FESTIVAL D'AUTOMNE À PARIS 2017

13 sept – 31 déc

DOSSIER DE PRESSE

DANSE

Service presse :
Christine Delterme – c.delterme@festival-automne.com
Lucie Beraha – l.beraha@festival-automne.com
Assistées de Raphaëlle Le Vaillant – assistant.presse@festival-automne.com
01 53 45 17 13

SOMMAIRE

06-11 | Noé Soulier
Performing Art
Centre Pompidou – 13 au 15 septembre

12-17 | Wen Hui
Red
Théâtre des Abbesses – 27 au 30 septembre

18-21 | Musée de la danse / Boris Charmatz
Fous de danse
Le CENTQUATRE-PARIS / Avec le CND - centre national de la danse – 1e octobre

22-27 | Mette Ingvartsen
To come (extended)
Centre Pompidou – 5 au 8 octobre

28-33 | Dorothée Munyaneza
Unwanted
Le Monfort – 18 au 21 octobre
Théâtre du Fil de l'eau / Pantin – 24 novembre
Le Centquatre - 28 novembre au 1e décembre

34-39 | Boris Charmatz
10 000 gestes
Chaillot – Théâtre national de la Danse – 19 au 21 octobre

40-45 | Marcelo Evelin
Dança Doente
T2G – Théâtre de Gennevilliers – 19 au 23 octobre

46-51 | Jan Martens
Rule of Three
Théâtre de la Ville / Espace Cardin – 9 au 15 novembre

52-57 | Maguy Marin
DEUX MILLE DIX SEPT
Maison des Arts Créteil / Avec le Théâtre de la Ville – 6 au 9 décembre

58-63 | Gisèle Vienne
Crowd
Nanterre-Amandiers – 7 au 16 décembre

64-67 | Nadia Beugré
Tapis rouge
CDC Atelier de Paris-Carolyn Carlson – 8 au 10 décembre

68-71 | Marlene Monteiro Freitas
Bacchantes – prélude pour une purge
Centre Pompidou – 13 au 16 décembre
Nouveau théâtre de Montreuil – 18 au 21 décembre

Le Portrait Jérôme Bel fait l'objet d'un dossier de presse à part

FESTIVAL D'AUTOMNE À PARIS
46e édition

À une époque où le rapport de force remplace souvent le dialogue et va parfois jusqu'à oublier le sens de l'hospitalité, le Festival d'Automne à Paris est plus que jamais attentif à une création nourrie d'échanges, de rencontres et de différences.

Dans un Paris qui devient Grand, embrassant un horizon toujours plus large, le Festival se déploie vers de nouveaux territoires franciliens (Sceaux, Chelles, Noisiel, Saint-Germain-en-Laye…) pour une circulation accrue des œuvres et des publics. En 2017, c'est avec quarante-sept lieux partenaires à Paris et en région Île-de-France (théâtres, salles de concerts, musées, lieux patrimoniaux) que la 46e édition s'invente. Ensemble, nous produisons, coproduisons, accueillons soixante artistes français et étrangers avec le désir partagé de créer un espace de liberté pour le public et les artistes.

Cette année, deux nouveaux Portraits viennent succéder aux monographies lancées en 2012.
Le chorégraphe Jérôme Bel, dont la collaboration avec le Festival débute en 2004, présente huit pièces et une projection emblématiques de son questionnement des codes de la scène et du spectacle. Au cœur de ce Portrait, deux créations sont attendues – dont une avec le Ballet de l'Opéra de Lyon – et deux pièces sont jouées pour la première fois au Festival.
Irvine Arditti & le Quatuor Arditti fondé en 1974, invités par le Festival depuis 1984, reviennent en 2017 pour trois concerts aux configurations différentes. Ce Portrait, le premier consacré à des interprètes et non à un compositeur, est l'affirmation de notre reconnaissance. Leur histoire se confond avec l'histoire de la musique de notre temps. En témoigne la présence dans ces trois programmes d'œuvres de Brian Ferneyhough, Mark Andre, Wolfgang Rihm, Salvatore Sciarrino, Clara Iannotta, Iannis Xenakis, György Ligeti.

Venus d'Amérique latine, d'Asie, d'Afrique, de Russie, des États-Unis, mais aussi d'Europe et de France, les artistes invités sont, pour certains, liés à l'histoire du Festival (Brian Ferneyhough, Mark Andre, Romeo Castellucci, Boris Charmatz, Maguy Marin, Olga Neuwirth…) ; d'autres sont de nouveaux compagnons de route (Baptiste Amann, Tania Bruguera, Jonathan Capdevielle, Mohamed El Khatib, Milo Rau…). Auprès d'eux, notre engagement est total pour que leurs projets se réalisent, et pour inviter ainsi le public à éprouver de nouvelles expériences et à traverser avec nous d'autres frontières du sensible.

En lien étroit avec les artistes, le Festival développe de nombreuses initiatives en direction des publics. Soucieux de la transmission aux jeunes générations, il organise pour elles des rencontres avec les œuvres et favorise la découverte d'autres cultures. Chaque année, le Festival intervient auprès de milliers d'élèves dans des écoles et s'installe dans un lycée pour y proposer exposition, concerts et interventions.

Parce que l'aventure ne vaut d'être vécue que si elle est partagée, le Festival demeure depuis quarante-six ans un éclaireur qui vous convie à le suivre sur des chemins de traverse, à la rencontre d'œuvres qui sollicitent l'imaginaire et révèlent les plaisirs de l'inattendu et du questionnement.

Sans nos partenaires financiers, aucune nouvelle cartographie du Festival d'Automne à Paris ne pourrait être dessinée. Tous nos remerciements vont donc au ministère de la Culture et de la Communication, à la Mairie de Paris, à la Région Île-de-France, ainsi qu'à Pierre Bergé et à l'ensemble des membres de l'association des Amis du Festival d'Automne à Paris.

Emmanuel Demarcy-Mota
Directeur général

© Giulio Paolini - Avec l'aimable autorisation de la Fondazione Giulio e Anna Paolini, Turin

NOÉ SOULIER

Performing Art

Création, **Noé Soulier**
Conseil curatorial, Marcella Lista
Lumières et scénographie, Victor Burel et Noé Soulier

Production ND Productions (Paris), Alma Office/Anne-Lise Gobin
Avec le soutien de la Fondation d'entreprise Hermès dans le cadre de son programme New Settings
Coproduction Centre de Développement Chorégraphique Toulouse/Midi-Pyrénées ; CND - centre national de la danse (Pantin) ; Musée national d'art moderne Centre Pompidou (Paris) ; Les Spectacles vivants – Centre Pompidou (Paris) ; Festival d'Automne à Paris
Coréalisation Les Spectacles vivants – Centre Pompidou (Paris) ; Festival d'Automne à Paris
Avec le soutien de la DRAC Île-de-France – ministère de la Culture et de la Communication, au titre de l'aide à la structuration

Noé Soulier a conçu un spectacle pour regarder des œuvres d'art, non en déambulant dans les galeries d'un musée, mais depuis le siège d'un théâtre : les regarder être installées, dialoguer entre elles au fil d'une chorégraphie où les gestes et les œuvres s'interprètent mutuellement.
Alors que les rapports entre « arts de la scène » et « arts de l'exposition » ne cessent de se transformer, donnant lieu à de multiples formats où les corps envahissent les espaces muséaux, Noé Soulier s'est demandé comment déplacer l'équation : et si c'étaient les œuvres, et non les corps, qui se pliaient à un autre espace ? Si c'étaient les objets qui investissaient le cadre du spectacle vivant ? Faisant glisser le terme « performing arts » des « arts de la performance » à une « performance des arts », Noé Soulier confronte un choix d'œuvres issues des collections du Musée national d'art moderne Centre Pompidou aux contraintes spécifiques de la scène – à sa temporalité, à son appareil de vision. Ce faisant, ce sont également les mouvements du musée, ceux de la manipulation des œuvres, qui changent de statut : au fil de ces gestes précautionneux, qui soulèvent, déplacent, agencent, l'exposition s'invente devant nos yeux comme un montage d'images, de durées, de matérialités, racontant une histoire de l'art parallèle. Comme dans chacune de ses pièces, telles que *Mouvement sur mouvement* ou plus récemment *Faits et gestes*, Noé Soulier interroge ce qui fait danse. Cherchant à mettre en lumière le point d'indétermination du regard et de l'objet regardé, il expose ce qui arrive lorsque la visée d'un geste utilitaire est brouillée par son activation performative ; à la lisière, les œuvres et les gestes servant à les révéler performent ensemble.

CENTRE POMPIDOU
Mercredi 13 au vendredi 15 septembre 20h30
––––––
14€ et 18€ / Abonnement 14€
Durée estimée : 1h30

Contacts presse :
Festival d'Automne à Paris
Christine Delterme, Lucie Beraha
01 53 45 17 13
Centre Pompidou
MYRA : Yannick Dufour, Alexandre Minel
01 40 33 79 13 | myra@myra.fr

ENTRETIEN
Noé Soulier

Cette pièce,* Performing art*, se place au cœur d'enjeux très contemporains, touchant aux rapports entre arts vivants et arts visuels. Alors que la danse se joue de plus en plus « au musée », vous renversez l'équation en un sens, en déplaçant le musée sur la scène…

Noé Soulier : Oui, l'idée était d'intervenir sur un autre mode. Le plus souvent, danse au musée = danseurs dans les salles de musée. Cela va dans le sens d'une dématérialisation de l'œuvre d'art – que l'on retrouve chez certains artistes comme Tino Sehgal, ou certains chorégraphes comme Xavier Leroy *(Rétrospective Xavier Le Roy)* ou Boris Charmatz (*20 danseurs pour le 20e siècle*). Paradoxalement, cette dématérialisation va de pair avec une forme de « réification » de la performance ; le mode de présentation de la performance tend à se rapprocher du mode de présentation des objets – avec une forme de permanence, et avec une disponibilité constante des œuvres. Cela pose beaucoup de questions intéressantes sur la transformation du rapport aux arts vivants et à l'événement – en s'éloignant de l'idée d'un temps partagé, le même pour les performers et le public… Cela participe aussi d'une transformation plus générale liée à l'évolution des usages culturels – liée à internet, au streaming, à l'infinie disponibilité des œuvres.

Surtout, c'est une forme d'adaptation aux modes de présentation tels qu'ils sont définis par les arts visuels ; pour intégrer la danse, pour la faire entrer dans ce cadre, on la fait passer par un filtre qui la transforme. Dans le cas de *Performing art*, c'est un peu l'idée inverse : il s'agit de prendre ce qu'il y a déjà dans un musée – des œuvres, des objets – et d'utiliser le type d'action qui se produit dans un musée, l'installation des œuvres – même si ces actions restent invisible la plupart du temps – afin de les mettre sur scène en gardant le dispositif scénique et la temporalité propres au théâtre. En général, quand on dit « performing arts », cela qualifie plutôt les arts vivants, les « arts de la performance ». Là il s'agira de l'action de performer des œuvres d'art. La représentation aura lieu sur la scène de la grande salle de Beaubourg selon le « déroulé » d'un spectacle, et non dans les galeries du musée. Ce qui m'intrigue, c'est ce que cela va faire aux œuvres. Et pour cela il est important de ne pas les instrumentaliser, de ne pas les utiliser comme prétexte. Je ne me suis pas dit : « je vais raconter une histoire avec telle, telle et telle œuvre ». Je voudrais qu'on puisse les voir, les contempler en tant que telles, qu'elles soient mises en valeur. Après, ce qui est intéressant, c'est qu'on va sans doute les voir d'une autre manière : le dispositif va révéler des significations qui n'apparaissent pas d'ordinaire dans un contexte d'exposition.

Votre travail va être d'abord de choisir les œuvres, leur « ordre de passage », la manière de les montrer, à la manière d'un commissaire d'exposition ?

Noé Soulier : Oui, la dimension curatoriale du projet est centrale. Il s'agit d'une exposition atypique : au lieu d'avoir des œuvres positionnées dans une galerie, avec le public qui déambule, le public est fixe, et ce sont les œuvres qui viennent à lui : avec un point de vue donné, et une durée déterminée : une organisation temporelle dont il n'est pas libre. Bien entendu, l'espace du théâtre n'est pas chargé de la même histoire, des mêmes représentations. Pour exposer les œuvres, certains codes, certaines propriétés du « white cube » seront importées dans la « black box ».

Est-ce que vous avez déjà opéré un choix d'œuvres ? Ou tout au moins sélectionné le type d'œuvres qui se prêteraient le mieux à ce déplacement ?

Noé Soulier : On est en train d'y travailler. J'ai beaucoup d'exemples concrets en tête, le problème, c'est qu'on est encore dans le processus de sélection – et de validation ! Tout ça peut encore énormément changer. Au-delà des œuvres, ce genre de projet pose des questions complexes en terme d'assurance, d'installation ; il faut les déplacer, les manipuler sur scène… et l'utilisation de beaucoup d'œuvres dépend de l'accord du musée et des conservateurs. Ce qui est certain, c'est que ce seront des œuvres issues des collections du Centre Pompidou. C'est un espace assez idéal pour réaliser un tel projet, puisqu'il y a les collections et la salle de spectacle au sein du musée. Tout reste dans la même enceinte, ce qui facilite certains déplacements. Mais malgré tout, cela reste inédit – et par la même assez complexe à mettre en œuvre.

Vous comptez utiliser des médiums différents ? Et du coup, produire des effets différents, en fonction des nécessités d'installation de ces médiums ?

Noé Soulier : Oui, il y aura par exemple de la photographie, de la peinture, de la vidéo, du son, et des installations. Ce qui m'intéresse à cet endroit-là, c'est le déplacement de la problématique curatoriale. Cela permet des choses qu'on ne pourrait pas faire de la même manière dans une exposition classique : mettre une œuvre, la retirer, en mettre une autre, en rajouter une… Cela produit des jeux de succession, de superposition, d'effacement… De cohabitation dans le même espace. L'autre aspect primordial, c'est de voir le processus d'installation de l'œuvre : cela peut transformer complètement la perception qu'on en a. Et ce processus m'amène à la deuxième idée qui a motivé ce projet, et qui est plus liée à l'histoire de la danse.

C'est la part qui correspond plus directement à votre projet chorégraphique, à cette question du « sens » des gestes, du brouillage entre geste utilitaire, geste « signifiant » et geste esthétique ?

Noé Soulier : Oui, c'est une problématique au cœur de mes dernières pièces et de mon livre *Actions, mouvements et gestes* [1]. Dans un des chapitres, je développe une réflexion sur les « tâches » d'Yvonne Rainer, où j'essaie de montrer que l'idée de présenter une action motivée par un but pratique sur scène touche nécessairement une limite. Dès qu'elle est accomplie sur scène, c'est l'action elle-même en tant qu'événement, plus que la réalisation du but, qui devient l'objet du regard, et le véritable but de l'action. Lorsque l'on déplace des matelas sur scène, on ne les déplace pas avec la même intention que, disons, lors d'un déménagement. Il y a une impossibilité à montrer une action sans qu'elle change de statut du fait même d'être exposée. Ce qui m'intéresse, c'est d'explorer cette tension et d'aller aussi loin que possible dans cette tentative de montrer une action utilitaire.

Un jour, en regardant un montage d'exposition, je me suis

demandé ce qui se passerait si ces gestes étaient déplacés sur scène. Indépendamment de la performance, les œuvres doivent être manipulées avec précaution – parce qu'elles ont une grande valeur – les gestes du montage doivent donc conserver leur efficacité : dans ce cas précis, même si l'action est exposée, et donc détournée de son but premier, le but pratique reste déterminant – beaucoup plus que dans le cas des matelas par exemple. Les régisseurs ne vont pas agir de la même manière que lors d'un montage classique, hors du regard. Mais ils ne vont pas non plus agir de la même manière que s'ils manipulaient des objets sans valeur. La tension qui m'intéresse est du coup maximisée dans le cas de cette action. Le geste est contraint à la fois par le fait qu'il est exposé sur scène mais aussi par l'importance de ses conséquences sur l'objet qui est manipulé. L'idée est qu'il n'y ait pas de danseurs sur scène, mais qu'il y ait cette forme là d'expertise – une expertise du déplacement et de l'installation. Ces gestes peuvent être très riches en terme de mouvement, avoir un vrai intérêt chorégraphique, par exemple en terme de coordination, lorsqu'il faut déplacer un objet volumineux à plusieurs…

Ce projet touche en même temps des questions liées à l'histoire de la danse et à l'histoire de l'art : par exemple, cette question du geste utilitaire rejoint celle du* ready-made*… Comment allez-vous jouer de ce va-et-vient ?

Noé Soulier : Beaucoup d'œuvres dans les collections jouent sur la limite entre l'objet quotidien et l'œuvre d'art – c'est même un thème central dans l'histoire de l'art du XXe siècle au moins depuis le *ready-made.* Et en effet, la limite entre geste quotidien et geste scénique se rejoue dans certaines œuvres. C'est dans cette optique que j'ai souhaité intégrer des pièces issues de la collection de design – qui ont encore un autre statut. Certaines œuvres de design jouent elles-mêmes avec cette limite en questionnant leur fonctionnalité, et en se rapprochant de la sculpture ou de l'installation… Dans mon choix, j'aimerais utiliser des œuvres jouant avec ce statut limite. Une des œuvres – je préfère ne pas révéler le nom des artistes – est composée d'un divan mis en regard avec un tableau au mur – une toile blanche avec un carré noir. Que se passe-t-il lorsqu'on accroche d'abord le tableau – œuvre abstraite, puis le divan, qui transforme radicalement la manière dont on perçoit le premier élément ? Habituellement, on ne peut pas voir cette œuvre *en deux temps*. On en a une saisie unifiée. Si on ajoute ensuite une œuvre de design, avec une présence plastique très forte, proche de la sculpture, on déplace à nouveau la lecture et l'expérience de chaque œuvre.

Sur scène, une autre catégorie entre en ligne de compte : celle du décor… Est-ce que vous allez jouer du brouillage entre « œuvres » et « scénographie » ?

Noé Soulier : Cela va créer une scénographie évolutive, qui va déplacer le statut de l'action des régisseurs. Sur certaines installations, leur action peut devenir une sorte de rituel, surtout lorsque les installations comportent des éléments qui rappellent d'autres actions : un filet de pêche qu'il faut préparer, des plantes, etc. Selon les œuvres, les types d'action que les régisseurs vont être amenés à faire seront de natures très différentes.

Est-ce que l'agencement des œuvres va produire un « discours », une narration ? Quel type de dramaturgie allez-vous adopter ?

Noé Soulier : Pour moi, l'idée serait que la dramaturgie conserve une ambiguïté entre performance et exposition : les deux se nourrissent mutuellement. Cela forme un nœud de problème, qui laisse voir les différences, mais également des corrélations très imprévisibles. Là, je suis en train de parler des idées qui ont conduit à l'élaboration de ce projet, mais au fond, une large part va émerger sur scène – des échos, des frictions inattendues qui vont se produire dans ce cadre. Les œuvres ont des aspérités que je ne peux pas prévoir à l'avance. Certaines œuvres vont amener un contenu clairement réflexif, souligner certains aspects de la situation où elles se trouvent : l'histoire de l'art, du cube blanc, ou de la séparation entre arts vivants et arts visuels, arts appliqués et beaux-arts… Il peut y avoir production d'effets de sens à cet endroit là. Mais il y aura aussi des œuvres – je pense par exemple à une immense photographie de paysage, qui impose une présence et une expérience perceptive particulière – et qui peuvent plonger le spectateur dans un état contemplatif. Une autre problématique centrale du projet est la question de l'aura. Les œuvres n'auront pas la même disponibilité que dans un musée : le cadre temporel produira un effet de rareté. L'ici-et-maintenant de la performance peut ainsi donner à la confrontation à l'œuvre une valeur particulière.

Le cadre théâtral devient une sorte de socle, qui l'expose, la sacralise presque…

Noé Soulier : Un des effets de la disponibilité constante des choses est une forme de déperdition de l'aura des œuvres. Je trouve intéressant ces moments, souvent un peu ritualisés, où l'on consacre un temps donné à une certaine expérience. Et c'est ce que propose le théâtre. Pour prendre un autre exemple, les peintures asiatiques sur rouleau ne s'observent pas de la même manière qu'un tableau de Pollock. Si on veut les regarder, il faut les sortir, les installer : on consacre un temps spécifique à les regarder. Ce temps dédié à l'œuvre ne propose pas le même modèle de contemplation.

Paradoxalement, le fait de manipuler ces œuvres sur scène amène à les voir comme des choses, des objet fragiles, à manipuler avec précaution. L'aura n'existe, en un sens, que dans cette tension entre objet matériel et au-delà de l'objet…

Noé Soulier : Oui, et pour certaines œuvres, cette matérialité – la masse, le relief, les contours – est affaiblie par la « white cube » du musée. Le musée est un dispositif spécifique, qui comporte une histoire, et ce dispositif peut démultiplier l'effet d'une œuvre, mais il peut aussi gommer certains aspects – qui apparaissent mieux dans l'atelier de l'artiste par exemple.
Le soin qui est pris par les régisseurs - leurs gants blancs, les mousses, l'appareillage de la conservation, de la protection – laisse apparaître la manière dont on *traite* l'objet et révèle sa valeur. Cela produit comme des cercles concentriques autour de l'œuvre : plus on s'en approche, plus on rentre dans une zone délicate. La valeur est une notion assez abstraite, impalpable ; c'est un processus complexe, indexé à un marché… là on peut vraiment en faire l'expérience. Je trouve ça intéressant de donner une forme sensible à cette question.

Cette proposition permet ainsi de toucher des questions très larges : celle de la pérennité, de l'originalité, celle de l'accumulation des collections, du stockage. À un moment, on peut se demander si la masse d'œuvres accumulées n'est pas devenue tellement énorme qu'il devient difficile d'avoir un rapport singulier avec telle ou telle œuvre.

Ce projet déplace du coup le statut du « chorégraphe ». À quel endroit se situe son « travail » ?
Noé Soulier : Je ne vais pas demander aux régisseurs de modifier leur gestuelle. En revanche, je vais m'appuyer sur les gestes qu'implique l'installation de telle ou telle œuvre : le temps d'installation, le nombre de personne nécessaire, l'organisation de l'espace. Ce sont des questions chorégraphiques qui peuvent être appréhendées d'après la connaissance et l'expérience que l'on a de la scène. C'est une forme de « chorégraphie indirecte », qui passe par le fait de se donner des buts : ces buts produisent des mouvements spécifiques, et après, on peut travailler leur agencement : le temps, l'ordre, la concomitance… Ce projet est un geste : un geste d'interprétation au sein d'un champ artistique – qui englobe la danse, la chorégraphie et les arts visuels.
La chorégraphie se situe pour moi avant tout dans la manière d'observer ce qui nous entoure : déjà dans *Idéographie*, j'essayais de développer un agencement d'idées qui puisse être d'ordre chorégraphique. La chorégraphie tenait alors dans les manières de regarder ce qui est présent sur scène grâce aux « focales d'attention » que proposent les différentes théories que je mobilisais. Ici, la chorégraphie se situe dans la manière de mettre ensemble des œuvres et des actions déjà existantes. Elle vient se glisser dans la fonction curatoriale elle-même.

Allez-vous utiliser d'autres outils du théâtre comme la lumière ou la musique ?
Noé Soulier : La lumière, oui, sous une forme qui ne sera pas sans rappeler son usage dans un contexte muséal. Là aussi, je voudrais jouer sur une forme interstitielle. Et la musique, s'il y en a, proviendra des œuvres, ou de pièces sonores ou musicales appartenant aux collections.

Est-ce que cette pièce vous amène à produire des effets de décalage par rapport à la narration « traditionnelle » de l'histoire de l'art ?
Noé Soulier : Oui, il y aura un mode de regard très transversal. Les conseils et l'œil de Marcella Lista sont ici extrêmement précieux. Je vais opérer une sélection très étrange au sein des collections, guidée par des choix qui ne sont pas les choix typiques d'un commissaire d'exposition. Et puis ce sera une sélection très parcellaire – autour de vingt-cinq œuvres. Au-delà, il y a le risque de noyer le regard. Et de manière très concrète, c'est un processus long et complexe d'un point de vue institutionnel, pour obtenir les autorisations. Je crois que c'est un cas de figure très particulier, auquel les équipes du musée n'ont jamais été confronté – il n'y a pas vraiment de jurisprudence dans ce domaine : est-ce qu'il est possible d'installer telle œuvre quatre fois de suite en quatre jours dans un théâtre ? C'est une question inhabituelle et c'est passionnant de discuter avec les différents responsables pour voir ce que l'on peut rendre possible ensemble tout en respectant les règles de l'institution. Je tiens à les remercier, car ce projet n'aurait pas pu voir le jour sans leur engagement à tous les niveaux. Ce projet implique une collaboration entre les différents départements de cette immense entité qu'est le Centre Pompidou – des départements qui n'ont pas forcément l'habitude de travailler ensemble. À l'origine du Centre, il y avait l'idée que tout communique, d'une circulation dynamique entre ces départements. Ce projet vient questionner l'institution dans son fonctionnement même – et en cela, il relève aussi de la critique institutionnelle. Les œuvres ont une grande valeur, elles sont souvent fragiles et le Centre Pompidou reçoit énormément de demandes de prêt. En faisant ce projet, j'ai peu à peu compris ce que cela impliquait en termes d'infrastructures, de règlements et de modes de fonctionnement. Tout cela se justifie parfaitement, mais si on ne le questionne jamais, on court le risque de perdre de vue ce qui me semble être le but final de l'institution : permettre la confrontation aux œuvres.

Du coup, vu les conditions très spécifiques liées à ce musée particulier, est-ce que cette pièce pourrait être rejouées ailleurs – dans d'autres musées, avec d'autres œuvres ?
Noé Soulier : C'est vraiment l'idée. Là, c'est génial de pouvoir faire cette création pour la scène et la collection du Centre Pompidou. Par la suite, j'aimerais beaucoup m'en servir comme d'un protocole qui puisse prendre différentes formes suivant les collections : qu'est-ce qui se passerait si on faisait ce projet dans un museum d'histoire naturelle ? Dans un musée ayant d'autres typologies, d'autres types de collections, modes d'accrochage… Qu'est-ce que ce projet fait au musée, aux modes d'exposition qui paraissent aller de soi ? Qu'est-ce que ça fait aux œuvres, et qu'est-ce que ça fait au projet lui-même… C'est une sorte de co-interrogation, de co-déplacement de chacun des champs impliqués – et non l'un qui s'adapte à l'autre.

Propos recueillis par Gilles Amalvi

Note 1 : Noé Soulier, *Actions, mouvements et gestes*, Éditions du Centre national de la danse, 2016.

BIOGRAPHIE

Né à Paris en 1987, **Noé Soulier** étudie au Conservatoire national supérieur d'art dramatique de Paris, à l'École Nationale de Ballet du Canada, et à P.A.R.T.S – Bruxelles. Il obtient un master en philosophie de l'Université de la Sorbonne (Paris IV) et participe au programme de résidence du Palais de Tokyo : Le Pavillon. En 2010, il est lauréat du premier prix du concours Danse Élargie, organisé par le Théâtre de la Ville et le Musée de la Danse avec la pièce *Petites perceptions* où il amorce une recherche sur les modes d'appréhension du mouvement. Avec le solo *Mouvement sur Mouvement* (2013), il introduit un décalage entre le discours et les gestes afin de questionner la manière dont ils collaborent à l'élaboration du sens. En 2014, il explore la syntaxe du vocabulaire de la danse classique pour en perturber la perception avec *Corps de ballet* créé pour le CCN – Ballet de Lorraine. Dans *Movement Materials* (2014), *Removing* (2015) et *Faits et gestes* (2016), il poursuit les recherches initiées depuis *Petites perceptions* sur la perception et l'interprétation du mouvement.
En octobre 2016, il publie *Actions, mouvements et gestes*, une proposition chorégraphique qui prend la forme d'un livre, dans la collection Carnets aux Éditions du Centre national de la danse.

noesoulier.tumblr.com

Noé Soulier au Festival d'Automne à Paris :

2013 *Mouvement sur mouvement* (La Ménagerie de verre)
2015 *Removing* (Théâtre de la Bastille avec le CND - centre national de danse)
2016 *Faits et gestes* (CND - centre national de danse)

© Richy Wong

WEN HUI

Red

Chorégraphie, **Wen Hui**
Texte, Zhuang Jiayun
Avec Jiang Fan, Li Xinmin, Liu Zhuying, Wen Hui
Dramaturgie, Kai Tuchmann
Lumières, Edwin van Steenbergen
Vidéo, Zou Xueping
Scénographie, Zhou Jie
Entretiens, Wen Hui, Zhuang Jiayun, Zou Xueping
Musique, Wen Lvyuan

Coproduction Beijing Living Dance Studio ; Goethe-Institut China
Coréalisation Théâtre de la Ville-Paris ; Festival d'Automne à Paris
Avec le soutien de l'Adami
Spectacle créé le 25 décembre 2015 au Contemporary Art Museum de Shanghai

En partant d'une pièce canonique de l'esthétique communiste chinoise, *Le Bataillon rouge des femmes, la chorégraphe Wen Hui confronte points de vue et témoignages, dressant un panorama critique de la Révolution culturelle où le corps vaut à la fois comme trace, document, présence et geste vivant.**

Le travail du Living Dance Studio pourrait se résumer à une opération : faire de la scène un territoire mémoriel complexe où manipuler en *live* les zones troubles de l'Histoire chinoise. Une entreprise de reconstruction, à l'écart du poids de l'histoire officielle, visant à faire parler les sujets marqués dans leur chair et leur conscience. Dans chaque pièce de Wen Hui, comme *Memory* ou *Report on Body*, c'est à partir du corps considéré comme archive vivante et sensible que peut avoir lieu le lent travail documentaire, tissant entre eux des matériaux, des vidéos, des témoignages. Pour *Red*, le point de départ est un ballet, *Le Bataillon rouge des femmes*, modèle de l'esthétique socialiste portée par la Révolution culturelle – mélange de techniques occidentales et de danses traditionnelles chinoises. Sur scène, deux générations de danseuses cherchent à évaluer cet objet ambigu : véhicule idéologique devenu symbole figé d'un passé glorifié – mais dont le message féministe perdure aujourd'hui. Au fil des photos, des poses, celles qui ont vécu cette période et celles qui n'en connaissent qu'un écho lointain confrontent leurs points de vue : présences muettes ou actives, elles écoutent, racontent, dansent. À travers cette « anatomie d'un ballet », c'est toute la vision d'une société qui afflue : la place des femmes, le rapport entre ville et campagne, le statut des gestes, des souvenirs et des individus face à l'Histoire.

* *Le Bataillon rouge des femmes* ou *Détachement féminin rouge*, mentionné sous ce nom dans l'entretien.

THÉÂTRE DES ABBESSES
Mercredi 27 au samedi 30 septembre 20h30
––––––
18€ à 30€ / Abonnement 15€ et 20€
Durée : 1h

Contacts presse :
Festival d'Automne à Paris
Christine Delterme, Lucie Beraha
01 53 45 17 13
Théâtre de la Ville / Les Abbesses
Marie-Laure Violette
01 48 87 82 73 | mlviolette@theatredelaville.com

ENTRETIEN
Wen Hui

***Votre travail scénique traite principalement des croisements entre expérience individuelle, histoire, et mémoire physique, comme une manière de donner de l'histoire chinoise une vision incarnée. Comment vous êtes vous intéressée aux ballets créés pendant la Révolution culturelle, et tout particulièrement au* Détachement Féminin Rouge ?**

Wen Hui : En fait, le point de départ vient de la lecture d'un magazine qui parlait du Ballet *Le Détachement Féminin Rouge.* Ce magazine présentait ce ballet comme une pièce de danse-théâtre contemporain. Ça m'a interpellée. Pour moi, ce ballet appartient à l'Histoire. C'est un morceau d'histoire. Quand je pense « danse-théâtre contemporain », je pense à Pina Bausch. La lecture de ce magazine m'a fait me poser de nombreuses questions – sur l'histoire, sur la question du contemporain, ainsi que sur *Le Détachement Féminin Rouge* : quel est le statut de ce ballet aujourd'hui ? Pour moi, et pour d'autres ? Bien entendu, je connais ce ballet. Je l'ai appris à l'école, à partir de 1973. Nous dansions tous les danses de la Révolution culturelle. Du coup cela fait partie de mon histoire. Mais par ailleurs, il y avait le désir de faire ressortir la mémoire de cette période à travers cette pièce, et du coup d'interviewer de nombreuses personnes.

Ce qui m'intéresse principalement, c'est la mémoire du corps, la manière dont le corps porte une lecture de l'histoire, et comment créer des liens entre un corps, une société, et une histoire. J'ai interviewé l'un des chorégraphes du ballet – en réalité, ils étaient trois, il s'agissait d'une création collective. J'ai également beaucoup discuté avec une de mes collègues, Zhuang Jiayun, qui écrit pour le théâtre. Elle a trouvé cette recherche passionnante, parce que *Le Détachement Féminin Rouge* est un matériau très riche, qui contient de nombreux niveaux de lecture. On peut l'aborder à partir d'angles très différents. Nous avons interviewé deux types de personnes : des danseurs qui ont déjà dansé cette pièce, et des spectateurs qui l'ont vue au moment de la Révolution culturelle. En Chine, il y a eu, sous l'impulsion de Jiang Qing, la femme de Mao, ce qu'on a appelé « Yangbanxi », les Opéras Modèles Révolutionnaires : ils étaient représentés partout, tout le monde les connaissait. Il y en avait huit, et *Le Détachement Féminin Rouge* en faisait partie. Dans ce contexte, nous nous sommes tout particulièrement intéressés aux petites villes de province – en dehors des grands centres urbains, pour voir quel type de relation les gens « ordinaires » entretenaient avec ces « Yangbaxi ». Par exemple, je me suis rendue dans ma ville d'origine pour retrouver de vieux danseurs et les interroger à ce propos.

J'imagine que les réactions étaient assez variées ?

Wen Hui : Chez la majorité des danseurs que nous avons interviewés, le sentiment qui prédominait, c'était la fierté d'avoir fait partie de ces ballets – fierté encore bien présente aujourd'hui. Quand ils parlent de cette période, ils se souviennent de l'excitation, du public qui les regardait, ébahi. Nous avons recueilli énormément d'histoires. Une femme nous a raconté que son mari refusait qu'elle prenne part à ces danses ; et elle lui a dit : « si tu ne me laisses pas danser, je m'en vais ». Pour elle, c'était très important. Alors il a fini par la laisser danser. Il ne voulait pas se retrouver tout seul !

Cela rejoint pour une part le message « féministe » de cette pièce – qui donne aux femmes une place équivalente aux hommes dans la construction de la Chine révolutionnaire. Qu'en est-il réellement de l'égalité homme-femmes en Chine aujourd'hui ?

Wen Hui : À un premier niveau, on peut dire qu'il y a eu une forme de libération pour les femmes à cette période. Jusqu'ici, la vie des femmes était très dure : elles étaient soumises aux lois du mariage, à leur mari, elles avaient peu de choix de décision concernant leur vie. En discutant de la pièce, nous nous sommes rendus compte qu'il y avait un autre niveau : dans le ballet, ce sont les hommes qui disent aux femmes de se libérer, qui leur indiquent la direction à suivre. En un sens, elles restent sous la domination masculine : ce sont les hommes qui leur indiquent comment se libérer.

Sur scène sont présentes deux générations d'interprètes. Comment les avez-vous choisies, et comment leur témoignages entrent-ils en relation ?

Wen Hui : En réalité, je dirais plutôt qu'à travers les quatre interprètes présents sur scène, j'aborde trois générations : la première, Liu Zhuying qui représente les danseurs d'origine, a 62 ans. Son corps est comme un musée, une archive vivante. Lorsqu'on la voit danser, son corps nous ramène directement à cette période, à la manière dont ce ballet était dansé. On peut toucher, ressentir ce moment de la Révolution culturelle. Moi, je représente un moment intermédiaire : à l'époque, j'étudiais dans une école de danse. J'ai appris les mouvements du ballet, mais je n'ai pas eu l'opportunité de danser *Le Détachement Féminin Rouge* sur scène, même si, à l'époque, je rêvais de le faire. Plus tard, dans les années 1980-1990, lorsque la Chine a commencé à s'ouvrir, il y a eu beaucoup d'influences occidentales. Cela m'a énormément remuée, désorientée. Et pendant cette période de doute, je me suis dit : « ce n'est pas de l'art, c'est de la propagande. Il faut réussir à produire d'autres formes théâtrales ». Un jour, j'ai eu l'occasion de revoir le ballet, en 2000, à Pékin. Lorsque la musique a commencé, je me suis sentie surexcitée, mon corps réagissait de lui-même sans que je puisse contrôler mes émotions. C'était comme si mon corps et mon esprit étaient séparés l'un de l'autre… en lutte l'un contre l'autre… Je me suis demandé ce qui m'arrivait. Pendant les répétitions, lorsque nous mettions la musique, je ressentais le même genre de lutte intérieure. Ce décalage entre le corps et l'esprit, entre la pensée critique et les émotions liées à la mémoire est vraiment le cœur de la pièce pour moi.

Comment sont intervenues les interprètes de la jeune génération, et avec quel type de rapport au Ballet d'origine ?

Wen Hui : En travaillant sur la pièce, nous nous sommes dit qu'il fallait « ouvrir » le projet à d'autres types de témoignages. Comme je le disais, la plupart des danseurs qui apparaissent à l'écran expriment une forme de fierté. Dans la partie « spectateurs », des opinions très différentes sont manifestées. Du coup, nous voulions que des opinions différentes s'expriment également à travers les corps. Nous utilisons le corps pour toucher l'histoire, penser l'histoire. Les deux jeunes interprètes sont nées en 1988. La première, Jiang Fan est une danseuse

très entraînée, avec une formation en danse chinoise traditionnelle, en danse classique et contemporaine. Elle peut danser absolument tout ! Cependant, pendant les répétitions, ça a été très compliqué pour elle. Au départ, elle n'aimait pas ce projet, avec ces projections, ces paroles. Elle n'en comprenait pas l'intérêt. Par la suite, elle nous a expliqué que son esprit n'adhérait pas à ce genre d'art, à ce type d'éducation ; mais petit à petit, elle s'est rendue compte que son corps entrait en relation avec lui. À partir de là, elle a commencé à s'ouvrir. On peut dire qu'elle a vraiment effectué un trajet tout au long de la création.

L'autre jeune fille, Li Xinmin, est née elle aussi en 1988. Contrairement aux trois autres interprètes – des danseuses ayant reçu une formation – elle est originaire de la campagne, elle n'a pas appris la danse. À 11 ans, sa famille n'avait pas de quoi lui payer l'école, elle est partie à la ville pour travailler. Nous l'avons rencontrée lorsqu'elle avait 16 ans. À 19 ans, elle est venue travailler pour le lieu que nous dirigeons – elle faisait à manger, le ménage ; et petit à petit, elle a rejoint différents *workshops*. Elle a commencé à réaliser des films, et de fil en aiguille, elle a fini par rejoindre le projet. Au début, c'était très dur pour elle également : elle nous disait, « vous êtes des danseuses professionnelles. Moi qui n'ai pas de formation, comment pourrais-je le faire ? Je n'ai aucun lien avec cette pièce ! ». Un jour, je lui ai donné le livre qui contient les matériaux que nous utilisons sur scène – des photos, des textes. Et je lui ai demandé de me dire ce que ça lui évoquait, comment ça la touchait, ce qu'elle trouvait intéressant… Elle nous a donné deux exemples extrêmement intéressants. Le premier est une scène liée à l'école, qu'elle dû quitter parce que ses parents n'avaient pas d'argent, ses professeurs lui disant : « si tu n'as pas d'argent, tu ne peux pas étudier ». L'autre exemple est une histoire de couteau. Elle a vu dans le livre un couteau utilisé dans la pièce, et son père fabriquait ce type de couteaux. Ils servaient à égorger les cochons. Son père est mort il y a quelques années, et lorsqu'elle est retournée voir sa mère, l'année dernière, elle s'est rendue compte qu'elle gardait un de ces couteaux sous son oreiller. Ça l'a beaucoup surprise. En fait c'était pour se protéger, suite à une agression qu'elle avait subie, chez elle.

Cette scène nous a beaucoup marqués, et nous a paru très importante : voilà la vraie vie en Chine aujourd'hui, et voilà la situation des femmes : une veuve, obligée de se protéger à l'aide d'un couteau. Nous lui avons dit que c'était une histoire très intéressante à utiliser sur scène, afin de créer un contraste : nous ne parlons pas que d'histoire, de mémoire, mais du lien entre cette mémoire et des faits réels de la Chine contemporaine. Nous partons de la mémoire pour arriver à aujourd'hui. Et nous partons d'un ballet, d'une danse pour venir toucher la réalité.

Quels types de réactions a suscité cette pièce de la part du public ?

Wen Hui : La première a eu lieu à Shanghai, au musée d'art contemporain, en 2015. J'ai été très étonnée, le public était très jeune. Après chaque pièce, nous avons eu de longues discussions avec les spectateurs. Ces jeunes gens étaient assez surpris par ce qu'ils avaient vu, ils n'ont pas l'habitude ; je pense que c'est important que ce genre de projet puisse ouvrir une perspective historique, tout particulièrement pour les jeunes générations. Certains m'ont dit après la pièce « cela me donne envie d'interroger mon grand-père ou ma grand-mère pour en savoir plus ». L'année dernière, nous avons joué la pièce à Pékin, au Goethe Institut, les réactions ont été bonnes également. Je crois que la jeune génération est animée d'un vrai désir de parler de cette période. J'ai également été invitée par plusieurs universités, pour rencontrer les étudiants et parler avec eux de cette pièce.

Votre projet remue la mémoire liée à la Révolution culturelle, elle fait entendre d'autres voix, que le public n'a pas forcément l'occasion d'entendre. Quelle est la position officielle à ce sujet, et comment votre travail est-il rendu possible dans ce contexte ?

Wen Hui : L'année dernière, c'était l'anniversaire des 50 ans de la Révolution culturelle. Il y a eu une annonce officielle, disant qu'il était interdit de parler de cette période. C'est pour cette raison que nous avons joué à Pékin, au Goethe Institut l'année dernière. Nous nous sommes dits qu'il était important de faire entendre ces témoignages sur l'histoire.

Votre compagnie, le* Living Dance studio*, ne se contente pas de produire des pièces : c'est une plate-forme qui propose des workshops autour du corps, du film documentaire.

Wen Hui : Oui, la philosophie du *Living Dance Studio* est de dire « nous ne sommes pas juste un groupe de théâtre, nous sommes le peuple ». N'importe qui peut participer, peut venir sur scène. Nous sommes nous-mêmes – pas des acteurs jouant d'autres rôles que les nôtres. Comme résultat de cette philosophie, nous ne faisons pas d'auditions. Les choix se font en fonction des personnes, et d'où nous en sommes nous-mêmes, dans notre vie, par rapport à un projet spécifique. Nous ne choisissons pas une danseuse en fonction de ses aptitudes, en fait nous choisissons avant tout des personnes. Tout le monde peut prendre part à nos projets, apporter son point de vue, son histoire.

La mise en scène elle-même permet d'articuler ensemble différents types de matériaux aux côtés des interprètes : des vidéos, des interviews, des photos. Comment s'est-elle mise en place au cours du travail ?

Wen Hui : Au début, je me suis dit que la scénographie devait ressembler à un cinéma. La disposition du public dans un théâtre est très proche de celle d'un cinéma. Je voulais que le public ait l'impression d'assister à un film, et que la danse elle-même apparaisse comme sur un écran, comme une projection. Mais c'est impossible à réaliser. Nous avons essayé de multiples manières, ça ne marchait pas. Mais cette idée de cinéma est restée à l'arrière-plan. Je voulais que le film documentaire et la danse soient montrés ensemble, comme mixés ensemble, que la présence des corps sur scène et sur l'écran se mélangent, laissent place à une forme d'indistinction.

Comment avez-vous travaillé sur l'énorme masse d'interviews et de matériaux documentaires que vous avez collecté ?
Wen Hui : Notre auteure, Zhuang Jiayun a fait un énorme travail sur le montage, en collaboration également avec le dramaturge allemand Kai Tuchmann. En effet, nous avions vraiment une immense quantité d'interviews. Elle a énormément coupé, monté, principalement pendant les répétitions. Avant la première, nous avions encore 4 h de matériel pour la pièce ! Il a fallu encore réduire, et réduire. Ça a été un travail énorme, un travail collectif. Nous formons une très bonne équipe, chacun étant créatif à son endroit. C'est un aspect important du travail du Living Dance Studio : que chacun soit créatif, de manière indépendante, avant de réunir sur scène pour trouver des solutions ensemble.

Propos recueillis par Gilles Amalvi

BIOGRAPHIE

Née en 1960, **Wen Hui** étudie la danse traditionnelle chinoise au Conservatoire du Yunnan, puis au département de chorégraphie de l'Académie de danse de Pékin. À New-York, elle suit les enseignements de José Limón, Erick Hawkins et Trisha Brown, avant de suivre des cours à l'École Folkwang d'Essen, puis au sein de la compagnie de Pina Bausch en 1995.
En 1994, avec le réalisateur de films documentaires Wu Wenguang, elle fonde le LivingDance Studio, première compagnie indépendante de Chine. À la charnière entre danse, théâtre et vidéo, les spectacles de la compagnie explorent la réalité du monde d'aujourd'hui, notamment dans son rapport au passé – un passé qui laisse des traces et produit du discours. La relation aux archives, le corps comme lieu de mémoire et l'histoire comme fruit d'un constant travail de réécriture, sont au cœur des réflexions et travaux de Wen Hui.
Dans les spectacles de la série *Report*, Wen Hui explore différents aspects de la vie quotidienne en Chine : elle s'intéresse à la condition des femmes dans *Report on giving birth* (1999) et questionne les transformations liées à l'essor de la société de consommation dans *Report on the Body* (2003). *Memory* (2008) part d'un épisode de son histoire personnelle, pour convoquer le souvenir d'une époque marquée par la Révolution culturelle.
Dans le prolongement de ses travaux sur la mémoire et l'écriture de récits alternatifs de l'histoire, Wen Hui lance en 2009 le projet « Folk Memory » pour lequel elle récolte les témoignages de paysans ayant survécus aux épisodes de famine durant la politique du « Grand Bond en avant ». Cinq spectacles voient le jour dans le cadre de ce projet : *Treatment* (2009), *Memory II: Hunger* (2010), *Memory on the Route* (2011), *Remember: Tombstone* (2012) et *Listening to Third Grandmother's Stories* (2012).
Les productions du LivingDance Studio sont présentées, entre autres, à la Biennale de la Danse de Lyon, Biennale de Venise, SPIFI Art Festival de Munich, HAU Berlin, Kampnagel de Hambourg, Wienerfestwochen, Biennale de Shanghai et au Singapore Art Festival. En 2004, le spectacle Report on Body reçoit le Prix ZKB Patronage du Zürcher Theater Spektakel de Zürich.

Wen Hui au Festival d'Automne à Paris :
2009 *Memory* (Théâtre de la cité internationale)
2003 *Report on Body* et *Report on Giving Birth* (Théâtre de la cité internationale)

Hip-Hop Kids rencontre proposée par Le Triangle, cité de la danse, *Fous de danse*, esplanade Charles-de-Gaulle, Rennes.
Richard Louvet © Musée de la danse, 2016

MUSÉE DE LA DANSE

Fous de danse

Conception, **Boris Charmatz**

Production Musée de la danse / Centre chorégraphique national de Rennes et de Bretagne
Avec le soutien de la Fondation d'entreprise Hermès dans le cadre de son programme New Settings
Coproduction CND - centre national de la danse (Pantin) ; Festival d'Automne à Paris
Coréalisation Le CENTQUATRE-PARIS ; CND - centre national de la danse (Pantin) ; Festival d'Automne à Paris
La première édition de cette manifestation a eu lieu à Rennes, le 3 mai 2015, sur l'esplanade Charles-de-Gaulle, en partenariat avec Les Champs Libres.
Programme détaillé en septembre sur www.festival-automne.com

Initié par le Musée de la danse, *Fous de danse* est une invitation à vivre et à pratiquer la danse sous toutes ses formes : échauffements, chorégraphies participatives, présentations de *soli*, de duos, spectacles. Les corps se succèdent pour former une communauté dansante éphémère.
Fondé par Boris Charmatz en 2009 dans l'idée d'un élargissement radical des manières d'envisager la danse – de la montrer, de la pratiquer –, le Musée de la danse est-il un lieu, une idée, un acte, une collection ? Lancé en 2015 à Rennes, l'événement *Fous de danse* repose ces questions en y ajoutant deux ingrédients : l'espace public comme nœud de problématiques physiques, spatiales, territoriales, politiques ; et l'implication totale du public – tour à tour acteur, spectateur ou masse en mouvement. À mi-chemin entre l'événement festif, la manifestation, le *training* géant, l'œuvre participative et la sculpture évolutive en temps réel, *Fous de danse* renoue avec l'utopie de la danse comme geste collectif : le lieu d'une possible fabrique du commun par le mouvement. C'est aussi l'utopie d'une danse où les genres, les styles, loin de s'opposer ou de se dissoudre, pourraient ensemble co-exister, partager leurs approches, dialoguer par porosité. Le ballet classique et la *battle* hip-hop, le *Soul train géant* et le solo contemporain, la présentation de duos et l'échauffement forment un territoire éphémère aux frontières fluctuantes, où chacun peut déambuler comme dans un musée sans murs, sans cartels et sans hiérarchies.

Le Festival d'Automne à Paris présente également *10 000 Gestes* de Boris Charmatz (p.35)

Entretien avec Boris Charmatz p. 36-39

LE CENTQUATRE-PARIS
AVEC LE CND CENTRE NATIONAL DE LA DANSE
Dimanche 1er octobre 12h à 22h

Entrée libre
Durée : 10h

Contacts presse :
Festival d'Automne à Paris
Christine Delterme, Lucie Beraha
01 53 45 17 13
Musée de la danse
Opus 64 : Arnaud Pain
01 40 26 77 94 | a.pain@opus64.com
Le Centquatre-Paris
Virginie Duval
01 53 35 50 96 | v.duval@104.fr
CND - centre national de la danse
MYRA : Rémi Fort, Yannick Dufour, Alexandre Minel
01 40 33 79 13 | myra@myra.fr

FOUS DE DANSE

par Boris Charmatz

« *Fous de danse* est le titre d'une revue éditée dans les années 1980, qui a donné envie de danser à toute une génération de danseurs et de chorégraphes. Cette idée de transport collectif – d'engouement pour un mouvement qui prend les corps et les entraîne – a guidé la conception de cet événement hors-norme, visant à produire un continuum de gestes, de formes et d'intensités dans l'espace public. Alors qu'il est plus que jamais rétréci, aménagé, contrôlé, qu'est-il possible de faire dans l'espace « public » ? Comment le transformer de l'intérieur, y propager une dimension commune ? Peut-être que la danse est un des moyens d'inventer ce nous : un nous remuant, débordant, qui se joue des âges, des classes, des genres, des catégories « amateur » ou « professionnel ». Le désir qui fonde *Fous de danse* est celui-là : créer une communauté dansante éphémère, investir un lieu par la vitalité des corps, la variété des états ; inventer une forme chorégraphique qui se métamorphose dans le temps, et invite le public à prendre part à cette transformation de l'espace et des gestes qui l'habitent.

Le Musée de la danse ne se limite pas pour moi à un lieu, des collections, des œuvres ou des spectacles. S'il est un centre, où la danse est mise à l'épreuve des œuvres, des mots, des images, il est aussi une périphérie, un élargissement de son périmètre. Il n'a de sens qu'ouvert sur le dehors, en prise directe avec ce qu'inventent et transmettent les corps à tous les niveaux de la société. Dans la continuité de cette extension du domaine de la danse, *Fous de danse* marque le désir d'ouvrir toutes grandes les portes pour promouvoir une exposition vivante, mouvante, ouverte à tous ; une danse qui prend l'air, s'évade, se transmet, qui nous fait passer d'un échauffement à la présentation de soli de danseurs de l'Opéra, de la dépense d'un dance floor à l'énergie du *Soul Train* géant où chacun peut prendre part au cortège et improviser son funk personnel. Tout est « sur place » : les ateliers, le fest-deiz, les danses urbaines…
Tout est présent sans ligne de démarcation, sans scène surplombante, sans décor. Peut-être qu'il pleuvra, que le vent, les nuages et le soleil se joindront à la fête. Chorégraphique, météorologique, sociologique, extatique, démocratique ? *Fous de danse* sera énergique ou ne sera pas. »

Boris Charmatz pour le Musée de la danse

PROGRAMME EN COURS

sous réserve de modifications

12h-14h
ÉCHAUFFEMENT PUBLIC
avec Boris Charmatz et Yann Saïz, 1h
ÉTUDE RÉVOLUTIONNAIRE solo d'après Isadora Duncan, 4'
EARLY WORKS de Trisha Brown interprétés par les étudiants de P.A.R.T.S. Bruxelles 20'
ROMAN PHOTO conçu par Boris Charmatz, adapté par Maud Le Pladec et Anne-Karine Lescop, avec 18 danseurs amateurs de Rennes, 30'

14h-16h
CALICO MINGLING
de Lucinda Childs recréé par Ruth Childs 15'
HIP-HOP KIDS coordonné par le Cinq / CENTQUATRE-Paris, 20'
BOUTURES D'UN SACRE de Clarisse Chanel et Marcela Santander Corvalán, avec 44 enfants de Rennes, 25'
FEST-DEIZ (danses bretonnes) avec les Frères Guichen et Krismenn & Alem, 1h

16h-18h
SOUL TRAIN GÉANT guidé par Marie Houdin, 1h
LEVÉE danse collective proposée par Boris Charmatz, 45'
120 interprté par les étudiants de P.A.R.T.S. Bruxelles 10'

18h-20h
CERCLES DE DANSES URBAINES conçus par Marie Houdin, 1h
CALICO MINGLING
de Lucinda Childs recréée par Ruth Childs, 15'
FORÊT DE SOLOS avec 10 danseurs de l'Opéra national de Paris 45'

20h-22h
ROUKASSKASS CLUB de Nadia Beugré 45'
DANCE FLOOR, 1h
BOLÉRO 2 d'Odile Duboc
avec Boris Charmatz et Emmanuelle Huynh, 20'

infos : www.fousdedanse.com/paris-2017 - #fousdedanse

BIOGRAPHIE

Danseur, chorégraphe et directeur du Musée de la danse /Centre chorégraphique national de Rennes et de Bretagne, **Boris Charmatz** soumet la danse à des contraintes formelles qui redéfinissent le champ de ses possibilités. La scène lui sert de brouillon où jeter concepts et concentrés organiques, afin d'observer les réactions chimiques, les intensités et les tensions naissant de leur rencontre.

D'*Aatt enen tionon* (1996) à *danse de nuit* (2016), il a signé une série de pièces qui ont fait date, en parallèle de ses activités d'interprète et d'improvisateur (récemment avec Médéric Collignon, Anne Teresa De Keersmaeker et Tino Sehgal).

Artiste associé de l'édition 2011 du Festival d'Avignon, Boris Charmatz crée à la Cour d'honneur du Palais des papes *enfant*, pièce pour 26 enfants et 9 danseurs, et propose *Une école d'art,* un projet Musée de la danse – Festival d'Avignon. Invité au MoMA (New York) en 2013, il y propose *Musée de la danse: Three Collective Gestures*, projet décliné en trois volets et visible durant trois semaines dans les espaces du musée. Après une première invitation en 2012, Boris Charmatz a été à nouveau présent en 2015 à la Tate Modern (Londres) avec le projet *If Tate Modern was Musée de la danse?* comprenant des versions inédites des projets chorégraphiques *À bras-le-corps, Levée des conflits, manger, Roman Photo, expo zéro* et *20 danseurs pour le XX^e siècle*. La même année, il ouvre la saison danse de l'Opéra national de Paris avec *20 danseurs pour le XX^e siècle* et invite 20 danseurs du Ballet à interpréter des solos du siècle dernier dans les espaces publics du Palais Garnier. Le dimanche 15 mai 2016, il a présenté la deuxième édition de *Fous de danse* sur l'esplanade Charles-de-Gaulle à Rennes (France). *Fous de danse* est une invitation à vivre la danse sous toutes ses formes, à travers toutes pratiques de midi à minuit. À partir de septembre 2017, Boris Charmatz sera artiste associé à la Volksbühne, Berlin. Il prépare actuellement *10 000 gestes*, création pour 25 danseurs, présentée en avant-première au Manchester International Festival (Royaume-Uni), les 13, 14 et 15 juillet 2017 ; et en première à la Volksbühne (Berlin) sur le site de Tempelhof, les 14, 15, 16 et 17 septembre 2017.

Boris Charmatz est l'auteur de plusieurs ouvrages : *Entretenir/à propos d'une danse contemporaine* (Centre national de la danse/ Les presses du réel/ 2003) cosigné avec Isabelle Launay, « Je suis une école » (2009, Editions Les Prairies Ordinaires), ouvrage qui relate l'aventure que fut *Bocal*, et *Emails 2009-2010* (2013, ed. Les presses du réel en partenariat avec le Musée de la danse) cosigné avec Jérôme Bel.

www.museedeladanse.org – www.borischarmatz.org

Boris Charmatz au Festival d'Automne à Paris :

1996 *Aatt enen tionon* (Centre Pompidou)
1997 *herses* (Théâtre de la Bastille)
1998 *À bras-le-corps* (Ménagerie de Verre)
1999 *Con forts fleuve* (Théâtre de la cité internationale)
2002 *héâtre-élévision* (Centre Pompidou)
2006 *Quintette cercle* (Centre Pompidou)
2008 *La Danseuse malade* (Théâtre de la Ville)
2009 *50 ans de danse* (Théâtre des Abbesses)
2010 *levée des conflits* (Théâtre de la Ville)
2011 *enfant* (Théâtre de la Ville)
2013 *Partita 2 – Sel solo* (Théâtre de la Ville)
2014 *manger* (Théâtre de la Ville)
2016 *danse de nuit*
(MC93 / Beaux-arts de Paris / Musée de Louvre)

© Jens Sethzman

METTE INGVARTSEN

to come (extended)

Concept et chorégraphie, **Mette Ingvartsen**
Avec Johanna Chemnitz, Katharina Dreyer, Bruno Freire, Bambam Frost, Ghyslaine Gau, Elias Girod, Gemma Higginbotham, Dolores Hulan, Jacob Ingram-Dodd, Anni Koskinen, Olivier Muller, Calixto Neto, Danny Neyman, Norbert Pape, Hagar Tenenbaum
Remplacements, Alberto Franceschini, Anuschka von Oppen, Manon Santkin
Lumières, Jens Sethzman
Arrangements musicaux, Adrien Gentizon, avec une musique de Benny Goodman
Scénographie, Mette Ingvartsen & Jenz Sethzman
Costumes, Emma Zune
Dramaturgie, Tom Engels
Professeurs de Lindy Hop, Jill De Muelenaere & Clinton Stringer

Production Mette Ingvartsen / Great Investment
Coproduction Volksbühne (Berlin) ; Steirischer herbst Festival (Graz) ; Kunstencentrum BUDA (Kortrijk) ; Dansehallerne (Copenhague) ; CCN2 – Centre chorégraphique national de Grenoble ; Dansens Hus (Oslo) ; SPRING Performing Arts Festival (Utrecht) ; Le phénix, scène nationale de Valenciennes ; Les Spectacles vivants – Centre Pompidou (Paris) ; Festival d'Automne à Paris
Coréalisation Les Spectacles vivants – Centre Pompidou (Paris) ; Festival d'Automne à Paris
Avec le soutien de The Flemish Authorities & The Danish Arts Council
Spectacle créé le 22 septembre 2017 au steirischer herbst Festival (Graz)

Après avoir réalisé *69 positions* et *7 Pleasures*, spectacles consacrés aux représentations et aux discours sur la sexualité, Mette Ingvartsen a repris une pièce plus ancienne, *to come* (2005), pour l'augmenter et actualiser les représentations troublées de plaisir et de jouissance qu'elle génère.
Entre *to come* et sa version « augmentée », douze ans se sont écoulés, pendant lesquels l'hyper-sexualisation de la réalité n'a fait que s'étendre, notamment *via* internet. Sous une forme de relecture rétroactive, Mette Ingvartsen a élargi à la fois le nombre de performeurs et l'horizon sensible de sa pièce d'origine. Ces images sexualisées qui ne cessent de s'incruster dans nos circuits imaginaires et physiques, quelle place leur donner ? Comment incarner, sur scène, avec des corps réels, les questions soulevées par ce flux ininterrompu de peaux, de sexes, qui formatent nos modes de jouissance ? Comment en faire simultanément le lieu d'une réflexion sur un ordre économique fondé sur la jouissance et d'un processus de réappropriation subjective ? « To come » en anglais, c'est à la fois « venir » et « jouir » – comme un moment qui ne cesse d'advenir : jouant sur ce seuil, cet instant d'acmé recommencé, la pièce travaille sur le mode de l'indistinction, de la porosité. Faisant disparaître les contours des corps, mélangeant leurs surfaces, elle les façonne comme des masses organiques et orgasmiques, dont les vitesses ou les ralentis traduisent la pulsation intime : une extase diffractée d'où émergent des états ambigus d'excitation et de plaisir.

CENTRE POMPIDOU
Jeudi 5 au dimanche 8 octobre
Jeudi et vendredi 20h30, samedi et dimanche 17h
––––––
14€ et 18€ / Abonnement 14€
Durée estimée : 1h10

Contacts presse :
Festival d'Automne à Paris
Christine Delterme, Lucie Beraha
01 53 45 17 13
Centre Pompidou
MYRA : Yannick Dufour, Alexandre Minel
01 40 33 79 13 | myra@myra.fr

ENTRETIEN
Mette Ingvartsen

Vous travaillez actuellement sur un nouveau solo,* 21 pornographies*, qui poursuit la série initiée avec* 69 positions *autour des représentations de la sexualité. Simultanément, vous reprenez une pièce de 2005,* to come*, qui abordait déjà les représentations pornographiques, sous un angle plus abstrait. Est-ce que le fait de travailler sur cette version élargie est une manière de vous situer, de faire le point sur vos recherches ?

Mette Ingvarsten : Il est important que l'on sache qu'il y a un lien entre cette reprise et le travail que je continue à mener. Le fait de reprendre *to come* forme une sorte de « contrepoint » aux recherches que je mène actuellement sur *21 pornographies* ; avec cette création, je vais creuser dans des questions complexes – le lien entre la sexualité et la sphère politique, la question de l'oppression et de la violence sexuelle. Revenir à *to come* est une manière de me souvenir comment je pouvais traiter le sujet en 2005 quand j'avais vingt-cinq ans. C'est une manière de retrouver un lien à l'énergie excessive avec laquelle j'ai composé la pièce à l'époque. Pour autant, *to come* n'était pas une pièce « facile ». Il s'agit d'un travail assez radical sur les représentations du corps, de la sexualité, et sur la manière dont les représentations sont construites. Par exemple, nous sommes vêtus de combinaisons bleues intégrales qui déréalisent les corps: recouvrir les corps est une manière de retirer une dimension à ces images pornographiques de manière à les rendre abstraites. Du coup cela devient un travail formel : sur les couleurs, les formes, le rythme, les sensations. Mais c'est aussi un travail sur la manière de connecter des corps entre eux. Le fait de revêtir cette combinaison permet de libérer certains blocages, c'est un vecteur de liberté, qui rend possible des connections inattendues. Il n'y a plus besoin de se préoccuper de qui on touche, à quel endroit. Cela crée une forme de démocratie des différentes parties du corps. C'est une approche assez dépersonnalisée de la sexualité, et cette dépersonnalisation fait écho aux transformations perceptives qui ont eu lieu depuis la création de la pièce ; la modification du statut de la sphère privée par exemple, avec l'explosion des réseaux sociaux, et l'exposition de soi. Il y a vingt ans, tout ce qui est exposé aujourd'hui sur les réseaux, faisait partie de la sphère privée. Aujourd'hui, l'espace privé est devenu complètement poreux. On pouvait recevoir des informations, via la télévision par exemple, mais rien ne *sortait*.

Du coup, cette reprise forme une sorte de boucle temporelle. Est-ce que vous allez retravailler la pièce en y injectant certaines idées correspondant à l'état de votre réflexion, aujourd'hui – et plus largement à l'évolution des représentations de la sexualité depuis dix ans ?

Mette Ingvarsten : J'aime beaucoup l'idée qu'une œuvre d'art n'est jamais figée : elle contient une multitude d'autres œuvres possibles. Une pièce, c'est *une* formalisation possible des idées qui y ont contribué. Mais elle aurait pu en prendre d'autres. En revenant à *to come*, j'ai en tête un certain nombre de principes à conserver : la structure en trois parties et les combinaisons notamment, parce que sans ces éléments, le rapport avec la pièce d'origine se perd. Mais pour autant, avec cette version élargie, j'ouvre une nouveau chantier de recherche. En 2005, je m'intéressais beaucoup aux mécanismes du désir, mais je m'y intéressais sur un versant « mécanique », comme une machinerie ; aujourd'hui, j'y pense davantage avec mes recherches sur les technologies et leur influence sur le corps ; nos machines organiques sont soumises à l'influence de processus chimiques, technologiques, imaginaires. Cela modifie ma manière de penser le corps et les rapports entre différents corps. Par exemple, il y avait dans la version de 2005 une scène dans laquelle les rapports entre nous étaient vraiment mécaniques. Aujourd'hui, je ne peux plus penser les choses de cette manière, ça ne correspond plus à la manière dont j'aborde le désir. C'est comme si j'étais passé d'un rapport analogique, mécanique, à un rapport de flux, lié aux technologies numériques. Cette approche technologique élargit énormément le rapport à la machinerie ; elle induit une pensée de la transformation, et non plus seulement un mode action / réaction. La production d'images liées aux nouvelles technologies est également très différente du rapport mécanique à la production d'images. En 2005, internet existait déjà bien entendu, mais on n'était pas entré dans l'ère des réseaux sociaux. Ce passage de la mécanique à la technologie est un changement épistémologique qui se répercute directement dans la pièce.

Ensuite, le nombre d'interprètes change également beaucoup les choses. On travaille différemment, et on ne montre pas les mêmes choses avec un groupe de cinq ou un groupe de quinze danseurs. Ce n'est pas la même image du « groupe ». À cinq, c'est encore très « singularisé ». À l'époque, je m'intéressais beaucoup aux questions d'identité ; aujourd'hui, elles se sont déplacées vers une approche sociétale et politique. Cela correspond à un changement plus général dans mon travail, entre ce que je faisais lorsque j'avais vingt-cinq ans et aujourd'hui : il y a dix ans, mes questionnements partaient de mon propre corps, de ma relation à d'autres corps – même si tout cela était traité sur un mode non-personnalisé, non biographique. Aujourd'hui, mon corps est toujours impliqué, mais mon travail touche davantage à l'environnement, au contexte..

Les poses pornographiques que vous utilisez sont soumises à un traitement chorégraphique, fait de pauses, d'accélérations, de ralenti. Est-ce que le plus grand nombre d'interprètes va amener une démultiplication de ces opérations ?

Mette Ingvarsten : Lorsque je travaille sur un projet, j'aime passer par différentes phases préparatoires. Pour *to come (extended),* j'ai eu la chance de pouvoir travailler avec un grand groupe d'étudiants. Du coup, j'ai déjà pu essayer certaines choses dans ce sens avec un groupe plus large. À cinq, nous formions toujours *une image*. Même lorsque ces cinq corps étaient séparés, on continuait à les percevoir comme une image. À quinze ou seize, nécessairement la « centralité » du regard se décompose, on peut travailler sur différents points de focale. Il y a toujours « une » situation sur scène, mais il est possible de zoomer, de changer d'angle de vue. Cela démultiplie les effets : des effets de surface, de profondeur, de densité. On peut partir d'un « paysage général », et le déconstruire, créer des contrastes ou présenter la même image à des stades différents – à la manière des photogrammes de Muybridge. Cela permet également d'aller plus loin dans la manière dont ces images sont produites : comment elles fonctionnent, ce qu'on voit quand on les regarde, et ce que ça *nous fait*. Dans la pornographie, tout est tellement tourné vers l'acmé, vers le moment

du « jouir » que le reste passe au second plan. Dans *to come*, on peut s'attarder très longuement sur un détail, un mouvement, un développement.
La pièce réfléchit sur les temporalités à l'œuvre dans le pornographique, sur le cycle « montée/jouissance/redescente ». Ce cycle immuable a pour moi à voir avec le cycle de la consommation. Du coup, ma réflexion actuelle sur la pornographie est beaucoup tournée vers l'économie – économie des images et économie réelle – en terme de marché, de profits générés. Il y a un parallèle très intéressant à approfondir entre fonctionnement du marché et fonctionnement de la pornographie. De plus en plus, l'économie et le marketing sont fondés sur un rapport au sensoriel, à l'affectif. Pour vendre, il faut stimuler le désir, selon le même cycle que les films pornographiques – même quand ce ne sont pas des images explicitement sexualisées qui sont utilisées pour faire vendre. Avec cette pièce, il s'agit d'interrompre le cycle, et de voir ce qui se produit lorsqu'on retire la charge « désirante ». Comprendre ces mécanismes, c'est déjà trouver un moyen d'y résister. Nous avons quasiment développé une forme d'immunité aux images classiques, de type « affiches géantes » ; mais les mécanismes de la consommation se sont déplacés, la publicité est de plus en plus personnalisée : elle s'insère partout, agit à des niveaux sensibles, subliminaux, dont on n'a même pas forcément conscience. En poussant ces images à une forme d'abstraction, on les charge d'un point de vue sensoriel, mais à un autre niveau – au niveau des couleurs, des formes, des textures, des mouvements, des rythmes.

Cette pièce mobilise une zone trouble, entre reconnaissance et étrangeté, jusqu'à toucher un point où l'on ne sait plus exactement ce que l'on regarde. Où se joue la frontière entre ces gestes* ready-made *et l'écriture chorégraphique proprement dite ?
Mette Ingvarsten : Oui, le point de départ, ce sont des positions sexuelles très explicites, puis ces images se déplacent, se transforment ; nous devenons des matières, des matérialités, les corps sont modelés façonnés par d'autres états. C'est lié à mon travail sur *7 Pleasures*. Je continue de développer différents niveaux de compréhension de la sexualité à partir de ce j'ai appris en faisant *7 Pleasures,* principalement en terme de construction avec le groupe ; il y a par exemple une scène que nous appelons « viscosité », où nous essayons de devenir une sorte de fluide – une masse indistincte enveloppant les objets. Mais comme nous étions nus, nos déplacements étaient assez limités. D'ailleurs, les danseurs n'arrêtaient pas de répéter : « pourquoi ne le faisons-nous pas avec des combinaisons, ce serait tellement plus simple ! » Du coup nous allons reprendre certaines questions soulevées par cette scène dans la version étendue de *to come.* Avec les combinaisons, le rapport à la peau n'est plus le même, ça glisse beaucoup mieux ; du coup nous allons pouvoir atteindre un état d'indistinction plus important... D'ailleurs, je me souviens qu'en 2005, nous avions fait des tentatives en ce sens, mais que ça n'avait pas marché. Aujourd'hui, je me sens davantage armée pour le faire. Refaire cette pièce déplace beaucoup de choses. Il s'agit en quelque sorte de reprendre un contenu, et de l'adapter à ce que je sais faire aujourd'hui, que je ne savais pas faire alors.

Outre la première scène avec ces combinaisons bleues,* to come *est composée d'états très distincts. Dans la dernière scène, vous dansez une sorte de rock endiablé, qui fait vraiment rupture par rapport au reste. Quelle est sa place dans l'économie de l'œuvre ?
Mette Ingvarsten : Cette scène est vraiment une *danse*. Dans mon œuvre, il y a très peu de « danse », de danse avec des pas, entendu dans un sens conventionnel ; une écriture des temps, où il faut compter par rapport à un rythme. Lorsque j'ai produit *to come*, je sortais de PARTS, où l'on travaille énormément sur les structures musicales. Ce n'est pas quelque chose que j'ai approfondi par la suite, mais malgré tout, cela m'intéresse. J'aime beaucoup cette scène – également pour son côté insolite dans mon travail. Par contre, le rythme est toujours extrêmement présent, quelle que soit la forme qu'il prenne. Faire cette danse « sociale » pendant un temps très long, très étiré, touche à une forme d'endurance : il faut réussir à maintenir cette activité avec le même niveau d'énergie. Et puis dans un contexte extrêmement... plombé... cette scène touche à la question d'inventer une esthétique du plaisir, de la joie qui propose autre chose que du pur *entertainment*.
De manière générale, mon travail a à voir avec la modulation des affects. Dans *to come*, le public est confronté à des affects très hétérogènes : la première partie, en silence, la seconde, avec seulement le son des voix, et enfin la troisième, avec la musique. Lorsque nous avons travaillé sur la pièce à l'origine la question des récits de la sexualité était centrale dans l'élaboration de la dramaturgie. Quels sont les schémas, les motifs que nous connaissons tous ? « Fête / acte sexuel / orgasme » est un schéma classique. Dans la pièce, cette structure narrative est inversée. Si on met les trois parties les unes sur les autres, on obtient l'acte sexuel complet - les positions, les cris, l'énergie et la sueur de la danse - mais rendue légèrement étrange. En les séparant, on peut observer chaque plan séparément, cristalliser certains aspects. Mais au final, même si tout est dans le désordre, on conserve la sensation d'avoir traversé ces différents plans - entre sensation, stimulation, affect et réflexion.

La durée de la scène finale produit un double effet : d'abord, une sensation de plaisir lié à la musique et à la danse, puis un regard analytique qui se remet en route du fait de la durée.
Mette Ingvarsten : Il ne s'agit pas seulement d'un morceau de bravoure. Il y a le moment où la fatigue et l'épuisement se laissent voir : les danseurs ne ménagent pas leurs efforts pour réussir à suivre la musique ; cet épuisement touche aussi à l'injonction, à l'impératif de plaisir et d'amusement auquel nous sommes soumis. Dans la première partie, tout fonctionne sur un niveau d'intensité assez bas et micro-rythmique. Dans la seconde partie, l'orgasme est traité lui aussi, comme un plan, avec un certain niveau d'intensité homogène. Au lieu d'être un pic, c'est une surface. Et enfin, la dernière partie fonctionne selon le même type de maintien, de « sustain ». En terme théâtral, c'est une manière de détourner la construction classique : au fond les structures sexuelles se retrouvent partout, même dans la structure dramaturgique du théâtre : la structure aristotélicienne est très proche de la structure de l'acte sexuel ! Le théâtre fonctionne encore largement sur ce type de structure rythmique, avec des ruptures pile au bon endroit, des durées ajustées à

l'attention des spectateurs. Dans *to come*, nous jouons avec la durée et l'attention, en étirant les choses au maximum. Combien de temps peut-on maintenir une tension ? Cela rejoint les questions liées à l'économie de l'attention : combien de temps peut-on consacrer à une tâche ? C'est de moins en moins évident. L'échelle d'attention s'est énormément raccourcie. Dans la version de 2005, il y avait déjà un tempo assez lent, et je pense que je vais poursuivre dans cette voie, en me demandant comment notre attention est mobilisée.

Ça doit être étrange de retraverser un processus avec de nouveaux danseurs, de réinterroger cette matière familière… Vous savez si vous allez danser dans cette version ?

Mette Ingvarsten : La pièce n'est pas encore faite, loin de là. Elle est basée sur des choses que je connais, du coup j'ai un lien très fort avec ces matériaux. Et en même temps, je suis très curieuse de voir ce qui va émerger du travail avec ce groupe – qui est composé de danseurs qui, pour la plupart, ont participé à *7 Pleasures* ; ce qui est bien, parce que nous avons maintenant un bagage commun, nous avons traversé beaucoup de choses ensemble. J'ai très envie de voir comment nous allons rouvrir ensemble ces questions. Personnellement, je ne sais pas encore si je serai parmi les interprètes. Je vais essayer d'alterner le fait d'être à l'intérieur et à l'extérieur. Le problème avec ces combinaisons, c'est qu'on ne voit rien quand on est dedans. Ça oblige à faire, puis à regarder de l'extérieur, sans avoir de vue d'ensemble. Nous allons garder cela en partie, il est important que les interprètes soient conscients de ce qu'ils produisent, puisque le processus consiste à comprendre comment ces images opèrent.

Propos recueillis par Gilles Amalvi

BIOGRAPHIE

Née en 1980 à Copenhague, la chorégraphe et danseuse **Mette Ingvartsen** étudie à Amsterdam, puis à Bruxelles où elle est diplômée de P.A.R.T.S en 2004.
En 2003, alors qu'elle est encore étudiante, elle développe sa première création, *Manual Focus*. Depuis, elle monte ses propres projets et s'engage dans différentes collaborations : *50/50* (2004), *to come* (2005), *Why We Love Action* (2006), *It's in The Air* (2008) *GIANT CITY* (2009) et *All the way out there…* (2011).
Les travaux de l'artiste traversent un ensemble de questionnements, parmi lesquels la kinesthésie, la perception, l'affect et la sensation. Autant de thèmes qu'elle explore à travers ses champs d'intervention que sont la documentation, l'écriture et la performance.
Dès 2009, avec *Evaporating landscapes* – une performance pour mousse, brouillard, son et lumière – elle se tourne vers une conception élargie de l'art chorégraphique et démarre un cycle de travail sur la possibilité d'étendre le champ de la danse au-delà du seul corps humain. Dans ce cadre, elle travaille dès 2010 sur plusieurs projets in-situ portant sur les notions de nature artificielle : *The Extra Sensorial Garden* (2010), *The Light Forest* (2010 et 2011) et *The Artificial Nature Project* (2012).
En 2014, elle ouvre un nouveau cycle intitulé « The Red Pieces ». *69 positions* (2014) questionne la frontière entre espace public et privé, en plaçant un corps nu au milieu des spectateurs. Dans *7 pleasures* (2015), 12 performeurs se confrontent aux notions de nudité, de politique des corps et de pratique sexuelle.
Parallèlement à ses activités artistiques, Mette Ingvartsen poursuit des travaux de recherche et d'enseignement. Ses cours et workshops portent notamment sur le développement de méthodologies propres aux pratiques chorégraphiques.
Depuis 2005, elle est active au sein du projet « everybodys », un projet collaboratif sur les stratégies « open source », dont l'objet est de produire des jeux et outils utilisables par les artistes dans leur travail de création.
En 2008, elle s'implique dans des recherches sur l'éducation, les modes et structures de production des arts du spectacle, notamment au sein du projet « 6Months 1Location », initié par Xavier Le Roy et Bojana Cvejic.
Mette Ingvartsen est membre du réseau APAP de 2010 à 2015. Elle est artiste associée au Kaaitheater à Bruxelles de 2013 à 2016. En 2017 (et jusqu'en 2022), elle intègrera l'équipe artistique de la Volksbühne de Berlin sous la direction de Chris Dercon.

metteingvartsen.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)
2015 *7 Pleasures* (Centre Pompidou)

© Bruce Clarke

DOROTHÉE MUNYANEZA

Unwanted

Conception et chorégraphie, **Dorothée Munyaneza**
Avec Holland Andrews, Alain Mahé, Dorothée Munyaneza // Regard extérieur, Faustin Linyekula // Scénographie, Vincent Gadras // Artiste plasticien, Bruce Clarke // Lumières, Christian Dubet // Musique, Holland Andrews, Alain Mahé, Dorothée Munyaneza // Costumes, Stéphanie Coudert

Production Compagnie Kadidi, Anahi
Coproduction Festival d'Avignon ; Théâtre de Nîmes – scène conventionnée pour la danse contemporaine ; Le Liberté – scène nationale de Toulon ; Pôle Arts de la scène de la Friche la Belle de Mai (Marseille) ; La Chartreuse de Villeneuve-lez-Avignon – Centre national des écritures du spectacle ; Musée de la danse / Centre chorégraphique national de Rennes et de Bretagne ; Théâtre Garonne – Scène européenne (Toulouse) ; Maison de la Culture de Bourges ; Bois de l'Aune (Aix-en-Provence) ; BIT Teatergarasjen (Bergen) ; Pôle Sud – Centre de développement chorégraphique de Strasbourg ; L'échangeur – CDC Hauts-de-France (Château-Thierry) ; Escales danse en Val d'Oise ; Théâtre de Saint-Quentin-en-Yvelines, Scène nationale ; Théâtre du Fil de l'eau (Pantin) ; Théâtre Forum Meyrin (Genève) ; Tanz im August/HAU Hebbel am Ufer (Berlin) ; Festival d'Automne à Paris
Coréalisation Le Monfort (Paris) ; Festival d'Automne à Paris pour les représentations au Monfort
Coréalisation Le CENTQUATRE-PARIS ; Festival d'Automne à Paris pour les représentations au CENTQUATRE-PARIS
Avec le soutien de la DRAC PACA – ministère de la Culture et de la Communication, de la Région PACA, d'Arcadi Île-de-France, du Fonds de dotation du Quartz (Brest), du Creative Exchange Lab du Portland Institute for Contemporary Art, de l'Africa Contemporary Arts Consortium/USA, du Baryshnikov Arts Center (New York), du CICR – Comité International de la Croix-Rouge, du Fonds Transfabrik – fonds franco-allemand pour le spectacle vivant, de l'ADAMI, du Fonds SACD musique de scène et Fonds SACD Théâtre.
Avec l'aide de Montevideo (Marseille)
La compagnie Kadidi bénéficie du soutien de l'Institut français pour ses tournées à l'étranger
Spectacle créé le 7 juillet 2017 au Festival d'Avignon

Comment exprimer les répercussions concrètes du viol élevé au rang d'arme de guerre ? La chorégraphe Dorothée Munyaneza est allée à la rencontre de femmes maltraitées pendant le génocide des Tutsis au Rwanda et se confronte dans *Unwanted* à une douleur que nombre de conflits continuent à perpétuer.

Entre avril et juillet 1994, alors que les massacres font rage, entre 100 000 et 250 000 Rwandaises sont violées. Cette blessure intime, elles la portent encore : souvent rejetées par leur communauté, certaines ont également eu des enfants – aujourd'hui adultes – de leurs agresseurs. Dorothée Munyaneza, qui a quitté à l'adolescence le Rwanda pour le Royaume-Uni, est retournée dans son pays natal pour y rencontrer à la fois des mères et des enfants. Inspirée par leur vécu et par la permanence de cette violence, l'auteure-interprète et chorégraphe s'est lancée en quête d'un geste artistique capable d'y répondre, ayant pour objet le corps féminin sans distinction de race ou de classe. Interprète de Rachid Ouramdane ou Robyn Orlin, Dorothée Munyaneza, aujourd'hui installée à Marseille, s'était déjà intéressée au génocide des Tutsis dans *Samedi Détente*. Pour *Unwanted*, son deuxième spectacle, elle s'associe à l'artiste plasticien d'origine sud-africaine Bruce Clarke ainsi qu'au compositeur Alain Mahé et à la musicienne afro-américaine Holland Andrews. Ces derniers la rejoignent sur scène pour dire sous forme de textes et de chants, mêlés à la danse, les fêlures et la dignité de femmes souvent oubliées.

LE MONFORT
Mercredi 18 au samedi 21 octobre 20h30
16€ et 25€ / Abonnement 12€

THÉÂTRE DU FIL DE L'EAU / VILLE DE PANTIN
Vendredi 24 novembre 20h30
12€ et 18€ / Abonnement 8€

LE CENTQUATRE-PARIS
Mardi 28 novembre au vendredi 1er décembre 20h30
18€ et 20€ / Abonnement 15€
––––––
Déconseillé aux moins de 16 ans
Durée : 1h15

Contacts presse :
Festival d'Automne à Paris
Christine Delterme, Lucie Beraha
01 53 45 17 13
Le Monfort
Opus 64
01 40 26 77 94 | opus@opus64.com
Théâtre du Fil de l'eau
Marlinka Chicoyneau
01 49 15 38 57 | m.chicoyneau@ville-pantin.fr
Le Centquatre-Paris
Virginie Duval
01 53 35 50 96 | v.duval@104.fr

ENTRETIEN
Dorothée Munyaneza

Comment est-ce que l'idée de travailler sur le viol comme arme de guerre s'est imposée pour votre deuxième spectacle ?
Dorothée Munyaneza : Après *Samedi Détente*, je me suis longuement demandé quelle allait être ma prochaine prise de parole. Depuis un moment, le corps de la femme m'intéresse, et ayant connu le génocide des Tutsis au Rwanda, je me suis intéressée à la violence que le corps humain peut subir, et notamment le corps féminin. Qu'est-ce qu'il devient en temps de conflit, de massacre ? Au fil de mes réflexions, j'ai découvert des films, notamment *L'Homme qui répare les femmes*, de Thierry Michel, sur un gynécologue-obstétricien congolais. En le voyant, je me suis dit qu'il fallait que j'examine le viol comme arme de destruction massive.

Vous êtes revenue au Rwanda pour rencontrer des femmes qui avaient subi cette violence pendant le génocide de 1994…
Dorothée Munyaneza : Oui. J'avais vu deux documentaires liés au Rwanda : *Mauvais souvenir*, qui donne la parole à des enfants qui sont nés de viols lors du génocide, ainsi que *Rwanda, la vie après – Paroles de mères*, qui regroupait des témoignages de mères violées. J'ai remarqué un nom de femme qui revenait dans les deux, celui de Godelième Mukasarasi, qui a créé une association au Rwanda juste après le génocide pour que les femmes qui avaient été violées puissent se retrouver, échanger sur ce qu'elles avaient vécu. Je lui ai écrit pour lui demander de l'aide. Nous avons commencé à échanger, et à deux reprises, je suis retournée au Rwanda pour rencontrer à la fois ces femmes et leurs enfants, parce qu'elle travaille aussi avec eux.

Comment les entretiens se sont-ils déroulés ? Est-ce qu'ils vous ont surprise ?
Dorothée Munyaneza : Plus que surprise, même. Avant mon départ, j'étais un brin angoissée, parce que j'allais rencontrer des femmes rescapées, qui dans la plupart des cas étaient plus âgées que moi. Dans la culture rwandaise, il y a un respect qu'on témoigne aux aînés, et notamment entre femmes quand il s'agit de parler de l'intimité, surtout une intimité bafouée à ce point. La rencontre avec Godelième a été très belle : elle a pris le temps de m'écouter, je lui ai raconté mon vécu pendant le génocide, mon enfance au Rwanda, ma vie en Europe, ma propre maternité. Je pense que tout ça a joué en ma faveur. On partait tous les jours très tôt pour aller à la campagne, parce que je tenais beaucoup à ce que les femmes que je rencontre soient plutôt du milieu rural. J'avais l'intuition que leur parole serait plus vierge : elles ont été tellement marginalisées.

Comment avez-vous procédé pour leur permettre de s'exprimer librement ?
Dorothée Munyaneza : Je suis venue le plus simplement possible : j'ai fait attention à m'habiller de manière très sobre et simple. Elles ont été d'une grande générosité en m'accueillant. J'avais l'impression que j'allais rencontrer des femmes meurtries, qui traînaient leurs corps, mais pas du tout : elles m'ont laissé des images d'une dignité tellement belle, tellement grande. Elles étaient très contentes que je vienne les voir de si loin, étonnées que j'habite en France et que j'aie pris le temps de venir au fin fond de la campagne au Rwanda, que je passe des heures et des heures avec elles. Je leur racontais mon enfance, ma vie, et assez naturellement, elles prenaient la parole, et me disaient quel avait été leur vécu, et notamment ce qui leur est arrivé pendant le génocide. La langue du Rwanda est très imagée et poétique, pleine de métaphores, et quand elles parlaient, elles ne sont pas allées dans les détails du viol : elles ont dit dans quel état elles étaient pendant, dans quel état physique on les a retrouvées juste après. Elles disent qu'elles étaient réduites à moins que rien, à « l'absolu qui n'existait plus », si je traduis littéralement. Pendant des années, elles se sont considérées comme tel.

La notion d'honneur féminin est-elle très forte au Rwanda ?
Dorothée Munyaneza : La violence qui les faisait s'effondrer en larmes, c'était surtout la violence de leur entourage après le génocide. Elle était liée au fait qu'elles portaient un enfant de bourreau : c'était inacceptable qu'elles mettent au monde un enfant des hommes qui avaient massacré leurs familles. Elles subissaient cette haine que leurs familles déversaient sur elles, qui constituait une double peine. Elles ont vécu le génocide, ce viol, et en plus la violence post-génocide, liée à cette maternité-là.

Quel rapport entretiennent-elles avec leurs enfants, nés dans ces conditions ?
Dorothée Munyaneza : Elles disent qu'elles ont haï leurs propres enfants, parce qu'ils étaient un rappel constant de ces violences, et en même temps que l'amour maternel est revenu ou s'est intensifié quand elles ont commencé elles-mêmes à s'accepter, à s'aimer, à se réapproprier leur corps.

Est-ce que vous avez pu parler autant avec les enfants ?
Dorothée Munyaneza : Oui. Mon premier voyage, je l'ai vraiment consacré aux mères, c'était primordial. Après, plus elles m'ont parlé de leurs enfants, plus je me disais : comment sont-ils aujourd'hui ? Ce ne sont plus des enfants mais de jeunes adultes, qui ont 22 ou 23 ans. Godelième a encouragé les mères à leur dire la vérité, donc ils savent qu'ils sont nés de bourreaux. J'ai rencontré des êtres humains comme vous et moi. Ils luttent contre la pauvreté, ils se cherchent, comme tant d'autres jeunes, et en même temps ils ont cette histoire terrible. À l'école où je les ai retrouvés, ils avaient inscrit sur l'un des murs tout ce qui leur pèse : la solitude de leur mère, leur propre solitude… Comment se définit-on quand on ne connaît ni son père ni la famille de sa mère, parce que dans la plupart des cas, elle a été exterminée ? Je leur demandais s'ils s'étaient acceptés : certains répondaient oui, d'autres non.

Comment est-ce que vous avez transformé ces témoignages en matière scénique ?
Dorothée Munyaneza : D'abord, j'ai enregistré les paroles de ces mères. Avec Alain Mahé, qui est un de mes collaborateurs, compositeur et improvisateur, on a commencé par faire des montages, par créer un paysage sonore où on entendrait plusieurs témoignages. Je tenais à ce qu'il y ait cette qualité chorale : un chœur de toutes ces femmes qui racontent différentes histoires, mais qui ont subi les mêmes choses. Quand je lis des articles sur les femmes syriennes aujourd'hui qui sont violées, j'ai l'impression de relire les mêmes conséquences.

Pareil pour les femmes congolaises, ou les femmes d'ex-Yougoslavie.

Vous êtes également musicienne. Comment abordez-vous le travail musical dans* Unwanted *?
Dorothée Munyaneza : Je vais utiliser en live certains passages des enregistrements comme matière de chant. Je ne serai pas seule à chanter, puisque j'ai invité une musicienne et chanteuse américaine, Holland Andrews, que j'ai rencontrée lors d'une résidence aux États-Unis. Ce que j'ai aimé dans sa qualité de voix, c'était la manière dont elle la multiplie, parce qu'elle travaille avec des pédales sonores. Elle a une voix très riche, qui peut être à la fois rauque, souterraine, charnelle, et en même temps très lyrique, qui contrastera avec ces choses violentes que j'ai envie de faire passer sur le plateau. C'est une autre manière de créer cette qualité chorale. J'ai beaucoup écouté la Troisième Symphonie de Górecki en travaillant, et cherché cette qualité lyrique de la voix féminine.

Est-ce que vous vous êtes formée à la danse en Angleterre, comme pour la musique ?
Dorothée Munyaneza : C'est très étonnant, mais je n'ai jamais eu de formation en danse, mis à part auprès de tous les chorégraphes avec lesquels j'ai travaillé. Ils m'ont donné la possibilité ou l'envie d'explorer moi-même mon corps. En observant les autres danseurs chez François Verret, Rachid Ouramdane ou Alain Buffard, j'ai pu m'inspirer d'elles, ou d'eux, pour dire ce qui me touche, ou ce qui fait écho dans mon corps à ce que j'observe dans le monde. Je pense – j'espère – que je suis en train de trouver un langage corporel qui est le mien.

Quelles sont vos sources d'influence pour ce langage ?
Dorothée Munyaneza : Le combat, la lutte. Les gestes de manifestation, le danger. Le corps marqué par le traumatisme, la mémoire corporelle de la violence : c'est ça qui m'intéresse, ainsi que la manière dont cette violence peut être vue, sentie, jusqu'au bout des doigts, dans le regard, dans les pieds.

Vous travaillez également avec l'artiste plasticien Bruce Clarke pour* Unwanted*. Que vous apporte-t-il ?
Dorothée Munyaneza : J'avais découvert son travail avec notamment *Upright Men* (*Hommes Debout*), qui portait sur les rescapés du génocide au Rwanda. Il avait créé des œuvres monumentales, sur plusieurs mètres de haut, de femmes, d'hommes, d'enfants rescapés. J'avais l'intuition quand je l'ai rencontré que je voulais avoir des figures de femmes. Il m'a fait une proposition : une femme qui est debout, sur une structure en tôle ondulée. C'est cette figure féminine qui n'est ni africaine, ni européenne, ni orientale, ni blanche ni noire, mais qui est l'ensemble de ces femmes-là – une femme multiple. Parce que justement, cette histoire n'est pas que celle des femmes rwandaises : j'ai envie qu'on entende les femmes de notre monde.

Quel souvenir gardez-vous de votre propre enfance au Rwanda ?
Dorothée Munyaneza : Je suis partie juste après le génocide, qui s'est terminé le 4 juillet 1994. Fin juillet, nous avons rejoint ma mère à Londres, où elle travaillait depuis 1993. Il s'avère que malheureusement il y a eu le génocide entre-temps. J'ai des souvenirs heureux du Rwanda : c'est vrai que je n'ai pas eu de formation en danse contemporaine, mais quand on était petits, là-bas, on dansait. Ça fait partie de nos coutumes. La danse traditionnelle sert à apprendre qui nous sommes, d'où nous venons. Je viens d'une famille où l'on danse beaucoup : mon père, ma mère, mon frère, ma sœur, mes grands-mères… Ils savaient tous bouger et chanter, raconter. Ce sont de vrais conteurs. Je pense que j'ai hérité de tout cela.

Vous y êtes retournée souvent par la suite ?
Dorothée Munyaneza : Oui. J'y suis retournée avec ma famille pour la première fois en 1998, et puis quasiment tous les deux ans. L'année passée, en novembre, nous y avons joué *Samedi Détente.* Le Rwanda m'habite beaucoup, je ne pourrais jamais le laisser.

Vous avez grandi en Angleterre avant de vous installer en France. Est-ce que vous ressentez aussi l'influence de ces deux pays ?
Dorothée Munyaneza : Oui, absolument. J'ai passé plus de temps en Angleterre que partout ailleurs dans ma vie. Sur le plan linguistique, il m'arrive, quand j'improvise ou que j'écris, de le faire en anglais. Mon attachement à l'Angleterre est lié à la langue et à la famille, ainsi qu'à mes influences musicales. Intellectuellement, j'ai également des attaches en France, et je savoure de plus en plus la langue française. Je trouve que c'est le pays de mon éclosion. Il y a quelque chose qui s'est réveillé en moi ici : une conscience de moi en tant qu'être humain, femme, artiste, Africaine, Européenne.

Propos recueillis par Laura Cappelle

BIOGRAPHIE

Originaire du Rwanda et de nationalité britannique, **Dorothée Munyaneza** étudie la musique à la Jonas Foundation de Londres et les sciences sociales à Canterbury.
Chanteuse, auteur et chorégraphe. Dorothée Munyaneza part du réel pour saisir la mémoire et les corps, individuels et collectifs ; pour prendre la parole et porter les voix de ceux qu'on tait ; pour interroger le génocide des Tutsis, la violence faite aux femmes, les inégalités raciales. Pour faire entendre les silences et voir les cicatrices de l'Histoire.
En 2004, elle compose et interprète la bande originale du film *Hotel Rwanda* de Terry George et participe en 2005 à l'album *Anatomic* du groupe Afro Celt Sound System. En 2010, elle sort son premier album solo enregistré avec le producteur Martin Russell et collabore en 2012 à l'album *Earth Songs* du compositeur James Brett.
Elle fait dialoguer la musique avec d'autres formes d'expression artistiques : avec le guitariste Seb Martel, elle entrelace afro-folk, danse et textes du chanteur militant américain Woody Guthrie, et croise danse, poésie et musique expérimentale avec le musicien Jean-François Pauvros, le chorégraphe Ko Murobushi et le compositeur Alain Mahé. Avec ce complice, elle expérimente des performances in-situ (Centre Pompidou et MuCEM) et élabore ses créations chorégraphiques.
En 2006, elle rencontre François Verret et joue dans *Sans Retour, Ice, Cabaret* et *Do you remember, no I don't*. Depuis, Dorothée Munyaneza œuvre sur la scène chorégraphique internationale auprès de Nan Goldin, Mark Tompkins, Robyn Orlin, Rachid Ouramdane, Maud Le Pladec et Alain Buffard.
En novembre 2014, elle signe sa première création, *Samedi Détente*, au Théâtre de Nîmes. Après une centaine de représentations en France et à l'étranger, le spectacle est repris au Théâtre de la Ville en avril 2017.

Dorothée Munyaneza © Julienne Munyaneza

10000 gestes, chorégraphie : Boris Charmatz, photo : Duncan Elliott, 2017

BORIS CHARMATZ

10000 gestes

Chorégraphie, **Boris Charmatz**
Avec Djino Alolo Sabin, Salka Ardal Rosengren, Or Avishay, Régis Badel, Jessica Batut, Nadia Beugré, Alina Bilokon, Nuno Bizarro, Matthieu Burner, Dimitri Chamblas, Julie Cunningham, Olga Dukhovnaya, Sidonie Duret, Bryana Fritz, Kerem Gelebek, Rémy Héritier, Samuel Lefeuvre, Johanna-Elisa Lemke, Noé Pellencin, Maud Le Pladec, Mani Mungai, Jolie Ngemi, Marlène Saldana, Frank Willens, Solene Wachter
Assistante chorégraphie, Magali Caillet-Gajan // Lumières, Yves Godin
Costumes, Jean-Paul Lespagnard // Travail vocal, Dalila Khatir

Production Musée de la danse / Centre chorégraphique national de Rennes et de Bretagne - Direction : Boris Charmatz
Coproduction Volksbühne (Berlin) ; Manchester International Festival (MIF) ; Théâtre National de Bretagne – Centre Européen Théâtral et Chorégraphique (Rennes) ; Wiener Festwochen ; Sadler's Wells (Londres) ; Taipei Performing Arts Center ; Chaillot – Théâtre national de la Danse (Paris) ; Festival d'Automne à Paris
Coréalisation Chaillot – Théâtre national de la Danse (Paris) ; Festival d'Automne à Paris
Avec le soutien de l'Adami
Remerciements Olivier Renouf, Charleroi Danses - Centre chorégraphique de la Fédération Wallonie–Bruxelles, P.A.R.T.S., Archivio Alighiero Boetti and Fondazione Alighiero e Boetti; Chiara Oliveri Bertola / Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea
Spectacle créé le 14 septembre 2017 à la Volksbühne (Berlin)

Après l'oralité débridée de *danse de nuit* (2016), Boris Charmatz revient aux interrogations perceptives à l'origine de *Levée des conflits* (2010) : dans cette utopie de danse où aucun geste ne se répète jamais, il crée un torrent gestuel ininterrompu, parcouru de tremblements, de soubresauts. Un défi sensitif et chorégraphique qui sature l'espace de la perception.
Inventer un geste, inventer deux gestes, inventer trois gestes, d'accord. Mais inventer dix mille gestes, comment est-ce possible ? Jouant avec les limites de ce qui fait geste – de ce qui distingue un mouvement de bras ou de jambe d'un autre –, Boris Charmatz soumet une nouvelle fois la chorégraphie à une frontière, signifiée, dès le titre, sous forme de défi. À quoi peut bien ressembler une masse de corps déployant une telle quantité de mouvements dans un espace progressivement saturé – un espace où rien ne se répète jamais ? À une sculpture ? À une installation vivante ? À une chorégraphie fantôme ? Comme pour *Levée des conflits*, il y a à l'origine de *10 000 gestes* l'horizon d'un fantasme perceptif : créer par les ressources propres de l'art chorégraphique une illusion visuelle, presque subliminale ; un flux où les interprètes seraient en même temps plus et moins que des corps : des atomes, des principes agissant, une pure succession d'états et de variations d'intensité. Dans ce mirage de danse, la profusion cherche à atteindre un état de constante transformation, où la matière physique lutte contre sa propre dissolution. Au cœur d'un torrent éphémère parcouru de contractions, inscrire malgré tout une impression : quelque chose qui reste.

Le Festival d'Automne à Paris présente également *Fous de danse* du Musée de la danse et Boris Charmatz (p.19-20)

CHAILLOT – THÉÂTRE NATIONAL DE LA DANSE
Jeudi 19 au samedi 21 octobre
Jeudi 19h30, vendredi et samedi 20h30
––––––
13€ à 37€ / Abonnement 12€ à 25€
Durée estimée : 1h

Contacts presse :
Festival d'Automne à Paris
Christine Delterme, Lucie Beraha
01 53 45 17 13
Musée de la danse
Opus 64 : Arnaud Pain
01 40 26 77 94 | a.pain@opus64.com
Chaillot - Théâtre national de la danse
Catherine Papeguay
01 53 65 31 22 | c.papeguay@theatre-chaillot.fr

ENTRETIEN
Boris Charmatz

Il y a dans le titre de cette création, 10 000 gestes, à la fois un aspect « programmatique », et une idée « maximaliste » qui cheminait déjà depuis un certain temps dans votre travail. Quelles étapes ont marqué ce processus, depuis l'idée de produire une « profusion de geste », jusqu'à la formalisation de la pièce ?

Boris Charmatz : Dans mon souvenir, c'est en voyant la version de *Levée des conflits* au MoMA (New York) que j'ai eu une sorte de flash ; il s'agissait d'une version « continue », qui comprenait les solos, puis la pièce entière, jouée deux fois – l'ensemble durait 4 ou 5 heures. À ce moment-là, je cherchais une idée de pièce chorégraphique pour 100 danseurs ; même si cette création m'emmène finalement ailleurs, il reste quelque chose de cette idée. Parmi les impulsions de départ, il y a un retour que j'ai beaucoup entendu à propos de *Levée des conflits*, à savoir qu'il s'agirait d'une pièce *répétitive*. Pour moi, *Levée des conflits* a peu à voir avec la répétition, dans le sens où chaque geste est constamment en train de se transformer. L'horizon que je cherchais à atteindre était plutôt de l'ordre de l'immobilité. De fait, on peut dire que les gestes se répètent – il n'y en a que 25 – mais ce n'était pas ce point précis qui m'intéressait, mais plutôt l'impression d'immobilité qui s'en dégageait, à la manière d'une *sculpture* chorégraphique. Comment inventer un objet fixe alors que les danseurs, eux n'arrêtent pas de bouger, de danser, de transpirer ? C'est de ce retour sur *Levée des conflits* qu'a émergé l'idée de *ne répéter aucun geste*. Bien entendu, c'est d'emblée une idée de chorégraphie impossible, tout simplement parce que cela fait *trop de gestes*. Et puis, avec quelle définition du « geste » ? Où est-ce qu'un geste commence, où est-ce qu'il finit ? Comment vérifier qu'aucun geste n'est identique à un autre – ou n'est pas dérivé d'un autre geste ? Comme *Levée des conflits, 10 000 gestes* part vraiment d'une idée programmatique. Des pièces comme *enfant* ou *manger* partaient d'un spectre beaucoup plus large, où de très nombreuses idées – esthétiques, politiques – entraient en friction. Le principe de *10 000 gestes*, au contraire, est compris dans son titre. Il ne sera question de rien d'autre que de faire une chorégraphie de 10 000 gestes.

D'où vient ce chiffre de 10 000 ? S'agit-il, un peu comme 1001 dans les 1001 nuits – d'une image de l'infini, d'un chiffre qui tend vers l'infini ?

Boris Charmatz : Pour moi, il s'agit d'un vrai chiffre, élaboré à partir de calculs. Nous allons être 25 danseurs. Si l'on dit qu'il y a 10 000 gestes, cela veut dire que chaque danseur fait 400 gestes – et encore, c'est un minimum. Si on fait un geste par seconde environ, la pièce ne dure que 400 secondes – à considérer que l'on danse tous ensemble. Un geste par seconde, ça paraît très rapide – trop rapide peut-être pour que chaque geste s'y inscrive. Mais globalement, j'ai envie d'une assez grande vitesse d'exécution. Je songe à une pluie, à un torrent gestuel ininterrompu. Je viens de faire *danse de nuit*, pièce dans laquelle la vitesse est un paramètre important, permettant que les différents éléments coagulent ensemble. Par ailleurs, j'ai fait un stage autour de *10 000 gestes* ; j'avais demandé aux danseurs de créer chacun 20 gestes et de les interpréter. Ils travaillaient par deux, de manière à vérifier qu'il n'y ait pas de gestes en commun. Lors des premières tentatives, je ne voyais pas apparaître l'effet de profusion souhaité ; je voyais juste des danseurs en train de bouger. Du coup, j'ai proposé d'accélérer, de faire passer l'ensemble de 4 minutes à 20 secondes. En augmentant la vitesse, je me suis retrouvé face à un précipité de gestes, une multitude d'événements tellement rapides que mon regard n'arrivait plus à suivre : il était happé, désorienté. Je cherchais à isoler des gestes, des séquences, et les gestes que j'arrivais à saisir se dessinaient d'autant plus. J'arrivais peut-être à en saisir moins que lorsqu'ils dansaient lentement, mais l'effet, l'impact qu'ils produisaient était beaucoup plus fort. Cela démultipliait le stimuli électrique de mon regard. Cela me paraît être une des clés de cette pièce – son intérêt et sa difficulté : par la débauche et la vitesse de mouvements, produire une concentration extrême du regard. C'est ce qui rend ce projet *concret*.

Un principe important dans cette pièce, au niveau de son invention, tient au fait que les 25 danseurs présents dans la pièce inventent eux-mêmes leurs gestes.

Boris Charmatz : Oui tout à fait. C'est très nouveau, je n'avais jamais travaillé de cette manière auparavant. J'avais eu le désir de le faire pour *Levée des conflits* : il y a ces 25 gestes et 24 danseurs. Chaque danseur aurait inventé sa séquence gestuelle, et moi, la dernière. Finalement, ça ne s'est pas fait. Cette fois-ci, c'est vraiment une pièce faite par les danseurs eux-mêmes. Je crée très peu de choses au final, mon rôle se situe plus à un niveau structurel : au niveau du concept et de la conception d'ensemble. J'ai également préparé une séquence gestuelle de 400 gestes qui est disséminée, reprise différemment par chacun des danseurs. C'est une sorte de solo fantôme qui se promène dans la pièce : personne ne le fait exactement, mais tout le monde fait quelque chose qui en dérive. Ce sera ma contribution en terme de geste. Pour le moment, nous créons les gestes, les uns après les autres : on en crée vingt, plus dix, plus cinq, et on les accumule. Il m'arrive de donner quelques directions : des impulsions, des indications d'espace, d'énergie.

La création de cette pièce va être une formidable « usine à fabriquer des gestes », avec du coup un aspect presque… industriel…

Boris Charmatz : Oui, 10 000 c'est un chiffre industriel. Et j'interviens très peu sur la partition de chacun. J'essaie de poser un discours général sur la manière dont les gestes apparaissent, peuvent ou non se lire, sur la structure dramaturgique d'ensemble. Après, à l'usine, le processus de « chaîne » consiste à fabriquer 10 000 fois la même voiture. Il y a là une distinction entre production de masse et absolue singularité, génération automatique et fabrication artisanale qui me paraît intéressante, et qui se répercute à plein d'endroits. Un exemple : comment prendre en compte les éventuels remplacements ? Dans un groupe de danseurs, il faut toujours un certain nombre de remplaçants, au cas où un danseur manque, ou se blesse. Il faut alors transmettre au remplaçant le matériau du danseur qu'il remplace. Là, les rôles sont tous individualisés. Du coup, j'aimerais que chaque danseur remplaçant invente lui aussi ses propres gestes, sa propre partition. Si quelqu'un n'est pas là, alors ses gestes ne sont pas

joués. Après, peut-être que certains gestes vont s'avérer indispensables, et qu'ils devront être présents quoi qu'il en soit. Mais j'aime l'idée d'une partition faite « sur mesure », par les danseurs eux-mêmes.

Comme vous le disiez, c'est une proposition très chorégraphique, dans la mesure où elle pose d'emblée la question des « limites du geste ». Qu'est-ce qui permet de définir un geste chorégraphique dans le cadre spécifique de cette pièce ?

Boris Charmatz : La grande question est de savoir comment passer d'un geste à un autre. Plus il y a de gestes, plus il faut les rendre précis, les séparer les uns des autres, affirmer leurs contours, leurs limites. Quand il n'y a que trois gestes, on les repère vite. Mais quand il y en 10 000 ? On ne les voit plus, on ne les *lit* plus. Du coup, une grande partie du travail – au-delà de leur production – consiste à les délimiter, à les dessiner, à les écarter les uns des autres ; nous travaillons la manière dont ils s'opposent les uns aux autres, de manière à ce qu'on puisse les voir. Sinon c'est juste une masse, un tas de mouvements… Et puis la vision de cette danse fait apparaître une myriade de petites choses, de détails, d'impressions contradictoires. D'un point de vue perceptif, c'est beaucoup plus que 10 000 gestes en réalité : selon qu'on regarde de près ou de loin, à l'échelle d'une seconde ou de dix minutes, une multitude d'événements différents apparaissent. Il y a quelque chose de fractal là-dedans. Et à une échelle plus large, chaque geste fabrique des phrases, des sous-ensembles, chaque sous ensemble fabriquant des blocs, et ainsi de suite.

Est-ce qu'il y a l'idée qu'une « grande image » composée de tous ces détails apparaisse ? Et si oui, quelle serait la « grande image » ici ?

Boris Charmatz : Il y a un peu l'horizon de faire « tous les gestes possibles ». Au fond, peut-être que le « panorama » dont il est question ici, c'est « la danse ». Dimitri Chamblas, qui danse dans la pièce, a regardé de l'extérieur pendant un jour ou deux, et il nous a dit : « mais en fait, c'est vraiment *la danse*, un concentré de danse ». On danse comme des fous - c'est un peu *Fous de danse* ! Chacun de ces danseurs – et ce sont tous de très bons danseurs – ont leur style, leur vocabulaire. Évidemment, nous n'allons pas montrer *toutes* les danses, mais il y a une façon d'essayer de tout faire, de tout danser : cela dit, c'est une danse cassée, mâchée, hachée.

Nécessairement, il y a le risque de l'indigestion, d'un « trop-plein » de danse. Mais si nos gestes sont précis, si on donne à lire des gestes singuliers, qui ne sont faits qu'*une fois*, alors on n'est pas *que* dans le plein. C'est un vide aussi, un vidage, une pièce par où la danse *fuit*. Si on le pense en termes de « collection », d'accumulation, ça devient vite étouffant. Si on le pense en terme d'abandon, de don, de se laisser traverser, transformer par ces gestes, ça change la perspective. L'image que ça m'évoque en ce moment, c'est celle du coyote dans les dessins animés de Tex Avery, lorsqu'il se retrouve dans le vide et qu'il continue à courir au-dessus du vide avant de tomber… Nous, nous restons dans ce moment-là : l'instant avant la chute. Est-ce que la danse, ce n'est pas justement ça ? Rester en suspension, dans un espace-temps à part ? Une autre image qui me vient serait celle de « la vie qui défile devant soi avant la mort ». Tout revient à toute vitesse, en accéléré…

Comme vous l'avez dit, c'est une pièce programmatique, qui se prête aux projections imaginaires, aux tests : c'est presque une* cosa mentale*. Comment passer de cet exercice conceptuel, de ce jeu pour l'esprit à une vraie pièce de danse ?

Boris Charmatz : Au final, ça prend corps très vite pendant les répétitions – très vite, et pas à pas, l'un après l'autre. Si on produit un geste qui dure 10 secondes, dans la pièce il ne va durer qu'un quart de seconde. Ce principe de vitesse structure tout. C'est le principe même qui permet d'intégrer les gestes à la pièce – tout type de geste. J'ai l'impression que les deux clés pour que ce projet ne soit pas seulement une idée, sont d'une part la vitesse et d'autre part le *don*. Dépense et don. Il y a quelque chose d'un peu mélancolique là-dedans. Chaque geste serait porteur d'une charge, du fait de n'être fait *qu'une fois*. Ça démultiplie le fond éphémère de la danse, le fait que *ça se passe*, et qu'immédiatement après, *c'est passé*. On pourrait se dire qu'il s'agit d'un projet « positif », qui repose sur une énorme production. Mais le revers, le négatif de cette production, c'est la dépense, la perte, le fait que chaque geste a lieu et qu'il ne reviendra pas. C'est un monument élevé à la disparition en un sens : un « tombeau pour 10 000 gestes ». Pour autant, cette idée de « don », je ne la pense pas dans un sens… dramatique… sacralisé… Le don est une opération sociale élémentaire. Le processus « production / don / disparition » est un peu le schéma à partir duquel cette pièce peut être plus qu'une idée.

Nous avons évoqué le répertoire de chaque danseur, mais comment vont s'organiser les rapports des danseurs entre eux ? Est-ce qu'il y aura des contacts par exemple, où est-ce que chaque « geste » restera isolé, entretenant un rapport de contiguïté avec les autres ?

Boris Charmatz : J'imagine plutôt un rapport de perméabilité, de friction. Parmi les gestes possibles, certains impliqueront un autre corps. C'est pour une part ce que j'avais fait pendant le stage : au sein de leur partition individuelle, je leur avais demandé d'inclure une portion de gestes en contacts, pour voir quelles interactions – et quels accidents – étaient possibles. Par exemple, imaginons : porter ou pousser quelqu'un. Le danseur qui se trouve à côté d'un autre danseur dont le geste, à l'instant T, est de pousser, va voir son action gênée, compliquée par la présence de l'autre ; cela va produire un résultat très accidenté à l'intérieur d'une structure très écrite. Bien entendu, une pièce comme celle-là ne peut pas être improvisée, puisqu'il faut qu'aucun geste ne soit répété. Au départ, j'avais peur que le principe de *10 000 gestes* n'induise un projet un peu solitaire, comme *Levée des conflits*, où chaque danseur est isolé des autres. Du coup je me suis dit que beaucoup de gestes pouvaient se faire en contact. Mais à condition que les deux danseurs ne fassent pas le même geste. Les gestes asymétriques, par contre, pourront permettre des greffes, des emboîtements : à l'intérieur d'un emboîtement, chacun poursuit le cours et le développement de son action.

Au final, la composition d'ensemble se construit assez empi-

riquement. Il y aura de grandes parties – avec sans doute un solo au début, qui aura en quelque sorte valeur de « mode d'emploi » : on verra vraiment les coupes, les sauts d'un geste à une autre. Dès qu'il y a deux danseurs, on se focalise davantage sur les effets de montage. Et à 25, ça change complètement la manière de regarder. Il y aura des blocs, certains plus statiques, d'autres prenant tout l'espace en courant par exemple. Mais aucun de ces blocs ne sera « homogène », il sera parcouru d'autres types de gestes, de contrastes, d'intensités. Les blocs donneront une dramaturgie générale, mais à l'intérieur de cette dramaturgie, il y aura des rencontres, des chocs de météorites…

Vous avez évoqué la question de l'enregistrement, ce qui amène à celle de la mémoire : comment les interprètes vont-ils mémoriser une telle quantité de gestes ?
Boris Charmatz : En effet, il s'agit vraiment d'un projet de mémoire. À la fois pour le chorégraphe, qui ne peut jamais se rappeler de tous les gestes, mais qui doit trouver une manière d'en « prendre soin ». Et pour les danseurs qui doivent réussir à mémoriser une série de 400 gestes – au minimum… Cela n'a rien d'impossible, mais cela implique des danseurs très professionnels.

On pourrait imaginer un spectateur très tatillon, comptant chaque geste pour vérifier que le compte est bon…
Boris Charmatz : Il faudrait qu'ils soient toute une équipe alors ! Seul, c'est impossible. Par contre, il pourrait essayer de vérifier qu'aucun geste ne se répète… Évidemment, c'est très subjectif… qu'est-ce qu'un *même* geste ? Qu'est-ce qui différencie un geste d'un autre ? L'un des soucis conceptuels de la pièce, c'est que si on pousse le bouchon trop loin, la pièce devient quasiment impossible à réaliser… Il suffit de considérer que « poser le pied sur scène » est déjà un geste. Du coup plus personne d'autre ne peut plus poser le pied. Ou marcher. Ou lever un bras. Il faudra nécessairement ruser avec cette faille, ou ce vice de forme du concept. Il sera possible de se déplacer. De marcher. De courir pour *aller faire* un geste. Les danseurs vont parcourir le plateau, il faut accepter que ce déplacement soit exclu du répertoire des gestes. Si je marche en agitant la main, le geste, c'est celui d'agiter la main. Il faut qu'il y ait une forme de souplesse, sinon le projet est impossible avant même d'avoir commencé…

La plupart de vos projets chorégraphiques entrent en résonance avec ceux menés par le Musée de la danse. Il y a souvent des points de passage entre les deux. Sachant que le projet du Musée de la danse approche petit à petit de son terme, est-ce qu'on peut considérer* 10 000 gestes *comme une sorte de dilapidation du Musée de la danse ? Un peu comme si on ouvrait le Louvre pour mettre toutes les œuvres dehors…
Boris Charmatz : Je crois qu'on retrouve ces deux facettes dans *10 000 gestes :* c'est en même temps un projet intimement lié au Musée de la danse – comme *Levée des conflits*, dont le projet au départ était de faire une sculpture. Là il s'agit d'une collection – certes impossible – mais d'une collection tout de même. C'est le Louvre, mais sans l'aspect historique : un Louvre immédiat. Et en même temps, c'est effectivement une dilapidation, une disparition, un anti-musée. *danse de nuit* entrait en résonance avec *Fous de danse* : avec la question de l'espace public, le fait de sortir de la scène, d'occuper un autre terrain. Peut-être que *10 000 gestes* fait écho à la question de ce qui advient *après* un Musée de la danse. Qu'est-ce que deviennent les gestes, les idées qui y ont été agitées ?

danse de nuit se situait dans la continuité de* manger*, en reprenant la question de l'oralité, d'une greffe entre le mouvement, le chant, la parole. Est-ce que cette piste va être poursuivie dans* 10 000 gestes*, ou est-ce que vous l'avez en quelque sorte « épuisée » ?
Boris Charmatz : Au départ, j'avais envie de me concentrer sur le mouvement ; et que tout ait lieu en silence – sans voix, sans son additionnel, comme une architecture humaine, sans décor, sans son, qui génère sa propre forme, son propre bruit. Après plusieurs semaines de répétition, les choses ont un peu changé. Le silence – même si c'est une idée excitante – est toujours un élément compliqué à gérer, ne serait-ce que vis-à-vis des danseurs. La chorégraphie est là, dans sa structure, mais j'ai le sentiment que les danseurs et le public ont besoin de quelque chose pour soutenir l'attention ou l'énergie. J'avais pensé à plusieurs idées, comme par exemple de produire un effet « film muet », en empêchant les gestes naturels de faire du bruit. Ou d'utiliser les voix des danseurs, encore une fois, pour chanter, ou crier, ou parler, ou compter. L'idée qui a émergé, c'est celle d'utiliser le *Requiem* de Mozart, très simplement. Cette pièce est à la fois un « don », et un tombeau pour *10 000 gestes*.
On pourrait chanter tout le *Requiem* de Mozart en accéléré – l'idée serait belle, mais elle est irréalisable. À force d'écouter le *Requiem* pour me l'imaginer en accéléré, j'ai fini par me dire qu'il fallait que je l'utilise. Alors on l'a mis. On verra si ça tient. Mais quelle que soit la solution retenue, nous, nous faisons *10 000 gestes*. Pas le *Requiem* de Mozart. La musique, en un sens, est là pour nous rassembler dans un même espace – nous, et le public. Sans cette couche, je crains que nous soyons séparés trop radicalement.

En plus de cette création, vous allez également présenter l'événement* Fous de danse *au Festival d'Automne. À Rennes, c'est presque l'esplanade Charles-de-Gaulle, cette grande place minérale, qui a produit l'idée de l'événement. Comment avez-vous choisi le lieu de Fous de danse à Paris ?
Boris Charmatz : En effet, à Rennes, c'est le lieu qui a créé l'événement, qui l'a rendu possible. À Paris, nous avions tout d'abord songé à la place de la République, qui est symboliquement très forte. Mais il y avait des problèmes de législation très lourds à gérer. Et puis c'est une place au final très pleine – particulièrement depuis sa rénovation : il y a du mobilier, différents niveaux, des arbres, un café, elle est entourée de voitures… Finalement, nous allons être au CENTQUATRE. D'une part, c'est plus petit que l'esplanade Charles-de-Gaulle, et ce n'est pas à proprement parler un « espace public », mais en même temps, c'est un espace intéressant. C'est gratuit, libre d'accès. Le dimanche, beaucoup de gens investissent la nef centrale : il y a beaucoup de danseurs – du hip-hop, du tai-

chi, des gens qui répètent. Du coup, il y a un véritable usage de ce lieu. *Fous de danse* a vraiment sa place à cet endroit-là. Mais en travaillant sur les versions de Paris, de Brest, de Berlin, je me rends compte que la configuration de l'esplanade Charles-de-Gaulle à Rennes est assez unique, avec ces cercles dessinés au sol, qui forment une sorte de dramaturgie *ready-made :* on la croirait faite exprès pour accueillir Anne Teresa De Keersmaeker ! Chacune de ces trois étapes, Brest, Paris et Berlin seront des tests, pour voir comment *Fous de danse* peut s'adapter à d'autres lieux. Pour chaque version, la structure restera globalement la même : passer de l'échauffement au spectacle, aux expositions de duos, comme une forêt de danse, puis au *Soul Train géant*... Il y a des « ingrédients nécessaires ». Mais le programme, lui, sera à chaque fois différent.

Propos recueillis par Gilles Amalvi

BIOGRAPHIE

Danseur, chorégraphe et directeur du Musée de la danse /Centre chorégraphique national de Rennes et de Bretagne, **Boris Charmatz** soumet la danse à des contraintes formelles qui redéfinissent le champ de ses possibilités. La scène lui sert de brouillon où jeter concepts et concentrés organiques, afin d'observer les réactions chimiques, les intensités et les tensions naissant de leur rencontre.
D'*Aatt enen tionon* (1996) à *danse de nuit* (2016), il a signé une série de pièces qui ont fait date, en parallèle de ses activités d'interprète et d'improvisateur (récemment avec Médéric Collignon, Anne Teresa De Keersmaeker et Tino Sehgal).
Artiste associé de l'édition 2011 du Festival d'Avignon, Boris Charmatz crée à la Cour d'honneur du Palais des papes *enfant*, pièce pour 26 enfants et 9 danseurs, et propose *Une école d'art,* un projet Musée de la danse – Festival d'Avignon. Invité au MoMA (New York) en 2013, il y propose *Musée de la danse: Three Collective Gestures*, projet décliné en trois volets et visible durant trois semaines dans les espaces du musée. Après une première invitation en 2012, Boris Charmatz a été à nouveau présent en 2015 à la Tate Modern (Londres) avec le projet *If Tate Modern was Musée de la danse?* comprenant des versions inédites des projets chorégraphiques *À bras-le-corps, Levée des conflits, manger, Roman Photo, expo zéro* et *20 danseurs pour le XX^e siècle*. La même année, il ouvre la saison danse de l'Opéra national de Paris avec *20 danseurs pour le XX^e siècle* et invite 20 danseurs du Ballet à interpréter des solos du siècle dernier dans les espaces publics du Palais Garnier. Le dimanche 15 mai 2016, il a présenté la deuxième édition de *Fous de danse* sur l'esplanade Charles-de-Gaulle à Rennes (France). *Fous de danse* est une invitation à vivre la danse sous toutes ses formes, à travers toutes pratiques de midi à minuit. À partir de septembre 2017, Boris Charmatz sera artiste associé à la Volksbühne, Berlin. Il prépare actuellement *10 000 gestes*, création pour 25 danseurs, présentée en avant-première au Manchester International Festival (Royaume-Uni), les 13, 14 et 15 juillet 2017 ; et en première à la Volksbühne (Berlin) sur le site de Tempelhof, les 14, 15, 16 et 17 septembre 2017.
Boris Charmatz est l'auteur de plusieurs ouvrages : *Entretenir/à propos d'une danse contemporaine* (Centre national de la danse/ Les presses du réel/ 2003) cosigné avec Isabelle Launay, « Je suis une école » (2009, Editions Les Prairies Ordinaires), ouvrage qui relate l'aventure que fut *Bocal*, et *Emails 2009-2010* (2013, ed. Les presses du réel en partenariat avec le Musée de la danse) cosigné avec Jérôme Bel.

www.museedeladanse.org – www.borischarmatz.org

Boris Charmatz au Festival d'Automne à Paris :

1996 *Aatt enen tionon* (Centre Pompidou)
1997 *herses* (Théâtre de la Bastille)
1998 *À bras-le-corps* (Ménagerie de Verre)
1999 *Con forts fleuve* (Théâtre de la cité internationale)
2002 *héâtre-élévision* (Centre Pompidou)
2006 *Quintette cercle* (Centre Pompidou)
2008 *La Danseuse malade* (Théâtre de la Ville)
2009 *50 ans de danse* (Théâtre des Abbesses)
2010 *levée des conflits* (Théâtre de la Ville)
2011 *enfant* (Théâtre de la Ville)
2013 *Partita 2 – Sel solo* (Théâtre de la Ville)
2014 *manger* (Théâtre de la Ville)
2016 *danse de nuit*
(MC93 / Beaux-arts de Paris / Musée de Louvre)

© Mauricio Pokemon

MARCELO EVELIN

Dança Doente

Une pièce de **Marcelo Evelin** /Demolition Incorporada
Concept et chorégraphie, Marcelo Evelin // Création et interprétation, Andrez Lean Ghizze, Bruno Moreno, Carolina Mendonça, Fabien Marcil, Hitomi Nagasu, Marcelo Evelin, Márcio Nonato, Rosângela Sulidade, Sho Takiguchi // Dramaturgie, Carolina Mendonça // Collaboration artistique, Loes Van der Pligt // Lumières, Thomas Walgrave // Son, Sho Takiguchi

Coproduction Gouvernement brésilien ; Kunstenfestivaldesarts (Bruxelles) ; Teatro Municipal do Porto – Rivoli – Campo Alegre (Porto) ; Kyoto International Festival of Performing Arts ; Spring Festival (Utrecht) ; Tanz Im August / HAU Hebbel am Ufer (Berlin) ; Teatro Municipal Maria Matos (Lisbonne) ; Alkantara Festival (Lisbonne) ; Festival Montpellier Danse ; Künstlerhaus Mousonturm (Francfort-sur-le-Main) ; Gothenburg Dance and Theatre Festival ; TanzHaus nrw (Düsseldorf) ; Vooruit (Gent) ; La Bâtie – Festival de Genève ; T2G – Théâtre de Gennevilliers ; Festival d'Automne à Paris
Coréalisation T2G – Théâtre de Gennevilliers ; Festival d'Automne à Paris
Projet co-produit par NXTSTP, avec le soutien du Programme Culture de l'Union Européenne
Accueil en résidence Teatro Municipal do Porto – Rivoli – Campo Alegre (Porto), Künstlerhaus Mousonturm (Francfort-sur-le-Main), CAMPO | gestão e criação em arte contemporânea (Teresina), PACT Zollverein (Essen), Vooruit (Gent), Studios C de La B (Gent)
Spectacle créé le 5 mai 2017 au Kunstenfestivaldesarts (Bruxelles)

Comme s'il revenait aux origines étymologiques de la chorégraphie – l'art d'écrire la danse par caractères, figures et signes –, Marcelo Evelin façonne une pièce animale, irrévérencieuse, à la ponctuation rituelle et tribale. *Dança Doente* est, par-delà la danse, graphie en mouvement.
Marcelo Evelin considère ici la danse comme une maladie ou, plus précisément, comme un symptôme de ce moment où le corps altère sa perception de lui-même, se sent infecté par le monde, traversé par des forces qui le vident et le rebutent. L'artiste emprunte au créateur du butô Hijikata Tatsumi quelques écrits, une imagerie surtout, des situations dansées dont émane peu à peu, lovée entre fascination et fiction, une somptueuse fantasmagorie. Le travail sur les costumes et la lumière compose avec le geste et les corps des neuf interprètes, de tous horizons et de toutes générations, une véritable stylistique picturale dans l'espace du vivant. Une langue imaginaire s'élève de l'air qui se lézarde, un chuchotement se glisse dans les fissures pour nous livrer quelques mots de la sœur siamoise de la vie : la mort. Sur une composition sonore de Sho Takiguchi proche de la transe, ce sont différents lieux, plusieurs époques, le monde entier qui affleurent, ainsi qu'un univers invisible, celui des morts qui vivent en nous et nous (é)meuvent. Dans un rapport poreux, sensible et sensitif avec le public, la pièce prend l'allure d'une danse virale et contagieuse, qui advient comme une prémonition de la mort, tout en réaffirmant prodigieusement la puissance de la vie.

T2G – THÉÂTRE DE GENNEVILLIERS
Jeudi 19 au lundi 23 octobre
Lundi, jeudi et vendredi 20h, samedi 18h, dimanche 16h
––––––
12€ à 24€ / Abonnement 10€ et 12€
Durée estimée : 2h

Contacts presse :
Festival d'Automne à Paris
Christine Delterme, Lucie Beraha
01 53 45 17 13
Théâtre de Gennevilliers
Philippe Boulet
06 82 28 00 47 | boulet@tgcdn.com

ENTRETIEN
Marcelo Evelin

Marcelo Evelin, pourquoi ce titre :* Dança Doente *(*Danse malade*) ?
Marcelo Evelin : *Dança Doente*, ce titre provient de la dernière œuvre de Hijikata Tatsume, qui s'appelait littéralement : *La danseuse malade*. Ce livre propose une forme très atypique d'autobiographie imaginaire, qui parle beaucoup de danse. Au moment de cette lecture, j'étais précisément en pleine réflexion sur ce que signifiait la danse, *ici et maintenant*, or je me suis retrouvé, et même reconnu, dans cette approche originale : la considérer, d'une manière ou d'une autre, comme une maladie. Ainsi, la pièce est devenue *Danse malade*, comme une référence à Hijikata, et ce dès son titre.

D'où vous est venue l'idée de la pièce ?
Marcelo Evelin : *Tout* est venu de la danse de Hijikata, de ses images, de ses histoires… Dès mon premier voyage au Japon, j'ai immédiatement nourri une grande curiosité pour la culture japonaise. À partir de 2011, quand j'y ai montré pour la première fois l'une de mes pièces, j'ai commencé à mieux cerner tout le potentiel de l'œuvre de Hijikata et à y découvrir des questions qui rejoignaient particulièrement les miennes, malgré le décalage spatio-temporel qui *a priori* nous éloignait.

Est-ce justement ce décalage qui vous a intéressé ?
Marcelo Evelin : Entre autres choses, oui, parce qu'il était surprenant de découvrir l'approche des questions qui m'occupent par un artiste d'une tout autre culture, et traitées une quarantaine d'années auparavant. La pièce est née naturellement de cette rencontre inattendue. Il ne s'agit pas d'un hommage, ou d'un *remake*, encore moins d'une reconstruction de son travail ; cela vient plutôt d'une fascination pour le personnage, pour sa façon d'écrire, de parler, de bouger, de *faire* bouger. Faire référence à sa danse était par conséquent un véritable défi pour moi, car il s'agissait de m'inspirer de la figure des danseurs dans les chorégraphies de Hijikata, des positions politiques de l'artiste, son mode de vie, les images qu'il divulgue et qui traversent son travail de manière si singulière, sans jamais verser pour autant dans ce que sa danse revêt désormais d'exotique. La pièce est donc née de ce jaillissement de questions mais, quand je fais une pièce, au final, ce sont toujours mes propres questions qui la portent. *Dança Doente* s'est donc peu à peu affranchie des sources d'inspiration initiales pour trouver son propre chemin. Chacune de mes pièces est une façon d'être là, en tant qu'artiste, mais aussi en tant qu'être humain.

Cela fait-il longtemps que l'univers de Hijikata, le créateur du Butô, imprègne votre travail ?
Marcelo Evelin : Non, je connais ce travail depuis assez peu de temps. Pour *Mono*, en 2008, une installation chorégraphique pour trois soli qui proposait à chaque chorégraphe de se référer à un « mentor » qui guiderait en quelque sorte la recherche, j'avais certes choisi Hijikata, mais c'était là une première introduction à son univers. À présent, je suis « hanté » par Hijikata, par cette sorte d'énigme qu'il y a toujours dans son travail, qui donne envie de chercher « ce qu'il y a derrière ».

D'ailleurs, Hijikata semble penser la danse davantage comme une métamorphose du corps et du psychisme que comme une forme esthétique ou une discipline… Êtes-vous en accord avec ce point de vue ? Et pensez-vous que la danse ait une portée politique et sociale / sociétale ?
Marcelo Evelin : Plutôt que de métamorphose, je parlerais de son approche de la danse comme d'une réinvention d'un corps, une réinvention esthétique des formes physiques, des sentiments, des modes de pensée. C'est une réinvention d'un corps politique, au sens d'un corps qui vit dans ce monde, qui danse et crée quelque chose dans ce monde, ici et maintenant. Donc, oui, les questions relatives au corps qu'irrigue Hijikata dressent une forme de typologie pour habiter un espace et un temps qui me touche. D'une certaine façon, ma quête est la même. L'idée d'une danse qui se réalise comme une politique du corps, qui puisse être un vecteur d'hyper-médiation entre les pensées de ce monde, m'intéresse beaucoup. Il y a aussi cette notion de crise installée dans le corps qu'il donne à penser, un corps en crise, qui m'intéresse. Ce corps faible, comme collapsé, c'est quelque chose qui existait déjà dans mes chorégraphies antérieures, un corps sans pouvoir, un corps sans savoir : je fais de la danse, et non de la politique, mais en ce sens, en effet, la danse est politique.

Comment avez-vous travaillé ces questions avec vos interprètes ?
Marcelo Evelin : Nous travaillons toujours dans un climat collaboratif. Je n'impose jamais ma manière de voir les choses. Nous essayons d'approcher les interrogations, les pensées, puis nous mettons nos corps en mouvement en les incorporant : il me paraît nécessaire de procéder comme cela.
Nous travaillons, expérimentons et cherchons énormément ; pour *Dança Doente*, à partir de petites indications trouvées dans l'œuvre d'Hijikata, nous avons fait surgir nos propres orientations pour mettre le corps dans cet état de réinvention de soi-même.

Il y a dans cette danse quelque chose de l'ordre de la traversée des corps par les morts…
Marcelo Evelin : Oui. C'est une question que posait en permanence Hijikata. Il existe cette très belle image selon laquelle il a passé toute sa vie avec sa soeur morte dans son corps. Son travail envisage donc en permanence le rapport vie/mort, mais comme quelque chose de beaucoup plus complexe qu'une dualité oui/non ; il voit aussi la mort comme une porte vers d'autres possibles. Sa vision même de la vie est assez originale : vie et mort ne sont pas deux mondes clairement distincts. Comme lui, je pense que les morts sont là, en tant qu'images, en tant que corps, en tant que sentiments, ils sont toujours présents en nous, dans notre vie… Hijikata est mort depuis 31 ans et lui nous traverse toujours, donc nous travaillons d'autant plus cette image.

Croyez-vous aux fantômes ?
Marcelo Evelin : Votre question est vraiment très drôle (*rires*), mais je vais essayer d'y répondre. Je ne crois pas aux fantômes en tant que tels, mais je crois aux mystères, je crois qu'il y a quelque chose que nous n'arrivons pas à saisir avec notre seul

intellect, et je pense qu'il y a une espèce de conscience, de perception invisible, souterraine, que la danse est justement capable de faire surgir. J'espère de tout cœur ne pas paraître prétentieux en disant cela, car la danse est tout un travail ! Par ailleurs, j'aime bien tout l'imaginaire qui émane de la figure du fantôme car je pense que nous sommes hantés par eux.

Malgré ces évocations très « japonisantes », et bien que vous travailliez régulièrement en Europe depuis des années, votre spectacle paraît très « brésilien », ne serait-ce que par la variété des corps, des générations, des origines… Pensez-vous que ce spectacle soit « culturellement » brésilien ?

Marcelo Evelin : Je ne le pense pas car ce n'est pas le but, bien que je sois brésilien, que j'en sois fier et que le Brésil ait toujours eu une grande influence dans ma vie. J'ai longtemps travaillé en Europe, et revenais régulièrement parce que j'en avais besoin, mais mon retour au Brésil, il y a dix ans, m'a vraiment apporté quelque chose de précieux : il m'a permis de retrouver un regard qui me semble plus juste sur la danse, sur ce qu'elle peut animer chez tout un chacun et non pas seulement chez les « connaisseurs » et les critiques d'art. Au Brésil, nous traversons actuellement un moment politique, un moment humain très particulier. On ne peut pas dire que ce soit un « bon moment », au contraire, il est très difficile, et les questions liées au Brésil me touchent, me concernent. Dans cette pièce, s'il y a quelque chose de très brésilien, c'est peut-être la référence à la religion afro-brésilienne, la Macumba, qui dessine une ligne très ténue, très subtile, entre la vie et la mort. Il y a cela, mais c'est naturel, sous-jacent, je ne cherche en aucun cas à revendiquer l'origine brésilienne de ce travail ; il se trouve juste que c'est là.

En 2013, vous présentiez* Matadouro *au Festival d'Automne à Paris, une pièce pour danseurs nus et masqués. Le masque est un accessoire récurrent dans vos créations ; à quelles fins l'utilisez-vous ? Quels rôles lui attribuez-vous ?

Marcelo Evelin : En effet, depuis 2006, le masque est très présent dans mon travail. J'ai commencé à rechercher et à utiliser des masques pour le jeu qu'ils établissent entre les corps sur le plateau et les spectateurs, pour troubler les relations et instaurer un rapport avec l'inconnu. Aussi, j'ai choisi des objets ancestraux, mystiques, méconnus, qui drainent une forte valeur symbolique, mais aussi des masques portés aujourd'hui dans les parcs pour enfants, ou les rites fétichistes… Par ailleurs, le masque, en cachant le visage, permet paradoxalement de mieux voir le corps. Et comme j'avais envie de cacher l'identité dans plusieurs de mes pièces, que le visage détermine tant, j'ai fait en sorte de décentrer le regard du visage des danseurs, de montrer des corps anonymes. À présent, avec *Dança Doente*, c'est clairement l'espace lui-même qui est masqué ; il y a là une nouvelle façon de couper les têtes.

Le travail sur la lumière est ici également très important, créant une forme de graphisme en mouvement…

Marcelo Evelin : J'ai demandé à Thomas Walgrave de venir travailler sur la lumière pour cette pièce, car il crée des espaces plus que des lumières et, pour cette pièce, je voulais justement un espace particulier, un espace sombre, une obscurité mais une obscurité « brillante », solide, pour mettre en valeur les corps.

Votre danse instaure toujours un rapport très sensible, sensitif avec le public ; comment avez-vous envisagé ici le rapport scène / salle ?

Marcelo Evelin: Dès le début, j'ai décidé que cette pièce devait être frontale. Elle est conçue pour une situation assez conventionnelle, dans un théâtre. Je venais de créer plusieurs performances au sein desquelles les spectateurs circulaient librement, en grande proximité avec les performers. J'ai voulu ici essayer d'apporter cette expérience de toutes ces années sur scène, car je crois qu'il y a de nombreuses manières de travailler ce rapport, même dans un théâtre. C'était un défi pour moi d'expérimenter cela avec une salle assise. Le rapport avec le public est toujours un échange de sensibilité, même si cette sensibilité peut parfois être un peu sèche, choquante, dure ou violente ; il ne s'agit pas du tout de donner une leçon mais au contraire d'être là et, par le biais du corps en mouvement, de partager quelque chose.

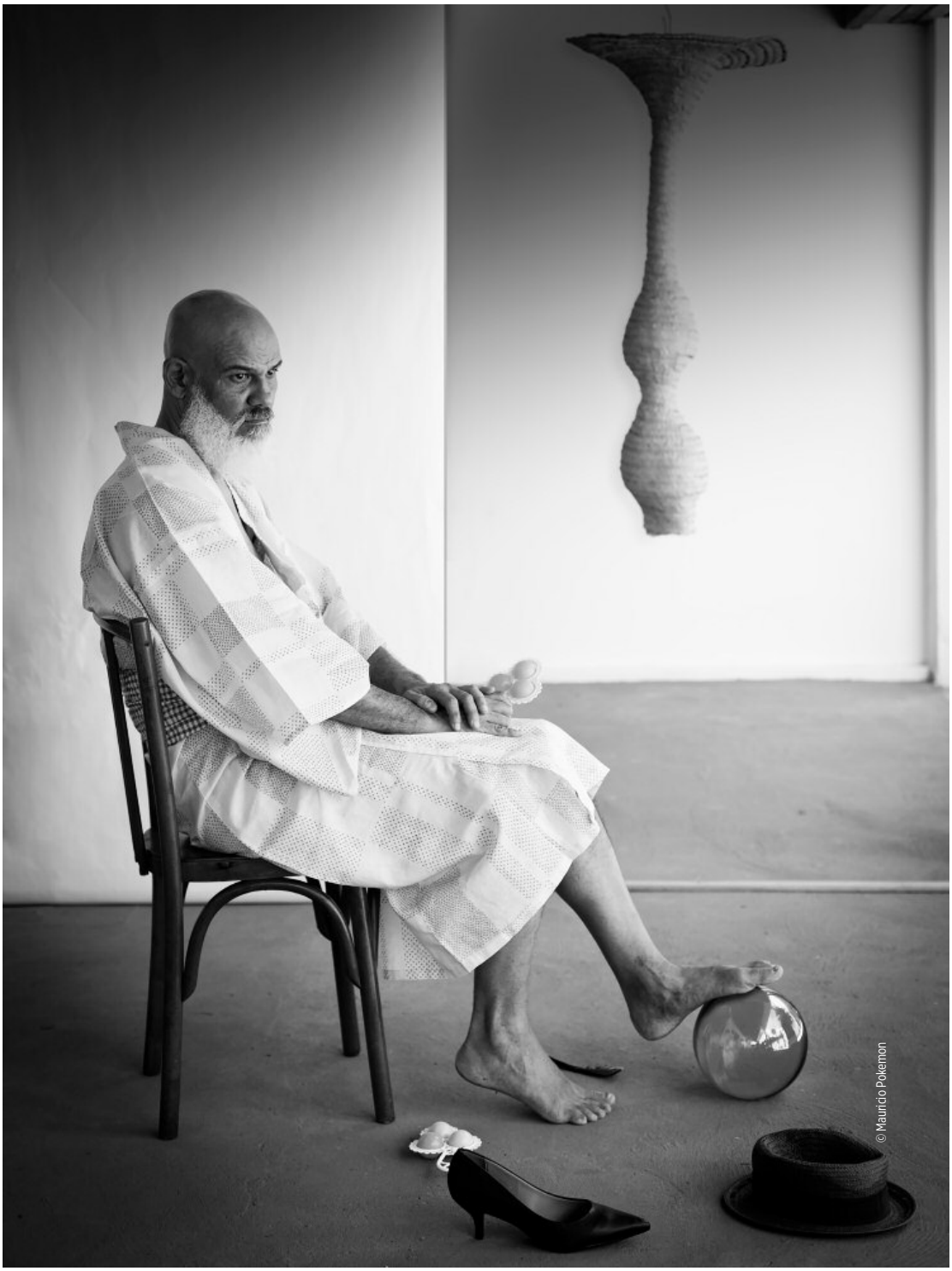
Propos recueillis par Mélanie Drouère

BIOGRAPHIE

Né à Teresina, au Brésil, **Marcelo Evelin** est chorégraphe, performeur et chercheur. Il vit et travaille entre Amsterdam et sa ville natale.
Marcelo Evelin se forme à Paris auprès de Peter Goss, Lila Greene, Mark Tompkins et Odile Duboc, avant de s'installer à Amsterdam où il étudie à la School for New Dance Development (SNDO). En 1988, il rejoint, en tant qu'apprenti, le Tanz Theater Wuppertal, dirigé par Pina Bausch.
Dès 1989, il développe ses premières pièces chorégraphiques : ses travaux créés en collaboration avec des artistes de différentes disciplines, mêlent danse, théâtre physique, performance, musique, vidéo, installation et création in-situ.
En 1995, alors qu'il vit à New-York, il créé et interprète *Ai, Ai, Ai,* spectacle distingué par la critique, pour lequel il se produira plus de cent fois.
Depuis 1999, il enseigne l'improvisation et la composition à l'École du mime d'Amsterdam, où il réalise ses projets et accompagne les étudiants dans leur processus de création. Il dirige en outre des ateliers et séminaires dans différents pays, en Europe, Amérique, Afrique et Asie.
En 2006, il retourne au Brésil et s'engage dans des activités de commissaire d'expositions. À Teresina, il fonde « Núcleo do Dirceu » - un collectif d'artistes et une plateforme de recherche indépendante dans le domaine des arts vivants – dont il assure la coordination jusqu'en 2013. Le projet est récompensé à deux reprises par l'Association des Critiques d'art de São Paulo (APCA).
En 2003, il commence la création d'une trilogie inspirée du roman *Os Sertões* de l'auteur brésilien Euclides da Cunh. Les spectacles qui en découlent - *Sertão* (2003), *Bull Dancing* (2006) et *Matadouro* (2010) - tournent de par le monde. *Matadouro* est notamment créé au Festival d'Automne à Paris et présenté au Festival Latitudes Contemporaines à Lille et à hTh à Montpellier.
Il créé *De repente fica tudo preto de gente* (2012) d'après *Masse et Puissance* d'Elias Canetti et *Batucada* (2014), œuvre de commande du Kunstenfestivaldesarts. Ces deux spectacles sont joués au Kunstenfestivaldesarts (Bruxelles), Panorama Festival (Rio de Janeiro), Kyoto Experiment, Festival TransAmériques (Montréal), Tanz im August (Berlin), Malta Festival (Poznań), Spring Festival (Utrecht), Bo:m Festival (Séoul) et Dance Umbrella (Londres).

www.demolitionincorporada.com

Marcelo Evelin au Festival d'Automne à Paris :
2013 *Matadouro* (Théâtre de la cité internationale)


© Mauricio Pokemon

© Jan Martens

JAN MARTENS

The Rule of Three

Concept, **Jan Martens**
Concept, Jan Martens // Avec Steven Michel, Julien Josse, Courtney May Robertson // Musique live créée et interprétée par NAH // Costumes, Valérie Hellebaut // Lumières, Jan Fedinger // Technique, Michel Spang Dramaturge, répétitrice, Greet Van Poeck // Diffusion internationale, A Propic / Line Rousseau et Marion Gauvent

Production GRIP // Coproduction deSingel International Artcampus ; Le Gymnase CDC I Roubaix – Hauts de France ; Tanzhaus nrw Düsseldorf ; Théâtre de la Ville-Paris ; Festival d'Automne à Paris // Coréalisation Théâtre de la Ville-Paris ; Festival d'Automne à Paris // Avec le soutien de STUK Arts Centre et Grand Theatre // Avec le soutien financier du gouvernement flamand et de la ville d'Anvers // Avec le soutien de King's Fountain // Remerciements à Marc Vanrunxt
Spectacle créé le 28 septembre 2017 à deSingel International Artcampus (Anvers)

Inspirée par trois schèmes qui privilégient la forme courte, la création *Rule of Three* débusque un chemin tout particulier entre concert performé, recueil de nouvelles et mur Facebook ou canal YouTube, naviguant de drames contemporains en faits divers.
Dans une ambiance de discothèque hardcore signée *live* par NAH, aux couleurs métal, avant-jazz, *noise*, punk ou électro-industrielle minimale, la succession de tableaux dansés promet une surprise à chaque virage. S'ensuivent scènes courtes ou ludiques et friandises iconiques, plus langoureuses et scandées. La dentelle finement écrite de ces scènes éparses mais liées donne la sensation de se perdre dans les pages d'un livre. D'épures en massifs de strates rythme/lumière/mouvement, la variété du paysage peut aussi bien exhaler un parfum de nonchalance chaotique que donner le diable au corps. Rebelle, fougueux, direct, mais rigoureux voire mathématique, le travail chorégraphique de Jan Martens rejoint le style indompté et brut des tambours de NAH pour se cristalliser en une confondante et délicieuse symbiose. Danse et musique, organiquement, s'imbriquent. Servie par deux collaborateurs de longue date, Steven Michel et Julien Josse, et la nouvelle recrue Courtney Robertson, cette œuvre déroule une méditation sauvage sur les contrastes de notre époque, l'engourdissement et l'explosion, le décidé et l'intuitif, le cœur et la raison.

THÉÂTRE DE LA VILLE / ESPACE CARDIN
Jeudi 9 au mercredi 15 novembre
Lundi au samedi 20h30, relâche dimanche
––––––
18€ à 30€ / Abonnement 15€ et 20€
Durée : 1h

Contacts presse :
Festival d'Automne à Paris
Christine Delterme, Lucie Beraha
01 53 45 17 13
Théâtre de la Ville / Espace Cardin
Marie-Laure Violette
01 48 87 82 73 | mlviolette@theatredelaville.com

ENTRETIEN
Jan Martens

Jan Martens, dans* Rule oh Three*, c'est la première fois que vous mettez la musique au cœur de la pièce, au point qu'elle semble en être la force motrice ?
Jan Martens : Avec chaque spectacle, j'essaye de poursuivre le chemin de mon travail personnel, mais aussi d'ajouter quelque chose que je n'ai jamais expérimenté auparavant. La musique est toujours un choix important dans une pièce de danse, de même que travailler sans musique est un choix. C'était celui que j'avais fait avec *The Dog Days are Over,* pour ces huit danseurs qui sautent, afin de mieux donner à entendre la sonorité des chaussures.
Ici, la musique est effectivement le point de départ du spectacle. L'idée même de *Rule of Three* est venue d'une vidéo de NAH que j'ai vue par hasard sur un blog de musique, une très belle vidéo, mais dans laquelle il n'apparaît pas. Je ne pouvais donc pas deviner s'il s'agissait d'un groupe ou d'un soliste. Après quelques recherches, j'ai découvert que c'était un *one man's band*. Il crée des combinaisons entre des compostions antérieures à la batterie et ses *live*. Je lui ai écrit, à Bruxelles, puis je l'ai vu jouer et là, en live, je me suis dit : « C'est fantastique ! Il faut qu'on travaille ensemble. » Pour le spectacle, nous envisageons de décliner les trois possibilités : *live* exclusif, musique enregistrée, combinaisons.
L'autre raison pour laquelle j'ai eu envie de travailler avec lui, c'est que mes deux derniers spectacles reposent sur une tension particulière qui leur donne comme une ligne dramaturgique unique ; à l'opposé, la musique, surtout sous forme de concert, rejoint parfaitement la collection d'histoires courtes que je voulais explorer. Les variations musicales provoquent des changements d'atmosphère et donc un renouvellement de l'intention des danseurs. Je voulais m'octroyer une liberté par ce biais pour varier les langages au sein d'un même spectacle. J'avais choisi jusqu'à présent *un* langage par spectacle, et je pense qu'il peut d'autant plus onduler aujourd'hui à l'intérieur d'une pièce que nous avons acquis une capacité à passer d'une ambiance à une autre à toute vitesse, notamment du fait de notre familiarité avec des interfaces telles Facebook ou Youtube qui, d'une vidéo joyeuse et légère nous fait passer à un témoignage sur une maladie grave, par exemple.

C'est la forme de la pièce ; en est-ce aussi un peu le fond ? Est-ce ce que vous souhaitez évoquer, ces sauts considérables (et inconsidérés) entre légèreté et gravité, opérés en une seconde aujourd'hui ?
Jan Martens : En tout cas, nos cerveaux ont acquis, comme nouvelle compétence, celle de changer de registre très vite, et j'ai eu envie d'explorer cette aptitude nouvelle. Oublier la tristesse d'un drame et sourire deux minutes après. Oblitérer des choses horribles tout autour de nous, car nous n'y avons porté qu'une fraction de pensée. C'est en effet ce que j'aimerais toucher avec ces histoires courtes qui changent radicalement d'atmosphère.

Est-ce l'une des raisons pour lesquelles cette pièce fait la part belle à la répétition ? Car qui dit* zapping *dit redite : on tombe irrémédiablement sur les mêmes images. D'ailleurs, le musicien que vous avez choisi, sous ses dehors* rock noisy*, est très imprégné de musique répétitive…
Jan Martens : J'adore, en général, la répétition. J'adore ça dans ce qu'elle a de plus paradoxal : elle déploie un panel d'angles de vue. Alors qu'elle montre une même chose, elle renouvelle le regard. Elle offre une possibilité de revoir la même chose, mais sous une autre approche. Ou des focus. D'une manière ou d'une autre, la répétition fournit un zoom. C'est une invitation à ralentir notre pensée pour regarder de nouveau. Mieux regarder. Elle permet au regard d'approcher un autre détail que celui sur lequel il s'était spontanément porté lors de la première vue d'ensemble. De même que NAH, dans sa musique, répète les choses mais en changeant à chaque fois un petit élément, peu à peu, très lentement.

En ce qui concerne les danseurs, vous faites danser deux complices, Steven Michel et Julien Josse, et une nouvelle recrue : Courtney May Robertson. Comment l'avez-vous choisie et pourquoi ?
Jan Martens : C'était quelque chose de très intuitif. Je l'ai vue dans un spectacle que je n'ai pas aimé du tout. Mais j'ai été captivé par sa présence.

Elle a sauvé le spectacle ?
Jan Martens : Elle a sauvé le spectacle (rire), oui, mais vraiment ! Elle a quelque chose de très spécial : elle est à la fois toute petite, elle paraît toute fragile et en même temps elle est extrêmement forte. À l'image, c'est une femme-enfant très fébrile, mais dès qu'elle commence à bouger, tu te dis : ah, okay ! Je ne vais peut-être pas trop m'approcher ! Elle a une androgynéité tout à fait surprenante. Et il se trouve qu'à présent, j'ai envie de travailler avec de la danse. Car je suis chorégraphe et je fais des spectacles de danse, bien sûr, mais, jusqu'ici, j'ai toujours contraint les danseurs dans leurs capacités. Je les limite souvent. Dans *The Dog Days are Over,* ils ne font que sauter. Dans *Sweat baby sweat*, c'est *slow motion* tout au long de la pièce. Et je sais que, dans cette pièce-là, les enchaînements de formes courtes, avec cette musique, généreront vraiment de la danse.

Vous avez voulu faire enfin plaisir à vos danseurs, en fait (*sourire*) ?
Jan Martens : Oui… Mais aussi… Pendant de nombreuses années, j'ai détesté le mouvement qui ne veut ou ne peut rien dire, le mouvement abstrait ; pour moi, la danse n'avait pas à être nécessairement dynamique, tonique, ce qui fait que, parfois, ce que j'ai produit n'a pas été perçu par tous comme de la danse. Or je suis un peu revenu sur cette idée ces derniers temps, et *Rule of Three* fera la part belle aux mouvements abstraits. En tout état de cause, je pense qu'avec ce spectacle, il n'y aura pas de doute, il s'agira bien de *danse*. Ce ne sera plus une question. Le rapport entre corps, physicalité et musique sera plus évident. Et c'est donc aussi pour ça que j'ai choisi Courtney. C'est vraiment une danseuse, au sens où elle aime utiliser tout son corps, jusqu'à ses extrémités, pour s'exprimer.

Pourquoi avoir intitulé votre spectacle La Règle de Trois ?
Jan Martens : C'est une bonne question. D'abord parce que c'est la première fois que je travaille avec trois danseurs. J'ai fait beaucoup de duos. Et puis, la règle de trois, c'est un équilibre, une organisation. À trois, tout prend un sens « organique ».

On parle de « la règle de trois » en français. Et l'expression est mathématique : cette règle permet de résoudre des problèmes de proportions. C'est un produit en croix qui conduit en effet en quelque sorte à « l'équilibre » en trouvant l'inconnue, x, le quatrième élément. Justement, qualifieriez-vous votre travail de « mathématique » ?
Jan Martens : Oui, pour moi, la forme et la structure sont vraiment la base de la pièce. Mais, cette fois-ci, je veux qu'à la fin, cela ne se sente plus, ne se perçoive presque plus. Dans *The Dog Days are Over*, le travail avec les structures mathématiques était limpide, explicite. Ici, la forme donne l'intention, donne l'émotion et disparaît derrière elles. Ce ne sont pas les danseurs qui jouent la forme. La forme préexiste, elle est le socle de la pièce et mes danseurs sont les transmetteurs du langage choisi. Je pense que certaines structures seront très mathématiques, dans leurs entrelacs avec la musique, mais que d'autres scènes ne seront pas mathématiques du tout. Mais, dans son ensemble, la pièce sera très construite, notamment avec des duos qui reviennent, mais dans lesquels les danseurs changent : un duo homme-femme est repris, mais en duo masculin, ou en miroir : l'homme a le rôle féminin et réciproquement. C'est une chose que j'ai beaucoup expérimentée, notamment avec un spectacle pourtant très différent, *The Common People*, qui tourne actuellement.

C'est la pièce que vous avez créée avec des amateurs de Roubaix, en tant qu'artiste associé au Gymnase, CDC de Roubaix ?
Jan Martens : Oui, c'est un spectacle pour lequel je travaille avec quarante personnes dans chaque ville d'accueil. Je les divise en deux groupes. Les deux groupes ne se rencontrent jamais au cours du processus. Le spectacle est précisément composé de vingt rencontres entre des personnes qui ne se sont jamais rencontrées. Ils reçoivent un script et le script tourne pendant la soirée. C'est ce qui m'a donné l'envie de décliner cette idée pour *Rule of Three.* Parce que, parfois, on a un duo entre un homme de soixante-dix ans et un jeune homme de quinze ans, script qu'on retrouve une heure plus tard entre une femme de trente ans et un homme de trente ans. C'est très intéressant de laisser les performeurs prendre le rôle comme ils le veulent. Le script est le même mais les propositions sont très diverses, et ce sont les leurs.

***Y a-t-il un lien, un fil rouge entre les différents tableaux vivants dans* Rule of Three ?**
Jan Martens : Je ne sais pas encore quel sera le fil rouge. Ce que je sais, c'est qu'il y aura une très claire unité, mais qu'elle n'apparaîtra que vers la fin du spectacle. Au début, cette disparité de langages sera mystérieuse, questionnera le spectateur. Puis, les contrastes, notamment de par la répétition structurelle de scènes, s'agenceront en une seule entité.

Cela signifie-t-il que vous allez préférer un travail au plateau, directement avec les danseurs et le musicien, à une pré-écriture chorégraphique ?
Jan Martens : Oui, et cela aussi est nouveau pour moi. Par exemple, *The Dog Days are Over* était écrit dans ma tête avant le début des répétitions. Ici, la relation entre le batteur et les danseurs sera essentielle et c'est quelque chose que je ne veux pas prédéfinir. Ce que j'ai pour le moment, c'est une atmosphère, l'intention précise de travailler sur les contrastes et l'idée de la danse qui s'inspire de la musique avec un rapport corps-son très dense.

C'est donc une vraie expérience, une aventure pour vous aussi ?
Jan Martens : Complètement, et je suis très heureux de sentir que j'en suis à un point de mon parcours où je peux me permettre de me donner cette liberté. Je suis à un endroit de confiance pour commencer la création de ce spectacle avec le peu de choses que j'ai. Parce que ce que je veux est très clair, mais comment y arriver ? Ca, ça l'est moins (*sourire*).

Diriez-vous que ces sauts d'un climat à un autre composent une forme de fable dansée sur les contrastes du monde d'aujourd'hui ?
Jan Martens : Intéressant... Oui, sans doute... Oui, bien sûr, même. C'est un thème que j'ai un peu abordé avec mon solo *Ode to the Attempt*. C'était la première fois que je travaillais la forme courte : je suis seul sur scène, avec mon ordinateur ; là, la résonnance avec le monde contemporain, Internet, la toile, le virtuel, est évidente... Mais oui, ce nouveau spectacle parlera aussi de ça.... Mais moins au premier degré. Mais j'aime le terme « fable » que tu as utilisé, en tout cas. Oui, j'aime le mot.

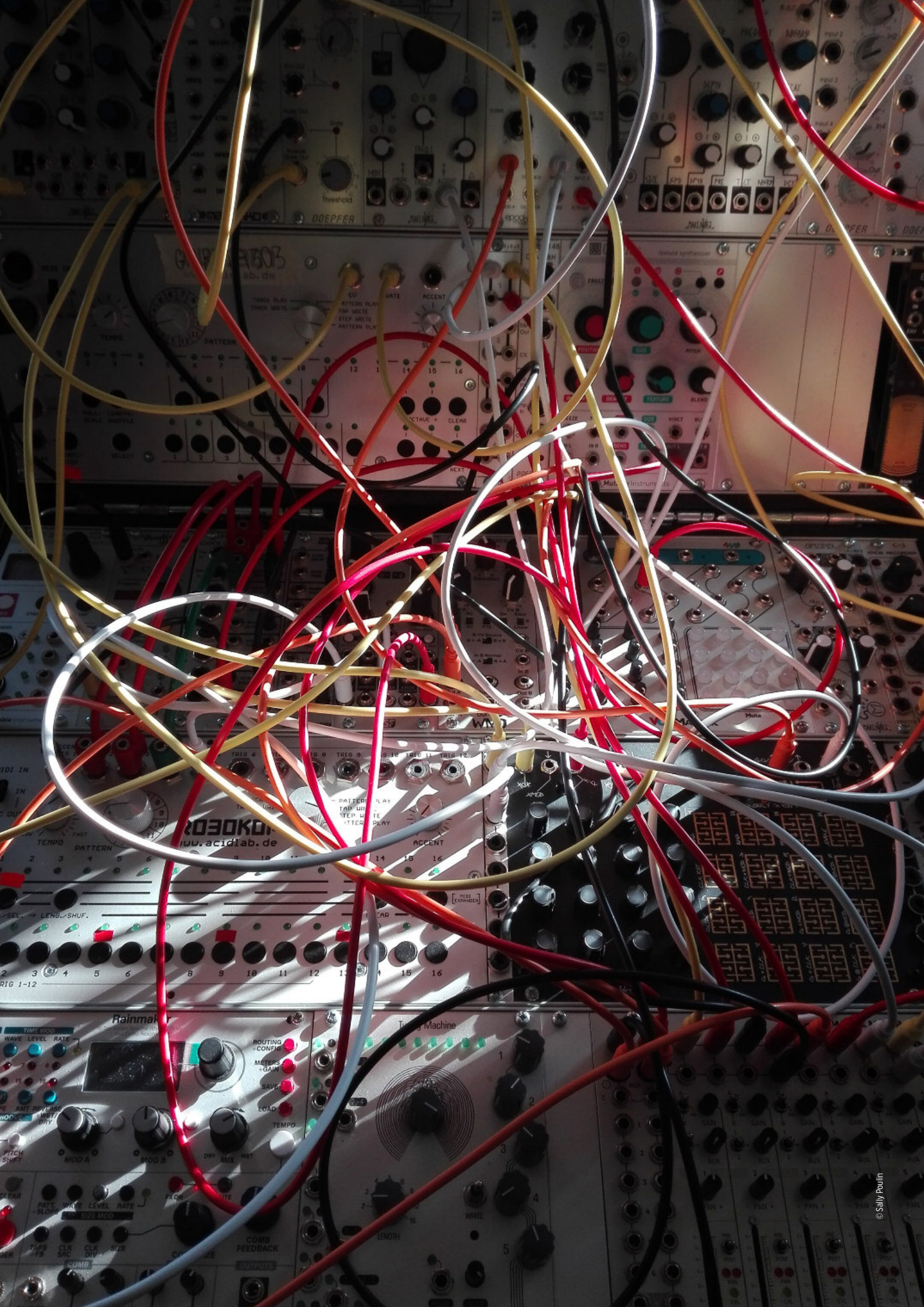
Propos recueillis par Mélanie Drouère

BIOGRAPHIE

Né en 1984 en Belgique, **Jan Martens** étudie à l'Académie de danse de Tilbourg, puis au Conservatoire de danse d'Anvers (2006). Il est interprète pour différents chorégraphes (Koen De Preter, United-C, Mor Shani, Ann Van den Broek), avant de développer ses propres créations chorégraphiques, dès 2009.
Les travaux de Jan Martens explorent la possibilité d'un équilibre parfait, d'une symbiose entre la narration et le conceptualisme. Il ne cherche pas à créer un nouveau langage chorégraphique, mais façonne, recycle et recontextualise des idiomes existants, pour que de nouvelles idées puissent émerger. Au-delà de la complexité de l'écriture et la virtuosité physique, ses œuvres donnent à voir la beauté de l'être humain dans son incomplétude.
Dans *i can ride a horse whilst juggling so marry me* (2010), Jan Martens dresse le portrait d'une génération de femmes évoluant dans une société dominée par les réseaux sociaux.
Son diptyque « love duets » (2011) – constitué des deux spectacles *a small guide on how to treat your lifetime companion* et *sweat baby sweat* – explore la relation homme-femme.
En parallèle, Jan Martens est invité à produire des spectacles au Dansateliers, au Meekers et à l'AHK. Son spectacle *pretty perfect* (2012) est une coproduction dansateliers / Conny Janssen Danst.
Au cours de la saison 2012-2013, il créé les solos *BIS* interprété par Truus Bronkhorst et *LA BETE* interprété par Joke Emmers, et signe, en collaboration avec Peter Seynaeve, le spectacle *VICTOR*, duo entre un garçon et un homme.
En 2013, il est artiste en résidence au Centre International d'Arts chorégraphiques d'Amsterdam, avec le soutien de DansBrabant et Fracasci.
Ses dernières créations sont *Ode to the attempt* (2014) autoportrait interprété par Jan Martens et *The Common People* (2016), portrait d'une ville à travers 40 habitants.

janmartens.com

Jan Martens © Renate Beense



© Sally Poulin

MAGUY MARIN

DEUX MILLE DIX SEPT

Conception et chorégraphie, **Maguy Marin**
Musique live, Charlie Aubry // En étroite collaboration et avec, Ulises Alvarez, Charlie Aubry, Laura Frigato, Françoise Leick, Louise Mariotte, Mayalen Otondo, Cathy Polo, Ennio Sammarco, Marcelo Sepulveda, Adolfo Vargas // Lumières, Alexandre Béneteaud // Son, Antoine Garry et Loïc Goubet // Scénographie et régie plateau, Albin Chavignon Réalisation des costumes, Nelly Geyres assistée de Raphaël Lo Bello Conception d'éléments costumes, Montserrat Casanova // Éléments d'accessoires, Paul Pédebidau // Merci à Marie-Lise Naud pour son regard extérieur et Louise Gros pour son aide

Coproduction Centre Culturel André Malraux à Vandoeuvre-lès-Nancy ; manège – Scène Nationale – Reims ; Opéra de Lille ; Maison de la Danse de Lyon ; CCN2 - Centre chorégraphique national de Grenoble ; CCN – Ballet de Lorraine (Nancy) ; Théâtre Garonne – Scène européenne (Toulouse) ; MC2: Grenoble ; Théâtre de la Ville-Paris ; Festival d'Automne à Paris ; ADAMI // Avec le soutien de la Scène nationale de Macôn // Coréalisation Maison des Arts Créteil ; Théâtre de la Ville-Paris ; Festival d'Automne à Paris // En partenariat avec France Inter
Spectacle créé le 4 octobre 2017 au Centre culturel André Malraux (Vandœuvre-Lès-Nancy)

Quand un spectacle est éblouissant dans sa forme, c'est déjà une promesse de persistance rétinienne. Quand cette forme existe au service du fond, les images imprimées drainent infailliblement une réminiscence de méditation. Échec et mat. Le roi n'a qu'à bien se tenir. Chez Maguy Marin, l'art est avant tout politique. L'artiste réunit ici dix interprètes et, de sa plume qui fait parler la danse, échantillonne les visages masqués du néo-libéralisme omnipotent. De l'insidieuse propagande enjoignant les masses à sacrifier leurs vies pour le bien-être de quelque élite, l'artiste fait le noyau dur de ce nouvel *opus*. La gouvernance de l'ombre n'a rien de nouveau, mais cette officine de soumission aux stratégies d'asservissement est d'autant plus redoutable aujourd'hui que quiconque ne s'adapte pas aux critères de la rentabilité est systématiquement mis au rebut. D'*after-works* en *happy hours*, notre société tout sourire dégage l'odeur pestilentielle de l'hypocrisie. Sous une peau liftée de festivité, elle n'est qu'angoisse refoulée et vide existentiel. Mettre en exergue les sensations confuses qui nous hantent devant ce monde absurde et anxiogène, c'est le chantier auquel se frottent Maguy Marin et ses collaborateurs. Telle un de nos bons vieux rois du burlesque qui, au plus fort de la catastrophe, pointent d'un humour implacable son actualité, elle alevine avec espoir la rivière de nos vraies passions, pour assurer la pérennisation de notre espèce de la façon la plus digne possible.

MAISON DES ARTS CRÉTEIL
AVEC LE THÉÂTRE DE LA VILLE
Mercredi 6 au samedi 9 décembre 20h

12€ à 22€ / Abonnement 10€ et 12€

Contacts presse :
Festival d'Automne à Paris
Christine Delterme, Lucie Beraha
01 53 45 17 13
Maison des Arts de Créteil
MYRA : Rémi Fort, Yannick Dufour, Valentine Arnaud
01 40 33 79 13 | myra@myra.fr
Théâtre de la Ville
Marie-Laure Violette
01 48 87 82 73 | mlviolette@theatredelaville.com

ENTRETIEN
Maguy Marin

Maguy Marin, qu'est-ce ce qui vous a donné envie de faire un spectacle sur l'aliénation du plus grand nombre dans notre environnement néo-libéral ?
Maguy Marin : C'est venu de lectures, mais surtout du monde tel qu'il est, de tout ce qu'on constate, toujours un peu abasourdi, en se disant : mais comment est-ce possible ? Qu'est-ce qui se passe ? Cela fait des années que nous voyons qu'il y a quelque chose qui déraille, sans vraiment comprendre, ou plutôt, nous comprenons vaguement et nous en contentons ; nous nous faisons une vague idée des choses d'après des explications médiatisées qui sont d'emblée politiquement orientées. Une espèce de fausse complexité est prétexte à nous faire croire que nous n'y comprendrons jamais rien ! En effet, ces questions économiques ne sont pas si simples, mais leur fondement n'est pas hors de notre portée. J'ai essayé de saisir un peu mieux sur quoi cette scientificité officielle était construite en lisant d'autres auteurs, des économistes, des historiens. Sous couvert de la crise, on nous impose des « réformes », des solutions, qui conduisent toutes à une même chose : le profit de quelques-uns au détriment de beaucoup. Tel est le grand leurre. Il y a quelques paroles contradictoires qui s'élèvent çà et là, certes, mais elles sont si peu données à entendre....
Cet état du monde, de pire en pire, nous interroge nécessairement sur la façon dont peut agir ce que nous fabriquons. Il ne s'agit pas de coller à l'actualité proprement dite, mais cette situation dure depuis si longtemps : nous voyons les choses se dégrader de jour en jour, de mois en mois ; il faudra trouver une forme à cela, une forme qui soit à la fois poétique et politique. Je ne sais pas à ce jour quelle pièce va en découler. J'avance assez peu sur les formes avant qu'elles ne surviennent, je ne sais pas sous quelle forme elle va se réaliser.

Comment travaillez-vous ces questions avec vos interprètes et autres complices de plateau ? Combien de temps vous octroyez-vous pour une création comme celle-ci ?
Maguy Marin : En premier lieu, je travaille seule, je prépare et je réalise des recherches pour trouver des matériaux qui vont nous nourrir, nous aider à comprendre des choses, que je ne partage qu'au moment du travail. J'attends que nous nous retrouvions avec mon équipe. J'aime bien qu'on lise aussi ensemble certains documents, parce qu'à plusieurs, nous nous aidons à mieux comprendre des choses, et puis que nous regardions aussi des films et des vidéos. Ce travail en commun à la table dure environ une semaine, en début de travail, et nous y revenons régulièrement dès que cela paraît nécessaire. Dans un second temps, en discutant de ces matériaux, des orientations émergent : nous nous proposons des possibilités à partir de ce que nous avons pu lire et voir. Et, là, c'est toute une période qui commence, qui n'est faite que de cela : de propositions, de reprises, où nous notons tout ce que nous observons. Nous nous critiquons, nous essayons de trouver des formes au plateau. Trouver des formes : c'est là que ça devient compliqué, c'est là que le travail se fait, en tout cas, qu'il se dessine. Au tout début, il y a beaucoup d'errements, beaucoup de tâtonnements. Je ne me préoccupe jamais trop de savoir si c'est de la danse... En l'occurrence, il y aura trois mois de travail en commun, à l'issue d'à peu près un an de recherches personnelles.

Y aura-t-il des mots ?
Maguy Marin : Oui... Mais de quelle façon ? Quelles paroles, précisément ? Comment ? C'est très ouvert, pour le moment.

Vous vous connaissez tous très bien, à présent, dans l'équipe ?
Maguy Marin : Oui, nous sommes six compagnons à travailler ensemble de longue date. À cette équipe se joignent d'autres interprètes qui partent et reviennent en fonction des projets. Pour celui-ci, nous serons dix.

C'est assez intéressant pour ce sujet d'avoir une équipe intergénérationnelle ?
Maguy Marin : Constituer une équipe, c'est très important. J'aime de plus en plus travailler en mêlant des gens très expérimentés et d'autres moins.

Vous avez fait autant de pièces très énergiques que d'œuvres lentes, comment imaginez-vous ici la qualité de mouvement ? Tout en contrastes, peut-être ?
Maguy Marin : J'imagine à la fois des moments très urgents, très vivants, des présences très dynamiques, et d'autres beaucoup plus lentes. Des rythmes tragi-comiques que j'espère faire surgir pendant le travail.

Vous parlez du tragi-comique de l'impuissance, de la perplexité ?
Maguy Marin : En effet, nous sommes arrivés dans des impasses et nous continuons à croire que c'est comme ça, qu'il n'y a rien à faire, que c'est le chemin naturel, le seul, que c'est ça, la démocratie et qu'il n'y a pas d'alternative. Il y a un réel déni de démocratie. Il suffit de regarder le vote sur l'Europe de 2005. Le système néolibéral qui est en marche est une machine à broyer, qui n'est pas une machination, mais une construction à l'œuvre depuis des dizaines d'années et qui, aujourd'hui, arrive à son paroxysme.

Walter Benjamin, à ce propos, est l'une de vos références ?
Maguy Marin : Oui. Il l'est très souvent dans mon travail. La catastrophe contient en elle-même les possibles solutions pour la contrer, dit-il, à condition de bouleverser le cours ordinaire des choses... Ce sera là un axe majeur du spectacle, je pense, car il faut qu'il y ait de la joie, de l'espoir, de l'humour, il faut donner beaucoup d'énergie ! Il faut transmettre de la rage. Je suis convaincue qu'il est possible d'agir. Nous ne sommes pas acculés à cette tristesse qu'on nous inflige. Il n'y a pas de crise économique, il y a une capture des richesses collectives par un petit nombre d'initiés. Il ne s'agit donc pas juste de déplorer l'état des choses, mais plutôt d'essayer de « recharger » du courage. Et c'est bien, cet objectif, de réinsuffler de l'espoir et de l'envie. Parce qu'au fond, nous ne sommes pas fatalistes, nous sommes désemparés, c'est différent : nous n'arrivons pas à réaliser. C'est pour cela que, pour en sortir, il faut revoir et passer en revue la façon dont les choses se sont construites. En 1971, j'avais vingt ans. Nous avons bien vu ce qui s'est passé dans les années 1980, 1990, comme le monde s'est insidieusement twisté, s'est tordu... Nous étions bien là, pour le voir ! J'ai le sentiment qu'il y a eu une sorte de grand laisser-faire, impressionnant. Nous étions si heureux que les socialistes arrivent au

pouvoir en 1981 que nous avons perdu à ce moment-là tout regard critique et notre force de mobilisation, comme si l'espoir avait été réalisé et qu'il n'y avait plus de travail à faire. Une sorte de paresse intellectuelle et apolitique. Je crois que nous sommes trop facilement manipulables. Nous n'avons pas assez de distance et de vigilance à l'égard de la propagande, notamment. Dans les années 1930, aux Etats-Unis, Edward Bernays, le pilier de la manipulation de l'opinion publique, a été purement et simplement missionné par les grands trusts de tabac pour occuper ce marché, lequel offrait un vrai potentiel de clientèle du côté des femmes. À l'occasion de la fête nationale du 4 juillet, sur la 5e avenue à New York, il a engagé de très jolies femmes, de jeunes mannequins, pour déambuler sur des chars avec des clopes qu'elles sortaient de leurs jarretelles et de leurs décolletés, on les appelait les « torches of freedom. ». Le marché du tabac a immédiatement flambé car toutes les femmes ont voulu ressembler à ces jeunes femmes libérées.... Adolescente, j'ai commencé à fumer pour ces mêmes raisons...

Quand vous dites qu'il n'y a pas de crise économique, vous voulez signifier que c'est le masque d'une chose autre qui est une crise de la répartition des richesses ? Et que la « crise économique » recouvre et draine des mots et des idées fausses ?
Maguy Marin : Oui, et ces mots et ces idées martelées finissent par être incorporés. C'est d'ailleurs ça le drame. Certains des plus désespérés, devant autant de mépris, écoutent les sirènes du F.N. Mais, de bonne foi, nous avons aussi incorporé bon nombre de mensonges, par exemple, qu'il n'y a plus d'argent. Créer un réel rapport de force, un contre-pouvoir de citoyen devient urgent.

Que pensez-vous de la presse aujourd'hui, qui avait pour vocation d'être un véritable organe de contre-pouvoir ?
Maguy Marin : Quelques voix courageuses et discordantes se font entendre, malheureusement pas assez. Il faut aller les chercher. Elles ne passent pas au journal télévisé de 20h comme ces « experts » payés par ces centres de pouvoir qui nous concoctent à longueur de temps de fausses informations.

Selon vous, la « danse » est-elle un contre-pouvoir, à son échelle ?
Maguy Marin : L'art est un espace où l'on peut essayer, en faisant plus qu'un gros effort, d'être le plus libre possible.

Précisément, la façon dont vous arrivez à aborder des sujets brûlants, d'actualité ou de profondeur, avec une parole puissante à travers le corps, est désormais l'une de vos marques de fabrique.* Umwelt*, à ce titre, était d'une force inouïe, qui transmettait de nombreuses idées sans jamais utiliser le mot comme vecteur. Là encore, ce sera une pièce très engagée ?
Maguy Marin : Je l'espère dans le sens où, pour moi, une création, c'est toujours prendre le temps pour se pencher sérieusement sur quelque chose, sans se prendre au sérieux.
Et puis parce que je tiens aux gens qui viennent, là, nous voir. J'essaye, encore et toujours, de faire en sorte que quelque chose se transmette. Mais ça ne marche pas toujours. *Umwelt* en est un exemple.

Personnellement, j'ai plutôt le souvenir d'une pièce controversée par une partie du public et acclamée par une autre, signe de sa singularité. Néanmoins, lorsque cette situation advient, quelles émotions cela déclenche-t-il chez vous, d'observer qu'une part du public n'entre pas dans la rencontre que vous proposez avec l'œuvre ?
Maguy Marin : Je ne pourrais pas vraiment dire que cela me rende triste que les gens n'apprécient pas ce qu'ils voient. La proposition de délier, de déplier des choses n'a pas réussi à les intéresser. Je tente quand même en permanence de trouver des formes qui puissent se partager avec ceux qui viennent les voir. Mais en même temps, je n'ai pas envie d'aller dans le sens du poil de ce qu'on attend. Il y a à faire ce qu'il y a à faire, sans trop tenir compte de la manière dont ce sera reçu. Nous sommes vraiment sur un fil, en permanence.

Propos recueillis pas Mélanie Drouère

BIOGRAPHIE

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 Schiren… 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^{e} 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 cohabiter, un laboratoire citoyen qu'est l'art de la scène destiné aux regards de la cité pour qu'ait lieu le geste d'une poétique 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 cœur.
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 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'État 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.
Plus de vingt-cinq ans après *Leçons de ténèbres*, créée en 1987 à l'invitation de Rudolf Noureev sur la musique de François Couperin, Maguy revient à l'Opéra de Paris (Palais Garnier), en 2016, avec l'une de ses pièces phares : *Les applaudissements ne se mangent pas*, créée en 2002 à Villeurbanne et repris en 2016.

www.ramdamcda.org
(source : Compagnie Maguy Marin)

Maguy Marin au Festival d'Automne à Paris :

2012 Portrait Maguy Marin
Ça quand même (Théâtre de la cité internationale)
Cap au Pire (le CENTQUATRE)
Cendrillon (Théâtre National de Chaillot, Maison des Arts Créteil, Théâtre de Saint-Quentin-en-Yvelines)
Faces (Théâtre de la Ville)
May B (le CENTQUATRE, Théâtre du Rond-Point)
Nocturnes (Théâtre de la Bastille)
Retour sur Umwelt (La Cinémathèque Française)

2014 *BiT* (Les Abbesses)

2015 *Umwelt* (Maison des Arts Créteil Théâtre de la Ville L'apostrophe, Théâtre de Saint-Quentin-en-Yvelines)

2016 *Trois Grandes Fugues de Lucinda Childs, Maguy Marin et Anne Teresa de Keersmaeker* (Théâtre du Beauvaisis, l'Apostrophe, scène nationale de Cergy-Pontoise, Théâtre-Sénart, Nanterre-Amandiers)

© Estelle Hanania

GISÈLE VIENNE

Crowd

Conception, chorégraphie et scénographie, **Gisèle Vienne**
Avec Philip Berlin, Marine Chesnais, Kerstin Daley-Baradel, Sylvain Decloitre, Sophie Demeyer, Vincent Dupuy, Massimo Fusco, Rémi Hollant, Oskar Landström, Théo Livesey, Louise Perming, Katia Petrowick, Jonathan Schatz, Henrietta Wallberg et Tyra Wigg
Musique, DJset conçu par Peter Rehberg et musique originale créée par KTL (Peter Rehberg et Stephen O'Malley)
Lumières, Patrick Riou
Dramaturgie, Gisèle Vienne et Denis Cooper
Assistantes mise en scène, Anja Röttgerkamp et Nuria Guiu Sagarra

Production déléguée DACM
Coproduction Le Maillon, Théâtre de Strasbourg – scène européenne ; Wiener Festwochen ; manège – Scène Nationale – Reims ; Théâtre National de Bretagne – Centre Européen Théâtral et Chorégraphique (Rennes) ; CDN Orléans/Loiret/Centre ; La Filature, Scène nationale (Mulhouse) ; BIT Teatergarasjen (Bergen) ; Nanterre-Amandiers, centre dramatique national
Coréalisation Nanterre-Amandiers, centre dramatique national ; Festival d'Automne à Paris
Avec le soutien du CCN2 – Centre Chorégraphique national de Grenoble
Spectacle créé le 8 novembre 2017 au Maillon, Théâtre de Strasbourg – scène européenne

Pièce pour 15 danseurs, *Crowd* s'inscrit avec force dans le travail de Gisèle Vienne qui, depuis plusieurs années, ausculte minutieusement notre part d'ombre et notre besoin de violence. Un cheminement qui, faisant fi des disciplines artistiques, rend à la scène toute sa puissance cathartique.
Inclassables, souvent perçues comme « dérangeantes » derrière la perfection de leur facture et de leur forme, les pièces de Gisèle Vienne n'ont eu de cesse de sonder, depuis *Showroomdummies* (2001), l'éternelle dualité – Eros et Thanatos, Apollon et Dionysos – qui est au cœur de notre humanité, la nécessaire soif de violence que chacun porte en soi, dans toute sa part d'érotisme mais aussi de sacré. *Crowd* est une nouvelle étape dans cette recherche d'une singulière constance. Chorégraphie conçue pour 15 interprètes réunis le temps d'une fête, cette ample polyphonie met en lumière (noire) tous les mécanismes qui sous-tendent de telles manifestations d'euphorie collective, et « la façon dont une communauté spécifique peut gérer (ou non) l'expression de la violence ». Formée à la musique avant d'être initiée à l'art de la marionnette, nourrie de philosophie et d'arts plastiques, Gisèle Vienne met en scène un univers de la fragmentation, où coexistent plusieurs réalités et temporalités. Un univers où les gestes saccadés empruntent tout autant aux danses urbaines qu'au théâtre de marionnette, où la dramaturgie de Dennis Cooper, le *DJset* de Peter Rehberg et la musique du duo KTL (Stephen O'Malley et Peter Rehberg) agissent comme autant d'agents perturbant notre perception en même temps qu'ils brouillent la frontière entre intériorité et extériorité, entre rêve éveillé et *rave* endiablée. À la fois contemporain et puissamment archaïque dans sa dimension cathartique, *Crowd* est le lieu d'un dialogue « avec ce qui nous est le plus intime ».

NANTERRE-AMANDIERS, CENTRE DRAMATIQUE NATIONAL
Jeudi 7 au samedi 16 décembre
Mardi au vendredi 20h30, jeudi 14 décembre 19h30, samedi 18h, dimanche 15h30, relâche lundi
L'équipe artistique rencontrera le public jeudi 14 décembre à l'issue de la représentation / Accès libre
––––––
15€ à 30€ / Abonnement 10€ et 15€
Durée estimée : 1h30

Contacts presse :
Festival d'Automne à Paris
Christine Delterme, Lucie Beraha
01 53 45 17 13
Nanterre-Amandiers, Centre dramatique national
MYRA : Rémi Fort, Yannick Dufour, Sarah Mark
01 40 33 79 13 | myra@myra.fr

ENTRETIEN
Gisèle Vienne

Si, avec* Crowd*, vous poursuivez cette réflexion sur la violence, étroitement liée à la jouissance et au sacré, qui caractérise tous vos spectacles depuis vos débuts, n'est-ce pas la première fois que vous abordez ce sujet sous sa dimension collective, avec un aussi grand nombre d'interprètes ?

Gisèle Vienne : Oui, jusqu'à *The Pyre* [2013, Ndlr.], mes pièces, quel que soit le nombre d'interprètes, traitaient beaucoup de l'espace intime et d'intimités superposées, à travers des personnages souvent assez isolés. Après *The Ventriloquist's Convention* [2015, Ndlr.], c'est la deuxième fois que je mets en scène un groupe – certes très différent de celui de la convention de ventriloquie, puisque c'est un groupe de jeunes gens réunis dans un désir d'exaltation des sentiments, le contexte choisi étant celui d'une fête. La mise en scène du groupe intègre bien sûr la question de l'intimité et de son rapport au groupe.

Depuis mes débuts, je m'intéresse aux questions posées par les sociologues, les anthropologues, les philosophes sur le rapport au religieux, à la violence, à l'érotisme (dans le sens où l'envisage Georges Bataille) – mais aussi sur tout ce qui serait de l'ordre des sentiments et des pensées inconvenants et de leurs espaces d'expression archaïque et contemporain, ces espaces qui ont de tout temps été inventés par différentes communautés, et qui sont encore inventés et à inventer dans notre environnement immédiat. Et, le terrain de recherche étant très vaste, il est fort possible que j'y passe encore un certain temps (*sourire*).

Que ce soit l'érotisme, la mort, la violence, il s'agit des grands sujets qui préoccupent chacun d'entre nous et qui peuvent perturber, voire mettre en péril la collectivité selon la manière dont ils s'expriment et si cette expression ne se fait pas dans un contexte et un rapport justes. Je suis toujours un peu surprise quand certains s'interrogent sur la nécessité de mettre en scène l'horreur, la violence, et différents types de tabous qui nous concernent tous : ces sujets, et l'endroit où je les mets en scène, sont déjà légitimés depuis plus de 37 000 ans !... Cela me pousse à continuer, à insister, puisque la question semble encore ouverte.

Je m'intéresse de ce fait beaucoup au rapport de l'art au religieux, particulièrement dans une société où l'Eglise et l'État ont été séparés. Quelle est la place de l'art affranchi du religieux – dont l'histoire est finalement très récente ? D'ailleurs – j'hésite à vous le dire car je ne veux surtout pas que cette référence contribue à fausser la réception du spectacle, qui s'en est finalement trop éloigné : il vaudrait mieux citer Henry Hubert et Marcel Mauss et leur *Essai sur la nature et la fonction du sacrifice*, Caillois ou Bataille – ce travail a commencé il y a six ans avec *Le Sacre du printemps* : j'avais beaucoup appris auprès de Dominique Brun sur le développement de sa « reconstitution », en m'intéressant plus particulièrement à cette œuvre du point de vue de son lien avec les sociologues de l'époque. Le fait, en particulier, de réinterpréter une fête païenne russe sur le plateau du Théâtre des Champs-Elysées m'intéresse beaucoup : ce déplacement me semble très signifiant quant au rôle à inventer, par une société laïque, pour un art affranchi de la religion... Très sincèrement et très profondément, j'ai l'impression d'avoir une mission « sociale » : si je fais des pièces comme les miennes, ce n'est certainement pas pour choquer, mais c'est pour servir la et les communauté(s) parfois très différentes auprès desquelles le travail est présenté. Je ne suis pas croyante, mais je comprends bien, d'un point de vue artistique et spirituel, les émotions et les expériences que peuvent générer certaines cérémonies, œuvres et certains espaces religieux. L'art a servi le religieux d'un point de vue architectural, musical, pictural, théâtral, chorégraphique, etc., et ce besoin d'expériences artistiques, qui sont autant d'expériences spirituelles, même si on est athée, reste nécessaire et toujours aussi fort, la période que nous traversons en témoigne de manière flagrante. Tout le monde est en quête de spiritualité, et malheureusement, le champ de l'art, en France, par exemple, n'est visiblement pas, pour la majeure partie de nos concitoyens, un espace identifié comme étant celui de ces expériences spirituelles dont tout le monde a besoin. L'Etat laïc manque probablement encore d'espaces possibles identifiés pour ce type d'expériences. Il faudrait également agir davantage contre la pauvreté artistique de différents espaces symboliques, dans l'espace laïc, qui semblent toujours très importants comme les mariages, les naissances, les enterrements et bien d'autres, et identifier les espaces et expériences manquantes, afin que la société laïque réponde pleinement à ce besoin profond de nos concitoyens. J'aimerais beaucoup travailler à ces endroits-là, essayer de penser une excellence artistique qui ait une vraie pertinence sociologique et psychologique également en dehors des lieux déjà identifiés pour la présentation de l'art... C'est en ce sens que l'espace artistique, pour moi, est plus proche du religieux que du divertissement.

Cette place « ritualisée » devrait notamment permettre à notre besoin de violence de s'exprimer ?

Gisèle Vienne : Oui, entre autres. Les médias nous en apportent quotidiennement la preuve : nos concitoyens ont évidemment besoin d'être confrontés et de dialoguer avec ce qui leur fait peur, et tout ce qui les perturbe et les préoccupe de la manière la plus intime. Sauf qu'à partir du moment où certains sujets se déplacent dans l'espace artistique, on est régulièrement considéré comme un artiste pervers, dérangé ou tordu. Je le suis peut-être un peu, mais je ne pense pas l'être plus que mes concitoyens (*sourire*).

Ma mère m'a raconté qu'un jour, lorsque j'étais très petite, lors d'une visite à une grand-tante en Autriche (je suis à moitié autrichienne), je me suis mise à hurler : c'était la première fois que je voyais un Jésus sur la croix. Il est vrai que l'iconographie chrétienne peut être atroce : allez dans une église, tout particulièrement en Espagne ou au Mexique par exemple, les iconographies sont absolument extravagantes d'horreur, tout en exerçant une grande fascination sur celui qui les observe... Le besoin de voir ce type d'images dans un désir d'expérience spirituelle est très visible, et le théâtre, à mon sens, doit aussi remplir cette mission. D'autant que je suis frappée, particulièrement dans le discours qui s'est développé depuis les attentats de 2015, par le rapport perturbé que nous entretenons à la violence. Présenter les attentats comme des actes « barbares », c'est négliger le fait que la violence est inhérente à l'homme civilisée. La violence peut évidemment être mauvaise, mais elle ne l'est pas forcément ; et en tout cas, vouloir l'éradiquer me semble d'une absurdité folle. La question est plutôt de savoir comment créer des espaces d'expression ou d'expérimentation de cette violence qui ne mettent pas en péril la communauté. C'est une évidence, à laquelle les sociétés, depuis des millénaires,

tentent de répondre partiellement, et en même temps, dans le discours ambiant, c'est comme si cette histoire n'était pas considérée…
Ce sont des questions complexes. À mon échelle, avec *Crowd*, j'essaie d'insister encore sur l'aspect jubilatoire, exutoire de la violence – ou plutôt des violences, ou des déploiements d'énergie différente –, sur le plaisir possible de l'expression violente, et sur les possibilités d'absorption de celle-ci. La petite communauté que je mets en scène et que je chorégraphie arrive dans un état où les sens sont déjà très excités, puisque les personnes qui vont à cette fête sont disposées à traverser des expériences émotionnelles particulièrement fortes, de tout type. Ce groupe va passer par différents comportements que l'on pourrait qualifier de « violents » et s'exalter à travers une pièce dont la structure évoque de nombreux rituels. Et il sera intéressant de voir comment il sait ou non gérer, exprimer et absorber ces violences. Ce qui m'importe ici, c'est d'être dans un rapport très physique et très sensible au spectateur. Dans mes travaux, évidemment, j'espère toujours que l'émotion amène à de la réflexion. Je m'intéresse particulièrement à la manière dont l'émotion peut perturber notre réflexion, et l'élargir, quand l'émotion et les sentiments élargissent et en même temps perturbent notre pensée, et nous poussent à réfléchir davantage… C'est pourquoi je ne pense pas être dans un rapport de provocation, mais plutôt de stimulation.
Ce sujet de l'émotion dans l'art me semble primordial. Quand on essaie de travailler avec l'émotion, on est doublement suspecté : soit d'être racoleur, soit d'être manipulateur, voire les deux. L'enjeu majeur, pour moi, n'est ni de séduire les spectateurs, ni de les manipuler, mais de leur permettre – comme à moi-même, ou aux personnes impliquées dans mon travail – de développer l'acuité de leur perception, de comprendre toujours mieux la richesse et la complexité des sentiments qui nous animent.
Nous parlons là beaucoup du « contenu ». L'enjeu de *Crowd* est tout autant formel. C'est l'expérience formelle, notamment en ce qui concerne le travail avec le mouvement et avec la musique, qui est la plus immédiate et permet de parler de la manière la plus visible de ce travail…

Parlons alors de la forme, de la manière dont vous avez assemblé les différents éléments constitutifs de* Crowd*…
Gisèle Vienne : En fait, *Crowd* marque sinon l'aboutissement, du moins un moment charnière dans le travail gestuel que je développe depuis mes débuts, dès *Splendid's* de Jean Genet, mais de manière beaucoup plus visible et intelligible dans *Showroomdummies* [2001 et 2002, Ndlr.]. J'essaie de développer un vocabulaire gestuel qui n'est jamais affranchi de théâtre – au sens où les corps dansants, chez moi, ne sont jamais de pures abstractions mais des personnes. Un vocabulaire gestuel nourri, notamment, de mon intérêt pour la sculpture et le mouvement (passions, entre autres, qui m'ont menée à étudier les arts de la marionnette), et qui est énormément influencé par les différentes formes de « retouche gestuelle » : d'une part celles qui sont rendues possibles dans le champ du film et de la vidéo, que ce soit par le montage ou par les effets spéciaux ; d'autre part, de manière plus archaïque, tout ce qui concerne les « corps artificiels » – les marionnettes, les sculptures, mais aussi les robots et les représentations de corps les plus diverses et variées. Il s'agit d'inventer des qualités et types de mouvements qui permettent de reproduire ces effets, mais de manière très organique, ou bien de les réinterpréter, ce qui produit une altération tout aussi excitante artistiquement.
Il est certain – et je suis surprise qu'on ne l'ait pas plus souvent souligné – que les différents types de danses urbaines sont finalement ce qu'il y a de plus proche de ma pratique chorégraphique depuis longtemps. Je ne fais pas du tout des spectacles de hip-hop ou de krump, ce que je produis est très « digéré », je travaille énormément à partir de ces techniques, via par exemple des tutoriels sur Internet. Dans *Une belle enfant blonde* (2005), par exemple, Anja Röttgerkamp fait un solo de micro-pulsions, interprété à notre manière certes, mais tout de même où ce type de technique est très reconnaissable. Et dans *The Pyre,* elle interprète un éventail très large de mon vocabulaire gestuel. Quand j'ai commencé, il y a dix-sept ans, les danseurs contemporains n'avaient pas la même connaissance de ces danses-là, et un travail beaucoup plus long était nécessaire pour arriver aux qualités que l'on trouve dans le krumping, le hip-hop ou le voguing par exemple, et celles que je recherche. Pour *Crowd*, je travaille avec des danseurs plus jeunes, d'une autre génération, qui ont donc, en partie, une bien plus grande connaissance et pratique de ces danses-là, largement intégrées depuis dans le champ de la danse contemporaine.
La question du « vivant », également, est essentielle : qu'est-ce qui, dans ces représentations de corps immobiles ou en mouvement, nous rapproche ou nous éloigne du vivant ? Prenez par exemple un personnage de synthèse : qu'est-ce qui fait qu'il a l'air très vivant, et qu'est-ce qui fait qu'il ne l'est pas tout à fait ? Il y a forcément des ratés, qu'ils soient énormes ou infimes, et ces ratés m'intéressent beaucoup. C'est le chemin entre le vivant et sa représentation, l'incarnation et la désincarnation, qu'il s'agisse d'humain, d'espace et d'autres, c'est cette oscillation stimulante, autant physiquement qu'intellectuellement, qui est au cœur de mon travail. De même, l'immobilité des personnes et/ou de l'espace, du son, etc., par exemple, me fascinent. La recherche des différentes immobilités possibles me semble aussi riche que le rapport aux silences en musique. Cela fait dix-sept ans que je travaille ces sujets, et ma palette gestuelle, entre autres, s'est, progressivement, beaucoup élargie. Je pense être arrivée avec *Crowd*, de manière très visible, et avec des interprètes extraordinaires, à un niveau qui me semble particulièrement excitant de ce type de vocabulaire gestuel et du champ d'écritures scéniques possibles qu'il ouvre pour différents médiums. *Crowd* développe et traverse en effet une gamme assez large d'interprétations de mouvements qui sont retouchés et stylisés, en lien avec la musique.

La musique, via notamment votre collaboration avec le duo KTL (Stephen O'Malley et Peter Rehberg), a toujours occupée une place centrale dans vos spectacles…
Gisèle Vienne : La musique joue un rôle essentiel dans ma vie et dans mon travail, c'est aussi ma formation artistique principale – j'ai étudié la harpe pendant quinze ans, et travaillé dans des orchestres de manière semi-professionnelle. J'ai eu la très grande chance de pouvoir effectuer mes débuts de chorégraphe et metteure en scène en résidence dans les studios d'Anne Teresa

De Keersmaeker à PARTS, où j'ai tout de suite pu comprendre que mes connaissances musicales étaient un atout pour travailler avec des danseurs. Anne Teresa De Keersmaeker, comme Maguy Marin, Anne Teresa De Keersmaeker ou Christoph Marthaler, et comme finalement trop peu de metteurs en scène et de chorégraphes, ont une très grande compréhension de la musique, de l'écriture avec la musique. J'ai souvent parlé des artistes plasticiens qui font partie de mes « ancêtres » – que ce soit Oskar Schlemmer, ou Tadeusz Kantor, ou Bob Wilson : mais mon histoire, c'est aussi certainement le Jacques Tati de *Playtime* et les chorégraphes précédemment cités.
Si, en tant qu'interprète, j'ai beaucoup joué les répertoires médiéval, celtique, classique, mais aussi la musique contemporaine, j'ai toujours été très marquée aussi, dans un registre plus « populaire », par la musique industrielle, la musique électronique, le rock et la pop, entre bien d'autres musiques. Même si ma discothèque est vraiment très vaste et variée, d'autant plus que je partage ma vie avec un musicien, les musiques que j'écoute le plus souvent sont les musiques industrielle et électronique et différentes formes très vastes de musiques expérimentales, des râgas, et de la musique contemporaine et minimaliste majoritairement. D'ailleurs, le travail gestuel dont je parlais est aussi, en un sens, très inspiré par la musique électronique et les musiques que j'écoute.
Dans *Crowd*, la musique est principalement constituée d'un DJ-set proposé par Peter Rehberg, qui a une excellente connaissance de la musique électronique. Il me semblait intéressant, en effet, que ce *DJset* ait une vraie pertinence historique, qu'il soit composé de morceaux signifiants pour l'histoire de la musique électronique : pas forcément des tubes, mais des œuvres de musiciens marquants de ces trente dernières années, allant des scènes de Detroit, Berlin et Cologne entre autres, de Mad Mike et Underground Resistance à M:I:5 ou Pan Sonic et jusqu'à Powell, par exemple. Il s'agissait de balayer un échantillon significatif des sonorités qui excitent nos sens depuis les trente dernières années, qui ont pu se propager de l'*underground* au *mainstream*, et qui influencent notre rapport au corps et au mouvement. Outre ce DJset qui est présent durant la majeure partie de la pièce, il y a une musique originale créée par KTL. Même si ce n'est pas tout à fait explicite, cette musique semble être « diégétique » – la musique du DJset pourrait être celle sur laquelle les personnes de la pièce dansent, même si, du fait d'un léger décalage, on ne peut en être certain. Dans le cas des morceaux de KTL, la musique est clairement extra-diégétique, et crée un dialogue peut-être plus intelligible, ou du moins plus sensible, avec l'intimité du groupe des personnes sur scène.

Quant au texte de Dennis Cooper, quel est son statut ? Vous parlez vous-même de « sous-texte »…

Gisèle Vienne : Les pièces, pour ne pas dire le monde, sont constituées de différentes couches de textes, toutes les couches de textes m'ont toujours intéressée, j'essaie toujours de mieux les comprendre et les identifier, et c'est en ce sens que je ne peux pas comprendre comment on peut parler de théâtre sans texte. De même qu'il y a pour moi une musicalité de la chorégraphie ou de l'image (c'était flagrant dans *The Pyre*, où l'espace était parfois très « bruyant », et générait une rythmique et une musicalité très fortes à travers sa seule plasticité), il y a des textes qui sont générés par des images, par exemple. Une image comprend, à elle seule, de nombreuses couches de textes. Bernard Vouilloux, un chercheur tout à fait passionnant, en parle très bien. De même que pendant que je vous parle, ma parole n'est pas ma seule voix et le seul texte qui m'anime – les psychologues sauront mieux encore, et autrement surtout, décrypter les différentes strates de textes qui me constituent. Ce sont ces différentes strates qui m'intéressent. Car la langue n'est pas qu'à l'endroit de l'audible. C'est pourquoi, même si l'on ne dit que trois mots, ou aucun, le théâtre sans texte n'existe pas. Dans *Jerk* (2008), où le comédien parle du début à la fin, on pose des questions très voisines de *I Apologize* (2004), où ce même comédien ne dit pas un mot du début à la fin : il n'y a pas moins de texte, c'est juste que le texte n'est pas au même endroit. Ayant étudié les arts de la marionnette, rien n'est moins évident, pour moi, que de faire sortir le texte du corps. Une marionnette ne parle pas. Tandis que dans le théâtre avec des acteurs, souvent, on a des comédiens qui parlent, sans que l'on se soit posé la question de savoir si le texte pouvait être ailleurs. Selon moi, on rate quelque chose à ne pas se poser la question du placement de la voix, du rapport de la voix au corps, des différents types de choix que l'on peut opérer, alors même que ces choix peuvent être passionnants. Avec la marionnette, au contraire, on est obligé de se poser cette question, vu que le texte ne peut pas sortir du corps : est-ce qu'on met une petite enceinte dans le corps de la poupée, est-ce qu'on place un comédien derrière, ou bien à côté, est-ce que la voix est amplifiée par un microphone, est-ce que la voix est enregistrée, est-ce que c'est un corps d'homme qui a une voix de femme, un animal qui a une voix d'enfant, est-ce qu'un corps interprètera plusieurs voix-… Quelles sont les significations qui émergent de ces déplacements de voix et de ces différents rapports de la voix au corps ? On esquive trop souvent ces questions essentielles au théâtre. Le champ des possibles est pourtant extrêmement vaste : si je vous parle et que ma voix sort de ma bouche, cela signifie quelque chose ; mais si je vous parle et que mon visage est immobile et que le texte est enregistré, je mets en perspective le texte autrement ; et si je vous parle en ventriloquie, c'est encore autre chose… Dès mes débuts, avec la mise en scène de *Splendid's,* de Jean Genet (2000), je me suis posé les questions du rapport du corps à la voix et du corps au texte. Il est intéressant de remarquer que Dennis Cooper a souvent mis en scène, dans ses romans, des personnages introvertis, qui n'arrivent pas à parler. Le rapport à la parole est chez lui une problématique essentielle, souvent envisagé dans son impossibilité : ses personnages éprouvent souvent un sentiment confus, un sentiment qu'ils n'arrivent même pas à formuler, et encore moins à exprimer. Ce qui nous passionne, Dennis et moi, c'est d'essayer de réinventer avec chaque nouveau projet de nouveaux rapports au texte, à la langue, à la parole, à la narration, de nouvelles manières d'écrire pour la scène. Le « sous-texte » de *Crowd* est un texte qui n'est pas audible mais en partie intelligible. Dans *Crowd*, les quinze danseurs, sur scène, sont aussi des personnes, qui ont une théâtralité évidente. Nous travaillons la dimension narrative et psychologique de ces personnes très différentes, en collaboration avec Dennis Cooper et les interprètes. Dennis Cooper écrit les quinze portraits de ces personnes dans le cadre de cette fête. Lorsque l'on observe une fête, il y

a énormément d'« histoires » qui se déroulent sous nos yeux : ce sont ces histoires et ces portraits de personnes que Dennis développe à partir du travail réalisé avec les interprètes qui affinent et influencent l'écriture de la pièce. Chaque danseur porte une histoire qui participe de l'« histoire » que génère la pièce, ce qui produit une densité narrative importante : il y a de la narration, de la parole mais qui n'est pas audible car elle est absorbée par la musique de la fête. Je réalise au cours de l'écriture de cette pièce une sorte de mixage de narrations, comme si vous aviez quinze pistes musicales dont vous modulez les volumes respectifs : toutes les narrations ne sont pas compréhensibles de la même manière, elles peuvent parfois être invisibles mais présentes – cela crée une tension, certes pas toujours compréhensible pour les spectateurs, mais en tout cas très sensible…

Cette dissociation des plans – rêve/réalité, réel/fantasme, intériorité/extériorité –, qui produit un puissant sentiment de distorsion du temps, est une autre caractéristique de votre travail…

Gisèle Vienne : Je pense que *Crowd* déploie le potentiel formel très riche de ce type d'écriture possible à travers, notamment, la stylisation des mouvements et leur montage, qui exige de chaque danseur une qualité d'interprétation magnifique, que ce soit pour apprendre ces mouvements complexes ou pour exécuter en groupe ces moments de découpages du mouvement, de fragmentation ou de ralenti. J'opère en effet des subdivisions : à certains moments les quinze danseurs vont être à l'unisson, à d'autres, certains vont être dans un type de gestuelle et d'autres dans un autre, par exemple, etc. Cela démultiplie les potentialités de montage, et surtout crée des vibrations rythmiques et musicales extrêmement excitantes, qui génèrent un sentiment quasi hallucinatoire ou hypnotisant tout en produisant du sens (puisque si un corps est en temps réel et le reste du groupe au ralenti, par exemple, cela transforme le sens de ce qui se déroule). Ces jeux rythmiques, à la fois la succession et la superposition de qualités différentes, provoquent une sensation très forte de distorsion temporelle. Ce qui est assez beau, c'est que ces distorsions sont très dynamiques et en même temps détendent le temps, permettent de regarder les gens à la loupe, de disséquer les détails des actions… Le potentiel de ces vocabulaires gestuels et de leur juxtaposition, que l'on pouvait voir dans mes travaux précédents, n'aura jamais été exploité de façon aussi nette.

Propos recueillis par David Sanson

BIOGRAPHIE

Gisèle Vienne est une artiste, chorégraphe et metteur en scène franco-autrichienne. Après des études de philosophie et de musique, elle intègre l'École Nationale Supérieure des Arts de la Marionnette de Charleville-Mézières où elle rencontre Étienne Bideau-Rey avec qui elle crée ses premières pièces. Dès 2004, elle poursuit ses projets personnels, qu'elle conçoit dans le cadre de collaborations fidèles, notamment avec les écrivains Dennis Cooper et Catherine Robbe-Grillet, les musiciens Peter Rehberg et Stephen O'Malley et le comédien Jonathan Capdevielle.

Parmi ses spectacles : *Une belle enfant blonde* (2005), *Jerk* (2008), *This Is How You Will Disappear* (2010), *LAST SPRING: A Prequel* (2011), *The Pyre* (2013), *The Ventriloquists Convention* (2015).

Elle expose également régulièrement son travail photographique et plastique.

www.g-v.fr

Gisèle Vienne au Festival d'Automne à Paris :

2015 *The Ventriloquists Convention*
(Centre Pompidou, Nanterre-Amandiers)

© Dimas Bontempo

NADIA BEUGRÉ

Tapis rouge

Chorégraphie et interprétation, **Nadia Beugré**
Création musicale et interprétation, Seb Martel
Interprétation, Adonis Nebié
Conseil artistique et dramaturgie, Boris Hennion
Scénographie, Erik Houllier
Création sonore, Thomas Fernier
Figuration, Aurélien Menu

Production déléguée Latitudes Prod. (Lille)
Coproduction Le Vivat – scène conventionnée (Armentières) ; Musée de la danse / Centre chorégraphique national de Rennes et de Bretagne ; Ballet national de Darmstadt ; Théâtre Garonne – Scène européenne (Toulouse) ; BIT Teatergarasjen (Bergen) ; La Bâtie – Festival de Genève ; Festival Montpellier Danse 2017 ; Le Parvis, Scène Nationale Tarbes-Pyrénées ; Festival d'Automne à Paris
Coréalisation CDC Atelier de Paris / Centre de développement chorégraphique national ; Festival d'Automne à Paris
Avec le soutien de la DRAC Hauts-de-France, de la Région Hauts-de-France et du Fonds Transfabrik – fonds franco-allemand pour le spectacle vivant
Spectacle créé le 24 janvier 2017 au Vivat – scène conventionnée (Armentières)

Que recouvre le tapis d'honneur que l'on déroule, en Afrique comme à travers le monde, aux plus puissants ? Dans *Tapis rouge*, la chorégraphe Nadia Beugré, née en Côte d'Ivoire, met en lumière avec âpreté le monde du « dessous » et les corps des travailleurs exploités.

Tapis rouge avait vu le jour parmi les « Sujets à vif » du Festival d'Avignon, comme un corps-à-corps entre Nadia Beugré et le compositeur et guitariste Seb Martel. Depuis, la chorégraphe installée en France a transformé cette matière en forme longue, en associant un danseur supplémentaire. Elle y poursuit une quête chorégraphique en forme de lutte, au service des marginalisés d'Afrique ou d'ailleurs. Le tapis rouge du titre, celui des stars, n'est que l'incarnation moderne d'une longue tradition : celle de tracer une piste sacrée, isolée de la terre, qui permettait déjà au clergé antique d'éviter tout contact symbolique avec le bas monde. *Tapis rouge* va au contraire chercher du côté de ce que l'on cache sous ce tissu. Marquée par sa rencontre, au Burkina Faso, avec des femmes et des enfants qui se saignaient dans les mines, Nadia Beugré parle, à travers sa danse, de la brutalité exercée à l'égard de groupes souvent invisibles. Passée par les danses traditionnelles ivoiriennes puis par la compagnie Tché-Tché aux côtés de Béatrice Kombé, Nadia Beugré trace aujourd'hui son chemin artistique avec conviction, et collabore en parallèle avec Dorothée Munyaneza ou Boris Charmatz.

CDC ATELIER DE PARIS
Vendredi 8 au dimanche 10 décembre
Vendredi 20h30, samedi 16h et 20h30, dimanche 16h
––––––
12€ et 20€ / Abonnement 10€ et 12€
Durée estimée : 1h15

Contacts presse :
Festival d'Automne à Paris
Christine Delterme, Lucie Beraha
01 53 45 17 13
CDC Atelier de Paris
Patricia Lopez
06 11 36 16 03 | plopez@hotmail.fr

ENTRETIEN
Nadia Beugré

Vous aviez présenté une première version de Tapis rouge au Festival d'Avignon en 2014. Pourquoi avoir choisi de retravailler cette pièce ?
Nadia Beugré : Je n'étais pas allée au bout de ce que j'avais envie de dire. Je faisais de plus en plus de constats par rapport au thème même du projet, parce que la situation va de mal en pis. Reprendre *Tapis rouge* était nécessaire pour continuer mes recherches.

Quel(s) tapis rouge(s) souhaitez-vous évoquer sur scène ?
Nadia Beugré : Quand je dis « tapis rouge », on pense tout de suite à des paillettes. Pour moi, c'était important de demander : quels sont les critères qui nous amènent à être sur un tapis rouge ? Qui décide ? Est-ce que ceux qui sont actuellement sur le tapis doivent y rester éternellement, et est-ce qu'ils méritent même d'y être ? Je veux étaler un tapis rouge, à l'inverse, pour les travailleurs, pour ces personnes qui se saignent alors qu'il n'y a aucune reconnaissance vis-à-vis d'eux – pas seulement en Afrique, mais partout.
Ce sont ceux qui ont travaillé pour que le monde soit ce qu'il est aujourd'hui. Leurs vies se dégradent, leurs droits ne sont pas défendus. Ce sont des personnes qui méritent de marcher sur ce tapis.

Vous vous étiez rendue au Burkina Faso avant la création en 2014. Est-ce que vous avez également voyagé avant cette nouvelle version ?
Nadia Beugré : Je suis retournée là-bas. C'est lorsque j'étais au Burkina Faso que l'envie de faire ce projet est venue. Pendant des vacances, j'étais allée dans un village où j'ai vu des femmes qui avaient des cicatrices sur leur corps - une, puis deux, trois. On m'a dit que ces femmes travaillaient dans les mines : comme elles n'ont pas de matériel pour travailler, elles ont trouvé une technique en faisant couler leur sang, pour aider l'or à remonter en surface.

Est-ce que vous les avez retrouvées quand vous y êtes retournée ?
Nadia Beugré : La mine était fermée, on les avait chassées. Souvent, il y a des attaques dès qu'on commence à trouver de l'or dans une mine. J'ai aussi appris que quand il y a des écoles à côté, des enfants de primaire désertent pour aller eux aussi chercher de l'or. On a besoin d'eux pour les trous qui sont très peu larges : il faut un corps d'enfant. Souvent les gens mentent, disent qu'ils ont dix-sept ou dix-huit ans, mais non – c'est moins que ça. Même en Côte d'Ivoire, qui est le premier producteur de cacao, ils utilisent des enfants comme esclaves pour travailler dans les champs. C'est important d'en parler, et ça n'arrive pas qu'en Afrique : des mines, il y en a au Brésil, un peu partout. Qui s'occupe de ces travailleurs ?

Comment vivaient les enfants et adolescents que vous avez rencontrés ?
Nadia Beugré : Ces jeunes-là, quand je leur demandais ce qu'ils cherchaient, ils me disaient qu'ils voulaient acheter une moto. Ce sont des enfants, et souvent, quand j'arrive là-bas, j'ai mal pour eux, mais en même temps leur façon de faire me donne de l'espoir. Ils écoutent de la musique américaine, leur façon de s'habiller ressemble au style hip-hop, ils rêvent de l'Amérique, de l'Europe. Ils prennent tous ces risques pour ce rêve-là.

***Est-ce que vous pensiez également à l'expression « cacher la poussière sous le tapis » en créant* Tapis rouge ?**
Nadia Beugré : Oui. C'est parce que ces gens sont en bas qu'on met un tapis. Ce tapis, si on l'enlève, on trouve des crânes, des corps – on marche dessus. Ma façon de faire mes recherches, c'est de me déplacer là-bas pour rencontrer ces personnes qui travaillent. Je préfère ça aux statistiques dans un livre. Il y a des pistes dans les livres, mais ce qui est important pour moi, c'est d'aller écouter le villageois, le chef d'entreprise ou le travailleur, avec ses émotions à lui.

De nouveaux artistes ont rejoint les deux interprètes d'origine, le musicien-compositeur Seb Martel et vous-même. À quel point ce* Tapis rouge *a-t-il changé ?
Nadia Beugré : Il y a maintenant deux autres personnes avec nous : le danseur Adonis Nebié et Aurélien Menu, un technicien plateau que j'ai embarqué avec nous, qui est tout le temps sur scène. Ça change, forcément, mais je prends l'exemple d'un quartier de dix habitants. Si d'autres personnes veulent venir y habiter, ça ne veut pas dire que son nom doit changer. Avec la présence de nouvelles personnes, on a essayé de développer cette « ville » : les dispositions ont changé, mais le cœur même du projet est resté.

Est-ce que vous incarnez des travailleurs sur scène ?
Nadia Beugré : Les rôles de chacun évoluent. C'est comme dans l'imaginaire individuel : à un moment on est un enfant qui rêve, à un autre on est un bourreau, ou la victime. Au moment où j'ai commencé la nouvelle version, je me suis dit qu'il me manquait une couleur, une énergie supplémentaire. Je n'avais pas envie d'être seule avec Seb [Martel] à nouveau, nos deux présences sont déjà fortes dans la pièce, mais j'en voulais d'autres, qui viendraient les diluer ou les renforcer. J'ai alors proposé à Adonis [Nébié] de nous rejoindre. C'est un ami, et en tant qu'artistes, on a eu beaucoup d'échanges. Je considère ce projet comme une mine : Adonis a lui-même creusé, cherché. Quand il est arrivé, on a fait un petit filage et je lui ai proposé de regarder. Je lui ai demandé de voir comment les choses lui revenaient, comment il se projetait à chaque moment par rapport à ce qu'il voyait.

Quelle liberté laissez-vous ensuite à l'interprète ?
Nadia Beugré : Je lui ai donné un point de départ, et il m'a fait des propositions. Je sais qu'en tant qu'interprète sur d'autres projets, j'aime qu'on me donne le cadre avant de chercher ensuite comment me débrouiller là-dedans. Ça permet à l'interprète d'être vrai. On essaie de voir où on se rencontre, ce qui nous touche. Au même moment, j'ai proposé à Aurélien Menu de nous rejoindre.
La plupart des techniciens sont toujours derrière le rideau, mais lui, il est là pendant tout le spectacle, il fait des boules de terre comme des briques. Il essaie de construire une petite muraille, de bâtir son royaume. D'autres montrent le plaisir de détruire. C'est comme ça que je travaille : dans un espace, j'essaie de m'adapter à ce qui est là, je ne ramène que peu de choses. Je

travaille un peu comme une boule de neige, en accumulant au *feeling*, et ensuite je prends du recul pour questionner le tout.

Quel travail avez-vous réalisé sur la création musicale avec Seb Martel ?
Nadia Beugré : Seb a essayé de trouver sa contrainte à lui en fabriquant le son. Chacun est dans sa mine, dans ce projet. Il joue de la guitare sur scène et fabrique les choses en cherchant la connexion, en se demandant si cette musique-là me parle, comment je réagis en l'entendant.

Vous avez fait vos premiers pas dans les danses traditionnelles en Côte d'Ivoire. Est-ce que c'est un matériau chorégraphique que vous utilisez encore ?
Nadia Beugré : Je suis un caméléon, je me laisse habiter par l'énergie de l'endroit où je me trouve. Ensuite, je choisis comment doser, selon mes questionnements. Je ne sais pas décrire ma danse : je cherche à dire quelque chose sans pour autant faire de triples pirouettes. Si je rate une pirouette, ça ne change rien au fait que ce que j'ai dit est vrai ou non. J'explore : je veux partir sur la base d'une danse traditionnelle, pas forcément de chez moi, et essayer de voir comment je la décortique. C'est un peu comme la colonne vertébrale, et ça devient autre chose.

Vous êtes passée en 2009 par la formation Ex.e.r.ce du Centre Chorégraphique National de Montpellier. Qu'est-ce qu'elle vous a apportée ?
Nadia Beugré : Elle m'a permis de me définir en tant qu'artiste. Avant, je craignais un peu ce que les gens disaient. Ça ne m'intéresse pas de faire de la belle danse : ce qui m'intéresse, c'est tout ce qui est tabou, tout ce qui est marginalisé. Aujourd'hui, je réalise que je suis une personne qui n'a pas peur. Ma formation en France, m'a permis de rencontrer différents artistes, du monde entier. On se dit qu'on n'est pas seul, il y a d'autres générations qui se posent les mêmes questions, même si les choix artistiques sont différents. J'ai aussi pu rencontrer des intervenants qui m'ont touchée. Une intervenante qui nous enseignait la technique de Merce Cunningham a dit une chose dans laquelle je me reconnais : lorsque Cunningham se déplaçait d'un espace à un autre espace, c'était comme s'il déplaçait l'espace avec lui. Comment peut-on changer l'espace, quand on est dedans ?

Est-ce que vous avez également l'opportunité de travailler en Côte d'Ivoire aujourd'hui ?
Nadia Beugré : Je suis en train d'essayer de mettre en place une formation pour les danseurs en Côte d'Ivoire, pour les jeunes. Avant, quand il y avait des compétitions de danse en Afrique, elles se jouaient souvent entre l'Afrique du Sud et la Côte d'Ivoire. Depuis qu'il y a des problèmes socio-politiques dans le pays, tout s'est arrêté : les jeunes se sont dispersés, sont partis au Mali ou au Burkina Faso. Les problèmes ont un effet sur les danseurs, sur les artistes, et certains ont été obligés de fuir. Il faut former les danseurs aujourd'hui, les mettre en confiance. Comment créer des choses pour que les danseurs puissent rester là-bas ? Une formation, c'est ce qui fera que les danseurs auront confiance en eux, en l'avenir. Il faut les encadrer, parce qu'ils sont dans la précarité. Ce que la formation que j'ai suivie à Montpellier m'a donné, c'est un trousseau. Après, on peut choisir la bonne clé.

Propos recueillis par Laura Cappelle

BIOGRAPHIE

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 internationaux, la compagnie se produit et donne des ateliers dans de nombreux pays.
Nadia Beugré crée ensuite le solo *Un espace vide : Moi* présenté en Angleterre, en France, au Burkina Faso, en Tunisie et 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 au Théâtre de la cité internationale à Paris, puis aux Etats-Unis, dans de nombreuses villes françaises et européennes ainsi qu'au Brésil.
En août 2015, Elle crée sa première pièce de groupe *Legacy* au Festival La Bâtie de Genève. *Legacy* est ensuite présentée au Théâtre de la cité internationale dans le cadre du Festival d'Automne à Paris, à Bergen (Norvège), Strasbourg, Toulouse, Arles, Lille…
Nadia Beugré a collaboré avec les créateurs Seydou Boro, Alain Buffard, Dorothée Munyaneza, et dansera prochainement pour Boris Charmatz.

Nadia Beugré au Festival d'Automne à Paris :
2015 *Legacy* (Théâtre de la cité internationale)
Quartiers libres (Le Tarmac)

© Filipe Ferreira

MARLÈNE MONTEIRO FREITAS

Bacchantes – prélude pour une purge

Chorégraphie, **Marlene Monteiro Freitas**
Avec Cookie, Flora Détraz, Miguel Filipe, Guillaume Gardey de Soos, Johannes Krieger, Gonçalo Marques, Andreas Merk, Tomás Moital, Marlene Monteiro Freitas, Lander Patrick, Cláudio Silva, Betty Tchomanga, Yaw Tembe // Lumières et espace, Yannick Fouassier // Son, Tiago Cerqueira // Tabourets, João Francisco Figueira, Miguel Figueira

Production P.OR.K (Lisbonne) // Distribution | Key Performance (Stockholm) // Coproduction Teatro Nacional D. Maria II (Lisbonne) ; Kunstenfestivaldesarts (Bruxelles) ; Steirischer herbst Festival (Graz) & Alkantara Festival (Lisbonne) avec le soutien du NXTSTP – Programme Culture de l'Union européenne ; NorrlandsOperan (Umeå) ; Festival Montpellier Danse 2017 ; Bonlieu Scène nationale (Annecy) & La Bâtie – Festival de Genève dans le cadre du soutien FEDER du programme Interreg France-Suisse 2014-2020 ; Teatro Municipal do Porto ; Le Cuvier – CDC d'Aquitaine ; HAU Hebbel am Ufer (Berlin) ; Kampnagel (Hambourg) ; Athens and Epidaurus Festival ; Münchner Kammerspiele (Münich) ; Kurtheater Baden ; SPRING Performing Arts Festival (Utrecht) ; Zürcher Theater Spektakel (Zurich) ; Nouveau théâtre de Montreuil, centre dramatique national ; Les Spectacles vivants – Centre Pompidou (Paris) // Coréalisation Les Spectacles vivants – Centre Pompidou (Paris) ; Festival d'Automne à Paris pour les représentations au Centre Pompidou // Coréalisation Nouveau théâtre de Montreuil, centre dramatique national ; Festival d'Automne à Paris pour les représentations au Nouveau théâtre de Montreuil, centre dramatique national // Soutien résidences O Espaço do Tempo (Montemor-o-Novo), Montpellier Danse à l'Agora, cité internationale de la danse, ICI – Centre chorégraphique national de Montpellier Languedoc-Roussillon dans le cadre du programme de résidence Par/ICI (Montpellier) // Avec le soutien de l'Adami
Spectacle créé le 20 avril 2017 au Teatro Nacional D. Maria II (Lisbonne)

Marlene Monteiro Freitas ose tout, et les scènes européennes en redemandent. Chorégraphe du mystère et des émotions indomptées, la jeune Capverdienne embarque cette fois treize performeurs dans une intense bacchanale inspirée d'Euripide où l'humain se trouve inextricablement écartelé entre raison et folie.

Avec *Bacchantes – prélude pour une purge*, c'est la première fois que Marlene Monteiro Freitas propose une création d'une telle envergure. Ceux qui connaissent le travail de cette jeune chorégraphe ne seront pas étonnés de la voir plonger dans la pièce d'Euripide, elle qui se dit fascinée par l'étrangeté et la transgression des carnavals de rue. Formée chez Anne Teresa De Keersmaeker, à Bruxelles, et à la Fondation Gulbenkian, à Lisbonne, elle a notamment dansé avec Emmanuelle Huynh, Loïc Touzé et Boris Charmatz avant de collaborer avec Trajal Harrell, François Chaignaud et Cecilia Bengolea et de monter ses propres projets (*Jaguar*, *De marfim e carne…*, *Paraiso*, *Guintche*…) à partir de 2010. L'impureté, l'animalité et l'expression brute des émotions sont au cœur de ses précédentes pièces. Là encore, la folie, le trouble et les corps qui s'entrechoquent traversent ces *Bacchantes* où la psyché humaine se trouve sous influences contradictoires, entre l'harmonieuse raison d'Apollon et l'appel sauvage de Dionysos. Ce détour par la mythologie grecque n'empêche en rien la chorégraphe, qui danse ici comme dans toutes ses productions, de regarder le chaos du monde contemporain droit dans les yeux.

CENTRE POMPIDOU
Mercredi 13 au samedi 16 décembre 20h30
14€ et 18€ / Abonnement 14€

NOUVEAU THÉÂTRE DE MONTREUIL, CENTRE DRAMATIQUE NATIONAL
Lundi 18 au jeudi 21 décembre
Lundi au mercredi 20h, jeudi 21h
11€ à 23€ / Abonnement 8€ et 10€

Durée estimée : 2h20

Contacts presse :
Festival d'Automne à Paris
Christine Delterme, Lucie Beraha
01 53 45 17 13
Centre Pompidou
MYRA : Rémi Fort, Yannick Dufour, Alexandre Minel
01 40 33 79 13 | myra@myra.fr

ENTRETIEN
Marlène Monteiro Freitas

Qu'est-ce qui vous intéresse dans* Les Bacchantes *d'Euripide ? Suivez-vous fidèlement la pièce ou est-ce seulement un prétexte pour donner cours à votre danse sauvage ?
Marlene Monteiro Freitas : *Les Bacchantes* est une tragédie très intéressante : pour la polarité Apollon/Dionysos, pour ses métamorphoses et ses scènes de possessions, pour son intensité, hors de toute ligne narrative, pour ce que je peux en comprendre mais aussi pour ce que je ne comprends pas. D'un côté, cela m'a permis de continuer à travailler sur plusieurs sujets et idées qui traversent le travail que nous avons développé jusqu'ici, comme par exemple l'hybridisme — pas seulement d'un point de vue physique mais, de façon plus générale, en tant qu'élément structurant de ma recherche — ; ou les métamorphoses comme mouvement qui peut produire un choc, une intensité, le relâchement de l'énergie. D'un autre côté, le fait que je n'ai pas complètement compris le texte d'Euripide m'incite à travailler avec lui, à passer du temps dessus. J'ai eu envie de le mettre en relation avec autres choses, afin de mieux le saisir. Ainsi nous l'avons mis en écho avec les rituels dionysiaques, les modes de composition des images en Grèce antique, mais également des textes contemporains, de la musique, des films… Néanmoins la polarité entre le rationnel et l'irrationnel, très présente dans la pièce et la tension grandissante que l'on sent à mesure que la pièce se déroule, ont joué un rôle central dans notre approche. Nous avons travaillé avec et à partir de la pièce d'Euripide, d'un point de vue chorégraphique, donc à la jonction d'états, de tensions, sur un plan davantage émotionnel ou sensuel que dans une perspective de sens.

Le thème des Bacchantes, de la bacchanale, paraît correspondre parfaitement à votre danse, à cet esprit de carnaval que l'on trouve dans la plupart de vos créations.
Marlene Monteiro Freitas : La pièce d'Euripide est à bien des égards trompeuse, surprenante, excessive… Donc, pour moi, carnavalesque. Dans *Les Bacchantes,* les choses ne sont pas telles qu'elles apparaissent, les situations ne se déroulent pas comme prévu… Il y a des personnages hors d'eux-mêmes, en état de délire, il y a du mystère et de l'illusion, des développements *ex-machina* : un peu comme dans les dessins animés, pas de règles de causes à effets, nul besoin de résolution logique, tout est possible. Cela rejoint l'idée que je me fais de la fiction, qui pour moi est le sens ultime du théâtre. Euripide créé une fiction à partir d'un rituel qui existe réellement. Nous créons une fiction à partir de la fiction d'Euripide.

Quelle est la spécificité de cette nouvelle création ?
Marlene Monteiro Freitas : C'est l'aspect musical. Non pas en raison du grand nombre de musiciens impliqués mais bien parce que nous avons abordé la pièce d'Euripide sous un angle musical. La musique, dans le cas présent, apparaît comme le contrepoint du sens. Sa force, son intensité tiennent lieu d'action en elles-mêmes plutôt que de représentation. Nietzsche pensait que la tragédie était quelque chose de cet ordre-là.

L'animalité, les émotions, le trouble, l'étrangeté sont des concepts qui traversent votre œuvre. D'ou cela vient-il ?
Marlene Monteiro Freitas : Je suis curieuse et je suis attirée par ce que je ne connais pas ou ce que je ne comprends pas complètement. Les mots des autres, l'étranger, l'inconnu sont pour moi fascinants. Par ailleurs, ce que j'aime le mieux et qui me semble le plus puissant au théâtre, c'est la communion entre le public et les artistes, autour d'une fiction, d'une construction mentale, d'un mensonge. Dans une fiction, on peut s'autoriser à rapprocher des choses, à les combiner alors que ça n'existe pas dans la réalité, même si cela conduit au final à une certaine congestion. J'ai toujours pensé qu'il y a une certaine intensité, une vraie force qui se dégage de ces combinaisons.

Doit-on y voir un commentaire politique des désordres contemporains ? Êtes vous inspirée par la situation politique et sociale actuelle ?
Marlene Monteiro Freitas : Je suis souvent très touchée, perturbée voire angoissée par des choses qui m'environnent, dans la rue, dans les gares, les aéroports, aux informations… et ces choses se retrouvent dans mon travail mais de façon plus subtile. Je n'ai jamais travaillé de façon directe sur un sujet politique. Néanmoins j'ai toujours espéré que le public y voit des connections avec ça. Les spectateurs construisent leurs propres fictions. Je pense que la scène joue un rôle pour l'humanité au niveau de l'imagination, à travers la constitution d'une communauté. Peut-être que la façon dont les danseurs et les musiciens participent à la pièce, ou la façon dont nous combinons différents éléments, correspond à ma façon à moi d'être politique sur le plateau.

Après* Jaguar*, vous créez une pièce de groupe, avec un nombre important de danseurs. Comment travaillez-vous avec eux ? Improvisent-ils ? Sont-ils co-créateurs ?
Marlene Monteiro Freitas : Jusqu'ici *(M)imosa* est la seule pièce que j'ai mené en co-création, et c'est une façon très différente de travailler. Dans *Les Bacchantes*, plus de la moitié de l'équipe est constituée d'artistes avec qui je travaille depuis un bout de temps. Par exemple avec Andreas Merk depuis 2012, avec Yannick Fouassier et Joào Figueira depuis 2010, avec Lander Patrick, Tiago Cerqueira, Betty Tchomanga, Cookie Hesguillier, Tomàs Moital, et Miguel Filipe depuis 2014… Il y a aussi Flora Detraz que j'ai rencontrée en 2014. Nous formons une équipe de gens créatifs, avec des compétences différentes. Et bien sûr nous partageons nos idées, nos réflexions… cela nourrit la création. Mais ce n'est pas une création collective. Pendant toute une période, je travaille seule en amont. Ainsi quand nous nous retrouvons en répétition, il y a déjà plein d'éléments et d'idées qui sont là. Je sais aussi comment chacun va intervenir dans la pièce même si cela peut évoluer au cours du travail. Disons que j'ouvre les portes et qu'ensuite nous y allons ensemble en croisant nos désirs, nos sensibilités, etc. L'improvisation de même que l'écriture sont des outils dont nous nous servons pour construire une pièce. Je procède généralement en ajoutant des détails, en remplissant chaque espace blanc, pour rendre le travail plus dense, plus épais. J'aime quand une œuvre est pleine, compacte, tendue, liée ; quand c'est trop pour certaines personnes, pour moi c'est bon. J'ai aussi proposé une certaine discipline de travail, une sorte d'entraînement. Tout cela détermine la pièce.

Que gardez-vous de votre expérience à P.A.R.T.S ? Revendiquez-vous un certain héritage ou, au contraire, vous sentez vous très loin de la manière dont vous dansiez là-bas ?
Marlene Monteiro Freitas : Je n'ai jamais travaillé directement avec Anne-Teresa de Keersmaeker, j'ai été élève à P.A.R.T.S.. C'est une très bonne école car elle propose aux étudiants un certain nombre d'outils pertinents pour développer leur propre pratique, avec leurs propres spécificités, ouvrant ainsi un large panel de possibilités, en aucun cas limité à une forme particulière. C'est l'expérience que j'en ai eu. En ce qui me concerne, des tas d'expériences ont un impact sur mon travail, par exemple certains aspects de ma culture d'origine, le Cap Vert, la gymnastique rythmique que j'ai pratiqué, le groupe Compass auquel j'ai participé, les différents chorégraphes avec qui j'ai travaillé, les danseurs que j'ai rencontré, mais aussi certains peintres, musiciens, écrivains dont le travail peut me toucher profondément. Tout cela a une influence sur mon travail.

Qu'en est-il des accessoires avec lesquels vous jouez dans ce spectacle ? Apparemment vous aimez bien jouer avec des accessoires ?
Marlene Monteiro Freitas : J'aime jouer. Avec ou sans accessoires, cela dépend des projets. Dans *Les Bacchantes* j'ai procédé à partir d'une situation initiale : un musicien assis avec un pupitre en face de lui.

Il y a quelque chose de très caractéristique dans votre démarche, c'est la façon dont vous dansez avec votre visage, pouvez-vous nous en parler ? D'où cela vient-il ?
Marlene Monteiro Freitas : L'expression faciale est en effet très importante pour moi. Par rapport au travail que nous développons, je dirai que nous travaillons avec des silhouettes et non avec des corps (avec ou sans visages), il est donc naturel que le visage soit impliqué. Si au contraire, il s'agissait d'explorer les expressions faciales, ou quelque chose qui tient du personnage, je crois que le résultat serait très différent. Je travaille avec des silhouettes car j'ai l'impression qu'elles sont plus désobéissantes, plus libres que les personnages, un peu comme dans les dessins animés, elles sont carnavalesques, peut-être qu'elles ne suivent pas le déroulement des événements, qu'elles fonctionnent de façon plus émotionnelle. C'est une réalité différente. D'où cela vient il ? Je ne sais pas. Souvent j'ai entendu de la part de mes proches ce genre de commentaires : « je ne te reconnais pas, ton attitude, tes gestes quand tu danses, c'est comme si tu étais quelqu'un d'autre ». Mais à un certain moment, les gens ont commencé à me demander de ne pas le faire et c'est probablement sur ce point que la chose me questionne… Pourquoi est-ce-que je m'acharne à le faire quand tout le monde m'en dissuade ? C'est peut-être là quelque chose de puéril… comme quand tu fais parler tes poupées à ta place, en donnant ta voix à leurs corps, ou en empruntant leurs corps pour ta voix… Mais je trouve que c'est un outil pertinent pour l'expérimentation scénique. Compte tenu de l'importance du masque dans la culture de la Grèce antique, on s'est dit qu'on pouvait aller dans cette direction. Sur ce plan là, nous nous sommes beaucoup appuyés sur le travail de l'anthropologue française Françoise Frontisi-Ducroux.

Propos recueillis par Maïa Bouteillet

BIOGRAPHIE

Marlene Monteiro Freitas naît au Cap Vert où elle co-fonde la troupe de danse Compass. Elle fait des études de danse à P.A.R.T.S. (Bruxelles), à E.S.D. et à la Fundação Calouste Gulbenkian (Lisbonne). Elle travaille avec Emmanuelle Huynn, Loic Touzé, Tânia Carvalho, Boris Charmatz, parmi d'autres. Elle créé *Jaguar* avec la collaboration d'Andreas Merk (2015), *D'ivoire et chair – les statues souffrent aussi* (2014), *Paradis – collection privée* (2012-13), *(M)imosa*, co-crée avec Trajal Harell, François Chaignaud et Cecilia Bengolea (2011), *Guintche* (2010), *A Seriedade do Animal* (2009-10), *A Improbabilidade da Certeza* (2006), *Larvar* (2006), *Primeira Impressão* (2005), des œuvres dont le dénominateur commun est l'ouverture, l'impureté et l'intensité. Elle co-fonde P.OR.K, structure de production basée à Lisbonne.

www.cargocollective.com

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 46E ÉDITION.

Grand Mécène du Festival d'Automne à Paris
Fondation Pierre Bergé – Yves Saint Laurent

Mécènes
Fondation Aleth et Pierre Richard
Fondation Crédit Coopératif
Fondation d'entreprise Hermès
Fondation Ernst von Siemens pour la musique
Fondation d'Entreprise Philippine de Rothschild
King's Fountain
Lafayette Anticipations - Fonds de dotation Famille Moulin

Arte
Better Brand Better Business
Koryo

Jean-Pierre de Beaumarchais
Olivier Diaz
Pâris Mouratoglou
Béatrice et Christian Schlumberger
Sylvie Winckler

Donateurs
Frédérique Cassereau, Philippe Crouzet, Aimée et Jean-François Dubos, Sylvie Gautrelet, Ishtar Méjanes, Jean-Claude Meyer, Caroline Pez-Lefvèvre, Sydney Picasso, Claude Prigent, Ariane et Denis Reyre, Agnès et Louis Schweitzer, Nancy et Sébastien de la Selle, Bernard Steyaert

Fondation Clarence Westbury, Fondation pour l'étude de la langue et de la civilisation japonaises sous l'égide de la Fondation de France, Fondation Fiminco, Fonds Handicap & Société par Intégrance

Amis
Annick et Juan de Beistegui, Irène et Bertrand Chardon, Catherine et Robert Chatin, Lyne Cohen-Solal, Hervé Digne, Susana et Guillaume Franck, Agnès et Jean-Marie Grunelius, Pierre Morel, Tim Newman, Yves Rolland, Myriam et Jacques Salomon, Guillaume Schaeffer

Le Festival remercie également les Mécènes, Dontateurs et Amis qui ont souhaité garder l'anonymat.

Partenaires 2017
Sacem, Adami, SACD, ONDA, British Council, Année France-Colombie 2017, Impuls Neue Musik, Diphonique, Ina

FESTIVAL D'AUTOMNE À PARIS
46e édition

ARTS PLASTIQUES / PERFORMANCE

Karla Black
Salle Melpomène - Beaux-Arts de Paris - 20/10 au 07/01
Musée des Archives nationales - 20/10 au 20/11

Gerard & Kelly
Reusable Parts/Endless Love
CND Centre national de la danse – 29 et 30/09
Timelining
Centre Pompidou – 20 au 22/10
STATE OF
Palais de la Découverte –FIAC - 18/10

Meg Stuart / Tim Etchells / *Shown and Told*
Centre Pompidou – 24 au 26/11

William Forsythe x Ryoji Ikeda
La Villette / Grande Halle – 1er au 31/12

THÉÂTRE

Simon McBurney / *La Pitié dangereuse* de Stefan Zweig
Théâtre des Gémeaux, scène nationale de Sceaux / Avec le Théâtre de la Ville - 14 au 24/09

Forced Entertainment / *Real Magic*
Théâtre de la Bastille – 18 au 24/09

Fanny de Chaillé / *Les Grands*
Centre Pompidou – 20 au 23/09

François Tanguy / *Soubresaut*
Nanterre-Amandiers – 22/09 au 8/10

Tania Bruguera / *Fin de Partie* de Samuel Beckett
Nanterre-Amandiers – 22/09 au 01/10

Mohamed El Khatib
Stadium
La Colline théâtre national / Avec le Théâtre de la Ville – 27/09 au 7/10
Théâtre Alexandre Dumas / Saint-Germain-en-Laye – 12/10
Théâtre de Chelles – 13/10
Théâtre Louis Aragon / Tremblay-en-France – 14/10
L'Avant-Seine / Théâtre de Colombes - 10/11
Théâtre du Beauvaisis - 16 et 17/11
C'est la vie
Théâtre Ouvert – 30/10 au 7/11
Théâtre de la Ville / Espace Cardin – 10 au 22/11
Conversation entre Mohamed El Khatib et Alain Cavalier
Théâtre de la Ville / Espace Cardin – 14 au 22/12

Talents Adami Paroles d'acteurs
Jeanne Candel et Samuel Achache / *La Chute de la maison*
CDC Atelier de Paris – 3 au 7/10

Matsuo Suzuki / *Go-on ou le son de la déraison*
Maison de la culture du Japon à Paris – 5 au 7/10

Timofeï Kouliabine / *Les Trois Sœurs* d'Anton Tchekhov
Odéon-Théâtre de l'Europe / Ateliers Berthier – 5 au 15/10

Romeo Castellucci / *Democracy in America*
MC93 – 12 au 22/10

Laila Soliman / *Zig Zig*
Nouveau théâtre de Montreuil – 12 au 21/10

Encyclopédie de la parole / Emmanuelle Lafon
Blablabla
Théâtre Paris Villette – 13 au 29/10
Centre Pompidou / Avec le Théâtre de la Ville – 8 au 11/11
T2G – Théâtre de Gennevilliers – 4 au 9/12
Choisy-le -Roi - 26 au 28/11

Vincent Thomasset / *Ensemble Ensemble*
Théâtre de la Bastille – 18 au 24/10

Baptiste Amann / *Des territoires (...d'une prison l'autre...)*
Théâtre de la Bastille – 2 au 25/11

Milo Rau / *Compassion. L'histoire de la mitraillette*
La Villette – 7 au 11/11

Lucia Calamaro/ *La vita ferma*
Odéon-Théâtre de l'Europe / Ateliers Berthier – 7 au 15/11

Mapa Teatro / *La Despedida*
Théâtre des Abbesses – 13 au 18/11

Luis Guenel / *El Otro*
Théâtre Jean-Vilar de Vitry-sur-Seine – 15/11
Théâtre Paul Éluard de Choisy-le-Roi – 17/11
La Ferme du Buisson – 25/11
Théâtre de la Ville / Espace Cardin – 29/11 au 9/12
Théâtre Jean arp Clamart – 13/12

Nicolas Bouchaud / *Maîtres anciens (comédie)* de Thomas Bernhard
Théâtre de la Bastille – 22/11 au 22/12

Jonathan Capdevielle
À nous deux maintenant d'après Georges Bernanos
Nanterre-Amandiers – 23/11 au 3/12
Adishatz / Adieu
Théâtre du Rond-Point – 12/12 au 6/01

Julie Deliquet / *Mélancolie(s)*
La Ferme du Buisson - 25/11
Théâtre de la Bastille – 29/11 au 12/01

Vincent Macaigne
Je suis un pays
Nanterre-Amandiers – 25/11 au 8/12
En manque
La Villette – 14 au 22/12

THÉÂTRE / MUSIQUE

Encyclopédie de la parole / Joris Lacoste – Pierre-Yves Macé
Suite n°3
Théâtre de la Ville / Espace Cardin – 21 au 24/11
Apostrophe - Théâtre 95 - 30 au 31 /01/2018

CINÉMA

Harmony Korine Exposition et rétrospective
Centre Pompidou – 6/10 au 5/11

Matías Piñeiro *Pour l'amour du jeu*
Jeu de Paume – 7 au 18/11

Harun Farocki / Christian Petzold
Rétrospectives / Exposition Harun Farocki
Centre Pompidou – 23/11 au 8/01

DANSE

>>> **Portrait Jérôme Bel**

Jérôme Bel / *Gala*
Théâtre du Rond-Point / Avec le Théâtre de la Ville – 4 au 15/10
Théâtre de Chelles – 18/11
Théâtre du Beauvaisis – 25/11
Théâtre du Fil de l'eau / Pantin –2 et 3/12
Espace 1789 / Saint-Ouen – 9/12
MC93 – 22 et 23/12

Jérôme Bel – Theater Hora / *Disabled Theater*
La Commune Aubervilliers – 6 au 9/10
Théâtre de la Ville / Espace Cardin – 3 au 6/11

Jérôme Bel / *Cédric Andrieux*
Théâtre de Saint-Quentin-en-Yvelines – 17 au 19/10
Théâtre de la Ville / Espace Cardin – 20 au 22/10
Théâtre de Chelles – 14/11
Espace 1789 / Saint-Ouen – 15/12

Jérôme Bel / *Jérôme Bel*
Théâtre de la Ville / Espace Cardin – 2 au 7/11

Jérôme Bel - Film Véronique Doisneau
Théâtre de la Ville / Espace Cardin – 5/11

Jérôme Bel / *Pichet Klunchun & myself*
Centre Pompidou – 15 au 18/11

Jérôme Bel / William Forsythe / Trisha Brown – Ballet de l'Opéra de Lyon
Maison des Arts Créteil / Avec le Théâtre de la Ville – 29/11 au 2/12

Jérôme Bel – Candoco Dance Company
The show must go on
L'apostrophe – Théâtre des Louvrais / Pontoise – 6/12
Théâtre de Saint-Quentin-en-Yvelines – 8 et 9/12
MC93 / Avec le Théâtre de la Ville – 12 au 16/12

Jérôme Bel / *Un Spectacle en moins*
La Commune Aubervilliers – 8 au 10/12
(rendez-vous mensuels les 17/09, 22/10 et 26/11)

Noé Soulier / *Performing Art*
Centre Pompidou – 13 au 15/09

Wen Hui / *Red*
Théâtre des Abbesses – 27 au 30/09

Boris Charmatz / *Fous de danse*
Le CENTQUATRE-PARIS / Avec le CND Centre national de la danse – 1er/10

Mette Ingvartsen / *To come (extended)*
Centre Pompidou – 5 au 8/10

Marcelo Evelin / *Dança Doente*
T2G – Théâtre de Gennevilliers – 19 au 23/10

Dorothée Munyaneza / *Unwanted*
Le Monfort – 18 au 21/10
Théâtre du Fil de l'eau / Pantin – 24/11
Le Centquatre - 28/11 au 01/12

Boris Charmatz / *10 000 gestes*
Chaillot – Théâtre national de la Danse – 19 au 21/10

Jan Martens / *Rule of Three*
Théâtre de la Ville / Espace Cardin – 9 au 15/11

Maguy Marin / Création
Maison des Arts Créteil / Avec le Théâtre de la Ville – 6 au 9/12

Gisèle Vienne / *Crowd*
Nanterre-Amandiers – 7 au 16/12

Nadia Beugré / *Tapis rouge*
CDC Atelier de Paris-Carolyn Carlson – 8 au 10/12

Marlene Monteiro Freitas
Bacchantes – prélude pour une purge
Centre Pompidou – 13 au 16/12
Nouveau théâtre de Montreuil – 18 au 21/12

MUSIQUE

>>> Portrait Quatuor Arditti

Concert 1
Brian Ferneyhough,
Unsichtbare Farben / Terrain
Umbrations, d'après Christopher Tye
Commande : Festival d'Automne, Festival Witten et Enemble Modern
Quatuor Arditti
Ensemble Modern - Direction Brad Lubman
Radio France – 7/10

Concert 2
Clara Iannotta, *dead wasps in the jam jar*
Mark Andre, *Miniatures* pour quatuor à cordes (iv 13)
György Ligeti, *Quatuor n°2*
Wolfgang Rihm, *Quatuor n°13*
Quatuor Arditti
Théâtre des Bouffes du Nord – 9/10

Concert 3
Olga Neuwirth, *In the Realms of the Unreal*
Salvatore Sciarrino, *Cosa resta*, pour quatuor et contre-ténor
Commande : Festival d'Automne, Musica Viva Munich et Milano Musica
Hilda Paredes, *Sortilegio* pour harpe, cimbalom et éléctronique
Iannis Xenakis, *Tetras*
Quatuor Arditti
Jake Arditti, contre-ténor ; Virginie Tarrete, harpe ; Laszlo Hudacsek, percussion
Théâtre des Bouffes du Nord – 16/10

Rebecca Saunders,
Nouvelle œuvre pour soprano et ensemble
d'après *Ulysses* de James Joyce - Création française
Commande : Festival d'Automne, Musikfest Berlin
Ensemble Musikfabrik
Donatienne Michel-Dansac, soprano
Direction Enno Poppe
Église Saint-Eustache – 28/09

Richard Wagner, *Prélude de Parsifal*
Wolfgang Rihm, *Reminiszenz - Triptychon und Spruch in memoriam Hans Henny Jahnn* Création française pour ténor et orchestre
Gustav Mahler, Symphonie n°1
Pavol Breslik, ténor
Orchestre NDR Hambourg - Direction Thomas Hengelbrock
Philharmonie de Paris – 10/10

Hugues Dufourt, *Les Continents selon Tiepolo*
Ensemble Recherche
Centre Pompidou – 13/11

György Kurtag, *...quasi una fantasia...*, opus 27 n°1
Message de feu Demoiselle Troussova, opus 17
Salvatore Sciarrino, création pour piano et ensemble
Omaggio a Burri
Gesualdo senza parole - Création française
Natalia Zagorinskaya, soprano
Ensemble Intercontemporain - Direction Matthias Pintscher
Cité de la musique (Philharmonie 2) – 19/10

Claude Debussy, *La Mer*
Joerg Widmann, œuvre nouvelle, pour le 50e anniversaire de l'Orchestre de Paris
Luciano Berio, *Sinfonia*
Igor Stravinsky, *Symphonie des psaumes*
London Voices / Chœur de l'Orchestre de Paris
Orchestre de Paris - Direction Daniel Harding
Philharmonie de Paris – 1er et 2/11

Luigi Nono, *...sofferte onde serene... / Canti di vita e d'amore*
Gérard Pesson, *Pastorale Suite* - Création française
Claude Debussy, *Pélléas et Mélisande - Suite*
Orchestre Philharmonique de Radio France
Direction Tito Ceccherini
Auditorium de Radio France – 17/11
Théâtre de Saint-Quentin-en-Yvelines – 18/11

KK Roll, *A l'ombre des ondes*
Palais de la Porte Dorée – 2 au 4/11
La POP – 16 au 18/11

Salvatore Sciarrino, œuvres des années 1970 et 1980
Ensemble L'Instant Donné
Théâtre de la Ville / Espace Cardin – 27/11

Toshio Hosokawa, *Atem-Lied* pour flûte solo
Toshio Hosokawa / Oriza Hirata, *Futari Shizuka*
Toru Takemitsu, *Archipelago*
Kerstin Avemo, soprano ; Ryoko Aoki, actrice Nô
Ensemble Intercontemporain - Direction Matthias Pintscher
Cité de la musique (Philharmonie 2) – 1er/12*

FESTIVAL D'AUTOMNE À PARIS
46e édition

156, rue de Rivoli 75001 Paris
Renseignements et réservation 01 53 45 17 17
www.festival-automne.com