***

***Comment avez-vous choisi vos collaborateurs, et comment s'est déroulé le travail – de transmissions, d'échanges autour du projet ?***

**Miguel Gutierrez :** J'ai découvert Mickey dans le travail de Adrienne Truscott, et j'ai été aussitôt fasciné par sa présence : j'ai su que je voulais travailler avec lui pour la première partie. Lorsque nous avons commencé à travailler ensemble, j'ai été très excité de découvrir que, malgré nos différences, nous partagions un ensemble de compétences intellectuelle et physiques. Comme je le disais, je me suis laissé aller à un processus poreux, je dirais même "irresponsable" - et à apprécier travailler ainsi. Un grand nombre de répétitions se résument à discuter ou à sortir marcher. J'ai laissé le matériau, les mouvements et les textes émerger lentement.

Je savais que je voulais que Michelle participe à la série. Au départ, je pensais qu'elle serait dans la partie 1, mais après avoir commencé à travailler avec Mickey, il est devenu évident que ça ne pouvait être qu'un duo. Mais Michelle est tellement liée à mon travail qu'il était clair qu'elle aurait un rôle central à un moment ou à un autre. Un jour, j'étais en pleine conversation de travail avec Ben, et j'ai réalisé à quel point tout cela était théâtral ; du coup, j'ai commencé à enregistrer en secret, en pensant que ça pourrait être un bon matériau pour la partie 2. Ce que peu de gens savent, c'est que Ben vient du théâtre musical – c'est un très bon acteur/chanteur/danseur. Du coup il est devenu évident que ce qui était en train de se produire était une forme d'attention aux relations de longue durée ; la troisième personne qui s'est imposée de manière évidente, c'est la créatrice lumière, Lenore Doxsee, avec laquelle j'ai travaillé depuis aussi longtemps qu'avec Michelle. On considère parfois le travail des créateurs lumières comme périphérique, ou comme venant après-coup ; mais ma relation de travail avec Lenore a toujours été centrale, et absolument cruciale dans ma compréhension de ce que fait le travail, comment il opère sur les interprètes et le public. Enfin, j'ai intégré une doublure pour jouer mon rôle lors des dialogues, de manière à pouvoir regarder et écouter ces scènes de l'extérieur. Après un moment de présentation du travail en cours, je me suis rendu compte que je n'aimais pas la façon dont *je me jouais*, et j'ai donc demandé à Sean Donovan, ma doublure, de me remplacer dans la pièce. C'était beaucoup plus excitant d'avoir cette distance entre moi et le rôle de l'artiste aux prises avec l'angoisse. La troisième partie porte sur une constellation queer de personnes dont la présence, ensemble, transcende les conceptions conventionnelles de l'ensemble de danse "intergénérationnel". C'est une manière d'accepter

## BIOGRAPHIE

### MIGUEL GUTIERREZ

l'idée de formes queer d'affinité ou de liens de parenté – qui ne suivent pas les représentations hétéro-normées de la structure familiale. C'est particulièrement touchant pour moi, puisque Ezra, l'enfant de huit ans dans la pièce, est mon filleul, et qu'il est le fils de Anna Azrieli, qui a joué dans mes pièces pendant quinze ans. Je me sens très lié à tout le monde dans cette pièce, de manière très personnelle.

***J'aime beaucoup cette citation de vous : "mon travail est une recherche philosophique déguisée en performance". Pouvez-vous m'en dire un peu plus à ce propos ?***

**Miguel Gutierrez :** Oh mon cher, je crois que c'est ce que je viens de faire.

Propos recueillis par Gilles Amalvi

Performeur hyperactif de la scène new-yorkaise, plusieurs fois primé, **Miguel Gutierrez** est aussi chorégraphe, interprète, musicien et auteur d'une vingtaine d'œuvres. La voix est pour lui un mouvement et le corps un vecteur d'émotions et d'idées. Installé à Brooklyn, New-York, depuis 2001, le chorégraphe alterne projets solos, performances et œuvres collectives sous le nom de "Miguel Gutierrez and The Powerful People". Leur style, toujours explosif, mélange les genres et déjoue les conventions.

Des pièces comme *I succumb* ou des performances comme *Myendlesslove* et *Retrospective Exhibitionist* témoignent d'un questionnement identitaire récurrent qui va jusqu'à mettre l'identité nationale sur la sellette dans *Last Meadow*, une œuvre déjà récompensée par deux Bessie Awards.

[www.miguelgutierrez.org](http://www.miguelgutierrez.org)

**Miguel Gutierrez and The Powerful People au Festival d'automne à Paris :**

2010 *Last Meadow* (Centre Pompidou)



**T2G**Théâtre de Gennevilliers  
Direction : Pascal Rambert  
Centre Dramatique National  
de Création Contemporaine

## ANNE TERESA DE KEERSMAEKER

### *Die Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke* (*Le chant de l'amour et de la mort du cornette Christoph Rilke*)

Chorégraphie, **Anne Teresa De Keersmaeker**

Créé avec et interprété par Anne Teresa De Keersmaeker, Michaël Pomeroy, Chryssi Dimitriou

Texte, *Die Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke*, Rainer Maria Rilke

Traduction française, Jean Torrent

Musique, *Opera per flauto*, Salvatore Sciarrino – *Immagine fenicia / All'aura in una lontananza*

Lumière, Luc Schaltin

Costumes, Anne-Catherine Kunz

Graphisme, Casier/Fieuws

Assistante artistique, Femke Gyselinck / Dramaturgie, Vasco Boenisch

Conseiller pour la langue allemande, Roswitha Dierck / Conseiller scénographique, Michel François

Son, Alban Moraud, assisté par Aurianne Skybyk

Chef costumière, Heide Vanderieck

Coordination artistique et planning, Anne Van Aerschot

Directeur technique, Joris Erven

Habillage, Heide Vanderieck

Techniciens, Philippe Fortaine, Wannes De Rydt, Michael Smets, Bert Veris

Production Rosas / Coproduction De Munt / La Monnaie (Bruxelles) ; Ruhrtriennale ; Concertgebouw Brugge ; T2G - Théâtre de Gennevilliers ; Festival d'Automne à Paris ; Sadler's Wells (Londres) ; Les Théâtres de la Ville de Luxembourg Coréalisation T2G - Théâtre de Gennevilliers ; Festival d'Automne à Paris. Remerciements à Floor Keersmaekers, Thierry Bae, Marie Goudot

Spectacle créé le 24 septembre 2015 à la Ruhrtriennale

**Contacts presse :**  
**Festival d'Automne à Paris**  
Christine Delterme, Carole Willemot  
01 53 45 17 13

**T2G**  
Philippe Boulet  
06 82 28 00 47

Chaque création de Anne Teresa de Keersmaeker est l'occasion de découvrir une nouvelle pièce de la collection d'objets aimés qu'elle conserve : des œuvres l'ayant traversée, bousculée, amenant une autre manière de nouer le corps, la voix, la musique et la scène. Depuis ses premières recherches sur Steve Reich, ce sont bien sûr des musiques qui l'accompagnent – mais aussi des textes, des images, transformant le potentiel de sa danse, la remettant sans cesse au travail. En solo sur *Le Chant de la terre* de Mahler, en duo sur *Les Sonates pour violon seul* de Bach, ou plus récemment conjuguant la musique de Brian Eno aux textes de Shakespeare dans *Golden Hours (As you like it)*, elle réinvente une syntaxe épurée, cherchant la *forme d'un échange*, le dispositif scénique et l'écriture chorégraphique qui saura mettre en résonance les instruments et les corps, les notes et les gestes.

Comment faire surgir le mouvement d'une scansion, d'un style ? Faire naître la danse d'un texte sans l'asservir à son sens, à son histoire, mais au contraire l'enrichir de toutes ses nuances intérieures : chorégrapier les non-dits, les zones de turbulence, l'infra-sens qu'il génère ? L'écriture en vers ou en prose de Rainer Maria Rilke a poussé très loin le souci d'une musicalité basée sur toutes les ressources de la langue. Souhaitant depuis longtemps s'y confronter, Anne Teresa de Keersmaeker s'est attachée à une nouvelle de jeunesse, *Die Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke*. De cette histoire tramée d'héroïsme et d'érotisme, elle a tiré une partition chorégraphique fondée sur le souffle, la voix, soulignant les rythmes, grattant les mots, afin "d'explorer les interstices dévoilés par Rilke : toutes ces zones d'ombre entre respiration, parole et chant, entre masculin et féminin, entre lyrique et prosaïque".

## ENTRETIEN

ANNE TERESA DE KEERSMAEKER

**La dernière fois que nous nous étions rencontrés, nous avions parlé de “my walking is my dancing” (comme je marche, je danse), principe à l’œuvre dans Partita 2 et Vortex Temporum. Vous venez de montrer une ébauche basée sur “My Breathing Is My Dancing”, dans le cadre de l’exposition Work/Travail/Arbeid, au Wiels. Ces différents “cycles”, autour de la marche, de la respiration, et maintenant du texte se chevauchent, s’entremêlent. Est-ce que cette création peut être considérée comme l’amorce d’un “my talking is my dancing”?**

**Anne Teresa De Keersmaeker :** Le principe “my walking is my dancing” était un des points de départ de *Partita 2*, il a été poussé plus loin encore dans *Vortex Temporum*, pièce construite sur la musique de Gérard Grisey, et dont est issu le matériau de l’exposition *Work/Travail/Arbeid* présentée au Wiels. Mais il provient d’avant : dans *En Atendant* déjà, la marche était le point de départ pour l’organisation de l’espace et du temps. Ce point de départ s’est ensuite combiné à une trame géométrique : un point, un deuxième point, une ligne, une rotation, un cercle, un cercle qui se dédouble – qui aboutissent à trois cercles dans le cas de *Partita 2*. Ces trois cercles contiennent un pentagone qui fournit les lignes droites. Dans *Vortex*, cette structure s’appuie également sur des courbes, qui renvoient à la notion d’eau, de liquide. Dans cette pièce, le travail sur le temps est très important : la lenteur, le présent vient se combiner avec un travail sur la vitesse. Chez Gérard Grisey, cela correspond au passage entre “temps des baleines” et “temps des humains” ; et puis il y a “le temps des insectes”, qui est le temps de la syncope – un temps condensé...

Il y a eu une autre étape entre temps – entre *Vortex* et les ébauches autour du souffle : la pièce *Golden Hours (As you like it)*, qui part d’une chanson de Brian Eno, dont les premières paroles sont “the passage of time”. A cette musique s’est ajoutée une trame textuelle issue de Shakespeare – de la pièce *As You Like It*<sup>1</sup>. Dans *Golden Hours*, la parole est la trame sous-jacente d’une narration qui n’est pas entièrement dévoilée – le moteur d’engendrement du vocabulaire chorégraphique. Donc, effectivement, il y a toujours des enjambements, des passages entre plusieurs principes de travail. Par exemple, cette idée de “narration secrète” était déjà présente dans *Partita 2*, même si elle est vraiment restée secrète. Dans *Golden Hours*, le principe de travail est basé sur “my talking is my dancing”. Le texte n’est pas dit, il est élaboré par la danse, mais en revanche, il est projeté, il apparaît par fragments, instaurant une scansion du temps, un rapport flottant avec la danse, ainsi qu’avec le contenu du texte.

La question qui gouverne tout cela serait “quelle est l’impulsion initiale, l’origine du mouvement ? Qu’est-ce qui précède ?”. Avant la parole, il y a l’air, le souffle – souffle qui pour moi est lié à la pratique du tai-chi et au taoïsme. Cela implique un mouvement lié à la colonne vertébrale, à la verticalité. C’est une manière d’aborder le corps sur lequel Steve Paxton a beaucoup travaillé – lier la colonne vertébrale et le souffle, dans un mouvement d’ouverture

et de clôture, comme un battement de cœur. La respiration est ce qui introduit un battement entre l’intérieur et l’extérieur – inspirer et expirer. On retrouve ce va-et-vient dans le regard : prendre l’information, et la rendre. *My watching is also my dancing*. Mais je dirais que la respiration est la relation la plus essentielle, la plus originelle avec le monde extérieur. Ce que j’ai présenté dans *My Breathing Is My Dancing* au Wiels est une étude autour de ces idées. La musique de Sciarrino qui était jouée par Chryssi Dimitriou se prête parfaitement à cette étude : il n’y a pas de sons à proprement parler, tout est tiré de la respiration, de la manière d’arracher un souffle à la flûte traversière. La musique de Sciarrino sera présente dans la création sur Rilke – pour amener cette dimension du souffle. Dans la pensée orientale du “souffle vital”, il y a trois niveaux : d’abord l’intention, puis l’énergie, enfin la forme. Dans cette optique, c’est la pensée, l’intention qui est première, ce que je traduirais comme “my thinking is my dancing”. Ensuite l’énergie, qui incarne cette intention. Puis la forme, qui peut avoir différents niveaux de matérialisation.

**D’où vient votre intérêt pour ce texte de Rilke, Die Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke – un texte de jeunesse, qui a rencontré un grand succès ?**

**Anne Teresa De Keersmaeker :** Ce texte est là depuis longtemps. Je l’avais déjà en tête lorsque j’ai fait la mise en scène de *Rivages à l’abandon / Médée Matériaux / Paysage avec Argonautes* de Heiner Müller, en 1987. Et il est toujours resté là, à la marge, dans un coin de ma tête. La question du texte s’est présentée pour la première fois pour moi dans *Elena’s Aria* en 1985. Et puis pendant une période j’ai beaucoup travaillé avec ma sœur, Jolente, et le collectif théâtral tg STAN. Nous avons travaillé ensemble pour *I said I*, sur un texte de Peter Handke, ainsi que *Quartett* de Müller – entre autres. Par la suite, je me suis un peu écartée de cette question, j’ai décidé de me focaliser sur ma relation avec la musique. Avrai dire, c’est par la musique que le texte est revenu : en travaillant avec Jérôme Bel sur le livret du *Chant de la terre* de Mahler, lors de *3Abschied*. Mais aussi par le chant, présent dans *En Atendant* et *Cesena*. Le texte est revenu par la voix. Dans *Cesena*, l’expérience reposait sur le fait que les danseurs chantent et que les chanteurs dansent. Ce qui m’intéressait, c’était cette incorporation, et ce qui se produit lorsqu’on danse et chante en même temps. Dans *Once*, les paroles de chansons de Joan Baez ont également servi de support. Du coup, le travail sur Rilke est en même temps une reprise, et une poursuite : je veux continuer à travailler sur l’incarnation des mots, sur le fait d’incorporer le texte.

**Lorsqu’on pense à la relation entre danse et texte, se pose d’emblée la question de savoir sur quelle dimension du texte le corps s’appuie : sur le sens, les sons, les rythmes, l’imaginaire ? Le texte de Rilke a ceci de particulier que ces différents niveaux sont inséparables...**

**Anne Teresa De Keersmaeker :** Oui, le statut de ce texte est très incertain. Est-ce qu’il s’agit d’un poème, d’un chant,

<sup>1</sup> Comme il vous plaira, Ndt

d'un récit ? Ça raconte une histoire, mais c'est aussi une musique, une partition. Je voudrais m'appuyer sur tous les niveaux du texte.

**Rilke pousse le jeu des assonances à un point de fusion des sons, du sens, du souffle, comme dans cette phrase : "Die hohen Flammen flackten, die Stimmen schwirrten, wirre Lieder klirrten aus Glas und Glanz, und endlich aus den reifgewordenen Takten: entsprang der Tanz". Phrase qui se termine d'ailleurs par ces mots : "surgit la danse", presque comme une invitation...**

**Anne Teresa De Keersmaeker :** Le mouvement des phrases de Rilke est très beau. De la même manière que dans toute musique de Bach, la danse se présente, je trouve que dans ce texte, elle se présente, mais de manière matérielle. Il y a vraiment de la matière : c'est plastique, tactile. Ça donne envie de s'en saisir. Au niveau du sens, cette matérialité s'incarne dans des contraires : tout le texte est construit dans une alternance entre mouvement et immobilité. Entre le masculin et le féminin – ce qui est féminin dans le masculin et inversement. Quasiment chaque chapitre se termine par l'image d'une femme. Il y a aussi la présence du jour et de la nuit, du soleil et de la lune. Il y a le feu – les hommes se rencontrent d'abord autour d'un feu de camp, et la grande scène du château se termine par un incendie. Tous les thèmes fonctionnent par opposition : la mort et l'amour, l'horizontalité et la verticalité...

**Il y a également la dimension "romantique" de ce texte... Le pathos, la guerre, le débordement... Comment allez-vous traiter cet aspect, avec quelle distance ?**

**Anne Teresa De Keersmaeker :** Absolument. C'est sans doute l'aspect le plus délicat à traiter dans ce texte. C'est d'ailleurs une des raisons qui ont fait que le Cornette a été récupéré à des fins guerrières : il a servi d'instrument de propagande pendant les deux guerres mondiales – ce qui a beaucoup attristé Rilke, et qui l'a, entre autres, poussé à renier ce texte. Certains ont lu ce niveau "romantique" comme une vision idéalisée et adolescente de la guerre, et du coup une glorification. C'est encore à l'état de question pour moi, une question que je n'ai pas encore complètement résolue : comment l'actualiser, incarner ses contradictions, quelle distance créer...

En revanche, il y a une autre strate du texte qui m'intéresse beaucoup, et qui concerne les questions de gender – de genre. C'était déjà un thème important dans *Golden Hours*. La pièce de Shakespeare, *As You Like It* est une sorte de "mascarade". C'est l'histoire d'une femme qui se déguise en homme pour séduire un homme, et qui, déguisée en homme, joue à être une femme ! La question des genres, du déplacement entre les genres – est très présente dans le texte de Rilke. Les hommes sont représentés avec des traits féminins. Et apparaissent tout au long du textes différentes images de la femme – la fille, la mère, l'amante, la prostituée, la vierge... Ce jeu d'images se contaminent, s'inversent, se dissipent dans l'écriture de Rilke. A un niveau "psychanalytique", la mère de Rilke l'a élevé en tant que

petite fille, il a en quelque sorte remplacé sa sœur morte. Par la suite, le jeune Rilke a été envoyé à l'école militaire – pour devenir un soldat, là où son propre père avait échoué – ce qu'il a vécu comme une expérience traumatique. Son existence est prise entre des identifications contraires – ce que l'on ressent dans ce texte de jeunesse.

**Dans Golden Hours (As you like it), le texte de Shakespeare est projeté. De quelle manière sera-t-il présent dans cette pièce ?**

**Anne Teresa De Keersmaeker :** J'aime bien que le processus de travail épouse la manière dont je découvre les choses. On découvre un texte en le lisant : lire est un acte. C'était le point de départ pour *Partita 2* : j'ai découvert cette musique en l'entendant. Du coup, la musique de Bach commence par être entendue, avant qu'il se passe quoi que ce soit d'autre. Ensuite, il y a le niveau de la voix, l'incorporation. Il existe deux enregistrements du texte de Rilke auxquels je me suis intéressé, réalisés par Oskar Werner – l'acteur autrichien qui joue dans *Jules et Jim*, le film de François Truffaut. Le premier quand il était très jeune, et le second peu de temps avant sa mort. Ce sont deux enregistrements magnifiques – à la fois très proches et très différents. Quoiqu'il en soit, la partition sera celle du texte – et un texte ne fonctionne pas comme une partition musicale. Ce n'est pas la même manière de l'incarner au travers du mouvement.

Il y a l'incorporation du texte par la voix, le corps travaillé par le souffle. Et ensuite la question de savoir comment cette incarnation peut générer du mouvement. Je travaille avec le danseur Michaël Pomeroy, qui, dans *Vortex*, forme un duo avec le violoncelle, et avec la flûtiste Chryssi Dimitriou, sur une partition de Sciarrino. Dans *My Breathing* et dans *Vortex*, j'utilise ce que j'appelle une ligne ténor, extrêmement simple, comme une spirale axée autour de la colonne vertébrale. Cette ligne ténor était déjà présente dans *Cesena*, les chanteurs dansaient cette ligne – qui peut s'étendre à partir de sa forme la plus simple jusqu'à une forme plus complexe – comme une forme de géométrie en trois dimensions. Je vais porter cette voix, voir comment elle s'étend, où elle m'emmène, comment elle se développe, matériellement et géométriquement... Le mouvement aura sa propre logique, qui viendra parfois souligner le texte, comme un contrepoint, et parfois s'en éloignera. Là, il faut penser à ce qu'il se produit dans le théâtre *Nô* japonais. Les acteurs disent le texte : parfois le mouvement commente le texte, parfois il le contredit, parfois il le souligne – l'illustre même. Mais parfois c'est aussi purement formel – comme l'aspect formel du mouvement des costumes. C'est là tout le champ de tension : entre la ligne du texte, son contenu, sa musicalité. Je pense à une trame de mouvement très centrée et très simple, et à son déploiement géométrique dans l'espace.

Propos recueillis par Gilles Amalvi

# BIOGRAPHIE

## ANNE TERESA DE KEERSMAEKER

En 1980, 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 *Asch*, sa première chorégraphie. Deux ans plus tard, elle marque les esprits en présentant *Fase, Four Movements to the Music of Steve Reich*. En 1983, De Keersmaeker chorégraphie *Rosas danst Rosas* et établit à Bruxelles sa compagnie de danse Rosas. A partir de ces oeuvres fondatrices, Anne Teresa De Keersmaeker a continué d'explorer, avec exigence et prolixité, les relations entre danse et musique. Elle a constitué avec Rosas un vaste corpus de spectacles qui s'affrontent aux structures musicales et aux partitions de toutes les époques, de la musique ancienne à la musique contemporaine en passant par les expressions populaires. Sa pratique chorégraphique est basée sur les principes formels de la géométrie et les modèles mathématiques, l'étude du monde naturel et des structures sociales — ouvrant de singulières perspectives sur le déploiement du corps dans l'espace et le temps.

Entre 1992 à 2007, Rosas a été accueilli en résidence au théâtre de La Monnaie/De Munt à Bruxelles. Au cours de cette période, Anne Teresa De Keersmaeker a dirigé plusieurs opéras et de vastes pièces d'ensemble qui ont depuis intégré le répertoire des compagnies du monde entier. Dans *Drumming* (1998) et *Rain* (2001) — spectacles auxquels collabore l'ensemble de musique contemporaine Ictus — s'épanouissent de vastes structures géométriques, aussi complexes dans leurs tracés que dans leurs combinaisons, qui s'entremêlent aux motifs obsédants du minimalisme de Steve Reich. Ces fascinantes chorégraphies de groupe sont devenues des icônes, emblématiques de l'identité de Rosas. Au cours de sa résidence au théâtre de La Monnaie, Anne Teresa De Keersmaeker présente également le spectacle *Tocatta* (1993) sur des fugues et partitas de J.S. Bach, dont l'œuvre constitue un fil rouge dans son travail. *Verklärte Nacht* (écrit pour quatorze danseurs en 1995, adapté pour trois danseurs en 2014) dévoile l'aspect expressionniste du travail de la chorégraphe en valorisant l'orageuse dimension narrative associée à ce sextuor à cordes de Schoenberg, typique du postromantisme tardif. Elle s'aventure vers le théâtre, le texte et le spectacle transdisciplinaire avec *I said I* (1999), *In real time* (2000), *Kassandra – speaking in twelve voices* (2004), et *D'un soir un jour* (2006). Elle intensifie le rôle de l'improvisation dans sa chorégraphie en travaillant à partir de jazz ou de musique indienne dans des pièces telles que *Bitches Brew / Tacoma Narrows* (2003) sur la musique de Miles Davis, ou *Raga for the Rainy Season / A Love Supreme* (2005).

En 1995, Anne Teresa De Keersmaeker fondait l'école P.A.R.T.S. (Performing Arts Research and Training Studios) à Bruxelles en association avec La Monnaie/De Munt.

Les récentes pièces d'Anne Teresa De Keersmaeker témoignent d'un dépouillement qui met à nu les nerfs essen-

tiels de son style : un espace contraint par la géométrie ; une oscillation entre la plus extrême simplicité dans les principes générateurs de mouvements — ceux de la marche par exemple — et une organisation chorégraphique riche et complexe ; et un rapport soutenu à une partition (musicale ou autre) dans sa propre écriture. En 2013, De Keersmaeker revient à la musique de J.S. Bach (jouée live, toujours) dans *Partita 2*, un duo qu'elle danse avec Boris Charmatz. La même année, elle crée *Vortex Temporum* sur l'oeuvre musicale du même nom écrite en 1996 par Gérard Grisey, très caractéristique de la musique dite spectrale. L'ancrage de l'écriture gestuelle dans l'étude de la partition musicale y est poussé à un degré extrême de sophistication et favorise un méticuleux dialogue entre danse et musique, représenté par un couplage strict de chaque danseur de Rosas avec un musicien d'Ictus. En 2015, le spectacle est totalement refondu pour l'adapter au format muséal, durant neuf semaines de performance au centre d'art contemporain WIELS de Bruxelles, sous le titre *Work/Travail/Arbeid*. La même année, Rosas crée *Golden Hours (As you like it)*, à partir d'une matrice textuelle (la pièce *Comme il vous plaira* de Shakespeare) qui sert de partition implicite aux mouvements, affranchissant pour une fois la musique de sa mission formalisante et lui autorisant la fonction plus soft d'environnement sonore (il s'agit de l'album *Another Green World* de Brian Eno, 1975).

Dans *Carnets d'une chorégraphe*, une monographie de trois volumes publiée par Rosas et les Fonds Mercator, la chorégraphe dialogue avec la théoricienne et musicologue Bojana Cvejić, et déploie un vaste panorama de points de vue sur ses quatre oeuvres de jeunesse ainsi que sur *Drumming*, *Rain*, *En Attendant* et *Cesena*.

### Anne Teresa de Keersmaeker au Festival d'Automne à Paris :

1993	<i>Mozart Concert Arias</i> (Opéra de Paris Garnier)
2001	<i>Parts@Paris</i> (Théâtre de la Bastille)
2002	<i>Small Hands</i> (Maison des Arts Créteil)
2010	<i>After P.A.R.T.S</i> (Théâtre de la Cité internationale)
	<i>3Abschied</i> (Théâtre de la Ville)
2013	<i>Partita 2 - Sei solo</i> (Théâtre de la Ville)

## FAYE DRISCOLL

### *Thank you for coming : Attendance*

Conception, **Faye Driscoll**

Avec Giulia Carotenuto, Sean Donovan, Toni Melaas, Alicia Ohs,  
Brandon Washington

Conception visuelle, Nick Vaughan et Jake Margolin

Musique originale et son, Michael Kiley

Lumière, Amanda K. Ringger

Conseiller artistique, Jesse Zaritt

Régisseuse générale, Nadia Tykulsker

#### **T2G – THÉÂTRE DE GENNEVILLIERS**

Jeu 3 au dimanche 6 décembre, jeudi au samedi 21h,

Dimanche 17h

13€ à 24€ // Abonnement 10€ et 12€

Durée estimée : 1h15

Coréalisation T2G – Théâtre de Gennevilliers ; Festival d'Automne à Paris  
Dans le cadre de *New York Express PS122 at T2G* et en collaboration avec  
Performance Space 122 (New York) // Avec le soutien de Danspace Project,  
The Jerome Foundation, Creative Capital, The MAP Fund, Lower Manhattan  
Cultural Council, New England Foundation for the Arts' National Dance  
Project // Avec le soutien de FUSED, French-US Exchange in Dance (un  
programme de the New England Foundation for the Arts' National Dance  
Project, des services culturels de l'Ambassade de France aux États-Unis, the  
FACE Foundation, the Doris Duke Charitable Foundation, the Andrew W.  
Mellon Foundation, the Florence Gould Foundation, et du Ministère de la  
Culture et de la Communication français).



#### **Contacts presse :**

##### **Festival d'Automne à Paris**

Christine Delterme, Carole Willemot

01 53 45 17 13

##### **T2G**

Philippe Boulet

06 82 28 00 47

*Thank You For Coming: Attendance* est le premier volet d'une série de chorégraphies, dans laquelle Faye Driscoll interroge et réinvente la communauté qui se forme au cours d'une représentation. Sans jamais verser dans un théâtre participatif et coercitif, la chorégraphe américaine étend la sphère d'influence de la performance, pour englober les spectateurs dans un rituel festif et joyeux, un de ceux qui permet l'émergence d'une collectivité. Conçu comme un dispositif circulaire et intime, le plateau en vient à se disloquer, tandis que la partition musicale est produite par les pas et les voix des performers, et que des accessoires circulent entre la scène et la salle, produisant des scénarios fantaisistes et excessifs. Sur scène, ce sont cinq danseurs qui livrent leurs corps à une succession de métamorphoses et entraînent le public dans un spectacle où performers et spectateurs finissent par former une entité chaotique et fascinante, un rituel dynamique, entre action et transformation. Grâce à une dramaturgie surprenante et audacieuse, *Thank You For Coming : Attendance* exprime le désir d'une utopie de groupe, rendue visible par l'interdépendance et l'enchevêtrement des corps, en même temps que son pouvoir de formatage et d'uniformisation. Depuis sa première pièce, *Wow Mom, wow* (2007), Faye Driscoll s'interroge sur le fait d' "être quelqu'un" dans un monde gouverné par la performance quotidienne d'être soi. Ses spectacles provoquent un effet troublant de familiarité, où s'imisce cependant un brutal sentiment d'étrangeté. La perte de repères qui s'ensuit n'a pour but que de créer de nouvelles manières d'être ensemble.



# ENTRETIEN

FAYE DRISCOLL

**Thank You For Coming: Attendance est le premier volet d'une série de plusieurs pièces chorégraphiques. Pourquoi faire une série ?**

**Faye Driscoll :** Je m'intéresse à la façon dont les êtres humains sont les co-créateurs d'un monde, qu'ils le veulent ou non.

À travers cette série, je veux créer des performances dans lesquelles les performers et le public peuvent sentir cet aspect-là. Pour moi, la question de la "co-création" est inhérente à la performance elle-même, jusque dans sa structure la plus traditionnelle. Dans ces pièces, je crois que je souligne simplement un sentiment qui est déjà contenu dans la forme.

**Le format de la série permet de créer une sorte de fidélité avec les spectateurs. Est-ce un aspect qui vous intéresse ?**

**Faye Driscoll :** Oui. L'acte de faire des performances avec un groupe de personnes pendant plusieurs années crée une sorte de microsociété temporaire. Nous passons de nombreux mois ensemble et traversons des processus de travail très exigeants, au cours desquels chacun est amené à se transformer. Une grande part de cette expérience n'est pas visible pendant la représentation, mais c'est quelque chose que je ressens de manière extrêmement puissante. C'est peut-être l'aspect le plus important de mon travail.

Je voulais donc créer des œuvres qui couvrent une expérience au long cours et à laquelle les spectateurs, les programmeurs et les personnes qui nous financent puissent participer.

**Comment définiriez-vous la relation que vous souhaitez créer avec le public ?**

**Faye Driscoll :** Dans *Attendance*, j'utilise toutes les attentes qui sont déjà présentes quand on va au théâtre – un siège, un point de vue, un cadre, une scène. Puis, je les subvertis de manière subtile, afin de créer chez les spectateurs la conscience que la pièce résulte d'un processus de co-création.

Je voudrais créer à la fois un état de jeu et une pièce où les niveaux de perception sont extrêmement complexes.

**Comment travaillez-vous avec les danseurs, afin qu'ils aient cette grande disponibilité avec les spectateurs ?**

**Faye Driscoll :** C'est très délicat. C'est une sorte d'état, une manière d'être que nous ne pouvons pas créer sans l'aide d'un public "test". Nous nous sommes aperçus qu'il était impossible de concevoir cet état seuls. Nous avons eu de nombreux retours. Parfois, les spectateurs trouvaient que nous étions trop sympathiques – ce qui crée une sorte d'aliénation – ou bien trop agressifs et envahissants. Nous avons donc essayé de trouver le bon dosage, le juste milieu : c'est une invitation directe, sans peur et sans timidité.

C'est quelque chose que nous devons travailler chaque fois que nous faisons la pièce, parce que ce n'est pas ainsi

qu'on se comporte habituellement en société. C'est une manière d'être qui doit être entraînée.

**Cela arrive-t-il que certains spectateurs réagissent d'une manière excessive, qui dépasse les limites que vous vous étiez fixés ? Définiriez-vous la relation au public comme une relation de pouvoir ?**

**Faye Driscoll :** Cette pièce propose de vivre une expérience de groupe, mais elle est très construite et ses directions sont claires. Il y a du pouvoir, mais il y a aussi de la dépendance, une invitation, des options. Il est arrivé que certains spectateurs aient fait des choses un peu en dehors des clous.

Mais cela reste toujours une question très intéressante pour moi : jusqu'où ça pourrait aller ? Pour cette pièce, je vois les choses ainsi : le public est invité à une fête dans notre maison. C'est donc notre responsabilité d'être des hôtes et de donner le ton. Non l'inverse. Mais bien sûr, chacun arrive à la fête au moment où il veut.

**Votre travail oscille toujours entre la distance et l'engagement, l'image et l'expérience, rester à l'extérieur et prendre part...**

**Faye Driscoll :** Je crois que je cherche à créer des performances où l'on peut sentir la complexité des perceptions qui s'y déploient. C'est une autre façon de parler de l'image et de l'engagement, de la distance et de l'expérience. Sentir que l'on est en train de regarder quelque chose...

Dans la pièce, le public se fait face. Donc, pendant qu'ils regardent la performance, les spectateurs voient également les personnes assises de l'autre côté, qui regardent la représentation, et peuvent observer comment ils la vivent.

**Comment travaillez-vous avec les danseurs ?**

**Faye Driscoll :** J'ai souvent l'impression d'effleurer une idée qui me démange. Avec les performers, nous essayons de la réaliser à travers une alchimie de pratiques, qui sont souvent très longues et intenses. Pour la première partie d'*Attendance*, j'ai cherché à créer des structures à la fois consistantes et instables. J'ai pris des photos d'immeubles en ruines, qui ont été démolis, des tas de vaisselle sale abandonnée dans l'évier, des gens entassés dans le métro, serrés les uns contre les autres, tout en essayant de ne pas se toucher. J'ai guidé les performers à travers de longues phases d'improvisation, où nous avons essayé de créer un corps collectif, fait de leurs corps individuels, une complexité instable.

Notre travail rassemble des niveaux très différents : la forme, la performativité, les images, l'intention, la voix.

***Vous avez écrit vouloir libérer le ça, l'érotisme et le fantastique. Comment travaillez-vous spécifiquement avec les danseurs, afin de faire surgir un imaginaire collectif et de créer chez eux cette curiosité, cette envie de dépasser leurs propres limites ?***

**Faye Driscoll :** C'est quelque chose que nous devons trouver ensemble, pour chaque pièce. Je ne pense pas avoir une méthode qui me permette d'y parvenir à coup sûr, mais je sais que c'est quelque chose qui demande beaucoup de travail. Le processus est différent avec chaque personne. Parfois je les pousse, d'autres fois je suis difficile, je pose des questions, je demande certaines choses. C'est très exigeant, pour chacun de nous.

***Votre travail questionne l'optimisme et le pessimisme, et exprime tout à la fois un manque d'imaginaire collectif, un déficit utopique et le désir individuel de devenir quelqu'un, de réussir...***

**Faye Driscoll :** C'est très juste. Je crois que c'était au départ un sentiment très personnel : l'impression qu'il manque une signification collective, dans une culture capitaliste très morcelée et isolée. Je me suis aperçue que la seule chose qui semble faire sens actuellement, c'est de construire secrètement son ego. Je me demande donc s'il y a d'autres manières d'être ? Je n'ai pas de réponse, mais je pose simplement la question. Il y avait une chose qui était très intéressante pour moi dans cette pièce, l'attente : certaines personnes ont dit avoir ressenti beaucoup de joie pendant la pièce, ce qui était très inattendu pour moi. D'habitude, je pense que c'est stupide d'être joyeux. Mais en fait, je crois que c'est quelque chose de courageux et de très difficile. Je pense que c'est beaucoup plus difficile de creuser cette joie que d'être ironique, malin ou tragique.

***Dans votre travail, la notion même d'identité devient quelque chose de mouvant et d'insaisissable, pris dans un perpétuel jeu de métamorphoses. Quelles stratégies utilisez-vous pour brouiller les identités et leur faire perdre de leur stabilité ?***

**Faye Driscoll :** C'est précisément ce glissement qui m'intéresse. Ma stratégie est de travailler avec quelque chose qui est familier et identifiable, que l'on peut facilement reconnaître. Puis, j'essaie de le modifier de manière subtile et parfois même extrême, afin de provoquer une perte de repères, ce sentiment de " Je croyais être là, mais maintenant je suis ici". Qui devrais-je être ? Je cherche à désorienter les perceptions, à les séparer légèrement les unes des autres, mais aussi à les unifier parfois. Je n'essaie jamais de provoquer un rire, je suis plutôt sérieuse, mais je pense qu'il y a beaucoup d'humour à pousser les choses à l'extrême, à les mener vers l'absurde et le ridicule, vers le point d'où elles viennent. Des choses en moi que je veux cacher deviennent alors très visibles, ce qui crée un "HA !", une identification ou un rire. Il y a quelque chose dans cette ouverture qui se produit. Et c'est là que chacun a l'opportunité de changer et de glisser vers autre chose.

Propos recueillis et traduits par Marion Siéfert

# BIOGRAPHIE

FAYE DRISCOLL

**Faye Driscoll**, chorégraphe et metteur en scène récompensée par un Bessie Award, développe une œuvre qui consiste à parcourir de nouvelles formes d'expérience théâtrale pour provoquer la sensation, stimuler l'esprit et les sens. Ses travaux incluent *Thank you for Coming : Attendance* (2014), *You're Me* (2012), *There is so much mad in me* (2010), *837 Venice Boulevard* (2008) et *Wow, Mom, Wow* (2007). 2013 est une année faste pour Faye Driscoll, puisqu'elle reçoit une bourse Guggenheim, un Creative Capital performing arts award, et une bourse de la Foundation for Contemporary Arts.

Son travail est également soutenu par la FUSED (French-US Exchange in Dance), dont elle reçoit le soutien en 2014. Elle reçoit un Alumni New Works Award en 2013 du Headlands Center for the Arts, où sa première résidence date de 2011. Elle est nommée la même année membre de la section Danse du Maggie Allesee National Center for Choreography, et artiste en résidence au Baryshnikov Arts Center, The 92nd Street Y, et Park Avenue Armory. Elle obtient également une résidence au Performing Garage pour 2014/2015.

Au printemps 2015, Faye Driscoll est en tournée à l'international avec *You're Me* au Théâtre de Vanves en France, grâce au soutien apporté par FUSED. Elle collabore également activement avec des artistes issus du théâtre ou de la performance, comme Young Jean Lee, Cynthia Hopkins, Taylor Mac, Jennifer Miller, et NTUSA.

Elle est l'une des rares chorégraphes à être programmée à l'exposition "The Generationals Triennial : Younger than Jesus", au New Museum de New York. Cette exposition réunit 50 artistes de 35 pays différents.

[www.fayedriscoll.com](http://www.fayedriscoll.com)

DV8

**JOHN**

Conception et direction, **Lloyd Newson**  
Collaboration artistique, Hannes Langolf  
Assistant mise en scène, directeur de la compagnie, David Grewcock  
Chorégraphie, Lloyd Newson et les danseurs  
Avec Lee Boggess, Gabriel Castillo, Ian Garside, Ermira Goro, Garth Johnson, Hannes Langolf, Sean Marcs, Vivien Wood, Andi Xhuma  
Scénographie et costumes, Anna Fleischle  
Lumière, Richard Godin  
Son, Gareth Fry

**GRANDE HALLE DE LA VILLETTE**

Mercredi 9 au samedi 19 décembre, lundi au samedi 20h, jeudi 19h30, relâche dimanche  
22€ à 32€ // Abonnement 15€ et 23€

Durée : 1h25

Spectacle en anglais surtitré en français

Le texte et certaines scènes de ce spectacle peuvent heurter la sensibilité des plus jeunes.

Conseillé aux plus de 16 ans.

En partenariat avec France Culture

Coproduction Théâtre National de Grande-Bretagne ; Biennale de la Danse (Lyon) ; La Villette-Paris ; Théâtre de la Ville-Paris ; Festival d'Automne à Paris ; Dansens Hus Stockholm ; Dansens Hus Oslo ; DV8 Physical Theatre  
Avec le soutien du Grand T, théâtre de Loire-Atlantique ; le lieu unique, Nantes // Coréalisation Théâtre de la Ville-Paris ; La Villette-Paris ; Festival d'Automne à Paris

Spectacle créé le 5 août 2014 au Festival ImPulsTanz (Vienne)

**Contacts presse :**

**Festival d'Automne à Paris**

Christine Delterme, Carole Willemot  
01 53 45 17 13

**Grande Halle de La Villette**

Bertrand Nogent  
01 40 3 75 74

**Théâtre de la Ville**

Marie-Laure Violette  
01 48 87 82 73

En anglais, DV8 se lit *deviate*, c'est-à-dire : "dévier". Dévier de la norme, c'est ce que fait très tôt John, le personnage de la pièce. Enfance chaotique dans les quartiers populaires du nord de l'Angleterre, drogue, délinquance, prison : sa vie défile sur scène comme un roman sombrement ordinaire. Pour le trouver, Lloyd Newson, lui-même fils d'ouvrier, a réalisé pas moins de cinquante entretiens avec des hommes venus lui parler de sexe, d'amour et, indirectement, de leurs fêlures.

Franc-tireur à la frontière entre danse et théâtre, Lloyd Newson s'est forgé une place à part au Royaume-Uni et sur la scène internationale. Depuis *To Be Straight With You* (2007), autour de la tolérance, et *Can We Talk About This?* (2011), qui s'attaquait sans fard à la question de l'islam radical, l'ancien étudiant en sociologie et psychologie, qui préfère depuis toujours au formalisme un travail documentaire minutieux, manie l'entretien comme matériau central. *JOHN*, la dernière pièce du triptyque, passe du général au particulier, et pose la question du sens à trouver dans le parcours d'un seul homme.

De mots en mouvements, Lloyd Newson tisse pour l'occasion un portrait au plus près du réel. Ses interprètes, acteurs autant que danseurs, s'approprient l'intonation, la gestuelle de personnages bien vivants, et les font dialoguer avec une danse en quête de signification. Théâtre hybride ou docufiction pour la scène, *JOHN* rend à son anti-héros une voix humaine, trop humaine, à la fois âpre et poignante, qui résonne dans toute sa véracité.

## ENTRETIEN

LLOYD NEWSON

**JOHN complète un triptyque entamé avec *To Be Straight With You et Can We Talk About This ?*, mais là où ces deux pièces croisaient une série de points de vue, JOHN se concentre sur un seul homme...**

**Lloyd Newson :** Le point de départ de ce triptyque, c'était un travail sur l'entretien comme matériau textuel et scénique. *To Be Straight With You* s'intéressait aux trois religions abrahamiques, le judaïsme, le christianisme et l'islam, et à leur rapport à l'homosexualité ; *Can We Talk About This ?* était centré sur la question de l'islam et de la liberté d'expression. Le but était de représenter un éventail de perspectives, avec environ 26 entretiens dans chaque cas.

Pour *JOHN*, je ne voulais effectivement plus travailler à partir d'une idée générale mais suivre une histoire unique, dans sa totalité. *JOHN* n'est pas une tentative de parler de tous les hommes ou de l'amour en général – la pièce parle d'un homme, et des personnes avec lesquelles il interagit.

**Comment développez-vous un projet comme JOHN ?**

**Lloyd Newson :** Le travail de recherche prend environ neuf mois. Nous avons envoyé trois chercheurs dans un sauna gay, et ils ont tout simplement abordé les hommes présents pour discuter avec eux. Beaucoup n'ont pas voulu être interviewés, d'autres ont répondu mais ne sont finalement pas venus à l'entretien. Le travail d'édition des interviews est ensuite très long : on élimine progressivement celles qui sont moins intéressantes, moins complexes... Au final nous avons gardé six personnages, dont John.

**Comment John s'est-il imposé comme personnage central ?**

**Lloyd Newson :** Nous avons vu 50 hommes, avec des histoires extrêmement diverses, mais celle de John m'a tout de suite semblé hors du commun. Je l'ai vu huit fois au total, pour des entretiens qui duraient entre deux et quatre heures. Il a eu une enfance extrêmement difficile, il vient d'un milieu populaire, et il est rapidement pris dans un cycle de délinquance. Il a 65 délits à son actif, 28 condamnations, il commence à se droguer, dort dans un parc pendant des années, va en prison pour un crime, essaie de réformer sa vie et alors... Il rencontre ces hommes. Il veut changer, se racheter. À un moment, il m'a dit : "je veux être normal". Le fil rouge, pour lui comme pour les autres, c'est cette quête constante.

Je me suis énormément identifié à John, pas à son penchant pour la drogue ou à ses crimes, évidemment, mais je comprends la frustration qu'il ressent à l'égard du monde. Je ne fais plus partie des classes populaires, mais j'en viens – mon père travaillait dans une mine de charbon, ma mère était femme au foyer. Tous les deux ont quitté l'école à quinze ans.

**Vous êtes venu à la scène par la danse, mais votre travail actuel est fondamentalement hybride, à mi-chemin entre la danse et le théâtre...**

**Lloyd Newson :** J'en suis arrivé à un point dans ma vie où je veux parler de la complexité du monde, et j'ai réalisé que les mots avaient un pouvoir irremplaçable. Comment parler du fondamentalisme religieux, qui est basé sur l'interprétation d'un livre, sans retourner à la source, par exemple ? Cette source, ce sont les mots, pas les images. Les meilleurs danseurs ne peuvent pas atteindre le niveau de détail que l'on obtient avec les mots ; ils produisent autre chose.

**Jeu et mouvement sont indissociables dans le travail des interprètes. Comment développez-vous ce double niveau de signification ?**

**Lloyd Newson :** Les danseurs doivent effectivement se transformer en acteurs, et la relation entre texte et mouvement est très complexe. Il faut qu'ils puissent parler avec l'intonation, les sous-entendus, les subtilités, bouger en même temps, et rester authentiques. Nous prenons grand soin de trouver un langage chorégraphique qui n'est pas mimétique, mais qui fonctionne plutôt par associations, qui est lié au langage corporel mais pas absolument abstrait.

**Vous travaillez beaucoup sur la vraisemblance au niveau des voix, des démarches. Est-ce que des critères physiques rentrent en ligne de compte dans le choix des danseurs ?**

**Lloyd Newson :** Je cherche des personnalités qui ne rentrent pas dans un moule. J'engage des interprètes selon la thématique de la pièce, et j'aimerais avoir plus de variété dans les corps sur scène, mais quand on travaille avec le corps, qu'un certain niveau d'expertise est nécessaire, l'âge et la forme rentrent en ligne de compte. Hannes Langolf, qui joue John, est un Allemand de 33 ans, et il incarne un homme de 52 ans, issu du nord de l'Angleterre, qui fait deux fois son poids. Il a dû adopter un accent, dans une langue qui n'est pas la sienne. C'est un vrai défi. John m'a dit un jour : je pourrais le faire moi-même, et je lui ai répondu que non. Ce n'est pas lui sur scène, c'est une abstraction de sa vie, dans laquelle le mouvement est une priorité, et qui demande des années de formation.

**Vous vous êtes élevé contre ce que vous appelez, en danse, les "junkies du mouvement". Qu'est-ce que vous entendez par là ?**

**Lloyd Newson :** Il y a beaucoup de gens qui aiment voir toujours plus de pas par seconde, qui sont en extase s'ils voient un penché parfait et un beau cou-de-pied. J'ai vu un million d'extensions et de belles lignes dans ma vie, ça ne veut plus rien dire pour moi, sinon que quelqu'un a eu de la chance à la naissance et a été bien formé. Qu'est-ce que cela nous dit sur le monde social ? Si vous faites trois pirouettes pour dire que vous êtes amoureux, trois pirouettes pour dire que vous êtes énervé, le geste

est vide. L'utilisation de l'espace est également très importante pour moi, et je trouve qu'elle est souvent problématique en danse. On voit fréquemment des séquences de groupe joliment espacées et réglées, à l'unisson ou en canon. C'est un vieux truc, tellement évident et ennuyeux, sans aucune subtilité ; le spectateur se retrouve à guetter les problèmes de synchronisation. L'unisson doit avoir une raison d'être : personne ne bouge de la même manière dans la vie. Je cherche constamment quelle forme utiliser, pour quelle raison, quelle est l'idée juste pour chaque moment, chaque scène.

***Vous vous êtes formé à la danse contemporaine à Londres, au début des années 1980. Qui vous a inspiré à l'époque ?***

**Lloyd Newson :** Pina Bausch. Elle avait le don de trouver des danseurs réellement brillants et de les mettre en scène sans les faire danser en tant que tel. Si la danse était nécessaire, si elle faisait sens, elle était là. J'aimais son courage – je l'ai vue pour la première fois vers 1981, et à peu près un tiers du public est parti en grommelant que ce n'était pas de la danse. Elle a ouvert de nouveaux horizons, tout en gardant beaucoup de ses danseurs plus âgés. Cette diversité-là l'intéressait. La beauté a envahi la danse contemporaine aujourd'hui, et je trouve cette tendance un peu agaçante, fasciste, éloignée de la vie. Comment réintroduire le monde réel là-dedans ? Ce n'est pas simple.

***Vous êtes également passé auparavant par un cursus universitaire. Est-ce que votre travail est un moyen de lier recherche et spectacle ?***

**Lloyd Newson :** J'ai effectivement étudié la sociologie et la psychologie, mais j'ai un vrai problème avec le monde académique, notamment en danse. Les chercheurs se retrouvent souvent pris dans de grandes théories très générales, et leur discours manque de spécificité. La vie est beaucoup plus complexe et contradictoire. Il y a un fossé énorme entre la recherche et le spectacle vivant.

***JOHN fait pourtant écho à un développement relativement récent de la sociologie française, l'idée de portrait sociologique – c'est-à-dire d'un travail sur la trajectoire complète d'un individu, dans toute sa complexité – développée par Bernard Lahire.***

**Lloyd Newson :** Je ne connais pas Bernard Lahire, mais je vois le lien. Mes deux pièces précédentes ressemblaient plus à des enquêtes sociologiques traditionnelles, mais l'idée de me pencher sur un seul individu m'intéressait. On peut extrapoler ce qu'on veut à partir du parcours de John, même si je suis réticent à l'idée de généraliser. Le plus intéressant dans une histoire individuelle, c'est qu'elle est pleine de contradictions, qu'elle ne rentre pas parfaitement dans des cases prédéfinies. John pose la question suivante : un homme qui a eu une vie de famille extrêmement difficile peut-il avoir des re-

lations intimes "normales" à l'âge adulte ? Peut-il changer ? On est en contradiction directe avec toutes les théories qui supposent qu'on peut expliquer entièrement la vie d'un homme par ce qu'il a vécu à l'âge de cinq ou de sept ans.

***Pourquoi conserver une place centrale au sauna gay et à ses personnages propres dans le contexte de la vie de John ?***

**Lloyd Newson :** Parce que sa sexualité est une autre question intéressante sur le plan sociologique. Les gens ont parfois vu la pièce comme une soirée en deux parties, mais pour moi, il s'agit d'une seule et même histoire. Il y a beaucoup de débats autour de la dimension innée ou acquise de l'homosexualité. Il est possible que l'on ne puisse pas changer sa sexualité, mais la capacité de mutation sur une vie est très importante. John a connu beaucoup de femmes, il a été marié, il a un enfant – mais il atteint également un point où il réalise qu'on peut être gay et convenable, ce qui n'était pas du tout évident dans son milieu social d'origine. Il s'agit de quelqu'un qui a mis très longtemps à accepter sa sexualité.

***Le vrai John a-t-il vu la pièce ? Comment a-t-il réagi ?***

**Lloyd Newson :** Nous invitons tous les enquêtés qui le souhaitent à venir ensuite voir la pièce – c'est peut-être le test ultime d'avoir un enquêté dans le public. John est venu la voir cinq fois. La première fois, je lui ai demandé de s'asseoir près de l'allée, pour qu'il puisse sortir si jamais le spectacle ne lui plaisait pas. A la fin je l'ai vu traverser très vite le foyer, j'étais inquiet, mais il était en fait très ému, il avait pleuré pendant le spectacle. Il a trouvé que le spectacle représentait complètement sa vie, et a amené par la suite ses amis, des membres de sa famille... Et la pièce se poursuit, en un sens – la vie de John et des autres personnes représentées continue. Même si on ne les apprécie pas, on ne peut pas ignorer leur expérience. C'est aussi pour cela que je ne passe pas par la fiction, que je me suis lassé à un moment donné des œuvres fictionnelles. Que l'on aime mon travail ou pas, il est vrai.

Propos recueillis par Laura Cappelle

## BIOGRAPHIES

### DV8

Formée en 1986 par un collectif indépendant de danseurs déçus par l'orientation que prenaient la plupart des spectacles de danse, DV8 est dirigée par le chorégraphe Lloyd Newson. Le nom de cette compagnie souligne une volonté de rupture dans le domaine de la danse contemporaine car DV8, prononcé "deviate" en anglais, signifie, "dévier". La compagnie présente donc une danse "déviant" qui explore des domaines artistiques comme le théâtre ou la performance.

DV8 est guidée par une inspiration artistique et une nécessité créative qui, plus que les besoins financiers et de tournées, dirige ses créations et ses nouveaux spectacles. Le travail de DV8 est basé sur une prise de risque tant esthétique que physique. DV8 tente de supprimer les frontières entre danse, théâtre et aspirations personnelles, et souhaite, avant tout, communiquer des idées et des sentiments de façon claire et sans prétention. DV8 se veut sans concession mais accessible à tous. La compagnie fait très attention au processus de création d'une nouvelle pièce. Elle s'est toujours battue pour préserver de très longues périodes de travail et de recherche autour de chaque projet afin de garder une intégrité intellectuelle et une qualité artistique rigoureuse.

### LLOYD NEWSON

Australien, psychologue de formation, son intérêt pour la danse a grandi pendant ses études de psychologie et l'a conduit à la London Contemporary Dance School. De 1981 à 1985, il est le chorégraphe et danseur avec l'Experimental Dance Theatre. Il travaille alors avec de nombreux chorégraphes dont Karole Armitage, Michael Clarke, David Gordon, Daniel Larrieu et Dan Wagoner. En 1986, il devient le directeur de la compagnie DV8 Physical Theatre. Son travail artistique au sein de DV8 a eu un impact dynamique sur la danse contemporaine. "Ce qui l'éloigne d'une grande partie de ses contemporains, c'est son refus de tout formalisme, de toute abstraction" (Bernard Raffalli). Il refuse l'abstraction en danse, se concentre à donner du sens aux mouvements et aborde des problèmes sociaux actuels.

#### **Lloyd Newson et DV8 au Festival d'Automne à Paris :**

1997	<i>Enter Achilles</i> (Maison des Arts Créteil)
2003	<i>The Cost of Living</i> (Théâtre de la Ville)
2005	<i>Just for Show</i> (Théâtre de la Ville)
2008	<i>To Be Straight With You</i> (Maison des Arts Créteil)
2011	<i>Can we talk about this ?</i> (Théâtre de la Ville)

MONA BISMARCK  
AMERICAN CENTER



## JENNIFER LACEY

### *Lieu historique*

Chorégraphie, **Jennifer Lacey**  
En collaboration avec Alix Eynaudi  
Compositrice et harpiste, Zeena Parkins

**MONA BISMARCK AMERICAN CENTER**  
Vendredi 11 et samedi 12 décembre 19h  
10€ et 15€ // Abonnement 10€

Durée estimée : 1h

Invitée par le Mona Bismarck American Center, institution dédiée à la promotion des arts et de la culture américaine, Jennifer Lacey s'est d'abord intéressée aux caractéristiques du lieu lui-même : son histoire, ses usages, sa décoration et tous les menus détails qui perturbent ou fragmentent l'appréhension d'un espace. Utilisant les salons de cet hôtel particulier comme support, elle a conçu une performance ludique, procédant par contamination perceptive et interventions discrètes – dans un va-et-vient entre présence physique, retrait et attention périphérique. Au gré de sa déambulation, accompagnée de la chorégraphe Alix Eynaudi et de la musicienne Zeena Parkins, son corps se fait décalage sensible, danse furtive ou index annotant l'espace, invitant le public à suivre cette dérive sensuelle et insolite. Ensemble, elles créent des figures inattendues, des conglomérats d'images et de sons – usant de l'imitation et du camouflage pour disséminer des signes et faire apparaître la plasticité de l'espace. De ce *Lieu Historique* revisité émerge un territoire fluctuant, façonné par les corps qui l'investissent et le recomposent.

Installée en France depuis 2000, la chorégraphe américaine Jennifer Lacey trace un sillon singulier aux marges de la danse, de la performance et de l'investigation critique, au fil de nombreuses collaborations – notamment avec la scénographe Nadia Lauro avec laquelle elle a signé *Châteaux of France* ou plus récemment *Les Assistantes*. Elle se consacre désormais à des formes transversales – pièces courtes ou éphémères réfléchissant leur contexte ; des enquêtes performatives *in situ*, qui repensent la place du corps dans des environnements hétérogènes.

**Contacts presse :**  
**Festival d'Automne à Paris**  
Christine Delterme, Carole Willemot  
01 53 45 17 13

**Mona Bismarck American Center**  
Catherine Dantan  
01 40 21 05 15



## ENTRETIEN

JENNIFER LACEY

***Depuis quelques années, vous travaillez sur des formes performatives in situ, qui mélangent différents types d'intervention – en solo ou sous forme collaborative. Comment ce projet, conçu pour le Mona Bismarck American Center s'inscrit-il dans cette série ?***

**Jennifer Lacey :** Pour le moment, il existe plus ou moins deux pièces de ce type en solo, dans lesquelles j'essaie de mettre en avant une ambiguïté de présence dans des lieux déterminés. Cette ambiguïté n'apparaît pas forcément sur le coup ; je peux être en train de parler, comme dans une "conférence-performance", ou en train d'agir. Au sein même de chaque action, différents registres d'adresse sont activés. J'utilise des registres différents d'engagement corporel – des concepts, des idées, des états – qui opèrent selon des adresses différentes. Les adresses de la parole peuvent changer en cours de route, dévier, rebondir sur autre chose. Je me demande toujours quelle est l'adresse, et quelle est la disponibilité de ma personne vis à vis du public. Il y a comme ça des sortes d'échelles d'adresse, selon que je suis très proche du public, en train de parler, ou à l'arrière, assise dans un fauteuil. Des moments où l'adresse est possible, où elle crée une brèche, et d'autres où elle s'éloigne.

Mon processus est lié à une sensibilité physique, énergétique qui tient à la disponibilité dans laquelle je me trouve. Cela me permet d'aller très loin dans les variations d'adresse, le fait d'être très proche ou distante, à nu ou protégée par les regards – ou entre les deux. Par ailleurs, cette prise de parole est liée à un contexte et à un sujet. Le contexte est toujours le sujet. Mais le contexte est tellement le sujet que j'essaie de trouver des sorties de ce contexte, des points de fuite.

***Pour cette performance, vous allez travailler avec une danseuse et une musicienne-compositrice. Quel type de protocole d'intervention allez-vous mettre en place ensemble ?***

**Jennifer Lacey :** Pour la performance au Mona Bismarck American Center, je vais partager le terrain avec Alix Eynaudi et Zeena Parkins. Jusqu'ici, le travail s'est fait en solo ; j'ai mes propres méthodes, je teste des choses dans l'espace, tout en essayant d'avoir une approche *oblique* vis à vis du contexte que j'investis. Une des choses qui m'occupe actuellement concerne la manière de passer de "moi, seule dans l'espace" à un espace investi à plusieurs. Je suis en train de traduire intuitivement la manière dont je travaille, pour pouvoir en transmettre quelque chose : comment ce processus pourrait fonctionner pour d'autres ?

Je n'ai jamais travaillé avec Alix Eynaudi mais je la connais comme danseuse, et il se trouve que par ailleurs, elle est bilingue. Pour ce projet, j'avais envie de travailler avec des personnes avec lesquelles je n'avais encore jamais travaillé, de manière à engager cette question du partage. Pour Zeena, c'est raté – nous avons déjà beaucoup travaillé ensemble, même si cela fait un certain

temps que nous n'avons pas eu l'occasion de le faire. Il va également falloir composer avec les contraintes d'un projet comme celui-ci – avec des moyens modestes. Cela implique de nouvelles manières de faire. J'ai dit à Alix que j'allais lui envoyer des vidéos de mes recherches. J'aimerais qu'elle s'engage dans un processus *d'imitation*. L'imitation, pour quelqu'un de fin comme Alix, cela peut donner lieu à de nombreux registres – ce n'est pas du tout limitatif. Pour le moment, j'ai choisi de ne pas contrôler ces registres, je la laisse faire, je la laisse choisir *ce qu'elle imite* dans ce que je lui envoie. Cet été, nous allons nous retrouver et voir ce que ce processus d'imitation a produit.

Avec Zeena, je ne sais pas encore exactement comment nous allons procéder. C'est une musicienne qui travaille le plus souvent avec son instrument, la harpe. La harpe dans les salons du Mona Bismarck American Center, c'est presque trop tentant pour s'en passer ! Une harpe dans la salle de musique, cela amènerait un objet qui pourrait tout à fait appartenir à cet environnement. J'aimerais que son statut soit légèrement décalé, que ce ne soit pas juste "une musicienne dans l'espace accompagnant une performance". De manière générale, j'ai le sentiment que l'imitation sera le niveau zéro de la chorégraphie, et qu'à partir de là des choses pourront se développer, entre nous, et avec le lieu. L'imitation, à distance, à travers l'image de ce corps dans un autre espace – c'est déjà un processus cumulatif qui mélange beaucoup de choses. Il y a beaucoup de pensées potentielles à expérimenter.

***Cet état de présence oblique dans un lieu historique peut faire penser à certains de vos projets avec Nadia Lauro – comme Châteaux of France.***

**Jennifer Lacey :** Oui, même si *Châteaux of France* a quelque chose de beaucoup plus visuel, puisqu'il s'agit d'une installation vidéo. Mais l'état physique qui produit les images visuelles est assez proche oui. Le corps qui est présent n'est pas très concerné – c'est plutôt l'image qui communique... Nous avons fait une version performative de *Châteaux of France*, mais qui était plus difficile en un sens... les états produits par ce travail ont besoin d'être *protégés*. Ils vivent mieux leur vie autonome sans spectateurs autour. Pour *\$ Shot*, c'était différent : nous l'avions pensé comme un spectacle, et nous avons davantage réfléchi les stratégies performatives spécifiques. Je crois vraiment dans les états différents d'engagement corporel – les types de contrats qui peuvent exister entre corps et esprit. Certaines dynamiques de ce rapport corps/esprit permettent d'obtenir certains matériaux, et pas d'autres...

***La performance s'appelle Lieu Historique. Comment le projet s'est mis en place ? Et quel type de rapport au lieu en tant qu'historique engage-t-il ?***

**Jennifer Lacey :** Comme je le disais, le contexte est le sujet. Au départ, c'est Danielle Berger Fortier, qui s'oc-

cupe de la programmation, qui m'a contactée. Elle en est au début de sa programmation, du coup c'est assez excitant d'y participer. J'ai visité les lieux – et j'ai ressenti lors de la découverte quelque chose d'assez proche de *Châteaux of France* – une sorte de fantôme enfantin : s'imaginer vivre, expérimenter dans des espaces publics, et du coup avoir un autre rapport – plus intime – à ce type d'espace appartenant au patrimoine. Pouvoir se dire : "si j'habitais ici, je mettrais ma chambre là, je travaillerais là"... Dans le cas du Mona Bismarck American Center, il s'agit d'un hôtel particulier. Il était fait pour y vivre, avec en même temps un aspect public, et performatif... Il y a un salon de musique, des espaces où l'on recevait des gens... Le lieu est sublime, et puis c'est un espace inhabituel pour faire de la danse – il est peu connu du public de la danse contemporaine.

En découvrant l'espace, mon regard s'est tout de suite tourné vers tout un tas de détails, de petits ajouts accumulés au fil du temps et du changement de fonction des pièces... Cela a d'abord été une maison confortable, qui a vu l'arrivée du chauffage central, l'électricité, les prises électriques, puis les rails pour les éclairages, qui ont été installés lorsque c'est devenu une galerie. Les éléments qui sont là pour cacher m'intéressent énormément – toutes ces choses que l'on n'est pas censé voir, ou qui sont anachroniques... Le lieu est très bien préservé – mais préservé par qui et pour quoi ? Tous ces détails font partie de l'histoire du lieu, ils révèlent des zones de flou, des zones de fuites... Ce sont les fuites de ce qu'a vécu ce lieu dans son effort pour se préserver.

**Savez-vous déjà de quelle manière cette "exposition" de choses presque invisibles va se faire ? Par le discours, le corps comme index ?**

**Jennifer Lacey :** Le point de départ, c'est une investigation sur les choses : celle-ci peut se faire à un niveau physique – un niveau un peu oblique – et il peut se faire au niveau du discours. J'ai commencé à écrire un petit peu – mais il ne s'agit pas d'un discours théâtral. Alix et Zeena vont participer à ce discours, même si je ne sais pas exactement de quelle manière. Pour le moment, des choses sortent de ma relation à ce lieu – seule dans ces salons. C'est un instant assez privilégié. Enfin, il y a tout de même le gardien, Samir. Peut-être qu'il interviendra, qui sait... Je leur envoie des vidéos, je vais leur envoyer les textes que j'écris également. Alix est bilingue, ce qui est assez pratique pour pouvoir éventuellement jouer sur le glissement du français à l'anglais. Pour le moment, j'écris et j'expérimente en anglais. Tout simplement parce qu'en anglais, j'ai davantage la possibilité de jouer avec les registres, de décrocher d'un registre pour en trouver un autre. En français, je me sens plus limitée.

Je vais travailler sur un discours autour du statut de l'objet – quelque chose qui navigue entre Heidegger et Tristan Garcia. J'aimerais faire flotter dans l'espace des paroles, des tonalités différentes, tout en traitant la ques-

tion "qu'est-ce qu'une chose" ? J'ai déjà commencé à expérimenter quelque chose de ce genre – lors d'une plateforme avec DD Dorvillier. Elle m'avait demandé de travailler avec certains objets appartenant à son univers. Et j'ai refait quelque chose là dessus dans le cadre d'un projet *Bad reader*, sur la manière dont j'utilise ces textes. Je ne suis pas une universitaire, et en ce sens, ma lecture est "mauvaise", négligée... Oblique, encore une fois.

Par ailleurs, si je m'attache à ces pensées, c'est aussi parce qu'elles existaient déjà dans ce que je faisais. Ces textes de Heidegger et Garcia ont cristallisé une part de ma recherche, de manière très organique au fond. Cela élucide une partie de ma pratique qui restait assez obscure pour moi, non-dite. Cela arrive au "dire", mais sans que ce soient mes propres paroles – ce qui me plaît beaucoup. Tout ça est encore très chaotique, ce sont les états performatifs qui vont servir de *colle* pour tenir ces fragments ensemble. Mais je ne voudrais pas que ça devienne didactique pour autant.

**Je trouve ça assez intéressant de relire la théorie heideggerienne de "la chose" en s'attachant à des objets qui sont de purs artifices...**

**Jennifer Lacey :** Oui, ce sont ces pauvres objets qui ne sont pas censés être vus : quelle est leur vie, leur nature ? Je pense que lorsque le public sera présent, ces objets redeviendront quasiment invisible. Lorsque je suis seule dans le lieu, je ne vois qu'eux ! Du coup, il faut qu'ils puissent être mis en exergue par la conjugaison de nos présences physiques, de nos discours. J'ai flashé sur les cache-misère, et à partir du moment où j'ai commencé à les voir, c'est devenu un processus exponentiel. Dès qu'on commence à prêter attention à la présence de ces objets censés rester cachés, on en découvre sans cesse de nouveaux. Le Mona Bismarck American Center peut servir pour des expositions, des spectacles, mais il peut aussi être loué à certaines occasions – ce qui lui donne un caractère très composite. De nouveaux cache-misère apparaissent sans arrêt. J'en suis au point où j'ai presque l'impression que c'est ma présence qui les génère ! Des miroirs, des caches noirs, qui ne cachent rien, des caches imitation marbre, des trompe-l'œil... Cet artefact, ce pur semblant qu'est le cache-misère produit des liens assez intéressants avec les pensées de Heidegger et Garcia, forcément.

J'essaie de mettre en vibration ces choses qui sont censées n'être pas là – de les réveiller en quelque sorte... Le performatif crée des rapports d'attention, des rapports d'échelle, qui diffèrent en fonction des spectateurs. La performance, pour moi, c'est un temps altéré, un autre rapport de concentration pour les gens qui y assistent et les performeuses.

Entretien réalisé par Gilles Amalvi

# BIOGRAPHIE

## JENNIFER LACEY

Jennifer Lacey est une chorégraphe américaine basée à Paris. Dans les années 90 à New York, elle est membre de la compagnie Randy Warshaw et danse entre autres avec Jennifer Monson, DD Dorvillier, John Jasperse, Yvonne Meir ou encore Ellen Fisher. Menant à partir de 1989 ses propres travaux au confluent de la danse et de la performance, elle multiplie les expériences interdisciplinaires et les collaborations artistiques. En 2000, Jennifer Lacey fonde à Paris avec Carole Bodin la compagnie Megagloss et commence une collaboration privilégiée avec l'artiste visuelle et scénographe Nadia Lauro. Jennifer Lacey intervient régulièrement auprès des étudiants du Master Essais du CNDC d'Angers.

**Jennifer Lacey au Festival d'Automne à Paris :**  
2008 *Les Assistantes* (Centre Pompidou)

# Coordonnées et contacts des partenaires

Service de presse Festival d'Automne à Paris

Christine Delterme, Carole Willemot

Assistante : Mélodie Cholmé

<b>L'Apostrophe - Théâtre des Louvrais</b>	Place de la Paix / 95000 Pontoise	Arnaud Vasseur 01 34 20 14 37
<b>Centre Pompidou</b>	Place George Pompidou / 75004 Paris	Agence Myra 01 40 33 79 13
<b>Espace Michel Simon Noisy Le Grand</b>	Esplanade Nelson-Mandela / 93160 Noisy-le-Grand	Emeline Massacret 01 49 31 02 02
<b>La Commune Aubervilliers</b>	2, rue Édouard Poisson / 93300 Aubervilliers	Claire Amchin 01 42 00 33 50
<b>Le CENTQUATRE</b>	5, rue Curial / 75019 Paris	Virginie Duval 01 53 35 50 96
<b>LE CND</b>	1, rue Victor Hugo / 93507 Pantin Cedex	Anne-Sophie Voisin 01 41 83 98 12
<b>La Grande Halle</b>	211, avenue Jean-Jaurès / 75935 Paris Cedex 19	Bertrand Nogent
<b>Maison des Arts Créteil</b>	Place Salvador Allende / 94000 Créteil	Bodo - Audrey 01 44 54 02 00
<b>Mona Bismark American Center</b>	34 avenue de New York / 75116 Paris,	Catherine Dantan 01 40 21 05 15
<b>Musée d'Art Moderne</b>	11 Avenue du Président Wilson / 75116 Paris	Maud Ohana 01 53 67 40 51
<b>Musée du Louvre</b>	75058 Paris Cedex 01	Opus 64 : 01 40 26 40 76 Christine Cuny : 01 40 20 51 42
<b>Nanterre-Amandiers</b>	7, avenue Pablo Picasso / 92000 Nanterre	Agence Myra 01 40 33 79 13
<b>Palais de Tokyo</b>	13, avenue du Président Wilson / 75116 Paris	Claudine Colin Communication 01 42 72 60 01
<b>Tarmac</b>	159 avenue Gambetta / 75020 Paris	David Sultan 01 40 31 20 58
<b>Théâtre de la Bastille</b>	76 rue de la Roquette / 75011 Paris	Irène Gordon Brassart 01 43 57 78 36
<b>Théâtre de la Cité Internationale</b>	17, boulevard Jourdan / 75014 Paris	Philippe Boulet 06 82 28 00 47
<b>Théâtre Louis Aragon Tremblay en France</b>	24, boulevard de l'Hôtel de Ville / 93290 Tremblay-en-France	Delphine Marty 01 49 63 70 48
<b>T2G / Theatre de Gennevilliers</b>	41 Avenue des Gresillons / 92230 Gennevilliers	Philippe Boulet 06 82 28 00 47
<b>Théâtre national de Chaillot</b>	1, place du Trocadéro / 75116 Paris	Catherine Papeguay 01 53 65 31 22
<b>Théâtre de Saint Quentin en Yvelines</b>	Place Georges Pompidou CS 80317 / 78054 Saint Quentin Yvelines Cedex	Véronique Cartier 01 30 96 99 36
<b>Théâtre de la Ville</b>	2 place du Châtelet / 75001 Paris	Marie-Laure Violette 01 48 87 82 73
<b>Théâtre de la Ville / Les Abbesses</b>	31, rue des Abbesses / 75018 Paris	Marie-Laure Violette 01 48 87 82 73

DÉCOUVRIR

TRANSMETTRE

PARTAGER

## Les projets d'éducation artistique et culturelle du Festival d'Automne à Paris en direction de la jeunesse

Chaque année, le Festival d'Automne à Paris mène une politique d'éducation artistique et culturelle innovante et ambitieuse visant à faciliter l'accès au plus grand nombre à la création artistique. Cette politique s'appuie notamment sur la capacité du Festival à créer et tisser des liens entre ses différents partenaires (structures culturelles, ministères, municipalités, associations, fondations, mécènes, artistes...) et à fédérer ces multiples énergies autour de cette ambition. Riche de ses spécificités – le Festival collabore avec une quarantaine de structures culturelles à Paris et en Île-de-France ; il intervient dans le domaine de la création contemporaine française et internationale, qu'il s'agisse de théâtre, de danse, de musique, d'arts plastiques, de performance ou du cinéma –, le Festival a développé une série de projets donnant aux jeunes spectateurs la possibilité de découvrir différents lieux et disciplines, de rencontrer metteurs en scène, compositeurs, plasticiens et chorégraphes, de participer à des ateliers avec ces artistes et autour de leurs œuvres. Autant d'opportunités leur permettant d'éveiller leur curiosité, de prendre confiance en eux, d'approfondir leurs connaissances et de s'épanouir.

## Cours de Re-création

Projet initié par le Festival d'Automne, Cours de Re-création accompagne durant toute l'année scolaire des élèves de 4 à 18 ans dans leur découverte de l'art contemporain.

La particularité des ateliers menés lors de ce projet repose sur le fait que les enfants eux-mêmes deviennent les médiateurs de l'exposition qu'ils ont visitée auprès d'élèves d'autres établissements scolaires et d'âges différents.

Le partage de leurs impressions et ressentis s'effectue par le biais de supports qu'ils conçoivent et qui revêtent différentes formes : dessins, textes, photos, vidéos... Ce processus fait appel à la réflexion et l'imagination de l'enfant, engage un travail collectif au niveau de la classe et amène les élèves à réfléchir à la manière la plus pertinente de partager et transmettre leur perception de l'œuvre.

Les objets conçus par les différentes classes lors de cette passation font l'objet d'une exposition ouverte à tous à la fin de l'année scolaire à la Maison du geste et de l'image.

Cours de Re-création est consacré cette année à l'exposition de Ragnar Kjartansson et à celle d'Ugo Rondinone, *I love John Giorno*, *An Exhibition By Ugo Rondinone*, présentées au Palais de Tokyo

## Parcours d'auteurs

Parcours d'auteurs s'adresse à un public de collégiens et lycéens. Il leur permet de découvrir la scène contemporaine et la diversité de ses esthétiques à travers trois spectacles, choisis dans différentes disciplines et différents lieux du Festival. Un médiateur accompagne les élèves dans leur découverte de ces formes artistiques contemporaines, avant et après les représentations, notamment par le biais d'ateliers d'écriture. Au lendemain d'une des représentations, il est proposé aux élèves de présenter sur le plateau, devant les artistes, la perception qu'ils ont eue de leur spectacle. À partir de paroles, mouvements et situations de jeux développés par les élèves, cet atelier mobilise leurs souvenirs et sentiments éprouvés lors de la représentation. Se construit ainsi une mémoire et une perception à la fois individuelle et collective. À l'issue de l'atelier, les artistes reçoivent les échos suscités par leur création sous la forme d'une performance présentée par le groupe. Elle sert de base à l'échange qui s'en suit entre eux et les élèves.

La SACD est partenaire de Parcours d'auteurs.



Total soutient les projets d'éducation artistique et culturelle du Festival d'Automne à Paris en direction de la jeunesse.

## Les arts à l'amphi : une rencontre avec des artistes et entre étudiants

Dans le cadre de leurs études, les étudiants participant au projet Les arts à l'amphi assistent à plusieurs spectacles du Festival, travaillent autour de thématiques présentes dans différentes propositions artistiques, rencontrent les artistes à l'occasion de séminaires, ou d'une manière plus informelle, leur permettant ainsi d'enrichir leur cursus.

Outre la collaboration régulière initiée avec l'Institut d'études théâtrales de l'Université Paris III, du département des arts du spectacle de l'Université Paris X et de l'École nationale supérieure des Beaux-Arts de Paris, de nouveaux établissements universitaires ont rejoint ce projet : l'école d'art appliqué Duperré, les beaux-arts de Cergy et le master Arts-Lettres et Langues – mention Humanité et industries créatives de l'Université Paris X Nanterre.

## Aménagements des rythmes éducatifs (ARE)

À l'occasion du programme Corée proposé par le Festival d'Automne, des séances d'initiation au pansori (forme traditionnelle d'opéra à un seul chanteur accompagné d'un percussionniste) sont organisées, avec la participation de Haneul Choe (chanteuse), Sohn Zeen-bong, (tambour) et Hervé Péjaudier (comédien). Des représentations du pansori classique, *Sugungga. Le Dit du palais sous les mers*, spécialement conçues à l'intention des élèves, seront présentées. Ce conte satirique sera introduit et traduit afin que les enfants en perçoivent toutes les caractéristiques musicales et rythmiques jusqu'à s'essayer à l'art du *chuimsae*, relance par onomatopées pour soutenir la chanteuse.

Ces séances s'inscrivent dans le projet d'éducation artistique et culturelle du Théâtre de la Ville qui, dans le cadre de la réforme des rythmes éducatifs, propose aux enfants des écoles concernées des parcours de spectacles et de découvertes d'expressions artistiques, ainsi que des ateliers d'initiation, deux fois par semaine après les cours.

Manifestation organisée dans le cadre de l'Année France-Corée 2015-2016

## Formation des enseignants

En collaboration avec le rectorat de Paris, le Festival d'Automne a conçu une formation destinée aux enseignants autour du thème de la perméabilité des arts vivants entre eux – de la performance à la danse, de la danse au théâtre.

En lien avec l'Association Nationale de Recherche et d'Action Théâtrale (ANRAT) et la Maison du geste et de l'image, le Festival d'Automne propose aux enseignants et aux acteurs du champ social une formation pratique et théorique leur permettant de découvrir différents projets artistiques et pédagogiques du Festival.

## CINÉMA

**Yervant Gianikian et Angela Ricci Lucchi**  
*Rétrospective intégrale / Exposition - Installations*  
Centre Pompidou – 25 septembre au 15 novembre

**Lav Diaz / Les très riches heures**  
Jeu de Paume – 3 novembre au 5 décembre

## ARTS PLASTIQUES

**Ragnar Kjartansson**  
Palais de Tokyo – 21 octobre au 10 janvier

## PERFORMANCE

**Hanna Schygulla / Etel Adnan / Entre guerre et paix**  
Maison de la Poésie – 6 octobre

**Olivier Saillard / Models Never Talk**  
LE CND, un centre d'art pour la danse – 7 au 15 octobre

**John Giorno / John Giorno Live**  
dans le cadre de *I love John Giorno, An Exhibition By Ugo Rondinone*  
Palais de Tokyo – 18 novembre  
Exposition – 21 octobre au 10 janvier

## THÉÂTRE

PORTRAIT 2014-15  
**ROMEO CASTELLUCCI**  
FESTIVAL D'AUTOMNE À PARIS

**Romeo Castellucci / Ödipus der Tyrann**  
de Friedrich Hölderlin d'après Sophocle  
Théâtre de la Ville – 20 au 24 novembre

**Romeo Castellucci / Le Metope del Partenone**  
Grande halle de la Villette – 23 au 29 novembre

**Romeo Castellucci / Orestie (une comédie organique ?)**  
Odéon-Théâtre de l'Europe / Paris 6<sup>e</sup> – 2 au 20 décembre  
L'apostrophe / Théâtre des Louvrais-Pontoise – 8 et 9 janvier

**Robert Lepage / 887**  
Théâtre de la Ville – 9 au 17 septembre

**Daria Deflorian / Antonio Tagliarini**  
*Ce ne andiamo per non darvi altre preoccupazioni*  
La Colline – théâtre national – 18 au 27 septembre

**Reality**  
La Colline – théâtre national – 30 septembre au 11 octobre

**Julie Deliquet / Collectif In Vitro**  
*Catherine et Christian (fin de partie)*  
Théâtre Gérard Philipe / Saint-Denis  
24 septembre au 16 octobre  
Théâtre Romain Rolland / Villejuif – 3 au 7 novembre  
La Ferme du Buisson – 21 et 22 novembre  
Théâtre Paul Éluard / Choisy le roi – 27 novembre

**Jonathan Châtel / Andreas**  
d'après la première partie du *Chemin de Damas* d'August Strindberg  
La Commune Aubervilliers – 25 septembre au 15 octobre

**Vincent Thomasset**  
*Lettres de non-motivation* d'après le projet de Julien Prévioux  
Centre Pompidou – 30 septembre au 3 octobre  
Théâtre de la Bastille – 10 au 21 novembre  
*La Suite (Sus à la Bibliothèque ! / Les Protragonistes / Médail Décor)*  
Centre Pompidou – 4 au 8 novembre



**Encyclopédie de la parole / Joris Lacoste / Suite n°2**  
T2G – Théâtre de Gennevilliers – 1<sup>er</sup> au 11 octobre

**tg STAN / De KOE / Dood Paard / Maatschappij Discordia**  
*Onomatopée*

L'apostrophe / Théâtre des Louvrais-Pontoise  
6 au 8 octobre

La Scène Watteau, scène conventionnée de Nogent-sur-Marne  
14 et 15 octobre  
Théâtre de la Bastille – 19 octobre au 6 novembre

**tg STAN / Le Cerisaie** d'Anton Tchekhov  
La Colline – théâtre national – 2 au 19 décembre

**Gisèle Vienne / Dennis Cooper / Puppentheater Halle**  
*The Ventriloquists Convention*  
Centre Pompidou – 7 au 11 octobre  
Nanterre-Amandiers – 27 novembre au 4 décembre

**Federico León / Las Ideas**  
Théâtre de la Bastille – 7 au 16 octobre

**Lucia Calamaro**  
*L'Origine del mondo. Ritratto di un interno*  
La Colline – théâtre national – 20 au 24 octobre

**Ahmed El Attar / The Last Supper**  
T2G – Théâtre de Gennevilliers – 9 au 15 novembre  
L'apostrophe / Théâtre des Louvrais-Pontoise – 17 novembre

**Talents Adami Paroles d'acteurs**  
**Jean-François Sivadier / Portrait de « famille »** d'après Sophocle, Eschyle, Euripide,...  
Atelier de Paris-Carolyn Carlson – 10 au 14 novembre

**Angélica Liddell / Primera carta de San Pablo a los Corintios. Cantata BWV 4, Christ lag in Todesbanden. Oh, Charles!**  
Odéon-Théâtre de l'Europe / Paris 6<sup>e</sup> – 10 au 15 novembre

**Rodrigo García / 4**  
Nanterre-Amandiers – 12 au 22 novembre

**Toshiki Okada / Super Premium Soft Double Vanilla Rich**  
Maison de la culture du Japon à Paris – 18 au 21 novembre

**Nicolas Bouchaud / Éric Didry**  
*Le Méridien* d'après Paul Celan  
Théâtre du Rond-Point – 25 novembre au 27 décembre

**Annie Dorsen / Yesterday Tomorrow**  
T2G – Théâtre de Gennevilliers – 6 au 8 décembre

## DANSE

**Bouchra Ouizguen / OTTOF**

Centre Pompidou – 16 au 20 septembre

**Jérôme Bel / Gala (2015)**

Nanterre-Amandiers – 17 au 20 septembre

La Commune Aubervilliers – 1<sup>er</sup> au 3 octobre

L'apostrophe / Théâtre des Louvrais-Pontoise – 13 octobre

Théâtre de la Ville – 30 novembre au 2 décembre

Théâtre Louis Aragon / Tremblay-en-France – 5 décembre

*Ballet* (extrait de *Gala*)

Musée d'Art moderne de la Ville de Paris – 10 décembre

*Diaporama* (extrait de *Gala*)

Palais de Tokyo – 10 décembre au 6 janvier

1000

Musée d'Art moderne de la Ville de Paris – 15 octobre

Musée du Louvre / La FIAC – 23 octobre

**Eun-Me Ahn**

*Dancing Teen Teen*

Théâtre de la Ville – 23 au 25 septembre

*Dancing Grandmothers*

Théâtre de la Ville – 27 au 29 septembre

Espace Michel Simon / Noisy-le-Grand – 8 octobre

Théâtre de Saint-Quentin-en-Yvelines – 10 octobre

*Dancing Middle-Aged Men*

Maison des Arts Créteil – 2 et 3 octobre

**Nadia Beugré**

*Legacy*

Théâtre de la Cité internationale – 28 septembre au 2 octobre

*Quartiers Libres*

Le Tarmac – 14 au 17 octobre

**Maguy Marin / Umwelt**

Maison des Arts Créteil – 9 et 10 octobre

Théâtre de la Ville – 4 au 8 décembre

L'apostrophe / Théâtre des Louvrais-Pontoise – 11 décembre

Théâtre de Saint-Quentin-en-Yvelines – 9 janvier

**Noé Soulier / Removing**

Théâtre de la Bastille (avec *LE CND*) – 12 au 16 octobre

**Trajal Harrell / The Ghost of Montpellier Meets the Samurai**

Centre Pompidou – 14 au 17 octobre

**Steve Paxton / Jurij Konjar / Bound**

Les Abbesses – 22 au 27 octobre

**John Adams / Lucinda Childs / Frank Gehry / Available Light**

Théâtre de la Ville – 30 octobre au 7 novembre

**Trisha Brown Dance Company**

*Solo Olos / Son of Gone Fishin' / Rogues / PRESENT TENSE*

Théâtre National de Chaillot – 4 au 13 novembre

**SCÈNES DU GESTE – chapitre 1**

*Commissaire d'exposition Christophe Wavelet*

*LE CND*, un centre d'art pour la danse – 6 au 8 novembre

**Mette Ingvartsen / 7 Pleasures**

Centre Pompidou – 18 au 21 novembre

**Alessandro Sciarroni / Aurora**

Théâtre de la Cité internationale – 23 au 27 novembre

Le CENTQUATRE-PARIS – 2 au 4 décembre

**Miguel Gutierrez / The Age & Beauty Series**

*Age & Beauty Part 3*

Centre Pompidou – 25 au 28 novembre

*Age & Beauty Part 2*

*LE CND*, un centre d'art pour la danse – 1<sup>er</sup> au 4 décembre

*Age & Beauty Part 1*

*LE CND*, un centre d'art pour la danse – 7 au 11 décembre

**Anne Teresa De Keersmaecker / Die Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke**

T2G – Théâtre de Gennevilliers – 25 au 29 novembre

**Faye Driscoll / Thank You For Coming : Attendance**

T2G – Théâtre de Gennevilliers – 3 au 6 décembre

**DV8 / JOHN**

Grande halle de la Villette (avec le Théâtre de la Ville)

9 au 19 décembre

**Jennifer Lacey / Lieu Historique**

Mona Bismarck American Center – 11 et 12 décembre

## MUSIQUE

PORTRAIT 2014-15

**UNSUK CHIN**

FESTIVAL D'AUTOMNE À PARIS

**Unsu Chin**

Maison de la radio – Auditorium – 9 octobre

**Unsu Chin / Jeongkyu Park**

Maison de la radio – Studio 104 – 10 octobre

**Unsu Chin / György Ligeti / Claude Debussy /**

**Isang Yun / Jeehoon Seo**

Maison de la radio – Auditorium – 10 octobre

**Unsu Chin / Donghoon Shin / Sun-young Pagh**

Salle des concerts

Cité de la musique – Philharmonie 2 – 27 novembre

PORTRAIT 2014-15

**LUIGI NONO**

FESTIVAL D'AUTOMNE À PARIS

**Luigi Nono / Prometeo – tragedia dell'ascolto**

Grande salle – Philharmonie 1 – 7 décembre

## RITUEL CHAMANIQUE

*Mansudaetak-gut* - Sous la direction de Kim Kum-hwa

Théâtre de la Ville – 20 septembre

## PANSORI

*Sugungga. Le Dit du palais sous les mers*

Théâtre des Bouffes du Nord – 21 septembre

## OPÉRA

**Antoine Dauvergne / Gérard Pesson / Pierre Alferi**

**Annette Messenger / Fanny de Chaillé / Ensemble Amarillis**

*La Double Coquette*

Théâtre de Saint-Quentin-en-Yvelines – 6 novembre

Les Abbesses – 17 au 19 novembre

## AUTRES CONCERTS

**La Monte Young**

*The Second Dream of the High Tension Line Stepdown Transformer*

Église Saint-Eustache – 14 octobre

**AACM de Chicago**

Wadada Leo Smith, *Golden Quartet* Roscoe Mitchell & Mike Reed,

*Duet*

Henry Threadgill, *Double-Up*

Théâtre du Châtelet – 19 octobre

**Olga Neuwirth**

*Le Encantadas o le avventure nel mare delle meraviglie*

Salle des concerts – Cité de la musique – Philharmonie 2

21 octobre

En orange le programme Corée





Le Festival d'Automne à Paris est subventionné par :

**Le ministère de la Culture et de la Communication**

Direction générale de la création artistique  
DRAC Île-de-France

**La Ville de Paris**

Direction des affaires culturelles

**Le Conseil Régional d'Île-de-France**

Le Festival d'Automne à Paris remercie l'Association Les Amis du Festival d'Automne à Paris, ses mécènes et donateurs individuels, fondations et entreprises qui contribuent à la réalisation de cette 44<sup>e</sup> édition

**GRAND MÉCÈNE DU FESTIVAL D'AUTOMNE À PARIS**

Fondation Pierre Bergé – Yves Saint Laurent

**MÉCÈNES**

agnès b.

Arte

Baron Philippe de Rothschild S.A.

Crédit Municipal de Paris

Koryo

LVMH

Royalties

Total

Fondation Aleth et Pierre Richard

Fondation Clarence Westbury

Fondation Orange

Fondation Ernst von Siemens pour la musique

King's Fountain

Mécénat Musical Société Générale

Pierre Bergé

Bertrand Cardi

Olivier Diaz

Pâris Mouratoglou

Jean-Pierre de Beaumarchais

Béatrice et Christian Schlumberger

Guy de Wouters

**DONATEURS**

Annick et Juan de Beistegui, Aimée et Jean-François Dubos, Sylvie Gautrelet, Martin Lebeuf, Ishtar Méjanes, Jean-Claude Meyer, Pierre Morel, Sydney Picasso, Ariane et Denis Reyre, Agnès et Louis Schweitzer, Nancy et Sébastien de la Selle, Bernard Steyaert, Sylvie Winckler

Fondation La Poste, Fondation pour l'étude de la langue et de la civilisation japonaises sous l'égide de la Fondation de France Société du Cherche Midi

**AMIS**

Jacqueline et André Bénard, Christine et Mickey Boël, Irène et Bertrand Chardon, Catherine et Robert Chatin, Lyne Cohen-Solal, Hervé Digne, Susana et Guillaume Franck, Brigitte Govignon, Agnès et Jean-Marie Grunelius, Micheline Maus, Tim Newman, Yves Rolland, Myriam et Jacques Salomon, Guillaume Schaeffer, Reoven Vardi

Le Festival remercie également les Mécènes, Dontateurs et Amis qui ont souhaité garder l'anonymat.

**Partenaires 2015**

Sacem, Adami, SACD, ONDA, Année France-Corée 2015 & 2016, Centre culturel canadien à Paris, Ina.





44<sup>e</sup> édition

[www.festival-automne.com](http://www.festival-automne.com)

FESTIVAL  
D'AUTOMNE  
À PARIS  
2015

9 SEPTEMBRE – 31 DÉCEMBRE

Festival d'automne à Paris | 156, rue de Rivoli – 75001 Paris  
Renseignements et réservations : 01 53 45 17 17 | [www.festival-automne.com](http://www.festival-automne.com)