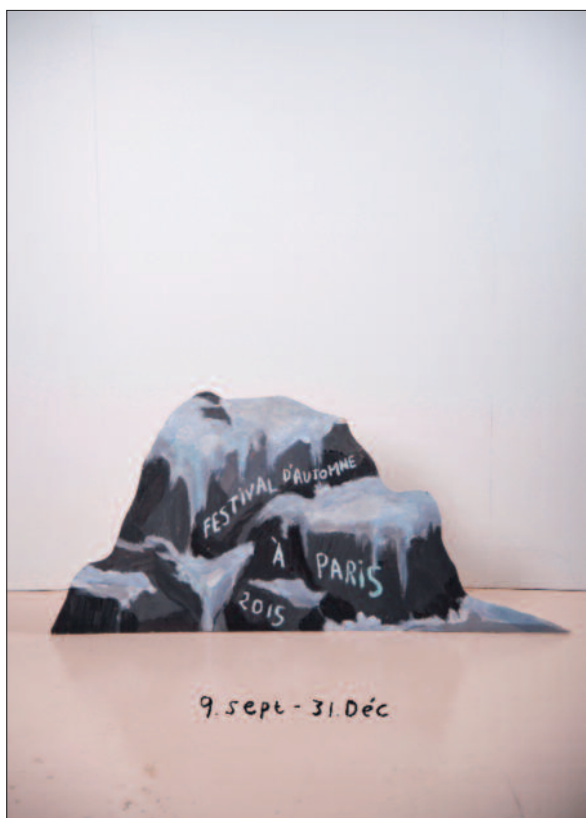


FESTIVAL D'AUTOMNE À PARIS

9 septembre – 31 décembre | 44^e édition



DOSSIER DE PRESSE

TRAJAL HARRELL

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

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

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

TRAJAL HARRELL

*The Ghost of Montpellier Meets the
Samurai*

Chorégraphie, **Trajal Harrell**

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

Lumière, Stéphane Perraud

Scénographie, Erik Flatmo

Son, Erik Flatmo et Trajal Harrell

Costumes, Trajal Harrell et les interprètes

Dramaturgie, Gérard Mayen

CENTRE POMPIDOU

Mercredi 14 au samedi 17 octobre 20h30

14€ et 18€ // Abonnement 14€

Durée estimée : 1h45

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

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

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

Spectacle créé le 25 juin 2015 au Festival Montpellier Danse

Contacts presse :

Festival d’Automne à Paris

Christine Delterme, Carole Willemot

01 53 45 17 13

Centre Pompidou

Agence Myra

01 40 33 79 13

ENTRETIEN

TRAJAL HARRELL

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

¹ "Bigger than life"

blic plus large.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Propos recueillis par Gilles Amalvi

BIOGRAPHIE

TRAJAL HARRELL

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

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

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

Trajal Harrel au Festival d'Automne à Paris :

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



44^e édition

www.festival-automne.com

FESTIVAL
D'AUTOMNE
À PARIS
2015

9 SEPTEMBRE – 31 DÉCEMBRE

Festival d'automne à Paris | 156, rue de Rivoli – 75001 Paris
Renseignements et réservations : 01 53 45 17 17 | www.festival-automne.com