

Festival d'

Automne

Septembre – Décembre 2024
Dossier de presse

Danse

- 4 François Chaignaud,
Geoffroy Jourdain
In absentia
Royaumont, abbaye et fondation
Dimanche 8 septembre
- 9 nora chipaumire
Dambudzo
Les Chaudronneries
Du jeudi 12 au dimanche 15 septembre
- 14 Anne Teresa De Keersmaeker,
Radouan Mriziga/Rosas, A7LA5
Il Cimento dell'Armonia e dell'Invention
Théâtre de la Ville – Sarah-Bernhardt
Du vendredi 13 au dimanche 22 septembre
- 19 Rabih Mroué, Anne Teresa De Keersmaeker
A little bit of the moon
Fondation Fiminco
Du lundi 16 au vendredi 20 décembre
- 22 Soa Ratsifandrihana
Fampitaha, fampita, fampitana
MC93 – du mer. 18 au dim. 22 septembre
- 27 Dalila Belaza
Figures (version performative)
Lafayette Anticipations
Le samedi 21 et le dimanche 22 septembre
Musée de l'Orangerie – le lundi 14 octobre
- 28 Dalila Belaza
Rive
La briqueterie CDCN du Val-de-Marne
Du mercredi 2 au vendredi 4 octobre
- 31 Myriam Gourfink
Rêche
Panthéon – Centre des monuments nationaux
Du mercredi 25 au samedi 28 septembre
- 35 Nina Laisné, Nestor 'Pola' Pastorive
Como una baguala oscura
Chaillot – Théâtre national de la Danse
Du mercredi 26 au samedi 28 septembre
Malakoff scène nationale – Théâtre 71
Le jeudi 7 novembre
- 40 Mathilde Monnier
Territoires
Centre Pompidou
Du vendredi 27 au dimanche 29 septembre
- 44 Sorour Darabi, DEEPDAWN
Mille et Une Nuits
La Villette
Du mercredi 16 au samedi 19 octobre
- 48 Katerina Andreou
Bless This Mess
T2G Théâtre de Gennevilliers
Du jeudi 17 au lundi 21 octobre
- 52 Ligia Lewis
Still Not Still
Centre Pompidou
Du mercredi 23 au samedi 26 octobre
Points Communs – Théâtre 95
Du mardi 12 au mercredi 13 novembre
- 56 Eszter Salamon
MOTHERS & DAUGHTERS
Ménagerie de Verre
Du jeudi 24 au samedi 26 octobre
- 60 Nacera Belaza
La Nuée
MC93
Du mardi 5 au vendredi 8 novembre
- 66 Latifa Laâbissi, Manon de Boer
Ghost Party (1)
Jeu de Paume
Du vendredi 4 au dimanche 6 octobre
- 67 Latifa Laâbissi, Antonia Baehr
Cavaliers impurs
CND Centre national de la danse
Du jeudi 14 au samedi 16 novembre
- 71 Radouan Mriziga
Atlas/The Mountain
CND Centre national de la danse
Du jeudi 14 au samedi 16 novembre
- 76 Jan Martens
VOICE NOISE
Théâtre de la Ville – Sarah-Bernhardt
Du mardi 19 au samedi 23 novembre
- 80 Claudia Triozzi
Pour rien mais dans le bon sens
Ménagerie de verre
Du jeudi 21 au samedi 23 novembre
- 84 Maud Blandel
L'œil nu
Théâtre Public de Montreuil – CDN
Du samedi 23 au samedi 30 novembre
- 89 Robyn Orlin, Garage Dance Ensemble, uKhoiKhoi
...How in salts desert is it possible to blossom...
Chaillot – Théâtre national de la Danse
Du jeudi 28 au samedi 30 novembre

- 94 **Marcelo Evelin, Demolition Incorporada**
Uirapuru
Chaillot – Théâtre national de la Danse
Du jeudi 5 au dimanche 8 septembre
- 98 **Marlene Monteiro Freitas, Ballet de l'Opéra de Lyon**
Canine Jaunâtre 3
La Villette
Du jeudi 12 au samedi 14 décembre
- 103 **François Chaignaud**
Petites joueuses
Ménagerie de Verre
Du lundi 4 au samedi 16 novembre

Festival d'

Automne

Septembre – Décembre 2024

Dossier de presse

François Chaignaud, Geoffroy Jourdain In absentia

Royaumont, abbaye et fondation

Dimanche 8 septembre

Programme d'ouverture

François Chaignaud, Geoffroy Jourdain

In absentia

nora chipaumire

Dambudzo

Lina Lapelytė

The Speech

François Chaignaud, Geoffroy Jourdain In absentia

Durée: 40 minutes. Première mondiale

Royaumont, abbaye et fondation	8 septembre
	Dim. 14h et 16h30
	8 € à 35 € Abo. 8 € à 26 €

In absentia est une pièce imaginée à partir de *tumulus*, créé le 2 mai 2022 à Bonlieu Scène nationale Annecy.

Conception François Chaignaud, Geoffroy Jourdain.
Chorégraphie François Chaignaud. **Direction musicale** Geoffroy Jourdain. Avec Simon Bailly, Mario Barrantes-Espinoza, Florence Gengoul, Myriam Jarmache, Evann Loget-Raymond, Marie Picaut, Alan Picol, Antoine Roux-Briffaud, Vivien Simon, Maryfé Singy, Ryan Veillet, Aure Wachter, Daniel Wendler. **Costumes** Romain Brau. **Lumières** Anthony Merlaud. **Régie générale et lumière** Anthony Merlaud ou Marinette Buchy. **Régie son** Aude Besnard, Camille Frachet, Alban Moraud, Jean-Louis Wafart. **Régie costumes** Alejandra Garcia ou Cara Ben Assayag. **Administration et production** mandorle productions (Garance Roggero, Jeanne Lefèvre, Emma Forster) et Les Cris de Paris (Antoine Boucon, Diane Geoffroy, Estelle Corre). **Agence de diffusion à l'international** A propic (Line Rousseau, Marion Gauvent).

Production et coproduction de *tumulus* ; Production déléguée Mandorle productions en association avec Les Cris de Paris ; Coproduction et soutiens Bonlieu Scène nationale Annecy ; La Villette « Initiatives d'artistes » ; Wiener Festwochen – Freie Republik Wien ; Kunstenfestivaldesarts (Bruxelles) ; Théâtre Vidy-Lausanne ; Chaillot – Théâtre national de la Danse ; Points communs, Nouvelle scène nationale de Cergy-Pontoise et du Val d'Oise ; Théâtre de Saint-Quentin-en-Yvelines, Scène nationale ; Tandem Scène nationale ; Berliner Festspiele ; Théâtre Auditorium de Poitiers, Scène nationale ; Malraux scène nationale Chambéry Savoie ; Opéra de Dijon ; Maison de la danse de Lyon – Pôle Européen de Création ; Théâtre d'Orléans / Scène nationale ; Maison de la Culture de Bourges ; Le Manège, scène nationale-Reims ; Cité musicale – Metz ; la Ménagerie de verre ; Théâtre Molière Sète, Scène nationale archipel de Thau ; Théâtre de Cornouaille ; CCN Ballet national de Marseille ; Scène nationale du Sud-Aquitain ; Festival d'Avignon ; Festival d'Automne à Paris ; *tumulus* a bénéficié d'une aide exceptionnelle à la production de la DGCA ; Ce spectacle est soutenu par PEPS Plateforme Européenne de production scénique Annecy-Chambéry-Genève-Lausanne dans le cadre du programme Européen de coopération transfrontalière Interreg France-Suisse 2014-2020 ; Soutiens Jeune Théâtre National ; MC93 – Maison de la culture de Seine-Saint-Denis ; L'échangeur – CDCN Hauts-de-France ; Royaumont, abbaye et fondation, Asnières-sur-Oise ; CND Centre national de la danse – accueil en résidence ; Le Regard du Cygne ; Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris ; soutien en résidence de création de La vie brève – Théâtre de l'Aquarium ; Construction du décor ateliers de la Maison de la Culture de Bourges ; Fusalp accompagne la réalisation des costumes ; Mandorle productions est subventionnée par la Drac Auvergne-Rhône-Alpes – ministère de la Culture et la Région Auvergne-Rhône-Alpes ; François Chaignaud est artiste associé à

Chaillot – Théâtre national de la Danse ainsi qu'à la Maison de la danse de Lyon – Pôle Européen de Création et à la Biennale de la danse de Lyon ; Les Cris de Paris sont subventionnés par la Drac Île-de-France – ministère de la Culture, la région Île-de-France et la ville de Paris. Ils sont artistes associés au Théâtre de Saint-Quentin-en-Yvelines, et en résidence à Points communs, Nouvelle scène nationale de Cergy-Pontoise et du Val d'Oise

Royaumont, abbaye et fondation et le Festival d'Automne à Paris présentent ce spectacle en coréalisation.

Après *tumulus*, François Chaignaud et Geoffroy Jourdain poursuivent leur exploration des chants funéraires de la Renaissance, en plaçant le public au centre de l'expérience. Dans cette proximité, les moindres signes – souffles, sueur, mouvements – deviennent matières sensorielles où le céleste et le terrestre s'entrelacent.

Pour *In absentia*, le danseur et chorégraphe François Chaignaud et le musicien Geoffroy Jourdain se sont plongés au cœur du répertoire vocal de la Renaissance avec un groupe de 13 interprètes issus du chant et de la danse. Au fil d'ateliers de pratique commune, leur communauté chantante et dansante s'est immergée dans ces partitions sacrées célébrant l'absence, l'au-delà, les présences disparues. Prolongeant le travail entamé avec *tumulus*, ils placent cette fois l'accent sur l'intrication du corps des interprètes avec le public, dans une expérience au plus près du souffle: un vertige de voix, de murmures et de rythmes transportant l'assistance à l'intérieur du son, là où s'invente la résonance de la polyphonie – la construction de l'harmonie du singulier au pluriel. Le mouvement ininterrompu des corps rejoint la vibration des cordes vocales, façonnant une forme sensible – cortège funéraire ou rituel mortuaire tout autant que concert spirituel ou performance minimaliste. La distinction entre pratique chorégraphique et musicale se défait pour laisser place à une cérémonie tissant le geste, le souffle et le son – de son émergence imperceptible à son déploiement polyphonique.



Contacts presse

Festival d'Automne

Rémi Fort
r.fort@festival-automne.com
06 62 87 65 32
Yoann Doto
y.doto@festival-automne.com
06 29 79 46 14

Royaumont abbaye et fondation

Agence La Bande
Anaïs Hervé
aherve@agencelabande.com
06 13 66 06 67
Arnaud Labory
lalabory@agencelabande.com
06 22 53 05 98

Après avoir réalisé *tumulus*, vous poursuivez votre recherche de fusion entre danse et chant avec *In Absentia*. Comment ces deux projets dialoguent-ils ensemble ?

François Chaignaud : *In Absentia* est un nouveau projet qui s'est écrit dans la continuité de *tumulus*, avec la même équipe. La rareté de l'expérience collective que nous avons vécue avec cette équipe d'artistes, autour d'une pratique commune nourrie pendant 3 ans, nous a donné envie de poursuivre notre recherche, afin que ce travail ne s'arrête pas avec la fin de la tournée de *tumulus*. C'était aussi une manière de ne pas être dans une économie spectaculaire productiviste, où un projet chasse l'autre ; nous travaillons en indépendants – non comme un corps de ballet constitué – et nous avons l'intuition que ce que ce groupe avait inventé méritait d'être prolongé.

Geoffroy Jourdain : Il y a le groupe d'une part, mais aussi la matière chorégraphique et musicale. Pour *tumulus*, nous avons réuni une équipe pour écrire un spectacle en bénéficiant d'un long temps de recherche. L'idée n'était pas d'avoir des danseurs et danseuses d'un côté et des chanteurs et chanteuses de l'autre, mais treize individus impliqués tous ensemble dans l'invention d'une matière chorégraphique et musicale. Cette pratique n'a cessé d'évoluer, d'être remise en jeu, et un certain nombre d'idées n'ayant pas trouvé leur place dans *tumulus* ont pris forme au sein de *In Absentia*. Par ailleurs, la magnifique scénographie de *tumulus*, créée par Mathieu Lorry-Dupuy, qui permettait aux interprètes de disparaître et d'apparaître nécessitait un rapport frontal au public. En studio, la matière chorégraphique et vocale était immersive, elle permettait d'être au cœur de ce collectif.

FC : La situation théâtrale créée par la scénographie permet de générer beaucoup d'images. Mais cette fabrique d'images peut avoir tendance à masquer la polyphonie en action – que l'on ne peut véritablement percevoir que lorsqu'on renonce au régime frontal et qu'on se rapproche. Geoffroy et moi avons la chance de pouvoir passer de l'un à l'autre – entre les répétitions et le spectacle. C'est une question assez fondamentale en art : le rapport entre pratique et représentation. Parfois, des éléments qui sont présents lors des répétitions disparaissent lors des représentations. Qu'est-ce qui se perd de l'un à l'autre ? *In Absentia* vient précisément interroger cette question : c'était une manière de nous rapprocher au plus près de ce sentiment très puissant présent en répétition, lorsque nous étions plongés au cœur de cette masse chantante et mouvante. Le fait de remplacer la scénographie par le public – de donner au public le point de vue qui était celui de cette forme centrale produit une modification profonde de la perception du spectacle.

La matière vocale de *tumulus* était constituée de pièces polyphoniques du Moyen-âge et de la Renaissance. Quel répertoire musical utilisez-vous pour *In Absentia* ?

GJ : Il s'agit du même répertoire, que nous faisons entendre différemment. Concrètement, avec *In Absentia*, nous pouvons mettre l'accent sur une seule partie vocale, créer des boucles, changer les tempi. Dans *tumulus*, c'était davantage le résultat, l'achèvement de ces morceaux qui nous intéressait ; avec *In Absentia*, nous essayons de rendre audible la facture même de ces musiques. De la même manière qu'on

peut dire qu'on s'immerge dans une partition, nous cherchons à rendre perceptible cette immersion au sens propre comme au sens figuré.

FC : La très grande proximité, le fait d'être entourés par des interprètes qui ne cessent de se déplacer, c'est un peu comme si on se retrouvait au cœur du moteur... Si on rapproche l'espace, c'est aussi pour sentir que cet événement sonore qui a les propriétés du céleste, de l'immatériel, n'est possible que par des forces très physiques. On peut entendre le souffle, sentir l'air du déplacement. La résonance quand le son s'arrête, le vent du passage des corps... Ce sont des matières premières que ce dispositif permettra d'exposer.

Vous avez tous deux une pratique régulière de la collaboration artistique. Comment cette collaboration s'est nouée entre vous ?

GJ : On s'est rencontrés il y a longtemps avec François ; il cherchait un regard extérieur sur un projet qui impliquait de la polyphonie. Cela nous a permis de nous intéresser à nos démarches respectives. L'opportunité de travailler ensemble s'est présentée autour de la question de savoir comment nos pratiques pouvaient influencer l'une sur l'autre. Nous avons eu envie de prendre le temps, en travaillant sur une production impliquant des personnes ayant envie de s'engager dans cette expérience. C'était un peu une utopie : nous ne voulions pas que les danseurs et danseuses dansent sur la musique, et que les chanteurs et chanteuses produisent la musique pour la danse. Il fallait en passer par cette aventure commune pour déterminer le vocabulaire et la grammaire du spectacle. Vous avez cité les collaborations de François avec de nombreux musiciens, mais il faut ajouter qu'il est lui-même chanteur. Sa pratique nous a beaucoup inspirés pour démêler le nœud lié à la différence de souffle entre chant et danse ; les deux pratiques engagent le corps à travers la respiration, et ce point est devenu un espace de rencontre.

FC : Quand nous avons commencé à rencontrer les artistes, un sous-titre à notre discussion était « la guerre des diaphragmes ». Geoffroy et moi partageons la même approche, à savoir que danser ou faire de la musique ne se résume pas à produire un beau son, un beau geste. Nous sommes intéressés par des pratiques qui rendent possible une autre fabrique d'images. Dans l'historique des relations entre musique et danse, l'une des formes sert souvent de décor à l'autre ; nous avons envie de produire un spectacle déconstruisant cette relation, et d'inventer un point de rencontre, aussi bien dans l'écriture que dans le processus.

Le déplacement mutuel des pratiques amène les matières musicales vers l'expérimentation - comme une manière de mettre au présent la musique ancienne ?

FC : Oui, c'est une manière de considérer ces partitions non comme des pièces de musée, à conserver comme un trésor, mais plutôt comme des matrices, des ressources pour produire des formes contemporaines. Ce qui m'intéressait en traitant ces formes polyphoniques anciennes, c'est la possibilité de mettre en valeur une manière d'être ensemble ; la polyphonie permet des agencements, des manières d'être ensemble très actuelles – de former un groupe sans hiérarchie et sans unisson. Une forme du XV^e siècle peut ainsi

devenir le véhicule d'un processus du XXI^e siècle. *In Absentia* met au premier plan le miracle de ce qui se passe dans ce groupe, à la fois collectivement et individuellement ; ce n'est pas du tout une démonstration de virtuosité, mais plutôt une manière de montrer des corps exposés à la plasticité de nos êtres. Pour moi il y a urgence à mettre cela au premier plan, dans un moment où l'on voudrait nous réduire à une identité fixe, à une place au sein d'une hiérarchie sociale très rigide. Modestement, l'exercice de l'art permet de faire vaciller ces fixités, en mettant au premier plan la beauté de la transformation.

GJ : Ces collaborations nous font regarder notre pratique sous un angle différent. Elles sont enrichies d'être partagées, confiées aux personnes réunies avec nous. Je parlais d'utopie tout à l'heure : le fait de pouvoir travailler sur le temps long, avec ce groupe très hétérogène permet de former une communauté de chercheurs et de chercheuses. Ce qu'on a trouvé s'est fixé dans un spectacle – mais énormément de pistes de recherches peuvent être montrées autrement, et c'est ce que nous avons essayé de faire avec *In Absentia*.

Propos recueillis par Gilles Amalvi, mars 2024.

François Chaignaud

Diplômé en 2003 du Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris, François Chaignaud a dansé pour de nombreux chorégraphes (Alain Buffard, Boris Charmatz, Emmanuelle Huynh ou Gilles Jobin). Depuis sa première pièce en 2004, il conçoit la danse comme une expression globale, son travail étant marqué par l'articulation du chant et de la danse, mais aussi par un rapport approfondi à l'histoire, dans ses créations comme dans les collaborations qu'il mène (entre autres avec Jérôme Marin ou Théo Mercier). De 2005 à 2016, il crée avec Cecilia Bengolea plusieurs spectacles présentés à l'international. Il fonde en 2021 Mandorle Productions, affirmant une démarche artistique appuyée sur la coopération avec de nombreux artistes, dont Nina Laisné, Marie-Pierre Brébant, Akaji Maro ou Dominique Brun. Il crée également des pièces pour des grands groupes d'interprètes, *Soufflette* en 2018 pour la compagnie Carte Blanche, et *t u m u l u s* avec Geoffroy Jourdain et Les Cris de Paris en 2022. Il est artiste associé à Bonlieu, Scène nationale d'Annecy, à Chaillot – Théâtre national de la Danse à Paris ainsi qu'à la Maison de la Danse et à la Biennale de la Danse de Lyon. Son travail est présenté depuis 2011 au Festival d'Automne.

Geoffroy Jourdain

Parallèlement à des études de musicologie en Sorbonne, Geoffroy Jourdain s'implique très tôt dans la direction d'ensembles vocaux et fonde, alors qu'il est encore étudiant, les Cris de Paris, rapidement reconnu pour l'audace de son projet artistique, et pour son investissement en faveur de la création contemporaine. Il s'intéresse à la mise en œuvre de dispositifs de création de spectacles musicaux novateurs. Aux côtés de Benjamin Lazar, il crée de nombreuses formes lyriques et de théâtre musical. Il est invité par l'Atelier lyrique de l'Opéra de Paris à diriger des ouvrages lyriques, mais également par des ensembles, comme Capella Amsterdam ou le chœur de l'Orchestre Symphonique de Sao Paulo. Il a créé des œuvres de Beat Furrer, Mauro Lanza et Marco Stroppa mais se passionne également pour le répertoire des XVII^e et XVIII^e siècles. Sa curiosité pour des répertoires variés et l'originalité de la démarche avec laquelle il les aborde l'ont amené à se produire aussi bien à l'Opéra-Comique qu'à l'IRCAM ou à la Cité de la Musique, au festival Présences de Radio-France comme à la Biennale de Venise.

François Chaignaud au Festival d'Automne :

2023	<i>Mirlitons</i> avec Aymeric Hainaux (MC93 - Maison de la Culture de Seine-Saint-Denis)
2023	<i>(M)imosa or Twenty Looks or Paris is Burning at The Judson Church</i> (M) avec Cecilia Bengolea, Trajal Harrell et Marlene Monteiro Freitas (Théâtre du Fil de l'eau)
2022	<i>Blasons</i> avec Dançando com a Diferença (Théâtre de la Ville / Les Abbesses)
2022	<i>t u m u l u s</i> avec Geoffroy Jourdain (La Villette ; Points communs / Théâtre des Louvrais)
2020	<i>GOLD SHOWER</i> avec Akaji Maro (Maison de la Musique de Nanterre)
2016	<i>DFS</i> avec Cecilia Bengolea (Espace 1789 ; Centre Pompidou)
2013	<i>Думи мої – Dumy Moyi</i> (Maison de l'Architecture/ Café A)
2012	<i>altered natives Say Yes to Another Excess - Twerk</i> avec Cecilia Bengolea (Centre Pompidou)
2011	<i>Sylphides</i> avec Cecilia Bengolea (Centre Pompidou)
2011	<i>Castor et Pollux</i> avec Cecilia Bengolea (T2G Théâtre de Gennevilliers)

Geoffroy Jourdain au Festival d'Automne :

2022	<i>t u m u l u s</i> avec Geoffroy Jourdain (La Villette ; Points communs / Théâtre des Louvrais)
------	---

Festival d'

Automne

Septembre – Décembre 2024
Dossier de presse

nora chipaumire

Dambudzo

Les Chaudronneries
Du jeudi 12 au dimanche 15 septembre

Programme d'ouverture

François Chaignaud, Geoffroy Jourdain
In absentia

nora chipaumire
Dambudzo

Lina Lapelytė
The Speech



nora chipaumire

Dambudzo

Première française

Les Chaudronneries

12 – 15 septembre

Programme détaillé sur festival-automne.com

Concept et création nora chipaumire. Avec nora chipaumire, Tatenda Chabarwa, Tyrone Isaac-Stuart, McIntosh «SoKo» Jerahuni, Beauty Katiji, Fatima Katiji, Jonathan Kudakwashe Daniel, Shamar Wayne Watt. Régie son Franz Schütte. Direction technique Heidi Eckwall. Scénographie Irene Paetzig. Management Laetitia Tshombe, Svenja Wichmann. Distribution Arktype / Thomas O. Kriegsmann, Astrid Rostaing.

Production nora chipaumire ; Coproduction Wiener Festwochen – Freie Republik Wien ; Festival d'Automne à Paris ; Accueil en résidence Callie's Berlin ; Financé par le Fonds de projets pour les arts visuels du Goethe-Institut ; nora chipaumire est soutenue par la Fondation Mellon ; Avec le soutien de l'Ambassade des États-Unis d'Amérique en France et de la Fondation d'entreprise Hermès

Le Festival d'Automne à Paris est coproducteur de ce spectacle et le présente en collaboration avec Les Chaudronneries. Avec le soutien de la Fondation d'entreprise Hermès et de l'Ambassade des États-Unis d'Amérique en France.



FONDATION
D'ENTREPRISE
HERMÈS



LES CHAUDRONNERIES

Contacts presse

Festival d'Automne

Rémi Fort

r.fort@festival-automne.com

06 62 87 65 32

Yoann Doto

y.doto@festival-automne.com

06 29 79 46 14

Dambudzo est une œuvre vivante anti-genre de nora chipaumire, mêlant son, peinture, sculpture et performance. Poursuivant son exploration sur la dissonance entre connaissance et langage, propre à ceux éduqués sous contrôle colonial, l'artiste zimbabwéenne envisage de nouveaux mondes possibles.

nora chipaumire explore le potentiel révolutionnaire de la performance et confronte les héritages coloniaux dans une installation mettant en scène un *shebeen* zimbabwéen – un bar informel installé dans des maisons privées où les citoyens se retrouvent pour évoquer les possibilités de résistance et d'insurrection face aux pouvoirs politiques. Les peintures de grande taille offrent un mur malléable à travers lequel le son, la lumière et même les corps peuvent transgresser. Les lignes et les formes des êtres humains dans la maison peuvent en effet être affectées par la rigueur de l'esquive, de la course et du lancer – des actions rendues nécessaires par la menace des ridgebacks rhodésiens (une race de chiens élevée pour chasser et pacifier les Africains) ainsi que par les terroristes rhodésiens. nora chipaumire s'inspire du mot *dambudzo* – trouble en shona – évoquant également les idées de penseurs africains radicaux tels que Dambudzo Marechera. Par l'expression corporelle, l'artiste explore un langage cherchant à transcender les limites imposées par les langues. Elle utilise le mouvement comme un moyen de communication personnel et universel, permettant une compréhension plus subtile et intuitive.

Le mot *dambudzo* – « trouble » ou « problème » en shona, langue bantoue – a plusieurs significations, des plus littérales aux plus philosophiques. Quelle définition est la vôtre ?

nora chipaumire : Vis-à-vis de l'Europe, partout où l'on voit le mot « Afrique » ce dernier est synonyme de « trouble » tant la relation a toujours été problématique. Dans le contexte du processus décolonial, il faut aussi comprendre le trouble comme le fait que nous, la grande Afrique, demandons à l'ancien empire de faire face à la situation. Construite par cela, ma propre définition est donc à la fois une situation que je qualifierai d'inhabituelle ou de difficile, c'est un défi mais c'est aussi un potentiel. Comme le langage shona qui est très poétique et permet d'avoir plusieurs appréhensions à la fois, dans mon travail je fais en sorte que le destinataire de ce mot puisse se déplacer sur plusieurs plans pour pouvoir le comprendre.

Il s'agit aussi du nom d'un poète et écrivain zimbabwéen, Dambudzo Marechera, auquel votre création fait référence. Que vous inspire ses écrits ?

nc : Dambudzo Marechera traite de façon radicale des effets du projet colonial sur l'individu, la famille, toutes les blessures que cela produit sur nous. Des penseurs de différentes parties de l'Afrique, comme Ngũgĩ wa Thiong'o au Kenya, Steve Biko figure de l'anti-apartheid en Afrique du Sud, sont engagés dans le même combat. Il est important d'étendre notre bibliographie pour avoir une vision plus large de la lutte collective qui est menée. Cependant, Dambudzo Marechera est l'un de mes héros personnels car je le comprends bien : sa situation familiale, économique, n'est pas différente de la mienne, j'ai grandi à l'époque de la contestation noire et de la libération, j'ai fréquenté la même université du Zimbabwe. La différence c'est que j'ai vécu plus longtemps que lui [il meurt à l'âge de 35 ans des suites du VIH - nda] et que je suis une femme ; bien que je m'identifie à ses personnages féminins dominés par la violence patriarcale et par extension de l'État. Disons que Marechera Dambudzo est pour moi une sorte d'âme sœur, un camarade avec lequel je peux penser. Je ne crois pas qu'il essayait de parler au nom de qui que ce soit mais aujourd'hui, par mon travail, j'espère pouvoir lui rendre ce qu'il m'a apporté et prolonger sa prise de parole.

Dans cette installation, vous recréez des *shebeens*, ces bars informels des townships du Zimbabwe et d'Afrique du Sud que Dambudzo Marechera fréquentait.

nc : L'idée originale vient des Irlandais qui ont amené avec eux la culture des pubs. Nous l'avons ensuite fait nôtre et les *shebeens* sont devenus une identité des townships. Concrètement, ce sont des bars clandestins dans des habitations : on savait que chez telle personne on pouvait boire une bière et sortir. Tout type de personne pouvait s'y rendre : des professeurs, avocats, travailleurs, étudiants et même des agents secrets intéressés par ces endroits de rassemblement. Car c'est ici que les idées s'échangeaient et que la ferveur révolutionnaire s'est construite et a grandi. Je me suis depuis toujours intéressée à ces lieux où il est possible de se réunir hors du monde blanc et converser dans sa langue maternelle, même si cela impliquait aussi d'user de

ruses et de codes. Dans les *shebeens* l'espace est aussi privé, les familles font la cuisine, les enfants jouent etc. Si la police arrive, ce n'est plus un bar mais bien une maison. C'est pourquoi l'espace de l'installation *Dambudzo* est fait de matériaux simples – le bois, le plastique, le carton – et il peut se convertir en plusieurs pièces, divisées par de larges peintures abstraites sur bâches que j'ai réalisées. J'envisage les *shebeens* à la fois comme un endroit physique mais aussi comme un lieu psychologique et émotionnel, un état d'esprit.

Comment se joue la participation du public dans l'installation ?

nc : Mon travail, certains pourront l'appeler chorégraphie, je parle juste de vie. En tant que performeuses et performeurs nous sommes les pinceaux et le public est la peinture. L'un ne va pas sans l'autre. Nous sommes donc ensemble dans cet espace et bougeons avec son énergie. Par ailleurs, je ne m'intéresse pas vraiment à la notion de quatrième mur et à l'espace du théâtre occidental qui protège une vision coloniale, verticale, classiste. Nous n'avons pas besoin d'utiliser les outils du maître pour détruire la maison du maître.

Pour parler du mouvement vous utilisez uniquement des verbes d'action : jeter, courir et même voler. Que génèrent ces mots ?

nc : Dans certains quartiers le trouble peut vite arriver, quelqu'un peut se faire tabasser ou agresser. Courir, lancer, se pencher, ramasser, pousser sont des gestes physiques que nous faisons réellement et quotidiennement. Le vocabulaire de mouvements que j'utilise n'est pas abstrait il est pratique et très logique. Aussi, ces expériences d'actions sont très importantes pour moi parce que vous n'avez pas besoin d'être entraîné, d'être un danseur professionnel, pour les faire et les comprendre. Quant au verbe « voler », selon moi marcher c'est mettre un pied devant l'autre. Dès lors que vous commencez à courir vous êtes par moments dans les airs, en plein vol.

Par ailleurs, *Dambudzo* met en scène des silhouettes de chiens. Pourquoi ?

nc : Les colons rhodésiens ont créé une race appelée le Rhodesian-ridgeback, fruit d'un croisement entre un chien européen et un chien de chasse. C'est un chien assez grand, robuste et très répandu. Certaines personnes l'adorent... Mais il faut savoir qu'il a été utilisé par les colons pour chasser et discipliner les populations africaines. Ayant grandi en Rhodésie du Sud [le Zimbabwe actuel - nda], je suis construite par cette histoire coloniale. Le résultat : je suis absolument pétrifiée par ces chiens qui gardent aujourd'hui les jardins et accompagnent toujours la police. Leurs aboiements réveillent des traumatismes. C'est une violence souterraine, que l'on ne voit pas mais que l'on entend. J'utilise donc leur l'image mais aussi leurs fréquences sonores pour montrer la vie sous condition coloniale telle qu'elle est : en tension perpétuelle.

nora chipaumire

Née en 1965, nora chipaumire est une danseuse et chorégraphe originaire de Mutare au Zimbabwe et vit entre Berlin, New York et Harare. Elle étudie la danse en Afrique, à Cuba et en Jamaïque avant de s'installer à New-York où elle compose et interprète du « live art » : un art constitué du vivant et qui prend lui-même une forme vivante, cherchant dans le corps en mouvement un développement de l'expression que les langues semblent limiter. Dès sa première pièce *Chimurenga* en 2003, nora chipaumire aime associer l'esthétique à la politique en évoquant les questions coloniales dont celle de l'histoire des corps noirs. Elle explore également le champ du cinéma. Ses pièces (*Dark Swan, Portrait of Myself as my Father, Rite Riot...*) lui ont valu de nombreux prix aux États-Unis, dont trois Bessie Awards et la bourse Guggenheim 2018. En 2023, elle est invitée pour la première fois au Festival d'Automne avec son opéra *Nehanda* pour lequel elle a reçu le Grand Prix de la Danse de Montréal. En France, ses pièces ont été présentées au Théâtre de la Ville, aux Subsistances à Lyon ou encore au Centre National de la Danse.

nora chipaumire au Festival d'Automne :

2022 *Nehanda Manifesting Thinking*
(Théâtre de la Ville)

Festival d'

Automne

Septembre – Décembre 2024
Dossier de presse

Anne Teresa De Keersmaecker, Radouan Mriziga/Rosas, A7LA5 Il Cimento dell'Armonia e dell'Inventione

Théâtre de la Ville – Sarah-Bernhardt
Du vendredi 13 au dimanche 22 septembre

Danse

Anne Teresa De Keersmaeker, Radouan Mriziga / Rosas, A7LA5 Il Cimento dell'Armonia e dell'Inventione

Durée: 1h30. Création 2024

Théâtre de la Ville
- Sarah-Bernhardt

13 – 22 septembre

Mar. au sam. 20h, dim. 15h,
relâches lun. 16 et ven. 20 sept.
8€ à 39€ | Abo. 8€ à 32€

Chorégraphie Anne Teresa De Keersmaeker, Radouan Mriziga.
Créé avec et dansé par Boštjan Antončič, Nassim Baddag,
Lav Crnčević, José Paulo dos Santos. Musique Antonio Vivaldi.
Le Quattro Stagioni – enregistrement réalisé par Amandine Beyer et
son ensemble Gli Incogniti (Alpha Classics/ Outhere Music 2015).
Analyse musicale Amandine Beyer. Scénographie et lumière
Anne Teresa De Keersmaeker, Radouan Mriziga. Costumes Aouatif
Boulaich. Direction des répétitions Eleni Ellada Damianou.

Production Rosas ; Coproduction Berliner Festspiele ;
Charleroi danse – Centre chorégraphique de la Fédération
Wallonie-Bruxelles; Concertgebouw Brugge; De Munt – La Monnaie
(Bruxelles); Festival de Marseille; ImPulsTanz (Vienne); Sadler's
Wells (Londres); Théâtre de la Ville-Paris; Festival d'Automne à
Paris ; Cette production est réalisée avec le soutien du Tax Shelter
du gouvernement fédéral belge, en collaboration avec Casa Kafka
Pictures ; Rosas bénéficie du soutien de la Communauté flamande
et de la Commission communautaire flamande (VGC)
Avec le soutien de Dance Reflections by Van Cleef & Arpels

Le Théâtre de la Ville-Paris et le Festival d'Automne à Paris sont
coproducteurs de ce spectacle et le présentent en coréalisation.
Avec le soutien de Dance Reflections by Van Cleef & Arpels.

DANCE BY
REFLECTIONS
VAN CLEEF & ARPELS

Faire entendre *Les Quatre saisons* de Vivaldi, utiliser les outils de la danse pour affiner l'écoute de ce chef-d'œuvre baroque: c'est le pari relevé par Anne Teresa De Keersmaeker, en collaboration avec le chorégraphe et danseur Radouan Mriziga. Une alliance placée sous le signe de l'abstraction, qui renoue avec l'imaginaire écologique du célèbre concerto.

Les Quatre saisons de Antonio Vivaldi est sans doute l'un des « tubes » les plus célèbres de la musique savante occidentale. Qui n'a jamais entendu résonner les premières notes sautillantes du Printemps, les envolées lyriques de l'Été? Mais ces quatre concertos sont bien plus qu'un patrimoine figé, une ritournelle entendue des centaines de fois: l'opération menée par Anne Teresa De Keersmaeker et Radouan Mriziga, accompagnés par leur complice Amandine Beyer, consiste à appréhender la partition dans toute sa complexité, afin d'exposer l'originalité de ce chef-d'œuvre baroque et les émotions qu'il transporte. Partageant la même fascination pour les éléments naturels, la géométrie et la puissance de l'abstraction, tous deux ont conjugué leurs approches de la danse pour faire entendre toutes les nuances de cette partition – alternant entre envolées sauvages, douceur mélancolique et euphorie bucolique. À travers le prisme des quatre saisons, c'est tout un arrière-plan écologique qui afflue, irrigue les mouvements: une inquiétude ancrée dans la perception des bouleversements climatiques – dont l'effacement progressif du passage des saisons est l'un des signes les plus inquiétants.

Théâtre
de la
VILLE
PARIS

Contacts presse

Festival d'Automne

Rémi Fort
r.fort@festival-automne.com
06 62 87 65 32
Yoann Doto
y.doto@festival-automne.com
06 29 79 46 14

Théâtre de la Ville

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

En tournée

Les 18 et 19 juin 2024
Concertgebouw
(Bruges, BE)

Les 28 et 29 juin 2024
Festival de Marseille, Le ZEF
(Marseille, FR)

Les 1^{er} et 2 juillet 2024
Opéra Comédie
(Montpellier, FR)

Les 19 et 20 octobre 2024
Haus der Berliner Festspiele
(Berlin, DE)

Du 27 au 30 octobre 2024
De Singel
(Anvers, BE)

Pour cette pièce écrite à quatre mains, vous avez choisi de travailler sur *Les Quatre Saisons* de Vivaldi, l'un des morceaux les plus célèbres de la musique occidentale. Comment avez-vous abordé une œuvre aussi connotée ?

Anne Teresa De Keersmaeker : Cette pièce de Vivaldi souffre du même problème d'authenticité que le coucher de soleil – qui a été pris en photo tant de fois. Mais la vision d'un coucher de soleil n'en est pas moins belle. *Les Quatre Saisons* est une œuvre magnifique – même si je connais de nombreux musiciens qui ne peuvent plus la jouer parce qu'ils l'ont trop entendue. C'est le regard d'un homme qui ne connaissait pas bien la nature, étant donné qu'il a vécu l'essentiel de sa vie à Venise. Par ailleurs, il a écrit une série de textes associés à la partition – des sonnets qu'il a probablement écrits après la composition, décrivant la relation entre l'homme et la nature ; la nature en tant qu'entité souveraine : l'humain est soumis à la nature, à ses rythmes. Pour approcher cette partition par la danse, nous avons essayé de trouver notre propre voie, de nous éloigner des images toutes faites : ne pas être aliénés à la musique, tout en restant en liaison constante avec ses rythmes, son écriture.

Radouan Mriziga : C'est une œuvre pleine de complexité – aussi bien au niveau de sa composition que de son histoire. Il y a également une dimension narrative très forte. Lors des temps de recherche en studio, nous avons essayé de creuser en profondeur chacun de ces aspects. À partir du moment où l'on rentre dans cette complexité, le caractère « connu » se dissipe pour laisser place à la composition. J'ai été très heureux de cette invitation faite par Anne Teresa, parce que cette musique permet de travailler sur la question de la mémoire collective. Bien sûr, *Les Quatre Saisons* est un morceau de musique occidentale, mais il est connu bien au-delà. Cette dimension de mémoire collective permet des points de rencontre avec le public – mais également des points de singularités en fonction des publics, des espaces et de ce que la musique fait résonner. Pour certaines personnes, c'est plutôt la musique ; pour d'autres, les significations attachées à cette œuvre, ou ce qui est caché dans la musique. Du coup pour moi, cette célébrité ajoute quelque chose à l'écoute. Habituellement, je ne travaille pas avec des musiques très connues. Mais le fait de travailler avec une musique porteuse de cette dimension collective ajoute un caractère de partage – une forme de générosité.

ATDK : Il ne faut pas oublier que la combinaison de la musique et du mouvement, dans la danse, peut profondément changer la perception de la musique elle-même. À force d'étudier la partition, nous nous rendons compte que nous l'écoutons différemment. Le fait d'être au quotidien dans le studio avec la musique permet d'accéder à une écoute à la fois plus savante et plus immédiate – particulièrement en compagnie de la cheffe d'orchestre et violoniste Amandine Beyer, qui après *Partita 2* et *Les six concertos Brandebourgeois* nous accompagne sur ce projet. Amandine a une lecture très singulière de la musique baroque : une approche à la fois très technique et très personnelle, qui est inspirante. La partition de Vivaldi fait entendre des moments de spirales très rapides ; des spirales qui s'ouvrent, se ferment, des lignes droites et des lignes incurvées. Cette musique est pleine d'une vitalité débordante – et cela demande une interprétation très précise. Cette

vitalité peut se rapporter à la célébration de la vie, mais renvoie également aux forces destructrices de la nature. Pour moi toute la tension est dans la construction : la manière dont Vivaldi construit ce paradoxe entre force de vie et force de destruction. Et effectivement, la façon dont cette œuvre est considérée souffre d'une image superficielle, alors qu'en réalité, il y a beaucoup plus de nuances, de clair-obscur. Par exemple, pendant les parties « Été » et « Hiver », on trouve certains des passages les plus violents. Dans les cultures à « quatre saisons » – ce qui n'est pas le cas dans toutes les parties du monde – l'hiver représente le ralentissement, l'immobilité, voir la mélancolie. Or la partie « Hiver » a sans doute les mouvements les plus dynamiques et les plus joyeux. En plein cœur de l'hiver, il y a une sorte d'annonce cyclique, le retour du même...

RM : J'écoutais la radio récemment, et je suis tombé sur Vivaldi. Le présentateur a dit : « Ah Vivaldi ! Une musique qui met toujours de bonne humeur ! ». Il y a tellement de raisons aujourd'hui de ne pas être de bonne humeur... Comment l'humanité va-t-elle survivre ? Forcément, quand on travaille en studio avec ces questions en tête, cela influe aussi sur la manière d'aborder cette œuvre. Comment la création artistique peut-elle aider à amener une prise de conscience ? Est-il encore possible d'être dans la célébration ?

Comment avez-vous travaillé ensemble à partir de vos approches respectives de la danse ?

ATDK : Dans nos manières d'aborder la danse, il y a à la fois des différences et des choses que nous partageons ; l'incarnation de l'abstraction, le rapport à l'architecture et à la géométrie, le fait de construire avec ces outils tout en acceptant la dimension spirituelle.

RM : Nous avons des manières différentes d'aborder la musique, de travailler avec elle. Anne Teresa travaille en général davantage avec la structure de la musique elle-même. Pour ma part, je travaille plutôt sur ce qui est invisible – la part cachée, presque mystique. Dans la musique de Vivaldi, il y a cette structure en quatre parties – chaque partie étant composée de trois mouvements. Cette structure pose des fondations, mais à partir de là, nos approches fonctionnent comme des contre-points. À priori, il n'y aura pas une saison par danseur. Le plus important pour nous, c'est la structure, et l'histoire derrière cette structure, les sensations et les mouvements qui en découlent.

ATDK : La musique et le silence forment également deux contrepoints – il y a de nombreux passages où les corps travaillent avec le rythme et les motifs musicaux, mais en silence. Pour le moment, nous nous partageons des moments avec les danseurs, ainsi que des temps conjoints où nous travaillons ensemble avec les interprètes. J'ai fait un certain nombre de collaborations – par exemple avec Némou Flouret, Boris Charmatz, Jérôme Bel, Salva Sanchis et ma sœur Jolente. Cette expérience m'a appris à considérer l'importance de se donner des espaces de liberté, et des moments où établir des lignes parallèles, des points de croisements et de contradictions.

RM : Nous parlons beaucoup ensemble, à partir de notre relation à la nature, à la spiritualité. Cela crée des espaces de convergence entre nous. C'est plus tard que toute cette matière permet d'assembler nos pistes chorégraphiques. La composition en tant que telle de la pièce n'est qu'une des

parties de ce travail en commun.

La question des « quatre saisons » est intéressante, alors qu'aujourd'hui ce cycle a de plus en plus tendance à s'atténuer. Comment les questions contemporaines liées à l'écologie ont nourri votre réflexion ?

RM : Un autre aspect qui nous réunit, c'est que nous venons tous deux de familles d'agriculteurs, avec un lien fort à la terre. Ma famille vient des montagnes de l'Atlas. Évidemment, tous les bouleversements que subit la nature sont ressentis beaucoup plus vivement dans ces contextes agricoles ; au Maroc, la sécheresse est de plus en plus présente. Et c'est quelque chose qui affecte directement les choix artistiques que je fais.

ATDK : Comme Radouan, je viens d'une famille d'agriculteurs. Pour autant, je ne veux pas donner l'impression que cette pièce développe un discours politique. Cette question du rapport à la nature constitue le cœur de notre manière d'être au monde – dans la manière de produire notre nourriture, de transformer le paysage. Il y a encore une centaine d'années, entre 60 et 70 % de la population étaient des fermiers. Bien entendu, l'industrialisation massive de l'agriculture a complètement changé cela. La biodiversité s'écroule. C'est le plus important. Nous travaillons avec le mouvement, c'est notre langage, et la complexité des problèmes que nous venons d'évoquer n'est pas évidente à articuler avec des mouvements. On s'en rend compte de manière plus directe en lisant les statistiques, des informations scientifiques. En tant qu'artistes, et citoyens, que pouvons-nous faire ?

RM : Toutes ces réflexions ont une influence sur notre manière de travailler, sur notre perception et notre réception de la musique. Cela ne sera pas forcément visible dans la danse, mais c'est inscrit en profondeur dans les corps. C'est la raison pour laquelle nous avons eu besoin de prendre du temps au début du processus – pour parler, aborder en profondeur les différentes couches, et trouver un terrain commun.

ATDK : La lecture des sonnets de Vivaldi a été une vraie découverte pour moi : on y retrouve la présence des éléments, le vent, la neige, la glace, le feu, l'eau. Il y a des animaux, des chevaux, des chiens, des ânes, des oiseaux. Et il y a des humains – ainsi que la présence de créatures mythologiques, comme des nymphes. Mais la présence humaine est très fortement liée au travail de la terre – les moissons, les semailles, le labour.

RM : La présence des êtres humains est toujours un peu hors-champ. En position d'observation. Dormant, rêvant, ivres, inconscients. Comme si la présence humaine n'était que de passage...

Propos recueillis par Gilles Amalvi, mars 2024.

Anne Teresa De Keersmaeker

Après des études de danse, Anne Teresa De Keersmaeker crée au début des années 80 ses premières chorégraphies, dont *Fase*, *Four Movements to the Music of Steve Reich* (1982) et *Rosas danst Rosas* (1983). Dès lors, elle n'a eu de cesse d'explorer les relations entre danse et musique, en s'appuyant sur les principes formels de la géométrie et l'étude du monde naturel et des structures sociales. Entre 1992 et 2007, Rosas a été accueilli en résidence au théâtre de La Monnaie à Bruxelles. Au cours de cette période, Anne Teresa De Keersmaeker a créé plusieurs pièces d'ensemble, dont *Toccata* (1993), *Drumming* (1998) et *Rain* (2001). Ses pièces les plus récentes se caractérisent par un dépouillement et une mise à nu des ressorts essentiels de son style. Elle travaille sur des musiques du Moyen-Âge (*En Atendant*, 2010), de Gérard Grisey (*Vortex Temporum*, 2013) ou encore de Mozart (*Così fan tutte*, 2017). Invitée du Festival d'Automne depuis 1993, elle y a présenté ses spectacles à de nombreuses reprises, notamment en 2018 à l'occasion d'un Portrait. La chorégraphe investit également l'espace muséal pour plusieurs projets, dont *Forêt* présenté au Musée du Louvre dans le cadre du Festival d'Automne 2022.

Radouan Mriziga

Né en 1985, Radouan Mriziga est un danseur et chorégraphe bruxellois originaire de Marrakech où il commence sa formation en danse, poursuivie en Tunisie et en France et conclue par un diplôme au P.A.R.T.S à Bruxelles. En 2013, il entame sa recherche en tant qu'artiste en résidence au Moussem Centre nomade des arts en Belgique. Il y travaille son premier solo 55, suivi d'une chorégraphie de groupe 3600 en 2016, et en 2017 de 7, la troisième partie de la trilogie. Produite par Moussem, cette trilogie explore la relation entre chorégraphie, construction, art islamique, artisanat et architecture et dépeint les êtres humains comme un acte d'équilibre entre l'intellect, le corps et l'esprit. Dans son travail, il s'intéresse à l'utilisation de la danse comme moyen de partager des connaissances avec le public, au-delà de l'expérience purement esthétique d'un spectacle : connaissances sur l'espace, l'architecture, le corps et son lien avec l'esprit et l'intellect ou plus récemment connaissances sur des récits oubliés et refoulés. De 2017 à 2021, Radouan Mriziga est en résidence au Kaaitheater à Bruxelles. Il est invité en 2022 au Festival d'Automne pour présenter son solo *Akal* interprété par Dorothee Munyaneza. Il débute une nouvelle trilogie au festival Dream City à Tunis avec *Atlas / The mountain* consacrée aux éléments, inspirée de la culture Amazigh qui sera présenté intégralement par le Festival d'Automne. Il co-signe *Il Cimento dell'Armonia e dell'Invention* avec Anne Teresa De Keersmaeker en 2024 présenté en ouverture du Kunstenfestivaldesarts à Bruxelles.

Radouan Mriziga au Festival d'Automne :

2022 *Akal* (Atelier de Paris)
2018 *Échelle Humaine / 7* (Lafayette Anticipations)

Anne Teresa De Keersmaeker au Festival d'Automne :

2023 *EXIT ABOVE* d'après la tempête avec Meskerem Mees, Jean-Marie Aerts et Carlos Garbin (Théâtre de la Ville)
2022 *MITTEN/DRITTECELLOSUITE IN C-DUR* dans le cadre de Danser Encore, par le Ballet de l'Opéra de Lyon (CND Centre National de la Danse)
2022 *Forêt*, avec Némou Flouret (Musée du Louvre)
2022 *Les Six Concertos brandebourgeois* (La Villette – Grande Halle)
2021 *Drumming Live* (La Villette – Grande Halle)
2018 *Portrait Anne Teresa de Keersmaeker*
Violin Phase (Échelle humaine – Lafayette Anticipations)
Fase, Four Movements to the Music of Steve Reich (Centre Pompidou)
Slow Walk
Rosas danst Rosas (Espace 1789 ; Théâtre Jean Vilar de Vitry-sur-Seine ; Théâtre-Sénart ; !POC ! ; Théâtre du Fil de l'eau ; Le CENTQUATRE-PARIS)
La Fabrique (CND)
Achterland (Maison des Arts de Créteil ; Théâtre de Saint-Quentin-en-Yvelines)
Verklärte Nacht (Théâtre de la Ville / Espace Cardin)
Zeitigung, avec Alain Franco et Louis Nam Le Van Ho (Théâtre de la Ville / Les Abbesses)
Mitten wir im Leben sind/Bach6Cellosuiten, avec Jean-Guihen Queyras (Philharmonie de Paris)
Vortex Temporum (MC93)
A Love Supreme (Espace 1789 ; Le Théâtre de Rungis ; La Lanterne – Pôle culturel de Rambouillet ; Théâtre Firmin Gémier / La Piscine ; Théâtre du Beauvaisis ; Points communs / Théâtre des Louvrais)
Quartett (Centre Pompidou)
Rain (live) (La Villette – Grande Halle)
2016 *Die Grosse Fuge* (Maison des Arts de Créteil ; Points communs / Théâtre des Louvrais ; Théâtre-Sénart ; Théâtre Nanterre-Amandiers)
2015 *Die Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke* (T2G Théâtre de Gennevilliers)
2013 *Partita 2* (Théâtre de la Ville)
2010 *3Abschied*, avec Jérôme Bel et Ictus (Théâtre de la Ville)
2010 *After P.A.R.T.S* (Théâtre de la Cité internationale)
2002 *Small Hands* (Maison des Arts Créteil)
2001 *Parts@Paris* (Théâtre de la Bastille)
2000 *Quartett* avec tg STAN (Centre Pompidou)
1995 *Erwartung / Verklärte Nacht* (Cycle Arnold Schönberg) avec Klaus Michael Grüber (Théâtre du Châtelet)
1993 *Mozart / Concert Arias. Un moto di gioia* (Opéra National de Paris – Palais Garnier)

Festival d'

Automne

Septembre – Décembre 2024
Dossier de presse

Rabih Mroué, Anne Teresa De Keersmaeker A little bit of the moon

Portrait Lina Majdalanie et Rabih Mroué

Fondation Fiminco avec la MC93
Du lundi 16 au vendredi 20 décembre

Rabih Mroué, Anne Teresa De Keersmaeker

A little bit of the moon

Durée estimée: 1h. Première mondiale

Fondation Fiminco

16 – 20 décembre

Programme détaillé sur festival-automne.com et sur mc93.com

Rencontre entre Anne Teresa De Keersmaeker et Rabih Mroué.

Production Festival d'Automne à Paris ; Coproduction MC93 – Maison de la Culture de Seine-Saint-Denis

Le Festival d'Automne à Paris est producteur de ce spectacle et le présente en coréalisation avec la MC93 – Maison de la culture de Seine-Saint-Denis et la Fondation Fiminco. Avec le soutien de la Fondation Fiminco.

À l'invitation exceptionnelle du Festival d'Automne, la chorégraphe Anna Teresa De Keersmaeker et le metteur en scène Rabih Mroué ont partagé pendant 10 mois leurs pensées, inquiétudes, doutes, et questions sur la politique, l'art et la vie. À l'issue de ces nombreuses rencontres virtuelles, les deux artistes se rencontreront sur le plateau de l'ancien complexe industriel de la Fondation Fiminco pour redessiner, le temps d'une performance, un nouveau monde en commun.

Entre les ombres fugaces du passé et les incertitudes oppressantes de l'avenir, ces deux artistes décident de se plonger corps et âme dans le présent. *A little bit of the moon* devient l'exemple même de toute leur diversité: musique, poésie, danse et théâtre s'entrelacent dans un tourbillon d'émotions, repoussant les limites de leurs disciplines respectives pour créer quelque chose de nouveau. Tentative audacieuse de trouver un terrain commun dans un monde fracturé, où la communication et la compréhension semblent être des biens de plus en plus rares, Anne Teresa De Keersmaeker et Rabih Mroué cherchent, à travers leur collaboration, à réaffirmer des valeurs fondamentales de l'humanité: amitié et partage.



Contacts presse

Festival d'Automne

Rémi Fort
r.fort@festival-automne.com
06 62 87 65 32
Yoann Doto
y.doto@festival-automne.com
06 29 79 46 14

Fondation Fiminco

Agnès Ghonim
01 83 75 94 74
agnes.ghonim@fiminco.com

MC93

Myra – Rémi Fort, Lucie Martin
myra@myra.fr | 01 40 33 79 13

Rabih Mroué

Rabih Mroué est né à Beyrouth au Liban, en 1967 et vit actuellement à Berlin. Acteur, metteur en scène, artiste visuel et dramaturge, il a écrit et dirigé plusieurs pièces, dont *Who's afraid of representation* (2005), *How Nancy wished that everything was an April fool's joke* (2007), *Photo-Romance* (2009), *33 rpm and a few seconds* (2012), *So little time* (2016), *Borborygmus* (2019), *Sunny Sunday* (2020) et *Hartakāt* (2023). Son travail, à la croisée du théâtre, de la performance et des arts plastiques, brouille les frontières entre réalité et fiction, utilisant vidéos, photographies et documents historiques afin de remettre en question l'hégémonie des archives. Il contribue également à la rédaction de *The Drama Review* (New York) et est cofondateur du Beirut Art Center (BAC). Rabih Mroué a aussi été membre du Centre international de recherche : Interweaving Performance Cultures, Freie Universitat à Berlin en 2013-2014. Puis, de 2015 à 2019, il fut metteur en scène au Münchner Kammerspiele en Allemagne. Ses créations ont été présentées dans de nombreux pays, notamment au musée Reina Sofia à Madrid, au MoMA à New York ou au Centre Pompidou à Paris.

Rabih Mroué au Festival d'Automne :

2023	<i>Hartakāt (Hérésies)</i> avec Lina Majdalanie (Théâtre du Rond-Point)
2016	<i>So little time</i> (Théâtre de la Bastille)
2016	<i>Pixelated revolution</i> (Jeu de Paume)
2014	<i>Riding on a cloud</i> (Théâtre de la Cité internationale ; Théâtre de Sartrouville et des Yvelines)
2014	<i>Trilogy - On three posters / The inhabitant of images / Pixelated revolution</i> (Théâtre de la Bastille)
2008	<i>L'Homme d'hier</i> , avec Tiago Rodrigues et Tony
2007	<i>Chakar</i> (Théâtre de la Bastille)
2007	<i>Qui a peur de la représentation</i> (Centre Pompidou)
2007	<i>How Nancy wished that everything was an April fool's joke</i> (Théâtre de la Cité Internationale ; La Ferme du Buisson)

Festival d'

Automne

Septembre – Décembre 2024
Dossier de presse

Soa Ratsifandrihana

Fampitaha, fampita, fampitàna

MC93
Du mercredi 18 au dimanche 22 septembre

Soa Ratsifandrihana Fampitaha, fampita, fampitàna

Durée estimée: 1h. À partir de 13 ans. Création 2024

MC93	18 – 22 septembre
	Mer. au ven. 19h30, sam. 18h30, dim. 15h30 8€ à 25€ Abo. 8€ à 18€

Direction artistique Soa Ratsifandrihana. Chorégraphie et interprétation Audrey Mérilus, Stanley Ollivier, Soa Ratsifandrihana. La phrase footwork est de Raza. Musique originale et interprétation Joël Rabesolo. Dramaturgie Lily Brieu Nguyen. Collaboration artistique Jérémie Polin Razanaparany dit « Raza », Amelia Ewu, Thi Mai Nguyen. Lumières Marie-Christine Soma. Costumes Harilay Rabenjamina. Son Chloé Despax, Guilhem Angot. Regard sur les questions de transmission et d'identité Prisca Ratvononasy. Textes Sékou Semega. Vidéos Valériane Poidevin. Régie générale Blaise Cagnac. Régie lumière Diane Guérin. Régie son Guilhem Angot. Développement, production, diffusion ama brussels.

Production déléguée ama brussels; Théâtre Varia (Bruxelles)
En collaboration avec Météores; Coproduction Kaaitheater; Kunstenfestivaldesarts (Bruxelles); Théâtre Varia; Charleroi danse – Centre chorégraphique de la Fédération Wallonie-Bruxelles; MC93 – Maison de la culture de Seine-Saint-Denis; ICI – Centre chorégraphique national Montpellier-Occitanie Pyrénées Méditerranée; Centre chorégraphique national d'Orléans; Le Gymnase – CDCN; Roubaix-Hauts-de-France; La Place de la danse CDCN Toulouse-Occitanie; Fonds Yavarhoussen; Tanz im August – HAU Hebbel am Ufer (Berlin); La Coop asbl (Bruxelles); Shelter Prod (Bruxelles); Coproduction A-CDCN (Les Hivernales – CDCN d'Avignon; La Manufacture – CDCN Nouvelle-Aquitaine Bordeaux · La Rochelle; L'échangeur – CDCN Hauts-de-France; Le Dancing CDCN Dijon Bourgogne-Franche-Comté; Chorège I CDCN Falaise Normandie; Le Pacifique – CDCN Grenoble-Auvergne-Rhône-Alpes; Touka Danses – CDCN Guyane; Atelier de Paris / CDCN; Le Gymnase CDCN Roubaix-Hauts-de-France; POLE-SUD CDCN / Strasbourg; La Place de la danse CDCN Toulouse-Occitanie; La Maison Danse CDCN Uzès Gard Occitanie; La briqueterie CDCN du Val-de-Marne); Résidences ICI – Centre chorégraphique national Montpellier-Occitanie Pyrénées Méditerranée; La Bellone – Maison du spectacle (Bruxelles); Gemeenschapscentrum De Kriekelaar (Bruxelles); Université d'Antananarivo; KAAP vzw (Bruges); Le Gymnase – CDCN Roubaix-Hauts-de-France; Théâtre Varia; Centre chorégraphique national d'Orléans; Radio Grenouille; Avec le soutien de Dance Reflections by Van Cleef & Arpels; Avec le soutien de la Fédération Wallonie-Bruxelles – Direction de la danse; Wallonie-Bruxelles International; Fonds franco-allemand Transfabrik pour le spectacle vivant; taxshelter.be; ING; Tax Shelter du gouvernement fédéral belge; Soa Ratsifandrihana est artiste en résidence au Kaaitheater pour la période 2023-2025; Remerciements à Julie Iarisoa, Makwa Joma, Arikaomisa Randria, à Naivo; Maria Dogahe, Jonathan, Do sy Bodo; Pour Rado

La MC93 – Maison de la culture de Seine-Saint-Denis et le Festival d'Automne à Paris présentent ce spectacle en coréalisation. Avec le soutien de Dance Reflections by Van Cleef & Arpels.

DANCE REFLECTIONS
BY
VAN CLEEF & ARPELS



Contacts presse

Festival d'Automne

Rémi Fort
r.fort@festival-automne.com
06 62 87 65 32
Yoann Doto
y.doto@festival-automne.com
06 29 79 46 14

MC93

Myra – Rémi Fort, Lucie Martin
01 40 33 79 13 | myra@myra.fr

Engageant les corps dans une oralité contemporaine, Soa Ratsifandrihana, le guitariste Joël Rabesolo et les performeuses et performeurs Audrey Mérilus et Stanley Ollivier se nourrissent de leurs récits diasporiques et de leurs origines pour raconter une histoire qu'ils auraient aimé entendre ou voir. *Fampitaha, fampita, fampitàna* – trois mots malgaches signifiant comparaison, transmission et rivalité – forment des déclinaisons dans lesquelles les interprètes glissent d'un état à l'autre et semblent suivre un mouvement en perpétuelle métamorphose.

Récits oraux, musicaux et chorégraphiques s'entremêlent dans une performance entre l'oralité et le mouvement pour nous rappeler que les corps, au même titre que les paroles ou les sons, portent nos histoires. Deuxième chapitre d'un diptyque commencé avec sa création radiophonique *Rouge Cratère*, Ratsifandrihana – précédemment remarquée avec son solo *g r o o v e* – s'est inspirée de paroles et récits qu'elle a recueillis notamment lors d'un voyage récent à Madagascar. Elle voyage vers une forme d'errance et explore comment, à l'image de la créolisation, plusieurs influences peuvent mener à un éclatement inouï de cultures.

Vous créez aujourd'hui votre deuxième pièce. Comment avez-vous rencontré la danse ?

Soa Ratsifandrihana : Tout a commencé dans notre salon où j'ai beaucoup dansé. Si mes parents sont des scientifiques, ils écoutaient tout de même beaucoup de musique, particulièrement du jazz et du disco. C'est là que j'ai vraiment commencé à avoir un appétit pour le mouvement et le chant. À cinq ans déjà, je prenais des cours d'expression corporelle mais plus tard j'ai fait des études universitaires en biologie et géologie. Mes parents auraient alors préféré que je continue sur cette voie, mais leur exigence n'a fait que me motiver davantage pour la danse. J'ai pu intégrer le CNSMDP, le conservatoire de Paris, où j'ai suivi un parcours assez académique. Dès l'âge de 19 ans je suis devenue interprète pour James Thierrée, Salia Sanou, et Anne Teresa de Keersmaeker.

Vous êtes née en Franche-Comté, mais vos parents sont originaires de Madagascar. Que représente votre relation à l'île pour votre création *Fampitaha, fampita, fampitàna* ?

SR : Je n'ai passé que six mois de ma vie à Madagascar, mais j'y ai de la famille et me sens assez proche de leur culture. Je suis actuellement en train d'apprendre leur langue, que j'ai entendue pendant mon enfance, sans la pratiquer. Ma pièce *Fampitaha, fampita, fampitàna* appartient à un diptyque dont la première partie est une création radio-phonique, portée sur un récent voyage à Madagascar où j'ai rencontré une historienne, un conteur, une conteuse, une slameuse, des chorégraphes etc. Ce podcast *Rouge cratère* est un travail sur l'oralité et la langue et a été diffusé à la radio et sera disponible sur les plateformes d'écoute le 26 juin 2024. Il devient ici une partie intégrante du spectacle. J'y questionne aussi l'histoire coloniale, puisque j'ai pu faire l'expérience directe des asymétries d'ordre social ou économique et prendre conscience du manque d'outils en Europe pour apprendre la langue malgache ou s'informer sur l'histoire de Madagascar. Le regard des ouvrages européens est en effet plutôt anthropologique ou autrement teinté du regard colonial malgré un désir d'objectivité.

Quels sont les éléments moteurs de vos créations ?

SR : Mon solo *g r o o v e* raconte un retour vers l'essentiel, pour retrouver le plaisir de danser et le partager avec générosité. Dans *Fampitaha, fampita, fampitàna* je partage ce chemin vers soi avec deux autres artistes chorégraphiques et un musicien qui fait partie de la diaspora malgache bruxelloise. Il s'agit de partager nos ambivalences, nos contradictions en tant qu'enfants de diverses diasporas, mais aussi ce qui est répertorié en nos corps. Ces personnes ont vécu des choses similaires à moi, mais ne se posent pas forcément les mêmes questions ou ne donnent pas les mêmes réponses. Audrey Merilus est une danseuse contemporaine également curatrice et Stanley Ollivier est un créateur de performances, DJ et animateur radio. Nous sommes trois artistes chorégraphiques français et nous cherchons à retrouver une danse essentielle dans le plaisir de danser, souvent écartée par le souci de représentativité ou de neutralité, quand à la fin on ne sait plus ce que danser veut dire.

Y a-t-il donc des gestes de danses malgaches qui innervent votre écriture chorégraphique ?

SR : Pas vraiment des gestes, mais plutôt un état d'esprit et une énergie. J'apprécie regarder ces danses, mais je ne les ai jamais apprises, sauf quelques danses de fêtes et de célébrations qui sont présentes dans la diaspora malgache. Et pourtant, une chorégraphe, à Madagascar, m'a dit qu'en me regardant danser elle avait l'impression que je n'avais jamais quitté l'île. Il y a donc quelque chose de plus profond, une forme de nervosité, qui résiste, à l'enseignement académique. C'est quelque chose que je partage aussi avec le musicien Joël Rabesolo un improvisateur qui vient de la scène jazz mais qui navigue avec liberté et brio dans des genres musicaux très hétéroclites. Il a écrit la musique au fil du processus de création.

Si le spectacle parle de vos vécus en tant qu'enfants de diasporas sur le territoire européen, son titre est néanmoins malgache. Que signifient ces trois mots ?

SR : *Fampitaha* veut dire comparaison, et traduit littéralement ce serait « je vois le reflet de moi à travers toi ». C'est l'idée du miroir. Mais c'est également une danse du XIXe siècle qui est encore présente aujourd'hui malgré la colonisation, autant en zones rurales qu'urbaines. C'est une rencontre où s'affrontent deux équipes de danseurs en improvisant, comme aujourd'hui lors des battles. Les meilleurs étaient invités à venir danser devant le roi ou la reine et c'était un moment où beaucoup de danses populaires, aujourd'hui considérées comme traditionnelles, ont été créées. Le *fampita*, c'est la transmission, en référence aux échanges avec les personnes que j'ai pu rencontrer à Madagascar, et pour la transmission de la langue, du passé, de la façon de s'exprimer et des gestes, car tout cela est d'une grande richesse. Et *fampitàna*, c'est la rivalité, qui peut y avoir entre cultures hégémoniques et cultures encore dites sous-cultures....

Pourquoi avoir choisi de vivre et travailler à Bruxelles ?

SR : Pour moi, cette ville est comme un terrain neutre, un formidable espace pour la création. Étant étrangère je m'y permets plus de choses qu'en France. C'est un cadre très cosmopolite et moins restrictif, où on peut prendre plus de temps pour laisser mûrir un projet.

Vous mentionnez la pensée d'Edouard Glissant comme source d'inspiration. En pensant à son concept de la créolisation, on peut ici penser à votre mélange des langages artistiques.

SR : Ses écrits m'ont accompagnée et 'ont été conseillés par un proche collaborateur, Sékou Séméga, qui a accompagné avec toute sa poésie, l'écriture de *Rouge cratère* et le spectacle. L'idée du voyage et de la circulation est présente dans mon travail. Par ailleurs, concernant les questions autour de la langue, les corps des danseurs sont ici sonorisés. Ils ne resteront donc pas muets. Nous avons des choses à raconter. Et cela reflète notre processus de travail, très collaboratif car basé sur la rencontre.

Soa Ratsifandrihana

Soa Ratsifandrihana est danseuse et chorégraphe. Après des études au Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris, Soa débute dans des créations de James Thierrée, Salia Sanou et Anne Teresa de Keersmaeker dont elle rejoint ensuite la compagnie. Parmi de nombreuses productions, elle danse notamment dans la reprise de *Fase, Four Movements to the Music of Steve Reich* (1982) pièce consacrée par le New York Times comme l'une des « *Best dances of 2019* ». En octobre 2021, elle présente à Bruxelles, son premier solo intitulé *g r o o v e*. Le spectacle a été joué plus de quarante fois et continue de tourner en Europe. En parallèle, Soa développe un diptyque qui prend la forme d'une création radiophonique *Rouge Cratère* et d'un spectacle intitulé *Fampitaha, fampita, fampitana*. Dans la continuité de son premier solo, elle s'intéresse aux enchevêtrements possibles entre récit radiophonique, composition chorégraphique et musicale. Pour la période 2023-2025, Soa est artiste en résidence au Kaaitheater à Bruxelles.

En tournée

Du 16 au 18 août 2024 Tanz Im August (Berlin, DE)	Les 4 et 5 février 2025 La Place de la Danse, CDCN (Toulouse, FR)
Les 3 et 4 octobre 2024 Actoral (Marseille, FR)	Le 8 février 2025 Les Hivernales, CDCN Avignon (Avignon, FR)
Le 20 novembre 2024 La Manufacture CDCN (Bordeaux, FR)	Les 5 et 6 mars 2025 Théâtre Sévelin (Genève, CH)
Le 10 décembre 2024 Théâtre d'Orléans (Orléans,FR)	Le 13 mars 2025 La Briqueterie CDCN (Vitry-sur-Seine, FR)
Le 14 décembre 2024 KAAP December Dance (Brugge,BE)	Du 9 au 12 avril 2025 Chaillot, Théâtre national de la Danse (Paris, FR)
Le 24 janvier 2025 Pôle-Sud, CDCN Strasbourg (Strasbourg, FR)	Le 22 ou 23 mai 2025 Festival Danse de tous les Sens, Chorège CDCN (Falaise, FR)

Festival d'

Automne

Septembre – Décembre 2024
Dossier de presse

Dalila Belaza

Figures (version performative)

Lafayette Anticipations
Le samedi 21 et le dimanche 22 septembre

Musée de l'Orangerie
Le lundi 14 octobre

Rive

La briqueterie CDCN du Val-de-Marne
Du mercredi 2 au vendredi 4 octobre

Danse

Dalila Belaza

Figures (version performative)

Durée: 45 minutes

Lafayette Anticipations	21 – 22 septembre
	Sam. 15h15, dim. 18h. 8 € et 12 € Abo. 8 €
Musée de l'Orangerie	14 octobre
	Lun. 19h et 20h30 8 € et 12 € Abo. 5 € à 12 €

Conception, direction artistique, chorégraphie, son et lumière
Dalila Belaza. Création personnage matière Jeanne Vicérial.
Interprétation Dalila Belaza. Doubleur personnage matière Aragorn
Boulangier. Régie lumière (en alternance) Sébastien Marc,
Alexandre Barthélémy. Régie son (en alternance) Tristan Viscogliosi,
Solal Mazeran.

Production hiya compagnie – association jour ; Avec le soutien de la
Fondation d'entreprise Hermès dans le cadre de son programme
New Settings ; Coproduction La briqueterie CDCN du Val-de-
Marne dans le cadre de l'accueil studio – ministère de la Culture ;
Charleroi danse – Centre chorégraphique de la Fédération
Wallonie-Bruxelles ; CCN Ballet national de Marseille ; Les Nouvelles
Subsistances ; Avec le soutien de la Drac Île-de-France – ministère
de la Culture ; Région Île-de-France ; Département du Val-de-Marne
Accueil en résidence La briqueterie CDCN du Val-de-Marne ;
Montevideo, centre d'art ; Charleroi danse – Centre chorégraphique
de la Fédération Wallonie-Bruxelles ; Les Brigittines (Bruxelles) ;
Mise à disposition de studio CND Centre national de la danse
Dalila Belaza est artiste associée à la briqueterie CDCN du
Val-de-Marne

Le Musée de l'Orangerie et le Festival d'Automne à Paris
présentent ce spectacle en coréalisation, dans le cadre du
programme « Danse dans les Nymphéas ».

Dans le cadre du festival Échelle Humaine de Lafayette
Anticipations organisé avec la Fondation Calouste Gulbenkian –
Délégation en France.



Avec *Figures*, Dalila Belaza enquête sur la possibilité d'un rite universel, en inventant une danse traditionnelle imaginaire « sans origine ni territoire » qui relie le présent à l'éternité. Une force qui prend possession du corps, en écho à un patrimoine dont chacun est chargé, souvent inconsciemment.

Développé parallèlement aux pièces de groupe *Au Cœur et Rive*, le solo *Figures*, cérémonie imaginaire qui interroge les sources du contemporain, peut autant représenter l'aboutissement d'une recherche que son volet le plus épuré. Dans une ambiance liminale, où l'intime se confond avec l'histoire de l'humanité, surgit un mystérieux « personnage matière » qui transcende l'espace, déployant une abstraction chargée de résonances ancestrales. Comme dans certaines créations de sa sœur Nacera auxquelles Dalila participait depuis leurs débuts partagés, le corps et la danse émergent de la nuit des temps, du récit métaphorique au lâcher-prise, à la lisière de la matérialité et sans jamais se référer à une tradition spécifique. Fluide et apparemment abstrait, vêtu d'un costume qui semble sans contours, porté par des lumières et environnements sonores subliminaux, ce corps donné à l'inconscient appartient à toutes les communautés de l'humanité. Et comme dans les tableaux de Pierre Soulages, la lumière peut surgir de l'obscurité, non en intrus mais comme son jaillissement.

LAFAYETTE
ANTICIPATIONS
Fondation Galeries Lafayette


Musée
de l'Orangerie

Contacts presse

Festival d'Automne

Rémi Fort
r.fort@festival-automne.com
06 62 87 65 32
Yoann Doto
y.doto@festival-automne.com
06 29 79 46 14

Lafayette Anticipations

Claudine Colin Communication
Harry Ancely
01 44 59 24 89
harry@claudinecolin.com

Musée de l'Orangerie

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

Danse

Dalila Belaza

Rive

Durée: 55 minutes

La briqueterie CDCN
du Val-de-Marne

2 – 4 octobre

Mer. au ven. 20h30
8€ à 14€ | Abo. 8€ et 10€

Conception, chorégraphie, son et lumière Dalila Belaza.
Interprètes Jamil Attar, Paulin Banc, Dalila Belaza, Erica Bravini,
Adam Chado, Mohammed Ech Charquaouy, Andrés Garcia
Martinez, Charlotte Virgile. Régie lumière Alexandre Barthélémy.
Régie son Solal Mazeran.

Production hiya compagnie – association jour ; Coproduction
Montpellier Danse; Théâtre de la Ville-Paris; Charleroi danse –
Centre chorégraphique de la Fédération Wallonie-Bruxelles; Centre
chorégraphique national de Grenoble; CND C Angers; CCN Ballet
national de Marseille ; Avec le soutien du mécénat de la Caisse des
Dépôts; Drac Île-de-France – aide à la création; Région Île-de-
France, aide à la création; Adami ; Mise à disposition CND Centre
national de la danse; La briqueterie CDCN du Val-de-Marne
Dalila Belaza est artiste associée à la briqueterie CDCN du
Val-de-Marne

La briqueterie CDCN du Val-de-Marne et le Festival d'Automne
à Paris présentent ce spectacle en coréalisation.

En partant du pas de bourrée, Dalila Belaza creuse la part universelle de la relation entre l'humain, son territoire et nos réminiscences immémoriales. Dans une intensité tellurique hors du temps, elle construit une communauté liée par les rythmes, pour questionner altérités et états de transcendance.

C'est à partir de sa création précédente – *Au cœur*, fruit d'une rencontre avec l'ensemble traditionnel aveyronnais Lous Castelous – que Dalila Belaza réunit cette fois un microcosme éclectique, composé d'individualités chorégraphiques hétérogènes. Si la bourrée reste son point d'ancrage, le propos n'est pas de déconstruire une suite de pas, mais d'approcher la possibilité d'une source commune qui irriguerait les danses originelles de l'humanité. En dessinant une topographie de nos présences contemporaines, la chorégraphe constate que dans chaque communauté, l'origine des identités dansées relève de la transcendance. Elle aborde la rencontre des rives culturelles par le principe actif et obsédant du rythme, force motrice qui se situe selon les cultures, dans les pieds, le bassin, les épaules, etc. Avec *Rive*, elle convoque une communion d'avant la transe, où l'on rêve de cérémonies fusionnelles, en traversant des territoires intimes et utopiques. Pour réinventer une histoire universelle, dans l'engagement du corps entier.

la briqueterie ❖❖❖
cdcncn val-de-marne

Contacts presse

Festival d'Automne

Rémi Fort
r.fort@festival-automne.com
06 62 87 65 32
Yoann Doto
y.doto@festival-automne.com
06 29 79 46 14

La Briqueterie

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

En tournée

Le 14 juillet 2024
Santarcangelo Festival,
Teatro Amintore Galli
(Rimini, IT)

Les 14 et 15 novembre 2024
Maison de la danse
(Lyon, FR)

Pour *Au cœur*, votre pièce de groupe précédente, vous vous êtes rendue dans l'Aveyron où vous avez rencontré une communauté de danseurs traditionnels qui pratiquent la bourrée. Quel rôle joue la notion de communauté dans votre approche de la danse ?

Dalila Belaza : Elle me permet d'envisager l'humanité et ce qui peut être commun et partagé. Travailler sur une communauté et non des individus désunis me permet de mener des questionnements autant sur l'intime de chacun que sur son rapport au collectif. A travers *Au cœur*, j'ai voulu opérer une transformation de l'intérieur de la communauté, depuis cette culture que les Lous Castelous ont eux-mêmes héritée et pratiquent et dont leur danse fait partie. Cette identité est l'expression secrétée par un environnement, des usages, des croyances... En abordant le geste, on se confronte à son potentiel à devenir autre chose : une parole libre, un mouvement, un lien à l'autre et au tout, une prise de parole qui doit nécessairement opérer de la transformation et de l'ouverture.

Comment s'est articulé le passage d'*Au cœur* à *Rive* ?

DB : Évidemment il y a ce lien entre les deux pièces qui vient du pas de bourrée, de ce que j'ai voulu créer comme voyage d'un territoire à un autre. Vers la fin d'*Au cœur*, il est déjà question d'une évolution de la rythmique du pas de bourrée en combinaison à des rythmes percussifs nord africains. Ce moment de collision m'est évidemment resté comme une chose à emmener plus loin. Ce pas, rythmiquement parlant, était l'expression d'un autre espace-temps. J'avais l'intuition qu'en écoutant rigoureusement ce rythme comme élément détaché de tout « folklore », en le libérant des conjonctures qui l'encadrent, je pouvais entendre son amplification naturelle. Cette trajectoire depuis un territoire connu vers un territoire plus abstrait et vers une libération m'importait énormément.

Si l'ancrage d'une communauté dans un territoire peut avoir des origines lointaines, est-ce à dire qu'il existerait une danse originelle, une racine commune aux danses de l'humanité, à l'instar de la langue originelle recherchée par les linguistes ?

DB : Sans forme de pensée nostalgique qui me pousserait à croire qu'il y aurait une forme de danse-berceau des êtres humains, je suis malgré tout convaincue que lorsque l'on rejoint dans l'instant présent un état de liberté, on s'approche d'une forme de vie commune aux êtres humains. Pendant qu'un geste vit et meurt, on est traversé par une valeur fragile de la vie. Une communication globale s'établit parce que l'on est au cœur des choses. Il me semble que cette expérience singulière du vivant dans l'instant présent au travers d'un geste dépouillé dévoile un état qu'on pourrait qualifier d'originel, sans qu'il se relie uniquement au passé.

La transcendance n'est-elle pas quelque chose que vous avez toujours abordé, dans vos créations avec votre sœur, la chorégraphe Nacera Belaza ?

DB : C'est une disposition intérieure qui permet de dépasser un cadre personnel afin de faire partie d'un tout. C'est un réel enjeu d'émancipation, autant dans la compréhension des choses que dans la perception qu'on s'en fait afin de convoquer une écriture, qui même si elle s'ancre en nous, est *in fine* détachée de soi.

Comment avez-vous travaillé sur la notion de rituel avec des danseuses et danseurs contemporains qui n'ont *a priori* pas de rapport avec les danses traditionnelles ?

DB : Je m'interroge, depuis quelques temps maintenant, sur le rituel et en quoi il représente un ancrage, un principe immuable. C'est un héritage qui se transmet d'une génération à l'autre et que l'on porte en nous dans le temps, qui sert de lien entre les individus et qu'il faut garder en vie. Toute cette notion mémorielle m'a amenée à questionner comment une danse dite contemporaine qui n'aurait pas de filiation particulière, s'inscrit malgré tout dans une ou des histoires et peut être un lieu de traversée. Aussi, la cohésion entre les personnes dans le groupe folklorique, c'est à dire le ciment d'un vécu nourri par un mode et un cadre de vie précis, était à convoquer entre les interprètes de *Rive*. Il n'était pas question de prétendre à un vécu commun du même ordre, mais de trouver des racines communes dans le moment présent. Ces « racines », dans *Rive*, se convoquent à partir d'une partition commune, d'une conscience des différentes couches mélodiques de la chorégraphie, mais aussi en lien à la lumière et au son qui créent une certaine nature d'accords et de motifs.

Comment travaillez-vous l'univers sonore et quelle a été votre approche musicale ?

DB : Ma manière de travailler le son, tout autant que la lumière, est intimement liée à ce qu'il m'est donné de vivre et d'observer dans la vie. Je choisis les sons au fur et à mesure que j'avance dans la création, pour recomposer ensuite une trame où le son est un objet en soi qui nous emmène quelque part, tout en dialoguant avec le reste. Aussi je tente de transformer une unité d'espace et de temps et de mettre en place un système de dynamiques qui crée une corrélation entre des événements de natures différentes dont l'association prend un sens immédiat. J'ai voulu explorer – en m'appuyant sur la musique produite à partir du pas de bourrée – la possibilité de créer à la fois un ensemble et une traversée, pour sortir de la figure imposée et ne laisser que la rythmique qui devient une musique répétitive capable de confronter et rapprocher des communautés, telle une exploration d'un « vestige », présent à la fois comme un élément éloigné des danseurs et se trouvant loin en eux. Cela a créé une disposition à accueillir une danse comme on apprendrait une langue qui irriguerait les corps et charrierait de multiples mémoires, autorisant chacun à être à la fois au centre de lui-même et au cœur d'une unité plus grande.

Vous apparaissez en introduction et en conclusion de *Rive*. Comment définissez-vous votre rôle ?

DB : En effet, mes passages ouvrent et clôturent la pièce. On revient à l'endroit de départ. Cela me permet d'amener le récit comme un passeur et de suggérer qu'il ne

commence ni ne se termine sous nos yeux mais vient de quelque part et peut devenir soit le point de départ d'un autre récit soit la continuité du même, pour ouvrir à d'autres horizons et résonances, au lieu de refermer l'imaginaire autour de ce que l'on voit sur le plateau.

Vous présentez également *Figures*, un solo qui n'en est peut-être pas vraiment un. Quelle est sa relation à *Rive* ?

DB : En fait, l'écriture de *Rive* et *Au cœur* élargit les questionnements abordés dans *Figures*, où ceux-ci, de manière plus ou moins inconsciente, m'habitent et viennent d'assez loin. Chacune de ces pièces m'ouvre des possibilités, et chacune aurait pu voir le jour à travers les autres. Néanmoins, *Figures* est comme le berceau d'une constellation. J'avais la sensation que cette pièce venait à moi et me mettait dans une position d'ouverture qui était inhabituelle. Je venais de perdre mon frère, et en ces moments il y a parfois autre chose qui s'invite en nous. Je ressentais des vertiges intérieurs et j'avais l'impression de me trouver entre plusieurs mondes.

Existe-t-il des liens particuliers entre *Figures* et vos solos dans *Rive* qui vous placent face à une communauté ?

DB : Il est vrai qu'à chaque fois, il s'agit de décontextualiser et déterritorialiser puisque ces danses proviennent de l'inconscient et d'autres ailleurs, voire de toutes les dimensions qui m'entourent, dont la nature profonde de l'être humain qui échappe à la psychologie. Cela est présent dans *Rive* de

bout en bout, pas seulement dans les solos. Dans *Figures*, je m'approche d'une ritualisation et d'une abstraction pure, alors que dans *Rive* et *Au cœur*, on navigue entre l'abstraction et des formes identifiables.

Vous introduisez ce que vous appelez le « personnage-matière », de quoi s'agit-il ?

DB : Pour ce costume j'ai voulu travailler avec la plasticienne Jeanne Vicerial parce qu'elle travaille sur le corps et la densité de la matière dans un noir absolu, qui est ici une dimension qui me contient. Ce personnage-matière qui, selon les tableaux de la pièce, peut être un compagnon, une ombre, quelqu'un qui vient à la rencontre de l'humanité ou bien moi-même, n'est cependant pas personnifié. Il incarne plutôt une matière qui m'englobe et qui donne à ma présence des contours qui ne sont pas ceux d'un être humain. Cette dimension entretient des liens entre le visible et le non visible, lequel convoque ici la présence des autres et de la communauté.

Vous présentez *Figures* à l'Orangerie et à la Fayette A. Comment allez-vous y convoquer les dimensions de l'infini et du non visible ?

DB : C'est la première fois que je présente *Figures* dans un tel espace, en sortant de l'ambiance nocturne. Ce sera comme le négatif de la pièce et je ne fais pas vraiment de distinction entre la nuit et le jour. Il peut y avoir autant de disparitions en plein jour que de présences en pleine nuit.

Propos recueillis par Thomas Hahn, mars 2024.

Biographie

Dalila Belaza

Dalila Belaza cherche à travers la danse un territoire utopique où l'intime et l'universel se rencontrent. Durant 20 ans, elle s'est d'abord illustrée comme interprète et partenaire artistique privilégiée de sa sœur, la chorégraphe Nacera Belaza. Elles réfléchissent ensemble sur la mémoire profonde des corps et sur une danse comme cheminement intérieur, leur exigence et leur approche commune du corps les unissant durablement. Après un voyage en Aveyron en 2019, Dalila Belaza explore les modalités d'un monde nouveau en tant que chorégraphe et interprète. Dès lors, fin 2020, Dalila Belaza fonde hiya compagnie puis en 2021, crée son premier spectacle *Au cœur*. Ce projet d'envergure ouvre un champ de recherche et sera le fil conducteur de son travail dans les années à venir, avec la création en 2022 de son solo *Figures*, puis en 2023 de *Rive*. Par son travail, elle souhaite créer des intersections entre la mémoire des rituels folklorique et les gestes de la danse contemporaine.

Festival d'

Automne

Septembre – Décembre 2024
Dossier de presse

Myriam Gourfink

Rêche

Panthéon – Centre des monuments nationaux
Du mercredi 25 au samedi 28 septembre

Danse

Myriam Gourfink

Rêche

Durée estimée: 1h. Première mondiale

Panthéon – Centre des monuments nationaux

25 – 28 septembre

Mer. au sam. 20h
8€ à 20€ | Abo. 8€ et 12€

Composition chorégraphique Myriam Gourfink. Composition, programmation, basse, ordinateur Kasper T. Toeplitz. Percussions augmentées Didier Casamitjana. Interprètes Esteban Appesseche, Suzanne Henry, Noémie Langevin, Deborah Lary, Matthieu Patarozzi, Annabelle Rosenow, Véronique Weil. Lumières Sophie Lepoutre. Régie générale Zakariyya Cammoun. Création costumes Catherine Garnier.

Production déléguée LORDANSE ; Coproduction Théâtre du Beauvaisis – scène nationale ; Atelier de Paris – Centre de développement chorégraphique national ; Art Zoyd Studios – Centre de Création Musicale ; Festival d'Automne à Paris
Avec le soutien du CND Centre national de la danse, de la Ménagerie de Verre et de La briqueterie CDCN du Val-de-Marne pour la mise à disposition de studios ; Avec le soutien de l'Atelier de Paris – Centre de développement chorégraphique national, pour une résidence de création ; LORDANSE est conventionnée par la Drac Île-de-France – ministère de la Culture ; LORDANSE est également soutenue par la Région Île-de-France ; Myriam Gourfink est artiste associée au Théâtre du Beauvaisis – scène nationale ; Avec le soutien de Dance Reflections by Van Cleef & Arpels

L'Atelier de Paris – Centre de développement chorégraphique national et le Festival d'Automne à Paris sont coproducteurs de ce spectacle et le présentent en coréalisation.
Avec le soutien de Dance Reflections by Van Cleef & Arpels.

DANCE
REFLECTIONS
BY
VAN CLEEF & ARPELS

Remplir ses poumons. Sentir des volumes qui se gonflent dans des directions opposées. Avec *Rêche* présenté au Panthéon, sept danseuses et danseurs rendent perceptible ce qui se joue dans nos corps lorsque nous respirons. Pour la chorégraphe Myriam Gourfink, ce mouvement vital absorbe nos peurs et convertit nos comportements les plus rudes en douceur.

Fine observatrice de ce qui se passe à l'intérieur des corps, praticienne assidue de yoga et fasciathérapie, depuis plus de 30 ans, Myriam Gourfink rend visible les microphénomènes en les transposant à l'échelle d'un groupe. Dans *Rêche*, sept interprètes se déploient ainsi dans l'espace du Panthéon. Agglutinés en épais amas, ils se détachent imperceptiblement, glissent, s'expandent pour faire apparaître de l'air, des volumes et boursoufflures. Alors que la chorégraphe a précédemment expérimenté le voyage respiratoire des cellules, avec cette nouvelle création elle porte son attention sur le rythme de nos inspirations. Comme deux compartiments d'un soufflet de forge, lorsque nos poumons se gonflent ils dilatent aussi des masses contraires. La chorégraphe en est intimement convaincue : cette double direction a le pouvoir de changer le rude en moelleux, nos peurs en apaisement, nos colères en tendresse. Portée par deux musiciens qui évoluent dans leurs propres sphères, la pièce toute entière invite à apprivoiser ce qui est rêche en chacun de nous.

CENTRE DES MONUMENTS NATIONAUX

Contacts presse

Festival d'Automne

Rémi Fort
r.fort@festival-automne.com
06 62 87 65 32
Yoann Doto
y.doto@festival-automne.com
06 29 79 46 14

Panthéon Centre des monuments nationaux

Marie Roy
presse@monuments-nationaux.fr

Vos pièces s'enchâssent dans une recherche au long court. Quels fils se tirent entre Structure Souffle, votre précédente création, et Rêche ?

Myriam Gourfink : Structure souffle prend comme fondement l'art de respirer, qui est pour moi lié aux microstructures respiratoires telles les alvéoles pulmonaires. Dans mon imaginaire, les cellules se déversent vers l'avant et l'arrière, à droite et à gauche, s'épousent les unes les autres. C'est cette idée qui m'a amenée à ressentir les fascias, ces enveloppes qui entourent tous nos organes. J'ai ainsi perçu la respiration différemment : un gonflement de volumes opposés, un transvasement de masses constant, qui ne se fait pas seulement à l'avant des poumons mais aussi sur les côtés et dans le dos. Rêche est donc née d'une envie de me concentrer sur cette sensation et de comprendre vers où cela me mène. Je ne cherche pas à faire quelque chose de nouveau, j'essaie de regarder avec une loupe et avec le prisme de la lenteur, ce qu'il y a de commun à chacun. Ce qui me plaît avec Rêche c'est que j'ai l'impression d'arriver à un endroit de circulation qui rassemble tout le reste du corps, comme une grande toile d'araignée.

Qu'est-ce qui vous a poussée à mener cette sorte d'enquête dans le corps ?

MG : Je me rappelle un déclic : je travaillais sur les fascias en gymnastique sensorielle – une discipline axée sur l'anatomie – lorsqu'au moment de rester immobile, je me suis sentie être une bouée. Je connais bien cette sensation qui me vient des techniques de méditation yogique, que je pratique depuis 1995, qui stimule ce qu'on appelle « mère des moelles ». Le vocabulaire du yoga est ancestral et nous emmène dans des considérations qu'on pourrait de nos jours juger ésotériques parce qu'à l'époque le savoir purement anatomique n'existait pas, tout se fondait sur le vécu. Grâce à cette expérience, j'ai senti que je pouvais me retrouver au même endroit avec deux techniques de corps différentes et deux lexiques différents. Aussi, le jour de cette méditation il se trouve que j'étais dans une situation familiale profondément triste liée au cancer de ma très jeune nièce. L'état dans lequel cette pratique m'a mise m'a permis de réaliser qu'il est possible d'être triste, en colère, folle de rage, tout en étant dans un espace de douceur et de soutien. Cette sensation d'ondoiement permettait pour moi de convertir le rêche en moelleux et de tous ces nouveaux mots est arrivée l'envie d'une pièce.

Comment transmettez-vous cette finesse de sensations aux danseurs ?

MG : C'est là part la plus ardue du travail. Avant de passer à des exercices que j'ai concoctés en mélangeant différentes pratiques, puis à la recherche chorégraphique à proprement parlé, on commence toujours la journée par une chose simple : discuter, s'écouter, mettre des mots sur ce que nous vivons. Dans Rêche les danseurs sont les uns contre les autres et nous travaillons sur le corps des émotions. Il est donc primordial de verbaliser et d'éviter à tout prix les non-dits car l'expérience de chacun programme l'expérience collective : s'il n'y a pas de cohésion dans le groupe alors la danse change.

Le groupe tient une place centrale pour comprendre ce qu'il se passe au niveau microscopique.

MG : L'échelle d'un groupe de sept danseurs permet en effet de zoomer et lire ce qu'il se joue à l'intérieur de nous. Pour les interprètes, il s'agit de former un grand corps, un amas, qui a pour contrainte de rester toujours ensemble et d'aller dans une même direction. Au bout d'un temps, l'entassement se distend et des tensions peuvent apparaître imperceptiblement, mais ce qui domine sera toujours cette éternelle douceur.

Depuis vos débuts dans une caserne désaffectée vous accordez une importance aux sites dans lesquels s'inscrit votre danse. Comment l'espace du Panthéon, où sera joué Rêche pour la première fois, imprègne la création ?

MG : L'espace est verticalement très haut alors que nous restons allongés sur le sol de marbre comme des vermis-seaux. Surtout, il est bordé de chaque côté par des œuvres d'Anselm Kieffer. Ses toiles racontent les pires horreurs du XXe siècle : le sang, le fer, la neige à Auschwitz. D'origine juive ukrainienne je me sens proche de l'épaisseur de son travail et le titre Rêche est en lien avec les lettres hébraïques res (רש), un principe qui contient le tout, et zayin (ז) qui signifie arme et la valeur sept, comme le nombre des danseurs. Ces lettres correspondent aussi pour moi aux deux phases d'apnée, poumons vides et poumons pleins, qui sont remplies d'"à venir". Le Panthéon n'est donc pas un cimetière mais un endroit où on honore les pensées, les vies, les potentiels. Même lorsque la pièce va tourner, Rêche sera chargée de l'espérance contenue dans ce lieu gigantesque.

Votre proche collaborateur, le compositeur Kasper T. Toeplitz, imagine deux environnements musicaux distincts mais perméables. Comment cela alimente la danse ?

MG : D'un côté la basse électrique, de l'autre côté des chatoiements, des miroitements : pour lui, l'image a été très claire dès le début et pour la première fois il a employé le terme de respiration commune pour parler du champ musical. Dans certaines de nos pièces, la musique amène une couche de dramaturgie, se positionne en lutte avec les danseurs. Ici les sons presque cavernaux, comme dans une cathédrale, ne sont pas en opposition aux corps. Au contraire, nous faisons bloc commun en participant d'un même mouvement qui affirme : même si le pire advient on peut toujours être au meilleur de nous-mêmes.

On ne peut s'empêcher d'avoir une lecture politique de cet état qui se loge à l'intérieur de nos corps mais qui sonne comme un vœu collectif.

MG : En tant qu'artiste j'accompagne le monde, je ne sais pas faire autrement. Que ce soit à un niveau personnel ou en termes de production, ce projet a commencé il y a trois ans. Durant ce laps de temps, nous avons vécu des événements extrêmement violents et je pense qu'en ce moment avoir tout sauf un langage guerrier, convertir ce qu'on peut en douceur, faire résonner ça dans l'air, c'est une posture à

contre-courant. *Rêche* n'est pas une pièce politique dans le sens d'une revendication, mais elle l'est dans le positionnement courbe, rond, tendre, lent qu'elle propose. Il me semble qu'aujourd'hui chercher la tendresse est un effort à renouveler tous les jours.

Propos recueillis par Léa Poiré, mars 2024

Biographie

Myriam Gourfink

Née en 1968, Myriam Gourfink est une danseuse et chorégraphe dont les recherches se concentrent sur l'écriture du mouvement. Fondée sur les techniques respiratoires du yoga, sa danse repose sur une organisation rigoureuse des appuis et une conscience aigüe de l'espace. Guidée par le souffle, la danse se fait lente, épaisse, dans un temps continu. Cette connaissance du mouvement et de l'espace permet de concevoir des chorégraphies sans phase d'exploration en atelier où chaque pièce invite l'interprète à être conscient de ses actes et de ce qui le traverse. Grâce à son travail, Myriam Gourfink est invitée par de nombreux festivals internationaux dont Springdance à New York, le Kunstenfestivaldesarts à Bruxelles, La Bâtie Festival de Genève ou le Festival Danças Na Cidade à Lisbonne. De 2008 à 2013, elle a dirigé le Programme de Recherche et de Composition Chorégraphiques de Royau-mont, abbaye et fondation et programmé, en 2012, le cycle « Les danses augmentées » à la Gaîté Lyrique. Soutenue par le Centre Pompidou depuis 1999, son travail a fait l'objet d'un focus dont le thème était « Les formes du temps » lors de l'inauguration du Centre Pompidou x Westbund Museum Project à Shanghai en 2019.

Myriam Gourfink au Festival d'Automne :

2021	<i>Structure Souffle</i> (Château de Vincennes)
2019	<i>Glissements</i> (Musée de l'Orangerie)

Festival d'

Automne

Septembre – Décembre 2024
Dossier de presse

Nina Laisné Nestor 'Pola' Pastorive Como una baguala oscura

Chaillot – Théâtre national de la Danse
Du mercredi 26 au samedi 28 septembre

Malakoff scène nationale – Théâtre 71
Le jeudi 7 novembre

Nina Laisné, Nestor 'Pola' Pastorive

Como una baguala oscura

Durée: 1h. Création 2024

Chaillot – Théâtre national de la Danse	26 – 29 septembre
	Jeu. 20h30, ven. 19h30, sam. 17h, dim. 15h 8€ à 41€ Abo. 8€ à 27€
Malakoff scène nationale – Théâtre 71	7 novembre
	Jeu. 20h. 8€ à 28€ Abo. 8€ à 15€

Conception, mise en scène, création scénographie et costumes Nina Laisné. Chorégraphie et interprétation Nestor 'Pola' Pastorive. Enregistrements audios et vidéos, piano et composition Hilda Herrera. Pièces à 4 mains Sebastián Gangi. Création lumière Shaly López. Ingénierie du son Arthur Frick. Régie générale et vidéo Stéphane Bordonaro. Images, vidéos Dante Martinez. Ingénierie du son studio Mireille Faure. Costumes et accessoires Florence Bruchon, Maurice Laisné. Construction souche d'arbre Atelier de la maison delaculture Bourges, Scène nationale. Direction des ateliers de décors Nicolas Bénard. Menuiserie Jonathan Chaillou. Serrurerie Jean-Christophe David, Jules Chavigny. Sculpture et peinture décoration Laurent Pelois, Margaux Hocquart. Construction écran Serrurerie Gaby Sitter. Peinture décoration Alan Da Silva, Nina Laisné. Maçonnerie Sébastien Rouhier. Traduction Adrienne Orssaud. Production déléguée ZORONGO. Administratrice Martine Girol. Chargée de production Valentina Salazar-Henao. En association avec PLATÔ. Direction de production, diffusion Séverine Péan en collaboration avec Clémence Faravel

Production déléguée Zorongo en collaboration avec PLATÔ
Coproducteur Les 2 Scènes, Scène nationale de Besançon; Chaillot – Théâtre national de la Danse; Maison de la Culture de Bourges; Centre chorégraphique national de Caen en Normandie, dans le cadre de l'accueil-studio – ministère de la Culture; La Vignette, scène conventionnée – Université Paul-Valéry Montpellier 3; Bonlieu Scène nationale Annecy; Les Scènes du Jura – Scène nationale; Arsenal – Cité musicale-Metz; Théâtre Garonne – Scène européenne; La Place de la danse CDCN Toulouse-Occitanie; Théâtre Molière Sète, Scène nationale archipel de Thau; Festival d'Automne à Paris; Projet soutenu en production via le FONDOC – Fonds de soutien pour la création contemporaine en Occitanie (La Vignette, scène conventionnée – Université Paul-Valéry Montpellier 3; Théâtre Garonne – Scène européenne; La Place de la danse CDCN Toulouse-Occitanie; Théâtre Molière Sète, Scène nationale archipel de Thau); Nina Laisné est artiste associée aux 2 Scènes, Scène nationale de Besançon Zorongo est soutenu par la Drac Bourgogne-Franche-Comté – ministère de la Culture; Création soutenue par la Région Bourgogne-Franche-Comté, la Ville de Besançon et le Département du Doubs

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

Dans *Como una baguala oscura*, Nina Laisné s'associe au danseur et chorégraphe Nestor 'Pola' Pastorive pour dessiner un portrait musical et dansé de la pianiste argentine Hilda Herrera. En explorant les racines d'une musique populaire et folklorique, elle conçoit un spectacle résolument vivant, frappé du sceau de la liberté.

En fond de scène, un écran rappelle les panneaux publicitaires de bord de route, sur les vastes étendues de la pampa. Il accueille la présence virtuelle de Hilda Herrera, seule femme compositrice à avoir durablement marqué l'histoire du folklore argentin. Elle y a imposé un instrument rare dans ce domaine: le piano. En lui consacrant ce spectacle, Nina Laisné œuvre en musicologue et renoue avec la recherche qui a vertébré nombre de ses créations. Ici, l'archive est présente au plateau, où elle ouvre une brèche sur le réel: Hilda Herrera interprète au piano, commente, raconte, et entre en dialogue avec les *zapateos* de Nestor 'Pola' Pastorive. Au premier plan, sur une souche immense d'un arbre argentin emblématique, un *aguaribay*, il danse, chargé d'histoire et de traditions, léger d'une chorégraphie émancipée de toute approche conservatrice ou muséale. À la faveur du regard audacieux, intelligent et lucide de Nina Laisné, c'est un art libre qui s'écrit sur scène.

chaillot
théâtre national
de la danse

Malakoff
scène
nationale

Contacts presse

Festival d'Automne

Rémi Fort
r.fort@festival-automne.com
06 62 87 65 32
Yoann Doto
y.doto@festival-automne.com
06 29 79 46 14

Chaillot – Théâtre national de la Danse

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

Malakoff scène nationale – Théâtre 71

ZEF-Bureau – Isabelle Muraour
01 43 73 08 88
contact@zef-bureau.fr

Dates de tournée en page suivante

En tournée

Le 4 octobre 2024
Halle aux grains
(Blois, FR)

Le 5 novembre 2024
Maison de la Culture
(Bourges, FR)

Le 21 janvier 2025
Les Scènes du Jura
(Lons le Saunier, FR)

Les 23 et 24 janvier 2025
CCN de Caen
(Caen, FR)

Du 27 au 29 janvier 2025
Théâtre de la Vignette
(Montpellier, FR)

Les 31 janvier et 1er février
2025
Théâtre Garonne
(Toulouse, FR)

Le 4 février 2025
Théâtre Molière
(Sète, FR)

Le 6 février 2025
Cité musicale de Metz
(Metz, FR)

Le 13 mars 2025
ACB
(Bar-le-Duc ,FR)

Le 18 mars 2025
Espace des arts
(Chalon-sur-Saône , FR)

Le 20 marsi 2025
Le Grand R
(La Roche-sur-Yon, FR)

Le 22 mars 2025
Festival CNDC
(Angers,FR)

Les 25 et 26 mars 2025
Bonlieu Scène Nationale
(Annecy, FR)

Dans *Como una baguala oscura*, vous invitez sur scène la pianiste Hilda Herrera et le danseur et chorégraphe Néstor 'Pola' Pastorive. Comment l'idée de réunir ces deux figures majeures du folklore argentin vous est-elle venue ?

Nina Laisné : Ce spectacle est né du désir de proposer un portrait d'Hilda Herrera en embrassant l'ensemble de sa trajectoire, en allant au plus près de l'essence de sa musique. Le public européen connaît peu la richesse de son répertoire et je souhaitais prolonger son geste artistique par la rencontre avec un autre artiste issu d'un art adelphe. Il m'a semblé qu'un dialogue pouvait s'initier autour de la question rythmique. C'est pourquoi j'ai invité Néstor 'Pola' Pastorive qui est tout autant danseur que musicien. Ses *zapateos* percussifs pénètrent au cœur de la trame musicale qu'Hilda interprète au piano. Leur rencontre devient presque un duo de musiciens. Ce statut ambigu qui oscille entre le mouvement et le son qu'il produit me semblait être la meilleure manière de nous connecter à l'art d'Hilda.

Comment Hilda Herrera sera-t-elle présente au plateau ?

NL : Hilda Herrera, âgée de 91 ans, n'est pas physiquement présente. Elle est pourtant omniprésente tout au fil du spectacle. En retraçant son parcours, il y a dans ce projet une approche presque documentaire qui se dessine. Je convoque des archives sonores parfois anciennes ou d'autres enregistrées spécialement pour l'occasion. Alors qu'Hilda n'avait pas enregistré depuis quatorze ans, nous sommes entrés en studio pour enregistrer un nouvel album dont certaines des mélodies deviennent la source de ce spectacle. Elle apparaît aussi régulièrement en vidéo. Il était aussi essentiel pour moi que les spectateurs et spectatrices la voient jouer, qu'ils et elles soient témoins de sa spontanéité et des émotions qui la traversent. Certaines séquences plus intimes ont été filmées chez elle, à son piano : elle y raconte des anecdotes de composition, des souvenirs précis de sa vie, autant d'éléments qui révèlent comment sa propre trajectoire est indissociable de l'histoire politique du pays. Dans mon travail de mise en scène, c'est la première fois que je fais intervenir le réel de cette manière au plateau. Même si le lien aux sources musicales était essentiel dans mes précédents spectacles, le passage à la scène engendrait toujours une nouvelle narration, un rapport à la fiction. Ici, en revanche, Hilda apparaît telle qu'elle est dans la vie, sans filtre : c'est une véritable brèche ouverte sur le réel.

Une brèche matérialisée par un écran installé sur scène ?

NL : C'est un écran qui rappelle les panneaux publicitaires un peu décatés et rouillés que l'on trouve sur le bord des routes de la pampa : placés là pour vanter les qualités d'un lieu ou les mérites d'une gloire locale, ils semblent être la seule trace d'une présence humaine sur des centaines de kilomètres. C'est là que nous avons choisi de faire apparaître Hilda Herrera. Mais ce n'est pas seulement un écran, il existe en tant qu'objet à part entière et vient dialoguer avec d'autres matières : le cuir, l'écorce, les briques de terre crue installées au pied de l'écran, comme les vestiges d'une maison dont la construction n'a jamais abouti.

Contrairement à d'autres artistes contemporains, vous n'hésitez pas à parler de folklore et à le revendiquer...

NL : L'idée reçue voudrait que les musiques populaires, de par leur ancienneté, soient contradictoires avec le concept de création contemporaine. C'est pourtant le terreau de notre monde actuel. En Amérique du sud, le terme folklore est très usité et il n'est pas chargé de cette image surannée et caricaturale que l'on entend en français. Peut-être car ces musiques sont encore très vivaces aujourd'hui, elles ne sont pas enfermées dans un passé révolu. En revanche, au XXe siècle, elles ont commencé à être le reflet d'un certain nationalisme, elles ont été sur-codifiées de manière à créer une identité reconnaissable. Or ces musiques sont le fruit de croisements séculaires, de rencontres, de déplacements, d'histoires aussi bien complexes que douloureuses. Face à ces versions cadencées du ser national, d'une identité argentine qui s'incarne dans un homme au torse bombé, à la botte fermement posée sur les terres, oui, je revendique un folklore qui va bien au-delà de ces visions virilistes et réductrices. Hilda Herrera a elle-même fait figure de résistance : seule femme compositrice dans un univers très masculin, elle a imposé un instrument, le piano, qui n'était pas du tout attendu en tant que soliste dans le folklore. Elle a aussi défendu des poètes qui donnaient une visibilité à des communautés opprimées. Ses choix et la transmission dans laquelle elle s'est engagée auprès de la jeune génération ont participé à rendre le folklore actuel plus riche et à éviter une forme d'uniformisation.

C'est aussi pour cela que vous avez fait appel à Néstor 'Pola' Pastorive pour danser dans le spectacle ?

NL : En rencontrant Néstor 'Pola' Pastorive, j'ai immédiatement reconnu en lui un allié. Sa vision émancipée des danses folkloriques et son infinie passion pour le rythme le rapproche indéniablement de l'avant-gardisme d'Hilda. Bien qu'issu de formation classique des ballets folkloriques, Pola ne s'est jamais conformé à interpréter des formes figées. Il a très vite cherché son propre chemin, affirmant un geste de liberté, notamment grâce à un corps plus aérien et virevoltant. Sa connaissance des racines de son pays est absolument vertigineuse, ce qui lui a permis de développer un esprit audacieux sans jamais se déconnecter de l'essence de ces danses. Pourquoi abandonner ces magnifiques partitions à des esprits trop conservateurs, alors qu'on peut célébrer leur multiplicité, se laisser porter par leur élan et faire du folklore un art bien vivant qui ne cesse de se réinventer.

Vous avez donc fait dialoguer deux figures de résistance et de liberté au sein d'une démarche où la recherche est liée à la création, mais où la création l'emporte...

NL : Ce qui est bouleversant, c'est que cette idée de liberté nous guide vers une forme contemporaine, et nous sentons bien qu'à travers elle, nous touchons aux origines, que nous nous rapprochons de la nature même de ces musiques. Hilda Herrera ne s'est jamais déconnectée de la racine. Par exemple, dans certaines de ses compositions les plus téméraires resurgissent des motifs de *baguala* ce chant préhispanique du nord-ouest de l'Argentine, et que

l'on évoque dans le titre du spectacle. De même, au plateau, en délestant le corps de son costume folklorique, l'essence demeure.

| D'où cette souche d'arbre présente au plateau ?

NL : C'est une large souche d'*aguaribay*. Un arbre qui a tout l'air d'être centenaire et est très répandu sur le territoire argentin. Il a d'ailleurs inspiré certains poèmes mis en musique par Hilda Herrera. Il y est question de personnes qui vivent et travaillent au contact de la nature, des personnes dont le corps devient écorce, devient bois, devient terre... Ces poèmes nous ont invités à faire venir le végétal au plateau. Certes, c'est un arbre tronqué, mais il est encore vibrant et résonnant des danses qu'il a connues.

Propos recueillis par Christilla Vasserot, mars 2024.

Biographies

Nina Laisné

Diplômée en 2009 de l'École Supérieure des Beaux-Arts de Bordeaux, Nina Laisné s'est également formée aux musiques traditionnelles argentines. Dans son travail où elle allie cinéma, musique et art contemporain, elle s'intéresse aux identités marginales qui évoluent dans l'ombre de l'Histoire officielle et aux traditions orales lorsqu'elles sont exposées au déracinement et au croisement. Dès 2010, avec *Os convidados*, ses images deviennent sonores et évoquent des chants traditionnels. En 2013, son film *En présence* pour lequel elle a collaboré avec le musicien Daniel Zapico cristallise l'équilibre entre une écriture visuelle et une écriture musicale, autour de réminiscences religieuses dans le folklore vénézuélien. En 2017, elle crée le spectacle *Romances inciertos, un autre Orlando*, fruit de sa rencontre avec François Chaignaud. En 2018, le tandem tourne *Mourn, O Natur !*, film court inspiré par l'opéra Werther de Massenet. En 2020, Nina Laisné crée avec Daniel Zapico un nouveau label discographique Alborada. Leur premier album *Au monde* reçoit de nombreuses distinctions dont le prestigieux Diapason d'Or, 4 Clés Télérama et 5 Étoiles Pizzicato.

Nestor 'Pola' Pastorive

Danseur et chorégraphe argentin, Nestor 'Pola' Pastorive commence sa formation à l'âge de 9 ans. Après des études de danses folkloriques, il cherche très tôt à découvrir d'autres arts et techniques et se forme à la danse classique, au flamenco et au tango. Dès l'âge de 15 ans, il effectue des tournées internationales en intégrant différentes compagnies. De 1993 à 2007, il intègre la compagnie Nuevo Arte Nativo de Koki et Pajarín Saavedra. Ainsi, il partage la scène avec des artistes emblématiques de la culture argentine tels que Mercedes Sosa, Dino Saluzzi ou Chango Farías Gómez entre autres. En 2001 au Festival de Música Popular de Baradero, la compagnie reçoit le Prix de la Consécration pour l'ensemble de leur œuvre. En 2009, il crée sa propre compagnie et présente ses créations en Argentine et sur différentes scènes internationales. De 2002 à 2004, il participe régulièrement au programme radio *Danza al aire*, en direct de l'auditorium de Radio Nacional, et se produit dans différentes productions TV allant de *Ese amigo del alma* de Lito Vitale à *La noche del 10* de Diego Maradona.

Festival d'

Automne

Septembre – Décembre 2024
Dossier de presse

Mathilde Monnier

Territoires

Centre Pompidou
Du vendredi 27 au dimanche 29 septembre

Danse

Mathilde Monnier

Territoires

Durée: 1h30

Centre Pompidou

27 – 29 septembre

Ven. au dim. 19h30 et 21h30
8€ à 18€ | Abo. 8€ et 14€

Conception et chorégraphies Mathilde Monnier. Avec I-Fang Lin, Corinne Garcia, Martín Gil, Lucia Garcia Pullés, Julien Gallée-Ferré, Rémy Héritier, Jone San Martin, Carolina Passos Sousa, Thiago Granato, Zoé Lakhnati, Andrea Givanovitch, Michael Nana, Jessica Allemann et les étudiantes et étudiants du master d'interprète du CNSMDP. Auteur, compositeur et interprète Babx.

Production Association MM ; La compagnie MM est soutenue par la Drac Occitanie – ministère de la Culture ; Avec le soutien de Dance Reflections by Van Cleef & Arpels

Le Centre Pompidou et le Festival d'Automne à Paris présentent ce spectacle en coréalisation.

Avec le soutien de Dance Reflections by Van Cleef & Arpels.

DANCE BY
REFLECTIONS
VAN CLEEF & ARPELS

Investissant les galeries du Centre Pompidou le temps d'un week-end, Mathilde Monnier propose avec *Territoires* un travail sur la mémoire et la circulation, comme «une collection de 30 ans de gestes issus de ses créations». Une façon de faire jouer la mémoire au présent, dès maintenant, ou par anticipation.

Comment construire une mémoire de la danse qui ne passe pas par la seule reconstitution des spectacles, mais soit capable de réduire la quintessence des œuvres à des effets de citations gestuelles, se demande Mathilde Monnier. Alors que le Centre Pompidou se prépare à fermer pour d'importants travaux, la chorégraphe fait du Musée national d'art moderne le terrain de jeu idéal pour défricher ces territoires. De pièce en pièce, Mathilde Monnier a constitué un corpus chorégraphique unique dialoguant avec le texte et l'art contemporain, la musique et le documentaire. Jamais là où on l'espère, cette artiste sur le fil déjoue les attentes une fois de plus. *Territoires* permettra de remettre ces gestes en circulation, de les actualiser. «En sortant les gestes du spectacle, de leur contexte chorégraphique, on leur redonne une actualité, une autonomie, on les offre aux spectateurs comme des gestes pour le présent». *Territoires* est une œuvre pour se souvenir que l'on est vivant.

Centre
Pompidou 

Contacts presse

Festival d'Automne

Rémi Fort
r.fort@festival-automne.com
06 62 87 65 32
Yoann Doto
y.doto@festival-automne.com
06 29 79 46 14

Centre Pompidou

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

| Comment vos chorégraphies vivent en vous ?

Mathilde Monnier : Elles vivent, je dirais, à la manière de sentiments paradoxaux. Elles font signe de manque comme elles font signe de plein, de présence. Avec l'idée que l'on puisse les reprendre, les déplacer. C'est vrai que l'on vit beaucoup avec toutes ces pièces de répertoire bien que toutes mes chorégraphies n'aient pas le même statut à mes yeux. Il y a des créations que je pourrais presque danser demain et d'autres qui se sont complètement effacées. C'est comme un surgissement entre le passé et le présent. Avec le temps, j'ai bien sûr constitué un répertoire assez large, sur lequel je peux m'appuyer. Comme un tapis de danse.

| Ces pièces forment-elles un récit au final ?

MM : Sans doute, surtout dans le sens où elles sont liées d'une certaine manière. La fin d'une pièce et le début de quelque chose d'autre. Même si ce récit n'est pas linéaire, pas uniforme. De plus je retrouve dans le corps des danseurs leur histoire, comme la mienne. Si récit il y a, il est partagé.

| Vous évoquez une « collection de gestes » pour présenter ce projet *Territoires*.

MM : Et la collection renvoie inévitablement à la question du musée. Mais ce qui m'intéresse c'est la persistance des gestes chorégraphiques. Cette question est celle de la généalogie et comment elle s'inscrit dans le temps long. L'essence d'une pièce repose avant tout sur les gestes. Et on peut dès lors les montrer dans un musée. Je pourrais dire que les pièces vieillissent mais pas les gestes en définitive.

| Vous n'êtes pas si éloignée de l'acte de montage au sens cinématographique du terme avec cette proposition.

MM : Disons que ce que le spectateur va voir ce n'est pas un montage *cut* mais une approche du temps, un questionnement sur le vieillissement. La collection, ou l'idée de la collection, fait que cela dépasse la simple interrogation sur ce qui est obsolète et ce qui ne l'est pas. J'aime assez l'idée de mettre des choses en lien, y compris lorsque cela ne paraît pas évident. Un cinéaste comme Jean-Luc Godard a souvent trouvé un lien entre certaines images là où on pouvait penser qu'il n'y en avait pas. Dès lors, comment réécrire mon histoire en dansant.

| Vous parliez de mémoire, pourrait-on dire qu'elle est partagée y compris avec le public ?

MM : Effectivement. Les danseurs prennent ici la parole, expliquent leurs gestes. Ils montrent comment ils ont traversé telle ou telle œuvre. Le public peut partager ce qui, d'une certaine façon, est assez rare. Je laisse les solistes réinterpréter, que ce soit en paroles ou en gestes. Au public de faire « son » spectacle, je ne lui impose pas une dramaturgie. Par sa simple présence, le spectateur « active » ainsi *Territoires*. Il devient son propre monteur pour reprendre cette référence cinématographique. Le rapport est ainsi plus simple, il n'y a pas vraiment de début, pas de fin. Le danseur lance sa bande-son, se met en mouvement puis

explique. Le protocole est on ne peut plus limpide.

| Vous évoquez la part importante laissée aux interprètes dans l'activation des gestes constituant *Territoires*.

MM : Je les vois comme auteurs de leurs gestes, je les responsabilise. Il faut lâcher prise avec le temps pour que la mémoire revienne. Ensuite un geste en entraîne un autre. En dansant moi-même, je lâche le poids que ces pièces représentent pour moi, leur « institution ». J'ai enlevé les costumes, les lumières de scène, le décor. Ce qui était le contexte de la création. Nous nous retrouvons avec ce qui est l'essence même de la chorégraphie. Avec des danseurs qui rendent in situ le geste. Les interprètes sont constamment en évolution, ils sont traversés de tout ce qu'ils ont dansé avec moi ou d'autres.

| Vous avez dû faire des choix dans votre répertoire.

MM : Je ne pouvais pas tout montrer ! Ce que nous avons décidé de garder, ce sont des extraits qui n'ont pas vieilli à nos yeux. Parfois un fragment est plus intéressant que la pièce elle-même. Plusieurs générations s'y croisent, de 25 à 64 ans. Au Festival d'Automne, il y aura sans doute des élèves du conservatoire de danse de Paris avec lesquels j'ai créé une pièce. Ils sont encore plus jeunes. Est-ce que cela fait portait ou monographie ? Forcément du point de vue de mon répertoire.

| Danser dans les salles d'un musée, qui plus est aussi reconnu que le Centre Pompidou, cela oblige à penser autrement le motif de la représentation ?

MM : Ce qui est plastique dans cette démarche, c'est l'espace. Donc en fonction des pièces, je vais les mettre dans telle ou telle salle. Le contexte apporte cette dimension à des œuvres débarrassées de leur cadre d'origine, la scène. J'espère que la danse à cette puissance, qu'elle peut se confronter à des toiles dans l'espace du musée. Nous autres chorégraphes et danseurs avons une mémoire des lieux. On sent cela très fort en revenant dans certains théâtres, certains espaces. Je me dis qu'exister à travers les gestes à Beaubourg, ce n'est pas rien.

| Justement, on voit un réel intérêt des institutions muséales pour la chorégraphie, la performance.

MM : Une pièce de danse a une certaine valeur à sa première, puis, dans une certaine mesure, cette valeur diminue au fur et à mesure des représentations. L'intérêt des musées légitime cette idée que les gestes dansés ont une vraie valeur. Il y avait chez les chorégraphes des années 80 de vraies discussions sur le passé de la danse.

| Comment est né *Territoires* ?

MM : Il y a trois ans, nous avons donné ce prototype qu'était *Territoires* à la Halle Tropisme à Montpellier. Il y avait cette volonté de penser le projet de manière assez simple, presque intuitive. Un peu comme un portrait d'une génération sur 30 ans, des personnes que j'ai accompagnées et qui m'ont accompagnée. Le projet évolue tout le temps depuis, prenant la forme d'un puzzle. Je me vois le

donner encore très longtemps. Mais ce qui est inestimable à mes yeux, c'est la joie que les interprètes ont à le faire.

Vous êtes une des danseuses du projet.
Quels sont les gestes que vous avez décidé de montrer ?

MM : Sans doute des fragments de *Please, Please, Please* ou *Records*. Peut-être aussi de *Gustavia*. Il y a également des inédits, des extraits de pièces jamais montrées. J'espère retrouver Philippe Katherine également l'espace d'un instant dansé-chanté. *Territoires*, dans son titre même, permet de se reconnecter à soi-même, d'explorer son propre territoire.

Propos recueillis par Philippe Noisette, mars 2024.

Biographie

Mathilde Monnier

Venue à la danse tardivement et après une expérience de danseuse dans les compagnies de Viola Farber et François Verret, Mathilde Monnier s'intéresse à la chorégraphie dès 1984, alternant des créations de groupe, solos et duos. De pièce en pièce, elle déjoue les attentes en présentant un travail en constant renouvellement. Ses questionnements artistiques sont liés à des problématiques d'écriture du mouvement en lien avec des questions plus larges comme « l'en commun », le rapport à la musique, la mémoire. Ses spectacles tels *Pour Antigone*, *Déroutes*, *Les lieux de là*, *Surrogate Cities*, *Soapéra* ou *Twin paradox* sont invités sur les plus grandes scènes et festivals internationaux. Elle alterne la création de projets qu'elle signe seule avec des projets en cosignature, rencontrant différentes personnalités du monde de l'art : Katerine, Christine Angot, La Ribot, Heiner Goebbels... Elle a dirigé le Centre chorégraphique de Montpellier de 1994 à 2014, puis le CND Centre national de la danse à Paris de 2014 à 2019. Mathilde Monnier reprend son travail de création avec plusieurs pièces *Please Please Please* (2019) qu'elle crée en collaboration avec La Ribot & Tiago Rodriguez, *Records* (2021) et *Black Lights* (2023).

Mathilde Monnier au Festival d'Automne :

2019	<i>Please Please Please</i> avec La Ribot et Tiago Rodrigues (Espace 1789/Saint-Ouen, Centre Pompidou)
2011	<i>Pudique Acide / Extasis</i> avec Jean-François Duroure (Théâtre de la Cité internationale)
2010	<i>Soapéra</i> avec Dominique Figarella (Centre Pompidou)
2008	<i>Gustavia</i> avec La Ribot (Centre Pompidou)
2007	<i>Tempo 76</i> (Théâtre de la Ville)
2005	<i>frère&soeur</i> (Centre Pompidou)
	<i>La Place du singe</i> avec Christine Angot (La Colline – Théâtre National)
2004	<i>Publique</i> (Théâtre de la Ville)
2002	<i>Déroutes</i> (Théâtre de Gennevilliers)
1999	<i>Les lieux de là</i> , musique de Heiner Goebbels (Théâtre de la Ville)
1992	<i>Chinoiserie</i> (Théâtre du Rond-Point)
1987	<i>Mort de rire</i> avec Jean-François Duroure (Théâtre de la Ville)

Festival d'

Automne

Septembre – Décembre 2024

Dossier de presse

Sorour Darabi, DEEPPAWN Mille et Une Nuits

La Villette

Du mercredi 16 au samedi 19 octobre

Danse

Sorour Darabi, DEEPDAWN

Mille et Une Nuits

Durée estimée: 2h45. Public debout. Création 2024

La Villette

16 – 19 octobre

Mer. au ven. 19h, sam 20h
8€ à 16€ | Abo. 8€ à 13€

Chorégraphie, conception, textes et direction artistique Sorour Darabi. Performeurs, chanteur, acteurs et musiciens en live Aimilios Arapoglou, Li-Yun Hu, Felipe Faria, Lara Chanel, Sorour Darabi, Pablo Altar, Florian Le Prisé, Ange Halliwell. Composition musicale Pablo Altar, Florian Le Prisé. Coach vocal Henry Browne. Création lumières Shaly Lopez, Dani Paiva de Miranda. Scénographie Alicia Zaton à la base d'une idée originale de Sorour Darabi. Costumes Anousha Mohtashami. Rédactrice de texte et curatrice anglais-persan (POETIC SOCIETIES, Crafted Conseil Remote Residency Program) Ava Ansari. Chargée de production et diffusion Jenny Suarez. Chargé d'administration Martin Buisson.

Production exclusive DEEPDAWN – Sorour Darabi ; Coproduction Festival Montpellier Danse ; CCN Ballet national de Marseille ; Arsenic – Centre d'art scénique contemporain (Lausanne) ; La Villette ; CND Centre national de la danse ; Tanzquartier Wien GmbH ; Fonds franco-allemand Transfabrik pour le spectacle vivant ; Charleroi danse – Centre chorégraphique de la Fédération Wallonie-Bruxelles ; Festival Theaterformen (Hanovre) ; Festival d'Automne à Paris ; Avec le soutien de la Manutention du Palais de Tokyo ; CND Centre national de la danse ; Trauma Bar und Kino (Berlin) ; Tanzhaus Zürich ; PACT Zollverein (Essen) ; KWP Kunstenwerkplaats (Bruxelles) ; POETIC SOCIETIES (Detroit) ; Avec le soutien de la Drac Île-de-France – ministère de la Culture Remerciements Palmina D'Ascoli, David Lopez, Thomas Gachet

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

Le chorégraphe iranien Sorour Darabi, résidant en France depuis 2013, dévoile son premier opéra, une performance déambulatoire qui donne la place aux voix marginalisées par les anciens mythes. Une pièce créée par et pour des corps engagés.

Mille et Une Nuits revisite la notion de nuit à travers le regard de Shéhérazade. L'œuvre originale, conçue par un homme cis-genre hétérosexuel, a souvent été critiquée pour avoir relégué le personnage de Shéhérazade au rang d'instrument narratif, plongeant son corps, ses désirs et sa subjectivité dans l'ombre des contes. Pour Sorour Darabi, la nuit n'est pas seulement une simple métaphore pour inventer des contes, mais un espace où la véritable essence de Shéhérazade peut enfin s'épanouir, en tant que mythe queer, loin des contraintes imposées par un monde cis-hétéronormatif. *Mille et Une Nuits* explore une esthétique de la voix transgenre. Pour la plupart des personnes trans, les traitements hormonaux induisent une transformation de la voix, affectant le placement sonore dans les cordes vocales. C'est cette fragilité que *Mille et Une Nuits* met en scène, considérant la voix comme paysage affectif. Un opéra du XXI^e siècle, émancipateur, porte-parole de nouvelles esthétiques et pensées, pour construire un autre rapport au monde, résonnant dans les profondeurs de la nuit.

la Villette

CND

Centre national de la danse

Contacts presse

Festival d'Automne

Rémi Fort
r.fort@festival-automne.com
06 62 87 65 32
Yoann Doto
y.doto@festival-automne.com
06 29 79 46 14

La Villette

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

CND-Centre national de la danse

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

En tournée

Du 28 au 30 juin 2024
Montpellier Danse, Studio Bagouet,
Agora
(Montpellier, FR)

Après *Farci-e* et *Natural Drama* en 2020 et 2021, le Festival d'Automne présente votre revisitation des *Mille et Une Nuits*, recueil de contes dont les sources persanes, indiennes et arabes traversent les cultures et les siècles. Cette œuvre littéraire majeure fascine l'Occident depuis le 18^{ème} siècle, ses premières traductions et la vague orientaliste. Travaillez-vous également cette pièce à travers la réappropriation, cette notion centrale dans votre recherche ?

Sorour Darabi : Il est dit ici que *Les Mille et Une Nuits* sont nées en Inde puis auraient été traduites en Iran, et là, qu'elles ont été écrites en *farsi* puis traduites dans une autre langue : cette ambiguïté qui dépasse le discours identitaire me plaît mais ce qui m'importe, c'est la dimension littéraire de l'œuvre. Je veux parler des potentiels cachés de cette histoire écrite par un homme cisgenre, visiblement hétéro-normatif, dont la morale rejoint une pensée majoritaire. J'ai lu une version très ancienne et j'ai constaté la richesse d'un langage très imagé et codifié pour raconter l'érotique et l'obscène. De manière générale, mon expérience et mon point de vue de personne queer engendrent une approche transgressive puisqu'elle ne répond pas à celle qui m'a été dictée. À ce propos, l'historienne et théoricienne du genre irano-américaine Afsaneh Najmabadi dit que les militant-es queer iranien-nes sont toustes en train de réinventer un récit qui met en lumière une culture marginalisée, du fait de la colonisation puis de la modernisation.

Vous écrivez depuis le point de vue de Shéhérazade qui, dites-vous, inspire de nombreuses personnes « fem » et « trans-féminines ». Qu'est-ce que ce changement de point de vue opère comme déplacements attentionnels ?

SD : Quand on parle des *Mille et Une Nuits*, on oublie le personnage principal car l'écrivain l'instrumentalise pour raconter les contes, dont on se souvient. J'ai voulu mettre en avant la propre histoire de Shéhérazade, son désir, son corps, sa personne pour saisir ce qui se joue entre son personnage et ce qu'on lui fait raconter. Dans ma vision de l'œuvre, la notion de « nuit » est essentielle. Shéhérazade a inventé ces histoires pour pouvoir résister à la nuit car elle était condamnée à être tuée par le roi à l'aube. Il s'agissait de le divertir, de l'amuser : elle pouvait lui raconter des histoires comme lui faire l'amour et d'ailleurs, « raconter une histoire à quelqu'un-e toute la nuit » pourrait être une métaphore pour parler des rapports sexuels. Raconter des récits serait un travail noble or, amuser quelqu'un sexuellement serait un travail vulgaire : c'est intéressant que ces deux actions que l'on considère comme différentes, se ressemblent autant.

D'ailleurs, pour cette première pièce de groupe, vous choisissez d'aborder l'art considéré comme le plus élitiste : l'opéra. Pourquoi ce choix ?

SD : Je rapproche cette opposition entre noble et vulgaire de l'histoire de l'opéra. L'opéra est initialement une forme destinée à amuser les hommes riches. Il fallait qu'ils aient du temps pour se détendre avant leur soirée, avant d'avoir des

rapports sexuels notamment. Se pencher sur l'histoire de l'opéra est une façon d'éclairer ce qui reste dans l'ombre, d'ouvrir les représentations aux identités, aux esthétiques et aux points de vue différents.

Concernant l'esthétique de votre pièce, vous prolongez une recherche présentée au Palais de Tokyo en novembre 2022, une performance solo intitulée *From the throat to the dawn* (« de la gorge à l'aube »). Pouvez-vous nous parler de cette esthétique de la nuit, du temps ?

SD : Cette performance était le début de notre recherche. Nous faisons évoluer ce même dispositif scénographique que j'ai imaginé puis conceptualisé en collaboration avec Alicia Zaton. Ce sont d'énormes sculptures de glace suspendues au plafond. Ces sculptures et ce type de glace créent des formes très hybrides et transparentes, à l'intérieur desquelles on distingue des mèches de cheveux et des chaînes. Cela crée une sorte de paysage inspiré du harem, dont le nom vient de l'empire ottoman mais qui, avant cette influence, était connu sous le nom de *shabestan* qui signifie littéralement « maison de nuit » en persan. Un *shabestan* désigne aussi un espace enterré ou semi-enterré dans l'architecture traditionnelle des mosquées, des maisons et des écoles en Perse. Dans cette maison, vivaient les épouses et les maîtresses du roi, des représentantes du pouvoir féminin. Beaucoup d'entre elles étaient des artistes importantes. D'ailleurs, partout dans le monde, les artistes du roi ont toujours été là pour le divertir, pour l'apaiser, avec le plaisir charnel qu'ils et elles pouvaient lui évoquer. L'origine de l'art élitiste, destiné au plaisir des plus privilégiés, comme l'opéra dont on parlait précédemment, peut être vu comme une sorte de *harem* où l'on divertissait les hommes les plus nobles et les plus riches. L'esthétique dominante est conçue pour faire plaisir dans un sens très normatif évidemment, puisque nous avons du mal à prendre en compte que les notions de « plaisir », de « beauté », de « divertissement » aient des sens pluriels. L'espace est donc issu d'une recherche autour d'un *harem* futuriste dystopique, post-humaniste, gothique et queer. La pièce va durer 3h, on verra la glace fondre et nous mettre face à une notion de temps qui nous montre la fin d'un état mais aussi la transformation constante de la matière. Et ceci n'est pas sans lien avec le corps trans. La longueur de la performance marque aussi les notions d'endurance et de résistance, significatives pour Shéhérazade comme pour les personnes queer.

Quels sont les textes du livret et comment avez-vous travaillé la composition musicale avec Pablo Altar et Florian Le Prisé ?

SD : J'écris des poésies depuis mes 7 ans. J'ai toujours écrit en farsi puisque c'est ma langue maternelle et depuis peu, je peux écrire dans d'autres langues, en anglais pour cette pièce. Le chiffre 7 a une importance mystique dans ma culture : le ciel a 7 étages, toutes les épreuves difficiles ont 7 niveaux, les péchés majeurs sont au nombre de 7, etc. J'ai donc écrit 7 poèmes, certains seront chantés et d'autres, non. Le livret sera distribué aux spectateurs pendant la performance. Ces poèmes sont la base du projet, puis j'ai travaillé avec des artistes qui ont leur propre vision, leur propre façon de faire. Avec Pablo Altar et

Florian le Prisé, notre collaboration a donné lieu à une composition originale qui prend des directions très différentes. La partition électro-acoustique accueille quelques instruments joués en live, dont la harpe d'Ange Halliwell. La musique est teintée de mélancolie et contient une portée émotionnelle que je recherche particulièrement.

Pour clore notre conversation, j'aimerais justement que vous parliez du travail des corps et des voix qui, depuis *Natural Drama* particulièrement, constituent un terrain important de recherche. Que racontent-ils dans cet opéra contemporain ?

SD : Pour moi, la danse est l'énergie, la transe qui donne à voir quelque chose de l'ordre de l'invisible, d'où viennent mes racines et mes héritages. J'ai un rapport très émotif au corps et à la voix et je considère que chorégraphe est une façon de mettre en scène des corps chargés d'émotions. Les corps et les voix trans sont très marginalisés car ils ne correspondent pas aux esthétiques normatives. Les mettre en lumière permet également de parler d'un plaisir qui n'est pas associé au perfectionnisme conventionnel et qui peut être une notion plus vaste. À mon sens, le plaisir peut être la conséquence de quelque chose et pas la chose en soi : une danse peut être considérée comme belle car elle convoque des sensations ou des émotions qui peuvent être déplaisantes ou pénibles, qui peuvent mettre mal à l'aise.

Propos recueillis par Mélanie Jouen, mai 2024.

Biographie

Sorour Darabi

Né en 1990 à Shiraz en Iran, Sorour Darabi est un artiste transdisciplinaire basé en France, travaillant et vivant à Paris. Il faisait partie de l'association underground ICCD, dont le festival Untimely (Téhéran) accueillait ses œuvres avant son départ pour la France. En 2013, il rejoint le Master Ex.e.r.ce à l'ICI-CCN de Montpellier. Depuis 2016, ses projets ont été représentés dans de nombreux théâtres et festivals en France et à l'étranger : Palais de Tokyo (Paris), Centre Pompidou (Paris), Lafayette Anticipation (Paris), Festival d'Automne (Paris), Centre National de la Danse (Paris), Tanzquartier (Vienne), Kunstenfestivaldesarts (Bruxelles), Tanztage Festival (Berlin), Festival TransAmérique (Montréal), Zürcher Theater Spektakel (Zürich), Alkantara (Lisbonne)... Il a créé *Farci.e* en 2016 et *Savusun* en 2018 à Montpellier Danse, *Mowgli* en 2021 au Kunstenfestivaldesarts, *Natural Drama* la même année au Festival d'Automne, *From the Throat to the Dawn* en 2022 au Palais de Tokyo et *Mille et Une Nuits* est créé en 2024 au festival Montpellier Danse.

Sorour Darabi au Festival d'Automne :

2021	<i>Natural Drama</i>
2020	<i>Echelle Humaine - Farci.e</i>

Festival d'

Automne

Septembre – Décembre 2024
Dossier de presse

Katerina Andreou

Bless This Mess

T2G Théâtre de Gennevilliers
Du jeudi 17 au lundi 21 octobre

Danse

Katerina Andreou Bless This Mess

Durée: 1h

T2G Théâtre de Gennevilliers,
Centre Dramatique National

17 – 21 octobre

Lun. jeu. ven. 20h, sam. 18h, dim. 16h.
8€ à 24€ | Abo. 8€ à 14€

Conception et création Katerina Andreou. Performance Katerina Andreou, Lily Brieu Nguyen, Baptiste Cazaux, Mélissa Guex. Son Katerina Andreou avec Cristian Sotomayor. Espace et lumières Yannick Fouassier. Regard extérieur Costas Kekis. Direction technique Thomas Roulleau Gallais. Assistance costumes Laura Garnier. Production et diffusion Elodie Perrin.

Production BARK ; Coproduction Centre chorégraphique national de Caen en Normandie dans le cadre du dispositif artiste associé – ministère de la Culture ; Athens Epidaurus Festival ; T2G Théâtre de Gennevilliers, Centre Dramatique National ; Kunstenfestivaldesarts (Bruxelles) ; Next Arts Festival (Courtrai) ; Pavillon ADC (Genève) ; Les Nouvelles Subsistances ; Maison de la danse de Lyon – Pôle Européen de Création ; Centre chorégraphique national de Grenoble dans le cadre de l'accueil-studio – ministère de la Culture ; Centre Chorégraphique National de Rillieux-la-Pape ; ICI – Centre chorégraphique national Montpellier-Occitanie Pyrénées Méditerranée ; KLAP Maison pour la danse ; Festival d'Automne à Paris ; Accueil en résidence L'Espace Pier Paolo Pasolini ; Kunstencentrum BUDA (Courtrai) ; Avec le soutien de la Drac Auvergne-Rhône-Alpes – ministère de la Culture ; Caisse des Dépôts La création de Bless This Mess a commencé au Watermill Center (New York) en avril 2023 ; Avec le soutien de Dance Reflections by Van Cleef & Arpels

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

Avec le soutien de Dance Reflections by Van Cleef & Arpels.

DANCE
BY
REFLECTIONS
VAN CLEEF & ARPELS

Pour sa première pièce de groupe, la chorégraphe Katerina Andreou trouve son élan dans la confusion et le bruit constant du monde. De cet état mental et émotionnel émergent du jeu, de l'absurdité, de la fiction et de la poésie.

De l'état de confusion dans lequel nous laisse une société où tout va trop vite et trop mal, Katerina Andreou fait un moteur. Mue par une nécessité impérieuse d'agir et de bouger, la chorégraphe dessine un territoire où se sentir plus solide, plus intègre, qu'elle investit aujourd'hui avec trois autres danseurs et danseuses. Pour cela, *Bless This Mess* s'inspire du punk, non pas en tant que mouvement esthétique mais en tant que pratique réinterprétée à l'aune de cette intuition: un geste punk est un geste franc, direct et nécessaire pour celui qui agit, qui porte en lui une part de jeu et d'absurdité. Il émerge du désordre, l'embrasse comme on assume le réel, pour se confronter au besoin de fiction. Le dispositif sonore est le diapason qui accorde les corps des quatre interprètes, synchronisés dans leur façon de comprendre et de répondre à ce qu'ils entendent. Les corps explorent ainsi un état d'urgence, portés par une énergie particulière, un tonus qui les parcourt indépendamment du mouvement. Contre la confusion, tout contre.

T2G

Contacts presse

Festival d'Automne

Rémi Fort
r.fort@festival-automne.com
06 62 87 65 32
Yoann Doto
y.doto@festival-automne.com
06 29 79 46 14

T2G Théâtre de Gennevilliers

Philippe Boulet
06 82 28 00 47
philippe.boulet@tgcdn.com

Dates de tournée en fin de dossier

BLESS THIS MESS est votre première pièce collective. Comment s'inscrit-elle dans votre parcours ?

Katerina Andreou : Après trois soli et un duo, je pense être allée au bout d'une modalité de travail un peu ascétique et obsessionnelle. Après *Mourn Baby Mourn*, j'ai voulu ouvrir ma pratique et les portes du studio aux autres, m'ouvrir à d'autres états. Je vois le partage comme un endroit où trouver de la joie et du répit, comme une respiration parmi des gestes qui sont toujours un peu difficiles. Je suis toujours travaillée par un rapport au réel et au quotidien qui m'est – par moments – difficile à vivre et la détresse reste un terrain de travail. Mais je suis en recherche de moments de liberté vis-à-vis de mes propres pièges et questions et cela passe par le travail à plusieurs. Le "mess" de *BLESS THIS MESS*, c'est ce bordel psychologique qu'est mon état mental et émotionnel ; le "bless", c'est un geste de célébration à plusieurs, avec Lily, Melissa et Baptiste au moins.

Qu'est-ce que cette ouverture sur les autres a changé à votre façon de travailler ?

Katerina Andreou : C'est une question que je me pose encore : qu'est-ce que ça veut dire d'être plusieurs au plateau et partager différents rôles pendant le processus ? Très concrètement, ce qui change pour moi, c'est que je cherche une nouvelle méthodologie pour pouvoir fabriquer une pièce chorégraphique et sonore. Auparavant, je canalisais d'une manière plus fluide, organique et intuitive, certains affects personnels, qui me donnaient tout de suite de la matière. Je reconnais aussi chez moi une attitude sur scène, qui est ma façon de communiquer et d'exister, comme une personnalité que j'ai créée au fur et à mesure à travers mes pièces. Aujourd'hui, il me faut trouver une méthodologie, d'autres outils et un autre langage pour fabriquer quelque chose collectivement. Et puis je dois – sans me retirer du centre du travail – me décaler et voir comment renforcer chacun et chacune d'entre nous. Dans les soli, on s'identifie soi-même beaucoup avec la pièce : la personne qui porte l'argument devient l'argument. Ce n'est pas le cas ici mais je ne veux pour autant pas effacer les subjectivités de celles et ceux avec qui je travaille.

Vous évoquez l'influence du punk comme stratégie. Quelle forme cela prend dans votre travail ?

Katerina Andreou : Davantage que par la scène musicale punk, mon imaginaire est nourri par des attitudes performatives (dans des concerts, des fêtes, des lieux rassemblements), des comportements et des rapports aux gens, aux choses et aux situations. Naïvement, je me trouve non seulement inspirée mais aussi renforcée quand j'écoute, lis ou vois ces gens performer. Je m'identifie à leur attitude de refus et de résistance aux attentes ; j'envie cet état et cet espace de libre-arbitre qu'ils arrivent à créer. Par moments, je m'en sens incapable. Danser, c'est – à mon échelle – ce que je peux faire pour trouver un espace où respirer un peu mieux et me positionner vis-à-vis de certaines choses. En ce sens, le punk était une inspiration, un point de départ pour croire que je pouvais y arriver. Ensuite, il y a quelque chose qui m'intéresse beaucoup, et c'est pour ça que je parle du punk comme stratégie plutôt que comme attitude. Dans l'écriture chorégraphique que j'amène jusqu'à

aujourd'hui, il y a toujours une envie de casser mes propres schémas et attentes vis-à-vis de moi-même. Or, si en termes de gestuelle et de vocabulaire physique, je suis dans quelque chose d'un peu incontrôlable, le freestyle et l'improvisation, je maîtrise la composition chorégraphique, l'objet final. Cette fois-ci, je voudrais moins contrôler cette forme, ou en tout cas ce qu'elle peut provoquer chez les spectateurs et spectatrices, pour laisser place à une dramaturgie un peu plus punk. Que la forme trouve sa manière d'exister comme écriture.

Vous travaillez également à partir du bruit, dans une analogie avec la méthode d'enregistrement de musique *low-fidelity*, où les sons dits parasites se mélangent au signal principal. Comment cela prend forme ?

Katerina Andreou : Le bruit, c'est d'abord un état mental. C'est ma façon de procéder. J'ai du mal à me concentrer sur une seule et même chose - énormément d'informations me traversent et je sens très souvent que je véhicule trop d'informations - mais en même temps je suis volontiers obsessionnelle. C'est un contraste un peu étrange. J'ai longtemps tenté de résister à cet état, avant de me résoudre récemment à vivre et travailler avec. Ces bruits-là, c'est aussi concrètement quelque chose qui m'a aidé à relativiser l'importance d'un signal. J'ai ainsi arrêté de hiérarchiser mes pensées. En termes purement sonores, je suis de plus en plus intéressée par des sonorités *low-fidelity*, où on n'écoute pas juste le signal, la chanson ou la voix, mais aussi tout le reste : les sons de l'environnement ou des gens qui sont autour. Je m'intéresse aussi à l'amalgame des sons, au fait d'avoir plusieurs sources sonores à la fois, pour voir ce que ça libère chez moi. C'est une façon de déhiérarchiser, d'échapper au focus sur une voix ou un geste ou un mouvement qui en deviendrait très important. C'est une éthique de travail où ce qui nous échappe est important et parle pour soi. En musique et en danse, plus qu'en composition chorégraphique, il y a beaucoup de choses qui nous échappent. Pour accueillir cela dans *BLESS THIS MESS*, au-delà des questions de physicalité et de chorégraphie, j'utilise des microphones pour amplifier des bruits et des voix sans contenu spécifique mais vecteurs d'émotion et d'expressivité. Cela devient un dispositif délicatement expressionniste. C'est ma manière d'amener ces concepts de *lo-fi* et de bruit.

Comment articulez-vous les sons, la musique et l'écriture chorégraphique ?

Katerina Andreou : Mon rapport à la musique est très littéraire. J'ai du mal à déconnecter un corps dansant d'un corps qui écoute la musique qui le fait danser. Peut-être ce rapport à la danse est-il en lien avec mes racines populaires. Je tiens toujours à cette littéralité, même si j'en vois les limites. C'est ici encore plus flagrant parce que toutes nos matières gestuelles sont développées d'abord par les musiques amenées dans le studio. Nous essayons de laisser la musique agir comme une pulsation pour fabriquer des matières spontanées et intuitives, avant de les travailler et de les développer. L'oreille est notre outil principal. Nous cherchons l'immédiateté de l'interprétation. Comme des vagues sur lesquelles on surferait.

Propos recueillis par Vincent Théval, mars 2024.

Katerina Andreou

Diplômée en droit, formée à l'École nationale de Danse d'Athènes et titulaire d'un Master de recherche chorégraphique de l'université Paris-VIII, Katerina Andreou est née à Athènes, mais vit et travaille en France. Elle a notamment collaboré comme interprète avec DD Dorvillier, Anne Lise Le Gac, Lenio Kaklea, Bryan Campbell, Dinis Machado, Emmanuelle Huynh, ou encore Ana Rita Teodoro. Elle développe une pratique physique propre à chaque projet et recherche des états de présence qui résultent d'une constante négociation entre des tâches, fictions ou univers contrastés, remettant souvent en cause les notions d'autorité et de censure. L'environnement sonore de ses pièces, qu'elle crée elle-même, constitue son principal matériau dramaturgique. Son solo *A kind of fierce*, qui reçoit le prix Jardin d'Europe au festival ImpulsTanz en 2016, est suivi de *BSTRD* (2018), *Zeppelin Bend* (2021) avec Natali Mandila, *Rave to Lament* (2021), et plus récemment *Mourn Baby Mourn* (2022). Elle est artiste associée au Centre chorégraphique national de Caen en Normandie et auprès du Master Exerce du CCN de Montpellier.

Katerina Andreou au Festival d'Automne :

2023 *Mourn Baby Mourn* (Centre Pompidou)

En tournée

Du 6 au 7 juin 2024
KLAP Maison pour la danse
(Marseille, FR)

Du 23 au 25 juillet 2024
Festival d'Athènes
(Athènes, GR)

Les 6 et 7 septembre 2024
Short Theater
(Rome, IT)

Du 11 au 13 septembre 2024
Pavillon ADC dans le cadre de La
Bâtie-Festival
(Genève, CH)

Le 25 septembre 2024
Centre chorégraphique national de
Caen
(Caen, FR)

Du 23 au 24 novembre 2024
NEXT festival, BUDA
(Courtrai, BE)

Le 26 novembre
L'Oiseau-Mouche
(Roubaix, FR)

Du 17 au 21 décembre
Les Subs, Maison de la danse
(Lyon, FR)

Du 19 au 21 mars 2025
Théâtre Sévelin 36
(Lausanne, CH)

Festival d'

Automne

Septembre – Décembre 2024
Dossier de presse

Ligia Lewis

Still Not Still

Centre Pompidou
Du mercredi 23 au samedi 26 octobre

Points Communs Théâtre 95
Du mardi 12 au mercredi 13 novembre

Danse

Ligia Lewis Still Not Still

Durée : 1h30. Première française

Centre Pompidou	23 – 26 octobre
	Mer. au sam. 20h 8€ à 18€ Abo. 8€ et 14€
Points Communs Théâtre 95	12 – 13 novembre
	Mar. mer. 20h 8€ à 18€ Abo. 8€ à 13€

Concept, chorégraphie et direction artistique Ligia Lewis. Texte Ligia Lewis en collaboration avec les interprètes. Performance Boglárka Böröcsök, Darius Dolatyari-Dolatdoust, Corey-Scott Gilbert, Cassie Augusta Jørgensen, Justin Kennedy, Nasheeka Nedsreal, (Jolie Ngemi), Damian Rebgetz. Dramaturgie Maja Zimmermann. Regard extérieur Dragana Bulut. Création lumière et direction technique Joseph Wegmann. Scénographie Claudia Besuch (Gali). Costumes Marta Martino. Création sonore et composition S. McKenna. Guitare acoustique et électrique Joey Gavin. Assistance Lissa-Johanna Volquartz. Régie son (en tournée) Max Eilbacher, Neda Sanai. Régie plateau (en tournée) Şenol Şentürk, Jachya Freeth. Direction de la production Hannes Frey, Vera Laube (HAU Hebbel am Ufer). Tournée et distribution Nicole Schuchardt.

Production Ligia Lewis ; HAU Hebbel am Ufer (Berlin) ; Coproduction Tanzhaus nrw (Düsseldorf) ; Arsenic – Centre d'art scénique contemporain (Lausanne) ; Tanzquartier Wien GmbH ; Black Box teater (Oslo) ; Kunstencentrum VIERNULVIER vzw (Gand) ; Theaterhaus Gessnerallee (Zürich) ; Tramway (Glasgow) Financé par Office of the Capital Cultural Fund (Berlin)

Le Centre Pompidou, Points communs – Nouvelle scène nationale de Cergy-Pontoise et du Val d'Oise et le Festival d'Automne à Paris présentent ce spectacle en coréalisation.

La chorégraphe Ligia Lewis poursuit avec *Still Not Still* sa réflexion sur les silences et les zones d'ombres de l'Histoire. Dans cette pièce, les interprètes rejouent en boucle une partition dont la dimension burlesque ne fait que souligner le tragique.

Sur une scène plongée dans la pénombre, sept personnages rejouent leur mort en boucle, indifférents aux souffrances des autres. Pourrait-il s'agir de sept artistes aux horizons variés, cherchant désespérément à se libérer des caractéristiques qui leur sont attribuées et à échapper à leurs rôles prédéfinis ? Accompagnés par le flot distordu d'une complainte de Guillaume de Machaut, ils avancent sur un fil, avec un humour absurde et pince-sans-rire. De ses protagonistes à son décor, la pièce déploie ainsi lentement une fascinante gamme de couleurs vives qui doivent autant à l'Amérique profonde qu'aux tableaux du Moyen-Âge. Est-il possible d'abandonner au passé une Histoire pleine de mauvaise foi et de lacunes, de l'endormir et de l'exposer comme un cadavre dénué de raison ? Et si l'on mettait au repos cette Histoire faillible et insuffisante, sur-déterminée par ses vainqueurs, qu'advierait-il ? C'est autour de ces questions que Ligia Lewis a imaginé *Still Not Still* : spectacle palpitant, grotesque et macabre, minimaliste et baroque, qui nous met face à notre propre conception de la subjectivité, et de l'humanité.

Centre Pompidou



points
communs
Nouvelle scène nationale
Cergy-Pontoise/Val d'Oise

Contacts presse

Festival d'Automne

Rémi Fort
r.fort@festival-automne.com

06 62 87 65 32

Yoann Doto

y.doto@festival-automne.com

06 29 79 46 14

Centre Pompidou

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

Points Communs Théâtre 95

Isabelle Lanaud
isabelle.lanaud@gmail.com

Au tout début de *Still Not Still*, Corey-Scott Gilbert entonne en boucle : « *Facts are simply perceptions and surfaces* » (« *Les faits ne sont que des perceptions et des surfaces* »). Est-ce une manière d'éclairer l'arrière-plan conceptuel de la pièce ?

Ligia Lewis : *Still Not Still* se déploie sur le fil qui sépare le sens et le non-sens. En travaillant à la conception du spectacle et à l'écriture de certains textes, je réfléchissais à l'absurdité de certaines des conditions qui banalisent l'anti-blackness et les autres formes de discrimination, tellement banalisées aujourd'hui qu'il devient très difficile et stimulant d'y répondre. Cette pièce repose sur une Histoire qui a exclus les non-Européens, et en particulier les femmes noires. Sans parler de ce qu'a dit le philosophe Hegel : « *Les Africains sont en dehors de l'histoire* ». Cette conception très raciste selon laquelle les Noirs sont en dehors de l'histoire, que nous ne sommes pas des agents de l'histoire, se fait fortement ressentir dans notre présent.

Quelles sont les conditions qui continuent de produire une situation dans laquelle la vie des Noirs semble toujours être au point mort, engluée dans la violence, fût-ce de la manière la plus subtile ? En permanence on nous ramène à notre exclusion, à notre mort prématurée, tout en nous donnant une illusion d'inclusion. Comment ces conceptions se matérialisent-elles dans notre présent - je pense à Haïti, au Congo, au Soudan - l'inachèvement de notre libération, au même titre que Breonna Taylor, George Floyd, et ce cycle de violence qui tourne à la manière d'une boucle horrifique - l'idée de boucle étant l'un des motifs principaux de la pièce. On a souvent assimilé mon travail à de l'activisme, ce à quoi je ne suis pas complètement opposée, mais je préfère utiliser l'esthétique et la poésie pour pointer certains problèmes du présent. Plutôt qu'une sorte de réalisme simpliste, j'utilise dans mes pièces un objectif (au sens cinématographique du terme) anti-réaliste auquel se mêle un réalisme cruel, qui leur permet d'émerger d'un espace psychique qui se matérialise à travers un processus de production de mouvement et d'image. On attend toujours des artistes noirs qu'ils expliquent tout ce qu'ils font, ce que je n'aime pas faire. Malgré le fait que les interprètes sont de races différentes, la pièce trouve son origine dans une disposition et une préoccupation féministe noire, avec un humanisme eurocentrique qui opère à la fois par l'effacement et par la hiérarchisation. *Still Not Still* est une pièce très pessimiste, vraiment sombre, mais pour laquelle je me sers de l'humour et de la couleur.

Vous parlez du « *white gaze* », et de cette « *méprise consistant, en Europe, à ne pas reconnaître les différences entre les individus noirs et au sein de la Blackness* ». Est-ce pour cela que vous avez choisi sept interprètes, qu'ils soient blancs ou noirs, venant de sept pays différents ?

LL : Non. Le fait que les membres de l'équipe aient des bagages culturels et de pays différents, a simplement à voir avec la manière dont je veux que le pouvoir se négocie au sein de cette pièce. Il y a bien des manières de reconnaître la différence, et le seul fait de travailler avec des personnes de différents pays ne permet pas forcément de traiter la différence dans toute ses nuances et ses complexités. En fait,

cette pièce montre certaines violations de la différence, celles qui ont trait au genre et à la race, qui émergent de cet espace hyper relationnel. Plutôt que bâtir un rêve d'harmonie multiraciale, je choisis de souligner la dissonance. Pour *Still Not Still*, j'ai beaucoup regardé la peinture du Moyen Âge, la dimension aplanie de certaines peintures et la manière dont les personnages y sont réunis, ou forcés de se réunir en une sorte de forme tragique. Lorsque je cherchais les interprètes, j'avais en tête l'image d'un village médiéval, et je voulais que ceux-ci forment un ensemble plutôt dynamique de personnes qui autrement ne seraient pas forcément amenées à se réunir autrement. J'ai organisé des auditions pour voir comment les corps s'assemblaient ensemble dans ce contexte macabre.

L'absurde et le burlesque, notamment via les références à la culture populaire américaine, font clairement partie de votre propos. Mais vous soulignez également l'importance du *corpsing*, un terme de théâtre britannique intraduisible, qui signifie pour un comédien le fait de sortir de son personnage (à cause d'un fou rire, par exemple) et qui vient du terme anglais *corpse* (cadavre). En quel sens ?

LL : J'ai pris ici le mot *corpsing* d'une manière plus littérale que ne le suggère le terme théâtral. J'ai eu envie de faire avec ces personnages qui ressemblent à des cadavres et qui, à la fin, deviennent la pièce elle-même, comme une transfiguration de la danse macabre médiévale, une sorte de western sombre et drôle, mais profondément tragique. Malgré les références médiévales, comme *Le Triomphe de la mort* de Brueghel, on peut y voir une sorte d'allégorie du présent... Jusqu'au solo final, qu'interprète aujourd'hui Nasheeka Nedsreal. Toute la pièce est construite pour mener à ce soliloque final.

Comment avez-vous travaillé avec les interprètes ? Dans quelle mesure leurs improvisations ont-elle nourri la pièce ?

LL : J'ai d'abord commencé par des partitions que je développais indépendamment des interprètes. J'ai ensuite construit des exercices à partir des partitions, sur lequel les interprètes ont pu s'appuyer. À partir de là, avec le temps, un langage apparaît – *deader than dead 1, 2, 3*, etc. – que nous prenons ensuite un long temps pour explorer ensemble : la première moitié de la journée était toujours consacrée à l'exploration de cette partition physique. Et puis, lorsque j'estime que le groupe partage un langage physique commun, j'ai composé et construit la pièce. Je me suis donc extraite du groupe pour développer la composition.

Et la musique, comment l'avez-vous organisée ?

LL : Tout est parti de cette complainte médiévale de Guillaume de Machaut (« *Tels rit aux mains qui au soir pleure* », Ndlr.). Je voulais qu'elle aussi « sorte d'elle-même » (*to corpse*). La pièce est étirée, et jouée dans de multiples versions (à la guitare électrique, acoustique, etc.). Elle est le centre musical de tout l'environnement sonore : il devient de la guitare électrique, plus tard de la guitare acoustique. Le producteur et compositeur S. McKenna a

ensuite composé et arrangé des parties de la pièce. L'idée était aussi d'amplifier la scène et des éléments du décor, pour donner à l'ensemble quelque chose de très viscéral.

Propos recueillis par David Sanson, mars 2024.

Biographie

Ligia Lewis

Chorégraphe et danseuse, Ligia Lewis explore dans son travail la rencontre entre le corps et les métaphores sonores et visuelles, en matérialisant l'énigmatique, le poétique et le dissonant. Sa dernière création scénique s'intitule *Still Not Still* (2021), et succède à une performance produite dans un contexte muséal, *deader than dead* (2020), présentée désormais sous forme de film. En tant que danseuse, elle a collaboré avec entre autres Ariel Efraim Ashbel, Mette Ingvartsen, Eszter Salamon ou Les Ballets C de la B. Elle a également travaillé avec l'artiste musical Twin Shadow, l'artiste visuelle Wu Tsang, et avec le collectif de DJ NON Worldwide. Son travail a été présenté dans de nombreux lieux en Europe et aux États-Unis. Elle a été accompagnée et produite par le HAU Hebbel am Ufer Theater de 2017 à 2021 et a été une artiste de la tanzhaus nrw factory de 2017 à 2019. Ligia Lewis est lauréate du German Theater Award Der FAUST dans la catégorie Performer*in Dance (2023) pour la production «A Plot / A Scandal». Elle a aussi reçu le prix Tabori dans la catégorie Distinction, un Foundation for Contemporary Arts Grants Award et un Bessie Award pour une production exceptionnelle.

Festival d'

Automne

Septembre – Décembre 2024
Dossier de presse

Eszter Salamon

MOTHERS & DAUGHTERS

Ménagerie de Verre
Du jeudi 24 au samedi 26 octobre

Danse

Eszter Salamon MOTHERS & DAUGHTERS

Durée estimée: 1h30. Première mondiale

Ménagerie de verre

24 – 26 octobre

Jeu. ven. 20h, sam. 18h

8€ à 15€ | Abo. 8€ et 10€

Conception et direction artistique Eszter Salamon. Chorégraphie et performance Erzsébet Gyarmati et Eszter Salamon, Sulekha Ali Omar et Safia Abdi Haase, Christine Nypan et Drude Haga. Direction technique et lumières Matteo Bambi. Direction production Elodie Perrin. Production Elisabeth Carmen Gmeiner. Remerciements Bojana Cvejic, Snelle Hall.

Production Studio ES; Botschaft GBR – Alexandra Wellensiek Coproduction la Ménagerie de verre; PACT Zollverein (Essen); Festival d'Automne à Paris; Avec le soutien de KHiO Oslo; Drac Île-de-France – ministère de la Culture; Avec le soutien de l'Ambassade de Norvège

La Ménagerie de verre et le Festival d'Automne à Paris sont coproducteurs de ce spectacle et le présentent en coréalisation.

Ce spectacle est présenté dans le cadre du festival Les Innacoutumés.

La chorégraphe Eszter Salamon, poursuit sa série des *Monuments* avec une extension de sa pièce *M/OTHERS* (2019), explorant son lien avec sa mère et la construction intime des corps. Lenteur, toucher et filiation redessinent un cadre éthique et sensoriel de notre intimité collective.

S'affranchissant des expressions normatives imposées par les codes culturels et sociétaux, Eszter Salamon développe depuis 2014 une série de performances traitant entre autres de l'invisibilisation des corps et des pratiques artistiques performatives du passé. Avec *MOTHERS & DAUGHTERS*, elle prolonge un travail initié avec sa mère pour le partager avec deux autres mères et filles, et développer une «école du toucher». Rompant avec un lien féminin supposé «naturel», Eszter Salamon imagine de nouvelles formes de présences physiques dessinant une poésie liée au vieillissement et aux relations transgénérationnelles. Comment une approche chorégraphique de la relation mère-fille peut-elle rencontrer l'imagination personnelle et collective? La chorégraphe fait table rase des hypothèses psychanalytiques freudiennes pour imaginer, au présent et au féminin, un nouveau champ des possibles insistant sur la pratique du soin (*care*), la solidarité et la transmission des savoirs.

/LA MÉNAGERIE
DE VERRE/

Contacts presse

Festival d'Automne

Rémi Fort
r.fort@festival-automne.com
06 62 87 65 32
Yoann Doto
y.doto@festival-automne.com
06 29 79 46 14

Ménagerie de Verre

Myra – Rémi Fort, Lucie Martin,
Célestine André-Dominé
01 40 33 79 13 | myra@myra.fr

En tournée

Les 10 et 11 novembre 2024

Bozar
(Bruxelles, BE)

Du 21 au 23 mars 2025

Kunstnerneshus
(Oslo, NO)

Vous reprenez le duo *M/OTHERS*, créé avec votre mère en 2019, que vous augmentez aujourd'hui de deux autres duos mère/fille, d'où le titre de cette nouvelle création, *MOTHERS & DAUGHTERS*. Pourquoi avoir choisi de revenir à cette pièce ?

Eszter Salamon : Dès la création de la pièce initiale, j'imaginais pouvoir réaliser d'autres itérations sur le même principe, avec d'autres couples mère-fille. J'ai beaucoup travaillé sur l'autobiographie dans mon parcours artistique et notamment l'autobiographie féminine, et j'avais envie de questionner la transmission entre mère et fille, et pour cela à la fois de travailler avec ma propre mère, mais aussi de traverser le même dispositif artistique avec d'autres couples. Il s'agit de proposer une performance très intime mais qui est ouverte à l'expérience propre des spectatrices et spectateurs qui engage une réflexion sur la manière dont la chorégraphie peut créer des relations, beaucoup moins que sur la question de l'identité.

D'où le paradoxe sous-jacent dans le titre *M/OTHERS*, comme s'il s'agissait d'exprimer à la fois l'intime et l'altérité ?

EZ : J'ai proposé à ma mère de créer une sorte d'archive, presque un abécédaire de possibles rencontres entre nos corps, nos peaux, et de voir comment à travers la proximité physique et le toucher, notre relation pouvait constamment se réarticuler. J'ai quitté ma famille à l'âge de 10 ans pour intégrer le conservatoire à Budapest, j'ai dû apprendre à être indépendante très jeune, et à 21 ans, j'ai quitté la Hongrie. La distance géographique m'a fait considérer ma mère autrement : pas seulement comme une mère mais comme une femme, une enseignante, une personne impliquée dans la politique locale... bref, dans ses multiples identités, pas seulement en lien avec moi.

La question c'est, comment, à travers la chorégraphie, exercer de nouvelles relations. Non pas revenir à ce que l'on connaît, ni remémorer le passé, mais transformer, inventer une autre manière d'être ensemble. Ce travail questionne aussi beaucoup le devenir ensemble car notre identité dépend toujours de nos interactions avec les autres, elle se redéfinit constamment par le lien à l'autre. Il ne s'agit pas de présenter cette relation comme un modèle mais de créer une œuvre à travers laquelle les personnes puissent nous percevoir aussi à travers leur mémoire et leur propre expérience. D'où l'idée dès le début, de partager cette expérience avec d'autres femmes.

S'agit-il de questionner cette relation de manière plus universelle ?

EZ : C'est une relation que des millions de personnes connaissent. Socialement, politiquement, économiquement parlant, les liens mère-fille sont difficiles, problématiques, non parce que les mères et les filles veulent que ce soit difficile mais parce qu'elles sont régies par les normes des sociétés patriarcales dans lesquelles nous vivons. Ce duo questionne aussi tout cela : combien nous pouvons travailler ensemble sur la solidarité, l'interdépendance, plutôt que sur des valeurs portées pendant des siècles par une littérature majoritairement écrite par des hommes. Il s'agit de réfléchir à ces relations, en dehors des clichés et des enfermements, d'ouvrir des perspectives à travers la

chorégraphie. Et sur la manière dont on articule différemment notre « être ensemble », ce qui est une dimension importante de mon travail.

La lenteur est également importante dans votre travail.

EZ : J'ai longtemps réfléchi à la possibilité de créer une communauté éphémère dans le théâtre, plutôt que de séparer ceux qui agissent de ceux qui regardent. La lenteur permet de créer des expériences communes, elle jette un pont entre nos deux temporalités. Cela m'intéresse sur le plan esthétique et sur le plan politique, dans une perspective féministe. Je viens du ballet et de la danse contemporaine. À un moment j'en ai eu marre de la fascination pour l'excellence, de cette dimension capitaliste qui consiste à en mettre plein les yeux et de la trop grande différence d'expérience que pouvaient éprouver les danseurs et le public. Pour moi, la lenteur a une dimension politique. Après avoir beaucoup travaillé sur l'histoire et la dimension documentaire, je reviens à la lenteur à travers sa dimension écologique et intime : il s'agit de faire avec ce qu'on a, de laisser travailler le temps et la mémoire.

Comment cette nouvelle étape s'est-elle écrite avec les interprètes ?

EZ : Cela s'est fait par des rencontres. Compte tenu du fort degré d'intimité, il fallait que les personnes ne soient pas uniquement d'accord mais que ce travail soit important pour elles, ça ne pouvait pas venir uniquement de moi. Cela fait longtemps que je ne travaille plus à créer des produits uniques pour le marché de l'art, j'essaie de développer une œuvre sur le long terme. Avec ces nouvelles personnes, il y a une autre altérité qui émerge. Je ne leur transmets pas le même duo que celui développé avec ma mère mais nous travaillons, sur des principes très similaires, à réaliser leur duo à elles. Il y a une communauté d'œuvres qui se forment, comme des œuvres-sœurs... Pour le Festival d'Automne, nous allons performer dans trois espaces différents de la Ménagerie de verre et c'est le public qui va se déplacer pour découvrir chaque duo l'un après l'autre.

Au centre de ce projet, il y a le toucher.

EZ : Un être humain ne peut pas se développer sans être touché, sinon il meurt. Nous avons tous été portés, tenus, et cela est inscrit dans nos mémoires... Au-delà de la proximité physique, nous travaillons sur une multiplicité de touchers possibles : comment on partage l'extrême proximité dans un moment où on sent la respiration de l'autre, la chaleur du corps de l'autre, l'énergie de l'autre. Il s'agit de réapprendre à se toucher l'une l'autre. Ce projet est une véritable école du toucher. Nous ne travaillons pas seulement avec le toucher épidermique mais aussi avec le poids. Or, dès qu'on aborde le poids, on entre dans la dimension du soin : qui est porté par qui ? Cela renvoie à l'enfance mais aussi à la vieillesse, cela pose la question de la responsabilité. Le poids engage la nécessité d'une collaboration. Il y a des rôles qui se complètent, s'inversent ou changent. Il s'agit de réarticuler sans cesse cette relation que l'on pensait fixe. L'échange physique permet de défier la fixité de la relation et de l'identité.

Eszter Salamon

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

Eszter Salamon au Festival d'Automne :

2023	<i>MONUMENT 0.10: The Living Monument</i> avec Carte Blanche (Théâtre Nanterre-Amandiers)
2014	<i>Eszter Salamon 1949</i> (Jeu de Paume)
2007	<i>AND THEN</i> (Centre Pompidou)

Festival d'

Automne

Septembre – Décembre 2024
Dossier de presse

Nacera Belaza

La Nuée

MC93
Du mardi 5 au vendredi 8 novembre



Danse

Nacera Belaza

La Nuée

Durée estimée: 55 minutes. Première mondiale

MC93

5 – 8 novembre

Mar. au ven. 20h.

8€ à 30€ | Abo. 8€ à 22€

Chorégraphie, conception son et lumières Nacera Belaza.
Interprétation (en cours). Régie générale Christophe Renaud.
Son Marco Parenti.

Production Association Jazz Ame – Compagnie Nacera Belaza
Coproduction Kunstenfestivaldesarts (Bruxelles); Charleroi danse – Centre chorégraphique de la Fédération Wallonie-Bruxelles; MC93 – Maison de la culture de Seine-Saint-Denis; Chaillot – Théâtre national de la Danse; Maison de la danse de Lyon – Pôle Européen de Création; Villa Albertine; Compagnie DCA / Philippe Decouflé; Festival d'Automne à Paris Coproduction La Danse en grande forme (CNDC Angers; Malandain Ballet Biarritz – Centre chorégraphique national de Nouvelle-Aquitaine en Pyrénées-Atlantiques; La Manufacture – CDCN Nouvelle-Aquitaine; Centre chorégraphique national de Caen en Normandie; Boom'Structur; La Comédie de Clermont-Ferrand – Scène nationale; Centre chorégraphique national de Grenoble; MC2: Grenoble – Maison de la Culture; Le Phare – Centre chorégraphique du Havre Normandie; CCN Ballet national de Marseille; Centre chorégraphique national d'Orléans; Le Gymnase – CDCN Roubaix-Haut-de-France; La Place de la danse CDCN Toulouse-Occitanie; La briqueterie CDCN du Val-de-Marne); Avec le soutien de l'ACCN et de l'A-CDCN; La Compagnie est soutenue par la Drac Île-de-France – ministère de la Culture au titre de compagnie conventionnée et par la Région Île-de-France au titre de la permanence artistique et culturelle; Accueil studio Chaillot – Théâtre national de la Danse; Nacera Belaza est artiste associée à Chaillot – Théâtre national de la Danse; Avec le soutien de Dance Reflections by Van Cleef & Arpels

La MC93 – Maison de la culture de Seine-Saint-Denis, Chaillot – Théâtre national de la Danse et le Festival d'Automne à Paris sont coproducteurs de ce spectacle et le présentent en coréalisation. Avec le soutien de Dance Reflections by Van Cleef & Arpels.

DANCE BY
REFLECTIONS
VAN CLEEF & ARPELS

Reconnue pour ses chorégraphies minimalistes et envoûtantes, Nacera Belaza poursuit son exploration du cercle et du rythme initiée avec *Le Cercle* (2019) et *L'Onde* (2021), pièces marqueurs de son langage chorégraphique. Après une première étape de création à Bruxelles en mai 2024, la chorégraphe prolonge le processus de création de *La Nuée* en invitant dix nouveaux interprètes au plateau.

Alors qu'elle sillonne la région du Midwest aux États-Unis, Nacera Belaza assiste à un rassemblement de membres des premières nations. Les participants à la célébration, issus de communautés différentes, forment un grand cercle pour y performer leurs danses sur un tempo percussif. La chorégraphe observe qu'au cercle se mêle le battement, deux figures qui paraissent pourtant s'opposer. Avec *La Nuée*, dix interprètes font ainsi l'expérience de conjuguer à l'intérieur de leurs corps l'élan centrifuge et la pulsation. Au son de bruissements, cris et chants, leurs silhouettes sont habitées d'une image que leur danse transmet. Face à cette ronde, les publics sont invités à ne pas refuser l'impossible: percevoir de la clarté dans l'obscurité, un silence dans le vacarme.



Contacts presse

Festival d'Automne

Rémi Fort
r.fort@festival-automne.com

06 62 87 65 32

Yoann Doto

y.doto@festival-automne.com

06 29 79 46 14

MC93

Myra – Rémi Fort, Lucie Martin
01 40 33 79 13 | myra@myra.fr

En tournée

Le 12 novembre 2024

Scène nationale d'Orléans
(Orléans, FR)

En 2022 vous assistez à un rassemblement de peuples de premières nations au cours d'une résidence nomade aux États-Unis. Vous y partiez sans programme défini, sans autre but que de vous confronter au vide. Comment ce moteur-là vous a conduit vers le Minnesota et ce *pow-wow*, point de départ de votre création ?

Nacera Belaza : Avant d'être plongée dans le vide, deux pistes de recherche m'intéressaient. La première : me rapprocher des natifs américains, aller dans les *pueblos* pour comprendre la place parfois sacrée qu'ils accordent à la danse. Le second axe était celui de la musique noire américaine de Détroit et Chicago, très présente dans mon travail. Mais ce qui m'a guidée, réellement, c'était de ne rien projeter : j'avais un point d'arrivée, une voiture et une ou deux nuits d'hôtel réservées à l'avance, rien de plus. Vivre au jour le jour, je n'arrive pas à le faire au quotidien car nos vies sont programmées longtemps en avance. Ma manière de m'enrichir c'est ainsi de continuellement fabriquer du vide tout autour de moi, faire de la place pour que de nouvelles choses arrivent. Ça a été le cas aux États-Unis. J'ai été plongée dans l'immensité des paysages, la profondeur de l'obscurité dans la nuit. Quand on se met à l'écoute, on peut recevoir des choses surnaturelles, le temps et l'espace se dilatent, exactement comme ce qu'il peut se passer sur scène. La Villa Albertine n'attendait pas de « résultat » – c'était aussi une condition de cette résidence menée avec cette institution – mais je sentais bien qu'il y avait tout de même l'espérance que « quelque chose se passe ». Il me restait deux jours à Minneapolis avant de repartir à New York prendre mon avion de retour. Alors que j'ai été échaudée par des rendez-vous qui n'ont pas eu lieu, des endroits fermés à cause de la pandémie, à la dernière minute on m'a proposé d'assister à un *pow-wow* ; et j'ai accepté.

Qu'avez-vous vécu lors de cet évènement ?

NB : Plusieurs communautés de natifs américains se retrouvent dans la nature pour partager des moments de danse au sein d'un gigantesque cercle. Le public, composé par ces familles, des amis, des jeunes et des vieux, s'installe autour, puis chaque groupe y entre avec ses danses. Il y a celles qui soignent, celles qui sont des prières, celles des voiles... Il s'est passé facilement trois bonnes heures. Je me demande souvent pourquoi un spectacle peut durer ? Quelle est cette chose qui fait que je peux continuer de regarder sans me lasser ? Dans ces danses traditionnelles, les publics ne projettent rien et parce qu'il n'y a pas d'attentes, la présence est pleine. Je commençais petit à petit à décortiquer ce que je voyais, me rendant compte que le cercle est comme une route qui ne peut pas se poursuivre : pour trouver l'infini l'espace de la ligne se plie et donne un cercle. À l'intérieur je vois passer des femmes avec des enfants dans les bras, des vieillards appuyés sur des cannes, des danseurs professionnels, d'autres non, mais tous, avec leurs spécificités, appartiennent à ce cercle dont le rythme commun est entretenu par les musiciens. Le cercle et le rythme : ça a été le début de ma recherche.

Vous avez déjà travaillé sur ces deux motifs dans vos précédentes créations. Comment *La Nuée* les réunit ?

NB : Le rythme – dans *Le Cercle* ou *Sur le fil* – me mettait dans un certain état proche de la transe, tandis que le cercle – dans *L'Onde* par exemple – a plutôt tendance à créer un déploiement, une élévation. Je ne voyais donc pas comment conjuguer deux états si éloignés l'un de l'autre. Lors de ce *pow-wow* j'ai compris : ils ont résolu cette équation, chacun a son rythme à l'intérieur du cercle, mais le cercle est formé par tous ces rythmes. En revenant en France j'ai entamé une étude autour de cela. Mais si les participants du *pow-wow* avaient chacun leur propre danse dans le parcours du cercle, j'opère une autre fusion en plaçant le cercle et le rythme à l'intérieur même des corps.

Que se passe-t-il dans le corps quand ces deux forces cohabitent ?

NB : Habituellement je suis interprète dans mes pièces et je peux dire exactement ce qu'il se passe dans mon corps. Pour celle-là, je suis majoritairement à l'extérieur mais je sais qu'il y a un tiraillement vers deux directions. C'est compliqué : le cercle est une force centrifuge et le rythme appelle le sol et la verticalité. Tout le travail du danseur c'est de pouvoir conjuguer ces deux choses, mais je vois bien qu'ils vont plus facilement vers le cercle et qu'on ne cherche pas non plus une superposition des deux forces. Il faut fabriquer de toutes pièces un nouveau mouvement. Aller vers ce qui n'existe pas encore, trouver une troisième voie, c'est le but de ma recherche.

La musique semble aussi contenir une double direction : la pulsation des percussions et l'élan de la voix. Avez-vous aussi collecté ces matières sonores aux États-Unis ?

NB : Ce qui est drôle c'est que j'ai écrit ma pièce *L'Onde* avec des musiques inspirées des *pow-wow*, mais celle-ci pas du tout ! On aimerait établir un lien logique, or ce ne sont pas ces musiques qui se sont imposées à moi. Pour cette pièce, l'idée qui s'est formée est celle de l'absence de mélodie : des rythmes, des pulsations qui se distordent, un travail de claps, d'applaudissements, qui ne sont pas toujours réguliers. Puis apparaissent ces voix qui sont dans une double nature, à la fois chants et cris, et qui deviennent presque des battements d'ailes lorsque tu les accélères. Je tourne autour de ces choses-là y compris dans la lumière où les danseurs sont souvent décentrés, à l'orée et au bord.

Vous avez formulé le désir d'inviter une personne locale à rejoindre l'équipe dans les villes où vous performerez. Pourquoi ?

NB : C'est un vœu ancien. À Freiburg en Allemagne, nous étions en train de créer *La Traversée*. Ça faisait déjà huit mois qu'on répétait avec les danseurs et en arrivant la directrice me dit qu'ils ont l'habitude de faire travailler les artistes avec des amateurs. Mon premier réflexe a été de me dire : "Surtout pas ! Pourquoi maintenant ? Ça va changer tout le travail". Mais heureusement j'ai cette deuxième voix qui me sauve bien souvent, qui m'a dit : "Tu n'en sais rien, reste ouverte". J'ai donc accepté. Les amateurs étaient extrêmement justes, mais surtout, les danseurs professionnels ont été délogés dans leur partition. Il y avait des inconnus

dans tous les sens du terme. Dans *La Nuée* l'idée est donc d'introduire une personne pour rester sur le qui-vive. De façon très concrète nous n'avons pas encore commencé car pour le moment tout est chaotique pour tout le monde. Cet élément perturbateur arrivera par la suite car j'aime penser qu'une création ne se fige jamais à la première représentation.

Propos recueillis par Léa Poiré pour la MC93, mars 2024

Biographie

Nacera Belaza

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

Nacera Belaza au Festival d'Automne :

2023	<i>L'Envol</i> (Chaillot – Théâtre national de la Danse) <i>Sur le fil</i> (Chaillot – Théâtre national de la Danse)
2022	<i>L'Envol</i> (MC93)
2020	<i>L'Onde</i> (MC93)

Festival d'

Automne

Septembre – Décembre 2024

Dossier de presse

Latifa Laâbissi

Ghost Party (1)

Latifa Laâbissi, Manon de Boer

Jeu de Paume

Du vendredi 4 au dimanche 6 octobre

Cavaliers impurs

Latifa Laâbissi, Antonia Baehr

CND Centre national de la danse

Du jeudi 14 au samedi 16 novembre

Latifa Laâbissi, Manon de Boer Ghost Party (1)

Durée: 1h

Jeu de Paume	4 – 6 octobre
	Ven. au dim. 20h30 8€ et 15€ Abo. 8€

Performance Latifa Laâbissi, Manon de Boer. Son, montage et mixage Lazlo Umbreit. Son et régie Clément Crubile, Louise Prieur. Tabourets Erick Demeyer. Traductions Boris Bellay, Sis Mathé.

Production Fanny Virelizier, Damien Krempf (Figure Project), Marie Logie (Auguste Orts) ; Coproduction WIELS (Bruxelles) ; Frac Bretagne ; Kunstencentrum BUDA (Courtrai) ; Communauté flamande ; Musée Dhondt-Dhaenens (Deurle) ; Netwerk Aalst ; Kunstendecreet ; Chaleureux remerciements à Christophe Wavelet et Corinne Diserens pour la rencontre ; Figure Project est soutenue par la Drac Bretagne – ministère de la Culture au titre des compagnies conventionnées et bénéficie du soutien du Conseil régional de Bretagne, du Département d'Ille-et-Vilaine et de la Ville de Rennes

L'exposition « Chantal Akerman. Travelling » est présentée au Jeu de Paume du 28 septembre 2024 au 19 janvier 2025.
Le Jeu de Paume et le Festival d'Automne à Paris présentent ce spectacle en coréalisation.

Quelles voix nourrissent les pratiques artistiques? En parallèle de l'exposition « Chantal Akerman. Travelling » présentée au Jeu de Paume, l'artiste Manon de Boer et la chorégraphe Latifa Laâbissi imaginent un espace dans lequel la voix et le geste cherchent à comprendre le sens des généalogies artistiques.

À partir des années 1960, des réalisatrices telles que Marguerite Duras et Chantal Akerman ont commencé à utiliser leur propre voix comme voix off, ouvrant de nouveaux espaces cinématographiques pour la voix féminine jusqu'alors utilisée essentiellement par les hommes. Manon de Boer et Latifa Laâbissi entament ici un dialogue sur les nombreuses voix qui habitent leur corps et leur pensée. Cette conversation devient un outil de travail et fait émerger une performance où les deux créatrices partagent leurs influences réciproques en faisant apparaître une généalogie de références communes. Animées par les paroles de Duras et Akerman, ainsi que celles de l'anthropologue Eduardo Viveiros de Castro et de la rappeuse Casey entre autres, Manon de Boer et Latifa Laâbissi jouent avec le langage, les accents et les voix dans leur première performance conjointe, *Ghost Party (1)*. Pendant que les deux artistes parlent, elles manipulent une multitude de vases pour créer différentes configurations et géographies.



Contacts presse

Festival d'Automne

Rémi Fort
r.fort@festival-automne.com
06 62 87 65 32
Yoann Doto
y.doto@festival-automne.com
06 29 79 46 14

Jeu de Paume

Anne-Solène Delfolie
annesolenedelfolie@jeudepaume.org
01 47 03 13 22

En tournée

Les 22 et 23 août 2024
Kampnagel
(Hambourg, DE)

Performance Danse

Latifa Laâbissi, Antonia Baehr Cavaliers impurs

Dans une installation visuelle de Nadia Lauro

Durée : 1h

CND Centre national de la danse 14 – 16 novembre

Jeu. ven. 20h30, sam. 19h30
8€ à 15€ | Abo. 5€ et 10€

Conception et performance Antonia Baehr, Latifa Laâbissi.
Conception et réalisation de l'installation visuelle Nadia Lauro.
Création musique et son Carola Caggiano. Création lumières
Eduardo Abdala. Réalisation installation visuelle Marie
Maresca, Charlotte Wallet. Accompagnement vocal Dalila Khatir.
Figures Antonia Baehr, Latifa Laâbissi, Nadia Lauro. Stagiaires
Esteban Capron, Suet Wa Tam, Johan Boyer.

Production Fanny Virelizier, Damien Krempf (Figure Project);
Alexandra Wellensiek (make up productions); Coproduction
Hauptstadtkulturfonds (Berlin); HAU Hebbel am Ufer (Berlin);
Théâtre national de Bretagne; Centre chorégraphique national de
Caen en Normandie, dans le cadre de l'accueil-studio – ministère de
la Culture; Fonds franco-allemand Transfabrik pour le spectacle
vivant; CND Centre national de la danse; Festival d'Automne à Paris
Avec le soutien de la Ménagerie de verre, dans le cadre du
Studiolab; du Theaterhaus Berlin; Figure Project est soutenue par
la Drac Bretagne – ministère de la Culture au titre des compagnies
conventionnées et bénéficie du soutien du Conseil régional de
Bretagne, du Département d'Ille-et-Vilaine et de la Ville de Rennes
Make up productions / Antonia Baehr reçoit le soutien du Sénat de
Berlin Département pour la Culture et la Communauté; Remercie-
ments, Wolfgang Müller, Yves-Noël Genod, Maja Zimmermann, Dan
Belasco-Rogers, Javier Blanco Núñez, Gilles Amalvi, Bettina Knaup

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

Après *Consul* et *Meshie*, Latifa Laâbissi et Antonia Baehr ont conçu un duo comme une série de séquences hétéroclites tissées ensemble par le fil de l'impur, de l'hybridation et du collage. Mélangeant leurs vocabulaires respectifs – le rapport à l'expressivité du visage, au travestissement des genres, des registres, Laâbissi et Baehr entrelacent leurs univers au fil de numéros qui dynamitent les codes chorégraphiques et brouillent les pistes.

Maison de conte, objet design, architecture éphémère, la boîte en carton géante de la scénographe Nadia Lauro leur sert simultanément d'abri, d'accessoire en kit, de tribune ou de podium sur lequel monter et démonter les figures que Laâbissi et Baehr convoquent. Comme les témoins d'une culture en morceaux, leurs corps examinent des débris, réagencent des postures, samplent des symboles, chantent des hymnes sabotés, détraquent des énoncés. Cavaliers d'une apocalypse joyeuse, lancées à toute vitesse sur leurs montures immatérielles, Laâbissi et Baehr font virevolter les représentations et se laissent habiter par une multitude de personnalités – tour à tour danseurs du ventre, clubbeuses minimalistes, entraîneuses de cabaret, duo comique façon Laurel et Hardy, groupe de punk sans guitare, dresseurs de cow-boys – topographes du corps et anatomistes de l'impur.

CND

Centre national de la danse

Contacts presse

Festival d'Automne

Rémi Fort
r.fort@festival-automne.com
06 62 87 65 32
Yoann Doto
y.doto@festival-automne.com
06 29 79 46 14

CND Centre national de la danse

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

En tournée

Le 11 juin 2024
Latitude contemporaine
(Lille, FR)

Les 5 et 6 septembre 2024
Short Theater
(Rome, IT)

Les 30 novembre et 1er décembre
2024
Kaaithheater
(Bruxelles, BE)

Vous présentez une forme de cabaret, avec des tableaux brefs, un spectacle très rythmé. Que représente pour vous cette forme ?

Antonia Baehr : Avec son collage de numéros et ses modalités d'adresse au public avec le quelles nous jouons beaucoup, le cabaret est un espace de drag, de travestissement, de fête, de célébration et de rencontre entre différents genres artistiques. On y trouve aussi un humour un peu déjanté, par lequel on peut travailler sur des questions plus politiques. Il y a un autre élément qui vient s'associer à ça, c'est le collage, comme chez la dadaïste allemande Hannah Höch, un collage politique associant des images différentes avec des coupures nettes. Nous voulons assumer une dramaturgie du collage, des chocs entre des matériaux.

Latifa Laâbissi : Ça traduit aussi une certaine énergie performative : je pense aux performeurs des années 1920 comme Valeska Gert, ou bien Zouc, l'humoriste suisse qui passait d'un personnage à un autre sans transition et sans chercher une conduite dramaturgique. Nous sommes parfois très proches du cabaret et parfois nous jouons un peu autre chose.

Nous sommes donc aux antipodes de votre duo précédent, Consul et Méchie, où le public peut entrer et sortir pendant une performance qui dure plusieurs heures alors que vous restez dans les mêmes personnages inspirés d'un couple de chimpanzés.

LL : Il est vrai que dans *Consul et Méchie*, on a l'impression d'une érosion du temps. Mais néanmoins ces deux mêmes figures agissent selon différentes modalités performatives. Dans *Cavaliers impurs*, nous hébergeons des figures fantômes et parfois je me dis que le fantôme est devant moi et parfois, qu'il est juste à l'intérieur ou à la surface, alors que dans *Consul et Méchie*, je suis toujours Méchie.

AB : J'avais envie de faire du travestissement intérieur et en collage, sans changer de costume. Je me travestis en un ami ou une amie, même si personne ne le sait. Si on le faisait dans un cabaret, on endosserait des costumes, mais là, on le fait sans.

LL : Au départ, nous ne partagions pas forcément ces figures intérieures entre nous. Je ne savais pas, dans les improvisations, quel personnage Antonia convoquait et Antonia ne savait pas qui était avec elle. C'était très moteur pour moi. Par exemple, on improvisait et je ne savais pas qui se tenait face à moi, ou presque. Ça a participé à la possibilité d'assumer une hybridité très forte et secrète.

Vous faites référence à la Marseillaise en jouant avec la citation « sang impur ». Cette ironie semble aussi évoquer la ménopause ?

AB : Maintenant que nous sommes des vieilles, nous n'avons plus rien à perdre ! Aussi nous pouvons par exemple mesurer nos corps et les déclarer au public. Et c'est peut-être même la dernière pièce qu'on peut faire ensemble, parce que de toute façon, on ne sait pas dans quelle mesure les financements publics vont continuer. Cette fois encore, nous pouvons exprimer nos colères par rapport au monde qui nous entoure, et on avait besoin de les faire exploser en joie et en humour. Et convoquer Brigitte Fontaine et Grace Jones parce qu'on les adore et parce qu'elles disent des

choses qu'on a besoin de dire.

LL : On ne s'était pas dit que l'on allait travailler à partir de la Marseillaise ou de la ménopause. Nous travaillons notre réel et les aspects qui nous constituent. À un moment donné nous voulions écrire une chanson et ensuite, l'inconscient nous a conduit jusqu'à la Marseillaise. En même temps, si on cherche à décrypter la nature du matériau, il y a bien quelque chose dans notre façon de travailler qui peut être aussi conceptuel, c'est-à-dire le besoin de partager un certain nombre de questions et de les articuler, par notre rage et notre fantaisie. Au cabaret, on prend le pouvoir d'en rire, non pour désamorcer la violence de la rage mais simplement parce que le rire, qui est certes une stratégie de survie, confère une puissance d'agir.

Quel rôle joue pour vous la culture queer et la question des genres ?

LL : Un grand rôle (*rires*). Par ailleurs, on aimerait bien que cet entretien soit publié sans nos prénoms parce que sur scène nos identités genrées sont changeantes, avec plusieurs couches de travestissement, et qu'il est réducteur de dire, voilà Antonia ou Latifa, alors que nous incarnons tant de personnages de tous les genres.

On vous comprend, mais vos prénoms sont de notoriété publique et seront annoncés dans tous les programmes. L'image du cavalier est-elle donc arrivée parce que vous performez, en quelque sorte, à cheval entre les genres, mais aussi entre Paris et Berlin, et donc entre deux cultures ?

AB : L'image du cavalier est arrivée par la Marseillaise. Il y a aussi le terme allemand de *Kavalier*, très lié à une image type de la masculinité, comme aussi le Cowboy. Et nous reprenons la chanson *Die Kavaliers* du groupe berlinois des années 1980 Die tödliche Doris, qui représente bien l'esprit berlinois de l'époque.

LL : Nous ne sortons pas des mêmes écoles ou pratiques. En même temps, nous partageons beaucoup de choses, mais dans les sources et même dans nos natures performatives respectives, nos singularités ne cherchent pas à se lisser, au contraire.

La scénographe et plasticienne Nadia Lauro crée des décors qui sont des éléments très actifs et façonnent aussi votre manière de jouer. Cette fois, c'est une boîte en carton grande comme une maison, que vous manipulez. Comment se déroule ce processus de création à trois ?

LL : C'est vraiment un montage qu'on fait ensemble, au fur et à mesure de nos échanges. Nadia Lauro nous a suivi sur pendant les étapes de recherche : un numéro appelle par exemple une modalité de pliage, la scénographie génère une modalité de geste, ou bien, si nous sommes en train de créer une scène où nous fabriquons un objet, elle va traduire cet objet avec ses matériaux. Cette collaboration est essentielle, autant que celle avec Carola Caggiano pour les environnements sonores.

Latifa, vous présentez aussi *Ghost Party (1)*, et il s'agit là d'une création sans Antonia Baehr, mais avec la cinéaste et artiste visuelle Manon Debourg.

LL : Nous nous sommes rencontrées dans un groupe de travail il y a quelques années, et avons échangé au sujet de nos pratiques respectives, sans idée de collaborer sur un film ou une performance. On a passé entre trois et quatre ans à se voir régulièrement, marché ensemble et parlé de nos travaux respectifs ou de notre rapport au temps. Manon travaille vraiment sur les durées et dans mes pièces, j'ai aussi beaucoup étiré les durées. Nous avons aussi beaucoup échangé au sujet de ce qui a sédimenté en nous et nous constitue. Ce n'est qu'ensuite que nous avons eu envie de créer *Ghost Party*, où nous sommes comme des personnes qui laissent parler leurs fantômes intérieurs. Et finalement, ça a généré une performance, deux films et un livre.

Comment s'est articulée la répartition des territoires artistiques, en vue de vos disciplines respectives ?

LL : Nous avons vraiment changé de territoire, et nous nous sommes beaucoup mises en danger. Il n'était pas question que le cinéma soit plutôt la partie de Manon, et la chorégraphie le mien. Je me suis plongé dans un territoire inconnu concernant un certain nombre de références que donnait Manon, et inversement j'amenais des choses qui lui étaient étrangères. Nous avons abordé ensemble les questions de la forme performative de *Ghost Party (1)* que nous allons présenter au Jeu de Paume. La performance va s'intégrer dans l'exposition autour du travail de Chantal Akerman et c'est pour nous très émouvant parce que justement, l'un des fantômes que nous convoquons est celui de Chantal Akerman.

Ghost Party (1) est-elle donc une rencontre de fantômes d'artistes qui sont importants pour vous deux ?

LL : C'est très hétérogène. Il y a en effet Marguerite Duras et des gens du monde de l'art contemporain ou de la danse, mais sans la moindre hiérarchie entre culture savante et culture populaire. Par exemple, comme dans beaucoup de mes projets, il y a ma mère, qui ne vient pas du tout du monde de l'art. Mais aussi Casey, une amie rappeuse, et Beyoncé.

Comment convoquez-vous ces fantômes dont vous vous laissez traverser, un peu comme dans *Cavaliers impurs* ?

LL : Il s'agit ici d'être habitées par des voix, sans les imiter. Nous incarnons leurs écrits. Il y a en effet toujours des figures dans mon travail qui charrient d'autres figures. Et cette question du travestissement est là en permanence. J'assume complètement que Latifa Laâbissi est une figure composite. Et Manon était tout à fait partante pour partager ce territoire-là.

Latifa Laâbissi

Latifa Laâbissi est une chorégraphe française dont le travail met en scène un hors-champ multiple où se découpent des figures et des voix. La mise en jeu de la voix et du visage comme véhicule d'états minoritaires devient indissociable de l'acte dansé dans *Self portrait camouflage* (2006) et *Loredreamsong* (2010). Poursuivant sa réflexion autour de l'archive, elle crée *Écran somnambule* et *La part du rite* (2012) autour de la danse allemande des années 1920. *Pourvu qu'on ait l'ivresse* (2016), co-signée avec la scénographe Nadia Lauro, produit des visions, des paysages, des images où se côtoient le monstrueux, le beau, l'aléatoire, le comique et l'effroi. Les pièces de répertoire et ses trois dernières créations, *Witch Noises*, sur la figure de la sorcière, *Consul et Meshie* (2018) avec Antonia Baehr et *White Dog* (2019), tournent en France et à l'international. Depuis 2011, Latifa Laâbissi assure la direction artistique d'Extension Sauvage, programme artistique et pédagogique en milieu rural (Bretagne). Jusqu'en 2019, elle est artiste associée au CCN2 – Centre chorégraphique national de Grenoble et au Triangle – Cité de la danse à Rennes.

Latifa Laâbissi au Festival d'Automne à Paris :

2021	<i>La Nuit tombe quand elle veut</i> avec Marcelo Evelin (CND Centre national de la danse)
2019	<i>White Dog</i> (Centre Pompidou)
2013	<i>Adieu et merci</i> (Centre Pompidou)
2008	<i>Histoire par celui qui la raconte</i> (Centre Pompidou)

Antonia Baehr

Née en 1970, Antonia Baehr est chorégraphe et s'intéresse aux règlements, aux lois qu'une société (et plus étroitement : l'espace du théâtre) assigne aux corps, afin de les rendre compréhensibles et reconnaissables. Également performeuse, cinéaste et artiste visuelle, la chorégraphe fouille la fiction du quotidien et du théâtre à la limite de ce qui définit les êtres humains. Dans ses travaux, elle agit souvent avec des personnes partenaires, Neo Hülcker, Andrea Neumann, Latifa Laâbissi, William Wheeler et Valérie Castan. Les formes qu'elles déploient privilégient le changement de rôles : de projet en projet, chaque artiste devient l'hôte ou l'invité. En 2019 elle intervient en tant que Werner Hirsch dans la dernière vidéo *Moving Backwards* de Pauline Boudry et Renate Lorenz, présentée lors de la 58^e Biennale de Venise. Sa dernière collaboration avec Lucile Desamory, *Die Besondere Perücke*, est créée à Leipzig en 2020.

Manon de Boer

Née en 1966 à Kodaïcanal en Inde, Manon de Boer a étudié à l'Akademie Van Beeldende Kunsten de Rotterdam et à la Rijksakademie van Beeldende Kunsten d'Amsterdam. Travaillant principalement dans le domaine de l'audiovisuel, elle s'intéresse à l'expérience du temps : fermement ancré dans les conditions de création, qui produit sans cesse un présent et une présence, il résiste à un concept normatif fonctionnel et productif. Parallèlement à ses films, elle travaille de plus en plus avec la sculpture et l'installation. En 2021, elle a réalisé la performance *Ghost Party* avec Latifa Laâbissi. Son travail a été exposé internationalement, à la Biennale de Venise (2007), à la Biennale de Berlin (2008), à la Biennale de São Paulo (2010) et a également été inclus dans de nombreux festivals de films à Hong Kong, Marseille, Rotterdam et Vienne. Son travail a fait l'objet d'expositions monographiques au Witte de With à Rotterdam (2008), au Frankfurter Kunstverein (2008), à la South London Gallery (2010), au Museum of Art Philadelphia (2012), au Van Abbe Museum à Eindhoven (2013), au Gulbenkian Museum Lisbon (2020), et au Kunstmuseum St.Gallen (2022), parmi d'autres.

Festival d'

Automne

Septembre – Décembre 2024
Dossier de presse

Radouan Mriziga

Atlas/The Mountain

CND Centre national de la danse
Du jeudi 14 au samedi 16 novembre



Danse

Radouan Mriziga Atlas/The Mountain

Durée: 45 minutes. Première française

CND Centre national de la danse 14 – 16 novembre

Jeu. ven. 19h, sam. 18h30
8€ à 15€ | Abo. 5€ et 10€

Chorégraphie et interprétation Radouan Mriziga.
Coordination Synda Jebali. Assistant Mohamed Ridha Ben Khoud.
Création sonore Zouheir Atbane. Costumes Salah Barka
assistée d'Emna Bououn et de Rim Abbes.

Production L'Art Rue (Tunis); A7LA5 vzw (Bruxelles); Coproduction
CND Centre national de la danse; DE SINGEL (Anvers); Theater
Freiburg; Festival d'Automne à Paris; Distribution Something Great

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

Avec *Atlas/The Mountain*, le chorégraphe marocain Radouan Mriziga transforme son corps en catalyseur des énergies et des traditions issues des montagnes de l'Atlas, dans un solo en forme de rituel, traversé par des figures polymorphes et des rythmes envoûtants.

Atlas/The Mountain est la première partie d'une trilogie consacrée aux éléments, qui comprendra également le désert (*Magec*) et la mer (*Awessu*). Inspirée par les récits mythologiques de la culture Amazigh, dont est issu le chorégraphe, *Atlas* plonge ses racines dans cet écosystème culturel afin d'en extraire un ensemble de savoirs et de pratiques liées à l'art, à la philosophie, aux sciences ou à l'artisanat. Pour ce solo, Radouan Mriziga est allé puiser dans un ensemble de traditions – collectant des danses, des costumes et des musiques d'Afrique du Nord – pour exposer un corps modelé par les rythmes, entraîné dans une spirale en constante transformation. Les montagnes – symbole multiple, à la fois lieu difficile d'accès et refuge, porte vers le ciel et lien avec le sacré – lui ont servi de support de métamorphose. Au prisme de l'abstraction et de la géométrie, sa danse convoque des présences mystérieuses et des forces occultes. À la manière d'une traversée, d'un voyage initiatique, les figures mi-humaines mi-animales qu'il fait surgir mettent l'assistance en relation avec les cimes, et instaurent un espace de partage des pratiques et des connaissances.

CND

Centre national de la danse

Contacts presse

Festival d'Automne

Rémi Fort
r.fort@festival-automne.com
06 62 87 65 32
Yoann Doto
y.doto@festival-automne.com
06 29 79 46 14

CND Centre national de la danse

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

Atlas est la première pièce d'une trilogie consacrée aux éléments naturels, qui comprend la montagne, la mer et le désert. Quelle est l'intuition à l'origine de cette série chorégraphique ?

Radouan Mriziga : La nature, le rapport au paysage est un élément essentiel de mon travail. Au début, je m'intéressais principalement à la fabrication des espaces, à l'architecture, au dialogue entre le corps et l'espace qui l'entoure. J'ai commencé par initier une réflexion sur l'espace théâtral, et sur la manière d'en inventer de nouveaux : comment produire un espace généré par la performance elle-même ? Une des questions à l'origine de cette trilogie concerne la hiérarchie des connaissances. Dans mes premières créations, la danse était toujours mise en perspective avec ce qu'elle pouvait produire en termes de connaissances. Il m'importait de créer un espace horizontal de circulation des savoirs, de manière à défaire toute forme de hiérarchie. Pour moi le mouvement, l'architecture, la géométrie, l'artisanat devraient être abordés de manière horizontale.

Par la suite, j'ai initié un cycle axé autour des savoirs ancestraux en lien avec l'histoire de l'Afrique du Nord, et plus spécifiquement le Maghreb et la culture Amazigh dans son rapport au monde méditerranéen. Mon désir n'était pas tant de reproduire ou de réinventer les éléments de cette culture mais de porter un regard nouveau dessus. J'ai entamé une trilogie sur la lune, le soleil et la terre – en lien avec les déesses Tanit, Nithe et Athena, en m'intéressant au trajet épistémologique de ces figures : leur trajet du désert vers Carthage, puis vers l'Égypte et la Grèce. Dans le même temps, j'ai commencé le projet *Libya*, qui s'inscrit dans la continuité de cette recherche sur l'histoire de l'Afrique du Nord au prisme de la culture Amazigh. Je me suis réapproprié certains éléments de cette culture – musique, rythme, poésie, artisanat... Pendant cette recherche, trois éléments centraux sont apparus : la mer, la montagne et le désert, que l'on retrouve dans le drapeau Amazigh qui est bleu, vert et jaune. Il s'agit d'un écosystème et d'un espace culturel très riche – avec son architecture, sa nourriture, son artisanat, ses récits. Après avoir terminé *Libya*, j'ai ressenti le besoin de me focaliser plus spécifiquement et plus en profondeur sur chacun de ces espaces. C'était une manière de revenir sur la question de l'espace, mais à partir d'un autre point de vue : de l'espace que le corps peut produire, en passant par l'histoire, pour revenir à l'espace en tant qu'écosystème...

Atlas dans la langue Tamazight signifie : « là où le soleil disparaît ». On retrouve *Atlas* dans la mythologie grecque – c'est celui qui porte le monde sur ses épaules. Mais il y a également le roi *Atlas*, en Mauritanie, connu pour son étude des étoiles. L'imagination liée aux montagnes est très vaste. Par ailleurs, la montagne – mais aussi le désert et la mer – représentent des espaces de résistance. Résistance du peuple Amazigh à toute forme d'assimilation, résistance des peuples du désert contre l'urbanisation...

Ces projets chorégraphiques sont aussi une manière de reconsidérer la lecture – souvent très européocentrée – de la culture méditerranéenne ?

RM : La culture Amazigh est principalement orale ; on la retrouve dans son patrimoine comme l'artisanat, la danse,

les récits, les costumes, le langage lui-même... Et effectivement, tout ce qui n'a pas été répertorié et classifié par la culture européenne à partir du 18^e siècle a tendance à être évacué du champ des connaissances. Pour moi, le modèle de transmission oral est aussi une manière de reconsidérer notre rapport à la connaissance : le savoir n'est pas centralisé, il n'a pas besoin d'être répertorié dans un livre pour être vivant et actif. Une culture évolue, dans les corps, les pratiques des personnes qui la manient. Cela me relie à ma propre pratique, la danse, qui se transmet de manière vivante plutôt qu'écrite – et qui me paraît aussi importante que d'autres formes d'invention humaine. La performance est un espace de rencontre des connaissances. Dans mon travail, le corps est toujours au centre, tout en étant en discussion avec une multitude d'autres éléments – paysage, couleurs, musique – plutôt que dans une tentative de représenter quelque chose.

Dans *Atlas*, différents éléments dialoguent avec le corps – notamment les costumes. Comment s'est inventée cette forme animale qui vous recouvre ?

RM : Les costumes viennent d'une collaboration avec Salah Barka. Lorsque j'ai commencé à travailler sur *Atlas*, un animal m'a accompagné : le bouc des montagnes. D'abord parce qu'il symbolise l'esprit des montagnes. Il y a un groupe de musique Amazigh que j'aime beaucoup, Oudaden – le bouc est leur symbole. Cet animal a la capacité de s'adapter à son environnement, de se tenir dans des espaces très étroits. Mais je voulais également prendre en compte le paysage de manière globale – en m'intéressant à la végétation, mais aussi à la dimension spirituelle de cet espace. Pendant les répétitions, la figure d'*Atlas*, tenant la terre sur ses épaules, m'a beaucoup inspiré ; et pour moi cet animal, avec ses cornes, donne l'impression qu'il porte quelque chose au-dessus de sa tête. J'ai demandé à Salah Barka de créer un costume qui me permettrait de me rapprocher de cette figure animale – à la manière d'un animal-totem habitant cet espace performatif. Il a créé ce costume qui n'est pas une représentation, mais un entre-deux – entre l'humain et l'animal. Cela devient un esprit – un autre corps composé de différents éléments. Cette figure mi-animale mi-humaine cherche à résoudre la question : comment reprendre place au sein de la nature – quitter la position d'observateur extérieur qui est celle des êtres humains ?

La musique s'appuie sur des rythmes, des structures répétitives, qui agissent à la manière d'une transe.

RM : Les nombres sont très importants dans mon travail : c'est souvent un nombre qui établit une cohérence dans la structure – reliant les rythmes, le temps, l'espace. Dans *Atlas*, j'ai placé l'accent davantage sur le rythme lui-même. D'habitude, j'utilise souvent le texte pour transporter l'imagination ; mais avec cette pièce, j'avais envie d'emporter le public dans une forme de rituel – à travers les rythmes et la musique plutôt qu'en utilisant les ressources du sens. Dans cette trilogie, j'utilise beaucoup les nombres 1, 2 et 3. L'espace est également structuré et divisé de manière invisible par le chiffre 3. Je voudrais que ces éléments soient présents, notamment à travers l'écoute, sans être visibles. Je suis attiré par la manière dont ces trois espaces – la

montagne, la mer et le désert – *apparaissent* plutôt que d'être construits. La musique fonctionne également par un phénomène d'apparition : apparition de rythmes qui se répètent ; à travers la répétition, d'autres éléments apparaissent – des liens émotionnels, un imaginaire... Progressivement, l'accumulation des lignes produit un vertige, qui à son tour fait apparaître quelque chose d'invisible, d'imperceptible. Tout résulte de l'entrelacement entre trois espaces : l'espace naturel des montagnes, l'espace théâtral de la représentation, et l'espace imaginaire qui se crée entre les deux – l'espace de l'invisible et des apparitions qui s'élabore dans l'équilibre de tous les éléments du spectacle.

Propos recueillis par Gilles Amalvi, avril 2024

Biographie

Radouan Mriziga

Né en 1985, Radouan Mriziga est un danseur et chorégraphe bruxellois originaire de Marrakech où il commence sa formation en danse, poursuivie en Tunisie et en France et conclue par un diplôme au P.A.R.T.S à Bruxelles. En 2013, il entame sa recherche en tant qu'artiste en résidence au Moussem Centre nomade des arts en Belgique. Il y travaille son premier solo *55*, suivi d'une chorégraphie de groupe *3600* en 2016, et en 2017 de *7*, la troisième partie de la trilogie. Produite par Moussem, cette trilogie explore la relation entre chorégraphie, construction, art islamique, artisanat et architecture et dépeint les êtres humains comme un acte d'équilibre entre l'intellect, le corps et l'esprit. Dans son travail, il s'intéresse à l'utilisation de la danse comme moyen de partager des connaissances avec le public, au-delà de l'expérience purement esthétique d'un spectacle : connaissances sur l'espace, l'architecture, le corps et son lien avec l'esprit et l'intellect ou plus récemment connaissances sur des récits oubliés et refoulés. De 2017 à 2021, Radouan Mriziga est en résidence au Kaaithheater à Bruxelles. Il est invité en 2022 au Festival d'Automne pour présenter son solo *Akal* interprété par Dorothée Munyaneza. Il débute une nouvelle trilogie au festival Dream City à Tunis avec *Atlas / The mountain* consacrée aux éléments, inspirée de la culture Amazigh qui sera présenté intégralement par le Festival d'Automne. Il co-signe *Il Cimento dell'Armonia e dell'Invention* avec Anne Teresa De Keersmaeker en 2024 présenté en ouverture du Kunstenfestivaldesarts à Bruxelles.

Radouan Mriziga au Festival d'Automne :

2022	<i>Akal</i> (Atelier de Paris)
2018	<i>Échelle Humaine / 7</i> (Lafayette Anticipations)

Festival d'

Automne

Septembre – Décembre 2024

Dossier de presse

Jan Martens

VOICE NOISE

Théâtre de la Ville – Sarah-Bernhardt
Du mardi 19 au samedi 23 novembre

Danse

Jan Martens VOICE NOISE

Durée: 1h30. Création 2024

Théâtre de la Ville
- Sarah-Bernhardt

19 - 23 novembre

Mar. au ven. 20h, sam. 15h.
8€ à 33€ | Abo. 8€ à 28€

Chorégraphie Jan Martens. Co-création et performance Elisha Mercelina, Steven Michel, Courtney May Robertson, Mamadou Wagué, Loeka Willems, Sue-Yeon Youn et/ou Pierre Adrien Touret, Zora Westbroek. Musique 13 pièces musicales créées et chantées par des femmes. Répétitrices Zora Westbroek, Naomi Gibson. Création lumières Jan Fedinger. Création costumes Sofie Durnez. Scénographie Joris van Oosterwijk. Son Vincent Philippart, Valentijn Weyn, Jo Heijens. Coaching vocal Ine Claes, Maxime Montjotin. Réalisation costumes et scénographie Théâtre de Liège. Stagiaires Malick Cissé, Sien Wils. Conseils artistiques Marc Vanrunxt, Rudi Meulemans, Femke Gyselinck. Trailer et teasers Stanislav Dobák. Graphisme Nick Mattan. Techniciens de tournée Elke Verachtert, Valentijn Weyn, Vincent Philippart.

Production GRIP - Anneleen Hermans ; Rudi Meulemans, Lize Meynaerts, Klaartje Oerlemans, Jennifer Piasecki, Sylvie Svanberg, Ruud Van Moorlegem, Nele Verreyken ; Diffusion internationale A Propic - Line Rousseau, Marion Gauvent, Lara van Lookeren ; Coproduction La Comédie de Clermont-Ferrand - Scène nationale ; Maison de la danse de Lyon - Pôle Européen de Création ; DE SINGEL (Anvers) ; Théâtre de Liège ; Julidans (Amsterdam) ; Le Manège, scène nationale - Reims ; Romaeuropa Festival ; DDD - Festival Dias da Dança (Porto) ; Le Carreau - Scène nationale de Forbach et de l'Est mosellan ; Charleroi danse - Centre chorégraphique de la Fédération Wallonie-Bruxelles ; Festspielhaus St-Pölten ; Tanzhaus nrw (Düsseldorf) ; Théâtre de la Ville-Paris ; Équinexe - Scène nationale de Châteauroux ; Theater Rotterdam ; Perpodium (Anvers) ; Festival d'Automne à Paris ; Accueil en résidence La Comédie de Clermont-Ferrand - Scène nationale ; DE SINGEL (Anvers) ; Charleroi danse - Centre chorégraphique de la Fédération Wallonie-Bruxelles ; Avec le soutien du gouvernement flamand ; Tax Shelter du gouvernement fédéral belge par BNPPFFF ; Avec le soutien de Dance Reflections by Van Cleef & Arpels

Le Théâtre de la Ville-Paris et le Festival d'Automne à Paris sont coproducteurs de ce spectacle et le présentent en coréalisation. Avec le soutien de Dance Reflections by Van Cleef & Arpels.

DANCE BY
REFLECTIONS
VAN CLEEF & ARPELS

Pièce de rupture aux yeux de Jan Martens, *VOICE NOISE* réunit six danseurs et danseuses pour façonner un paysage sonore composé de quelques-unes des grandes interprètes et compositrices de notre temps. Se demandant comment certaines ont été réduites au silence, le chorégraphe questionne à sa façon, pop et précise, une histoire contemporaine.

«Le silence est le cosmos de la femme.» Cette affirmation de Sophocle, l'autrice Anne Carson en fait un des axes de son essai, *The Gender of Sound* (1992), cherchant à comprendre comment la culture patriarcale a réduit les femmes au silence «en associant idéologiquement le son des femmes à la monstruosité, au désordre et à la mort». Jan Martens, chorégraphe phare de la nouvelle scène flamande, s'empare à son tour de cet état des lieux, invitant au plateau des voix de femmes novatrices, inconnues ou oubliées de ces cent dernières années de l'histoire de la musique. La danse, incarnée par six interprètes, sera dès lors le véhicule de ces récits de vie, voix humaine entre cri, murmure, chant et contestation. Délaisant les grands ensembles, Jan Martens revient ici à l'essentiel, le mouvement dans le partage. Steven Michel, Courtney May Robertson et Loeka Willems, complices de toujours, avec Sue-Yeon Youn, Elisha Mercelina et Mamadou Wagué font de *VOICE NOISE* une odyssée réparatrice.

Théâtre
de la
PARIS Ville

Contacts presse

Festival d'Automne

Rémi Fort
r.fort@festival-automne.com

06 62 87 65 32

Yoann Doto

y.doto@festival-automne.com

06 29 79 46 14

Théâtre de la Ville

Marie-Laure Violette

06 46 78 44 31

mlviolette@theatredelaville.com

| Jan Martens, diriez-vous que ces 15 ans de création représentent 15 ans de recherches ?

Jan Martens : Absolument. Chaque nouvelle création est une recherche en un sens. Mais la confiance a grandi, je ressens plus de liberté. Les premières années, on se dit que tout peut s'arrêter, toucher à sa fin. Ce n'est plus le cas désormais. L'envie d'aller plus loin, d'être plus subtil prévaut. Je sais de quel temps j'ai besoin, ce que ce dernier fait à mon approche chorégraphique. Et comment réagir en fonction. Ainsi, il nous a fallu une année pour élaborer *Voice Noise* avec différentes étapes de répétitions étalées sur la saison.

| La musique semble prendre une part de plus en plus importante dans votre processus créatif.

JM : J'ai approfondi, de pièce en pièce, mon respect pour les danseurs et sur l'art de danser en musique. J'ai ainsi fait des recherches, surtout sur la musique contemporaine, ces 4 dernières années. Avec *Voice Noise*, j'approche une autre diversité avec de la pop, du folk, des musiques du monde. Le plus important pour moi est de réfléchir à ce que l'on offre au public, quelle pensée peut émerger en fonction de ces choix musicaux et chorégraphiques. J'aime questionner ce que l'on connaît, comme ce que l'on ne connaît pas.

| Quel est le point de départ de *Voice Noise* ?

JM : Il y a l'essai de Anne Carson, *The Gender of Sound*, extrait de *Glass, Irony and God* dans lequel elle cherche à expliquer comment une certaine culture patriarcale va réduire les femmes au silence, associant leurs sons au désordre, à la mort. Cela m'a plu, me donnant l'idée de travailler sur des voix féminines uniquement. Nous sommes partis de 150 compositions et compositrices pour arriver à un total de 13 : Cheri Knight, Erin Gee, Maja S.K. Ratkje, Camille Yarbrough, Debby Friday, Kesarbai Kerkar, The Raincoats, Ruby Elzy, Mary Margaret O'Hara, Cucina Povera, Coro Delle Mondine Di Porporana, Tanya Tagaq, Trio Medieval/Marianne Reidarsdatter Eriksen. En filigrane, il y a ce constat que nous n'avons jamais eu autant accès à cette musique, et que nous n'écoutons en définitive que très peu de voix.

| Vous aviez donc cette matrice musicale en amont de l'écriture du geste ?

JM : Oui, mais au départ nous avions encore une quarantaine de musique. Pour créer par exemple des solos, j'ai décidé de classer chaque écoute en fonction d'un ressenti. 1 : Cela me parle. 2. Cela me parle mais je ne sais pas comment le danser. 3. Je n'aime pas, mais je me sens capable de le danser. 4. Je n'aime pas. Je donnais l'esprit et un cadre, puis l'interprète faisait des propositions.

| Cette « méthode » vous a libéré ?

JM : En un sens. Mais il me semble que la question est plus vaste. Chaque société doit-elle se constituer sur la notion d'oppression ? Peut-on penser autrement ? J'ai réfléchi à mon art, ma façon de créer en me demandant s'il n'y avait pas une part d'oppression dans ma manière de travailler. Et comment m'en libérer. Cela a été difficile. La forme parle pour elle-même. Il faut trouver un équilibre.

| Les danseurs au plateau ne sont jamais dans l'illustration de la musique.

JM : Il fallait trouver une distance. Ne pas aller avec la musique. J'ai essayé de créer un « nid » pour les musiques, ce qui s'avère difficile lorsque celles-ci sont toutes différentes. Dès lors, faire une entité de ces différences repose sur la scénographie, les lumières, les ombres sur les visages. Je cherche à donner une scène à ces voix. On joue sur la marge, on danse sur la marge. Je voudrais que le spectacle s'écoute et se regarde par-dessus, à travers. Autrement donc.

| Il y a cet effet de brume justement qui apporte une dimension troublante à *Voice Noise*.

JM : J'ai toujours résisté à cela dans les pièces précédentes. Jan Fedinger, le créateur lumière, me l'a proposé à nouveau. L'idée est de trouver un moyen pour que le public regarde autrement. Et écoute. Si je compare avec une œuvre comme *Any attempt will end in crushed bodies and shattered bones*, je peux dire de cette dernière qu'elle était assez frontale. Dans *Voice Noise*, nous devons faire « écouter » la danse. Construire une concentration. Le théâtre reste, après tout, cet endroit où on peut prendre deux heures pour soi sans penser à autre chose.

| On retrouve certains de vos complices comme Steven Michel, Courtney May Robertson ou Loeka Willems. Mais également de nouveaux interprètes.

JM : Cela m'aide à me questionner, à me mettre en danger. Construire une confiance mutuelle prend du temps. Pendant la création, nous avons beaucoup discuté, notamment de la signification de danser sur ces musiques. Je suis assez direct, ce qui peut être difficile pour les solistes. J'ai beaucoup appris de ces danseurs. Ils m'ont ouvert de nouvelles perspectives et ont réussi à déjouer les règles de mon travail.

| *Voice Noise* vient après deux pièces de groupe avec de nombreux artistes en scène.

JM : Il y a un lien entre *FUTUR PROCHE* – pour le Opera Ballet Vlaanderen – et *Voice Noise* à mes yeux. Avec *FUTUR PROCHE*, j'ai voulu briser les codes et chercher une autre dramaturgie. *THE DOG DAYS ARE OVER* ou *RULES OF THREE* étaient des pièces extrêmement claires, lisibles dans leur construction. Dans *FUTUR PROCHE*, j'ai emprunté des détours. Il y a une ode à l'improvisation du danseur et à la liberté de danser, caractérisant également *Voice Noise*. Je m'interroge sur la manière dont le mouvement se transmet d'une danse à l'autre. Au final, qu'est-ce que cela signifie de vivre ensemble dans une époque de repli ?

| Quel serait justement la place d'un artiste dans cette société ?

JM : Je suis pour une diversité d'artistes et donc de points de vue, sur ce qu'ils peuvent ou doivent faire. J'aime cette idée que le théâtre, la danse jouent un rôle dans notre éducation. On doit essayer d'apprendre aux gens une nouvelle façon de regarder, pour aller vers un futur plus sain. À chaque spectacle et représentation, l'activation et la réception du public est différente. J'espère qu'à travers nos

créations, il réalise que le monde est toujours plus vaste que ce que l'on imagine. Cela nous rend plus humain.

Propos recueillis par Philippe Noisette, mars 2024.

Biographie

Jan Martens

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, dès 2009, ses propres créations chorégraphiques en se nourrissant de la conviction que chaque corps est en mesure de communiquer et a quelque chose à raconter. Il définit son œuvre comme une retraite où la notion du temps redevient tangible et qui offre de la latitude à l'observation, l'émotion et la réflexion. Pour atteindre cet objectif, il ne conçoit pas tant son propre vocabulaire gestuel, mais travaille et réutilise des idiolectes existants dans un contexte différent afin de permettre à de nouvelles idées d'émerger. Il présente *RULE OF THREE* (2017) en collaboration avec l'artiste sonore américaine NAH dans le cadre du Festival d'Automne à Paris, et *any attempt will end in crushed bodies and shattered bones* (2018) au Festival d'Avignon. En 2022, sa pièce *FUTUR PROCHE* est présentée dans la cour d'honneur au Festival d'Avignon. Son travail est régulièrement présenté en Flandres, aux Pays-Bas, en France et en Allemagne, mais aussi dans des théâtres et festivals comme Dampfzentrale (Bern), Théâtre de la Ville (Paris), Dance Umbrella (Londres), Tanz Im August et Tanzquartier (Vienne), Usine-C (Montréal), Dansenshus (Stockholm) ou Dansehallerne (Copenhague).

Jan Martens au Festival d'Automne :

2017 *RULE OF THREE* (Théâtre de la Ville)

Festival d'

Automne

Septembre – Décembre 2024
Dossier de presse

Claudia Triozzi

Pour rien mais dans le bon sens

Ménagerie de verre
Du jeudi 21 au samedi 23 novembre

Claudia Triozzi

Pour rien mais dans le bon sens

Première mondiale

Ménagerie de verre	21 – 23 novembre
	Jeu. ven. 19h, sam. 18h et 20h 8€ à 15€ Abo. 8€ et 10€

Conception et interprétation Claudia Triozzi.

Distribution (en cours).

Production déléguée la Ménagerie de verre ; Coproduction Les Bazis – Arts vivants en Couserans ; Festival d'Automne à Paris ; La création de cette pièce a bénéficié d'ateliers avec les résidentes et résidents de l'hôpital Bretonneau, une résidence proposée par le Festival d'Automne à Paris dans le cadre de son partenariat avec l'Assistance publique – Hôpitaux de Paris ; de l'Ehpad – résidence de la Vallée du Volp, Sainte-Croix-Volvestre avec Les Bazis ; de l'Ehpad Cousin de Méricourt – Résidence en autonomie avec Anis Gras – Le lieu de l'Autre ; de l'Ehpad Mutaliste Les Hortensias de Dijon avec Le Dancing – CDCN Dijon Bourgogne-Franche-Comté dans le cadre du dispositif accueil-studio – ministère de la Culture ; Remerciements pour leur participation et implication bénévole à Sylviane Barbieri et Myriam Cuena ; Les résidences artistiques à l'AP-HP sont organisées avec le soutien de la Fondation de France et de la SACD

La Ménagerie de verre et le Festival d'Automne à Paris sont coproducteurs de ce spectacle et le présentent en coréalisation. Les résidences artistiques à l'AP-HP sont organisées avec le soutien de la Fondation de France et de la SACD.



Claudia Triozzi propose dans *Pour rien mais dans le bon sens* une expérience performative qui poursuit la démarche de « transmission par le corps » qu'elle explore depuis 2011, une recherche qu'elle a pu approfondir cette année dans le cadre d'une résidence à l'hôpital proposée par le Festival d'Automne en partenariat avec l'APHP.

En complicité avec un groupe de seniors, Claudia Triozzi instaure un langage chorégraphique-performatif dans lequel la virtuosité et l'endurance cèdent la place aux potentialités dont disposent ces corps souvent éloignés de la scène. Nourrie par les expressions gestuelles saisies chez les résidentes et résidents de différents établissements gériatriques et à partir d'exercices empruntés à des activités physiques adaptées, la chorégraphe élabore des temps de créativité communs et des récits à partager. Ainsi cherche-t-elle à générer une « présence vacillante » dans *Pour rien mais dans le bon sens*, à l'entrelacement de l'espace, du son, de la matière corporelle et des objets ludiques issus du quotidien. Claudia Triozzi convoque les notions d'ombre, de reflet et d'écho, qui permettent de décliner les nombreuses possibilités de mettre en scène un « corps traversé », sans limite d'âge et sans les artifices de la théâtralité.

/LA MÉNAGERIE
DE VERRE/

Contacts presse

Festival d'Automne

Rémi Fort
r.fort@festival-automne.com

06 62 87 65 32

Yoann Doto

y.doto@festival-automne.com

06 29 79 46 14

Ménagerie de Verre

Myra – Rémi Fort, Lucie Martin,
Célestine André-Dominé

01 40 33 79 13 | myra@myra.fr

D'où vient votre intérêt pour des lieux de soins tels que les Ehpad ?

Claudia Triozzi : Pour moi, me rendre en Ehpad, c'était aller à la rencontre d'un lieu connu par son nom et que nous redoutons. J'étais animée par l'intérêt d'aller voir ces « résident.e.s », comme on les appelle. Il m'est souvent arrivé de vivre de telles rencontres face à des déceptions, que l'on décrit souvent à travers des euphémismes comme « tournant », « prise de conscience », « changement de cap ». Toutefois, dans mon cas, il s'agissait d'une vraie déception. L'« institution » qui nous abandonne – on était en 2020, il n'y avait plus d'aide à la création – avec des justifications peu satisfaisantes. L'artiste qui n'est plus artiste, comme dans tant d'autres métiers. En même temps, il n'était pas uniquement question d'un manque de soutien financier pour créer mais aussi d'un vrai sentiment de non-appartenance à un milieu de travail. Pourtant, la vie m'a toujours montré la voie. L'autonomie du métier m'a toujours préoccupée. Je pense notamment à la pièce *Dolled Up*, quand je répète: « *I'm looking for another job, I'm trying* », où je m'exerce aux métiers les plus proches de notre vie quotidienne, comme fleuriste ou vendeuse de nappe en plastique. Je pense aussi à la pièce *Ni vu ni connu*, où je nomme les titres des tableaux de peintres inconnus, par exemple, « Un couple dialoguant » ou « Le soleil se mire ». Je pense à cet état du don et de l'espace. Réagir, aller voir. Cette intention se présente à moi et je la suis de près, je la prends « très au sérieux » comme on dirait. Donc je pourrais dire que, lorsqu'il y a un trouble dans l'existence qui est dur et grave, j'ouvre les espaces. La présence de l'image dans mon travail naît de cette question d'ouverture avec l'extérieur, d'échange. Je ne cherche pas à m'adapter à une nouvelle situation mais plutôt à l'apprivoiser et la contraindre, à renouveler l'exercice de la vie et de la création.

En quoi consistent les spécificités institutionnelles, affectives et motrices qui caractérisent le travail avec des résidents des Ehpad ?

CT : Il est important de préciser que *Pour rien mais dans le bon sens* ne serait pas possible sans la générosité de lieux tels que l'Ehpad Cousin de Méricourt à Cachan ou Les Hortensias, à Dijon, résidence où j'ai travaillé avec un groupe de personnes touchées par la maladie d'Alzheimer. On m'a accordé beaucoup de confiance et j'ai été accueillie avec un esprit d'ouverture tant par les résidents que par le personnel soignant. Pouvoir arriver à l'Ehpad bien avant l'heure de mon intervention, disposer d'un espace, avoir le temps de l'organiser et prolonger ma présence en partageant le goûter – tout cela faisait également partie de mon travail. Attentive aux différentes capacités motrices, j'ai pu faire en sorte que le groupe se soit prêté au jeu. J'ai réalisé des images vidéo et des photographies que nous avons visionnées ensemble pour stimuler la mémoire épisodique. Les exercices évoluent sur chaise, les gestes et le mouvement sont recherchés par la manipulation d'objets. Comment porter notre attention à l'espace par l'objet en étant assis ? Comment élargir et libérer ainsi nos gestes, nos capacités à se représenter l'instant ?

Qu'est-ce que cette expérience a changé dans votre manière de pratiquer la danse mais aussi l'apprentissage ?

CT : Le fait de travailler avec des résidents des Ehpad se situe dans la continuation logique des questionnements que j'ai formulés dans des spectacles antérieurs, tels que *Pour une thèse vivante* : Comment faire surgir sur scène toutes ces vies et différents métiers qui se déroulent en parallèle avec les miens ? Comment questionner le sens de ma propre profession – que j'incarne comme danseuse ou un tout autre rôle qui ne s'apparente pas avec les arts de la scène – lorsque je suis dans un rapport de partage avec l'autre ? Dans le contexte de l'Ehpad, le processus de transmission et d'apprentissage est complètement bouleversé, la question de la temporalité se pose elle aussi de manière différente. Si notre quotidien est marqué par la sensation que le temps nous échappe en permanence, dans un Ehpad, il est toujours question de comment faire passer le temps. Déplacer, être en résonance et en partage avec les expériences réalisées dans les lieux de soins sur un plateau me permet de mettre en œuvre l'expérience de la composition qui m'est très chère. Les différentes modalités d'assemblage de l'espace scénique changent le statut de la place de l'image. Il ne s'agit pas de réaliser un documentaire proche du réel. J'utilise des moyens pauvres pour la captation des images, des outils qui me permettent des prises directes. Je m'exprime en image en même temps que « l'animation » a lieu par fragments, traces, je tente de ranimer l'image. Par le montage des images elles-mêmes, les rôles se déjouent à l'intérieur des images. Elles accomplissent un détachement de la même manière que je joue un autre rôle pour la scène.

Quelle terminologie emploieriez-vous pour définir *Pour rien mais dans le bon sens* ? Est-ce une performance, un spectacle ou une installation ?

CT : Je préfère employer un autre terme auquel je suis profondément attachée dans la pratique de la pédagogie du mouvement, soit « exercice ». Je crois aussi que l'on « exerce une profession » et pas des professions. Une profession pour laquelle on s'est engagé ! En 2021, je me donne les moyens pour acquérir des connaissances dans la pratique de la gymnastique adaptée aux personnes âgées. Je porte mon attention plus précisément sur la prévention des chutes et la perte d'équilibre dans le vieillissement. Grâce à ma première expérience en Ehpad, je commence à construire des séances, avec des objets, des parcours de prévention ludiques et sonores. Ces moments de rendez-vous avec un petit nombre de personnes âgées en Ehpad m'a permis de parvenir à une entente amicale avec le groupe et le lieu. Oscillant entre la pratique ludique en gymnastique adaptée et des dialogues soudains et fragmentés, d'autres repères se sont activés en moi par la confrontation à des pathologies liées à différents stades de perte de la mémoire et de l'attention en âge avancé. J'ai créé ainsi un espace d'échange direct et j'ai mis en partage un projet visuel avec le groupe, qui a bien accepté d'y participer. Ils me disaient : « On le fait pour toi, Claudia ! » C'est ainsi que l'Ehpad est devenu ma salle de répétition et le théâtre où la perception du groupe, toujours mouvante, libère des énergies. C'est ça la performance !

De quelle façon comptez-vous mettre en contact les différents publics avec les expériences des résidents des Ehpad dont votre spectacle témoigne?

CT : *Pour rien mais dans le bon sens* est une transmission d'expérience toujours propice, ouverte à élargir les champs du sensible et du regard. Parvenir peut-être à donner une vision moins stéréotypée de ces lieux d'accueil et de soins – où une sociabilité existe et des amitiés prennent vie – pourrait être un souhait, je laisse les portes grandes ouvertes. Résider dans cet établissement constitue une étape de vie bien loin de la fin, on y cherche convivialité et intimité. Il est donc vital que l'état investisse davantage dans toutes ces institutions consacrées à l'accompagnement des personnes âgées car la vie continue en Ehpad. « Mettre en contact » un public serait juste observer ce qu'il advient en soi. Il suffit de rentrer dans un Ehpad pour être saisi et c'est la meilleure prise de contact. L'une des participantes, qui a été très présente pendant mes interventions, « suffoquait » mon prénom dans le rire (pendant les exercices) en me disant : « Claudia, Claudia! Qu'est-ce que tu me fais faire ? ». Pur désir, c'est tout, cela nous échappait et nous voilà bien. Peut-être encore, ce serait là le contact que je cherche avec le public.

Propos recueillis par Béatrice Lapadat, mars 2024.

Biographie

Claudia Triozzi

Née en 1962 et originaire d'Italie, Claudia Triozzi se forme à la danse classique et contemporaine, et s'installe à Paris en 1985. À cette occasion, elle a notamment collaboré avec des artistes de la scène française comme Alain Buffard, Georges Appaix ou encore Xavier Leroy. En 1991, elle commence à élaborer ses propres pièces avec la volonté de développer ses propres créations. Depuis la pièce *The Family Tree* (2002), elle explore le travail de la voix en passant par des expériences qui l'engageront à l'écriture de textes et de chansons. Son travail se développe aussi bien sur scène qu'au travers de vidéos ou installations, exposés dans les musées ou des galeries. Lauréate de la Villa Médicis Hors les murs en 1999, elle présente ses spectacles sur la scène européenne ainsi qu'aux États-Unis, en Corée ou au Japon où elle a bénéficié de la bourse AFAA, Villa Kujoyama.

Festival d'

Automne

Septembre – Décembre 2024

Dossier de presse

Maud Blandel

L'œil nu

Théâtre Public de Montreuil – Centre dramatique national
Du samedi 23 au samedi 30 novembre



Danse

Maud Blandel

L'œil nu

Durée: 1h

Théâtre Public de Montreuil
– Centre dramatique national

23 – 30 novembre

Mar. au ven. 20h., sam. 23 nov. 21h,
sam. 30 nov. 18h, dim. 17h, relâche lun.
8€ à 26€ | Abo. 8€ à 16€

Mise en scène et chorégraphie Maud Blandel. Avec Karine Dahouindji, Maya Masse, Tilouna Morel, Ana Teresa Pereira, Romane Peytavin, Simon Ramseier. Création sonore Flavio Virzi, Denis Rollet, Maud Blandel. Création lumière Daniel Demont, Florian Bach. Régie son Denis Rollet. Regard extérieur Anna-Marija Adomaityte. Costumes Marie Bajenova. Production et diffusion Claudia Petagna (Parallèle). Administration I L K A – Alexandra Nivon.

Production I L K A ; Parallèle Pratiques artistiques émergentes internationales. Production, Festival, Coopération (Marseille) Coproduction Arsenic – Centre d'art scénique contemporain (Lausanne); Pavillon ADC, association pour la danse contemporaine (Genève); La Bâtie – Festival de Genève; Centre chorégraphique national de Caen en Normandie; Avec le soutien du CNDC Angers dans le cadre des accueils studio; de l'Etat de Vaud; Ville de Lausanne; Loterie romande; Pro Helvetia – Fondation suisse pour la culture; Fondation Ernst Göhner; Pour-cent culturel Migros Maud Blandel est artiste associée au CNDC Angers et à Bonlieu Scène nationale Annecy; La compagnie I L K A bénéficie d'un contrat de confiance avec la Ville de Lausanne – 2021-2024

Le Théâtre Public de Montreuil – Centre dramatique national et le Festival d'Automne à Paris présentent ce spectacle en coréalisation. Dans le cadre de la Swiss Dance Week avec le Centre culturel suisse. On tour

Prenant appui sur les phénomènes de dégénérescence stellaire, Maud Blandel explore le souvenir confus d'un événement autobiographique tragique. Libérant l'émotion, et parfois même des bouffées d'humour, *L'œil nu* interroge notre perception de ce qui chute en nous et autour de nous.

On dit qu'une étoile commence à mourir lorsque, ayant épuisé ses réserves d'hydrogène, elle quitte son état d'équilibre. Débute alors une longue phase de dégénérescence qui mènera, selon la taille de l'astre, à l'effondrement de son cœur. Pour cette création, Maud Blandel associe le phénomène astrophysique des pulsars au souvenir sonore tragique de l'explosion du cœur de son père. *L'œil nu* met en jeu six danseuses et danseurs, et transforme l'espace scénique en véritable terrain d'observation: face à un corps (stellaire, physique, collectif) qui dégénère, que perçoit-on réellement? Au-delà du travail de reconstitution d'un événement autobiographique, la chorégraphe joue des changements d'échelles, déjoue le tragique et met en images les (dys)fonctionnements de la mémoire: ses persistances, ses boucles autant que ses trous, ses zones d'ombre et autres inventions. Face à l'inconcevable, à ce qui, au sens propre, dépasse l'entendement, Maud Blandel dépose sa douleur d'enfant dans les derniers mots d'un poème de T.S Eliot: « C'est ainsi que finit le monde. Pas sur un Boum, sur un murmure ».

TPM THÉÂTRE
PUBLIC
MONTREUIL

Contacts presse

Festival d'Automne

Rémi Fort
r.fort@festival-automne.com
06 62 87 65 32
Yoann Doto
y.doto@festival-automne.com
06 29 79 46 14

Théâtre Public de Montreuil

Agence Plan Bey – Dorothee Deplan,
Camille Pierreport, Fiona Delfay
01 48 06 52 27
bienvenue@planbey.com

Comment passez-vous d'un événement intime, violent, traumatique, au phénomène astrophysique des pulsars ?

Maud Blandel : C'est plutôt l'inverse qui s'est passé ! Pour faire brièvement la genèse du projet, je veux préciser qu'au départ il y a la découverte d'une œuvre musicale, *Le Noir de l'Étoile*, de Gérard Grisey, compositeur de musique électroacoustique, dans le courant de l'écriture spectrale. Une pièce écrite pour six instrumentistes des Percussions de Strasbourg – d'où ici les six interprètes. J'avais déjà travaillé à la traduction de pièces musicales dans mes deux pièces précédentes. Quand j'ai découvert cette pièce sur la poétique des pulsars, ces objets célestes qui se forment après l'explosion du cœur d'une étoile, cela m'a énormément touchée. J'ai immédiatement fait la connexion avec le souvenir de la mort de mon père, mais il m'a fallu du temps pour assumer que ce qui me mettait en mouvement ici relevait avant tout de l'intime et non du formel. Quand je me suis mise à travailler toute seule en studio, d'autres événements sont venus réveiller des inquiétudes très profondes et j'ai compris que c'était sur cette association que je voulais travailler. J'ai donc fait table rase du projet de départ : de l'œuvre de Gérard Grisey aujourd'hui il ne reste rien, mais c'est elle qui m'a amenée à l'événement intime, et non l'inverse. Au moment où une étoile s'effondre, sous l'effet de deux forces contraires, on parle de « matière dégénérée », cette notion m'a interpellée et ramenée à des questions enfouies. Quand mon père s'est suicidé de deux balles dans le cœur, il n'est pas mort tout de suite : ainsi, qu'est-ce qu'un cœur qui continue de battre alors qu'il vient d'exploser et, surtout, que se passe-t-il avant ? Comment on en arrive là ? Qu'est-ce que c'est que de perdre l'équilibre ? Qu'est-ce que l'instabilité psychique ?

Est-ce la perpétuation sans fin de ces questions dans votre mémoire qui traverse la pièce ?

MB : Quand mon père s'est suicidé, j'avais 2 ans et demi, j'étais présente dans la maison, j'en ai le souvenir sonore. Dans *L'œil nu*, je dis « je n'ai rien vu, j'ai entendu », or, bien sûr, j'ai superposé des images mentales au son perçu. Le fait d'être si jeune au moment des faits, de ne pas avoir accès à la parole et que l'on m'ait raconté maintes fois l'événement, cela a fait que j'ai associé des images qui ne sont pas les miennes. Dans le cas d'un suicide, il y a une sorte d'amnésie de la famille, tu ne peux pas recomposer le récit, tu vis avec les trous... Cette pièce n'est pas guidée par un souci réaliste, il s'agit plutôt d'explorer comment fonctionne la mémoire, la part fantasmée – je parle souvent d'aberration – et comment on remplit ces trous avec des choses qui sont construites par l'imaginaire.

Comment s'est faite la création sonore ? On entend au départ la bande-son d'un dessin animé, dont on comprendra plus tard le rapport avec l'événement...

MB : Ce n'est pas le son du dessin animé que je regardais ce soir-là (celui-ci je l'ai oublié), mais c'est le son typique des Looney Toons qui étaient diffusés à la télévision à la fin des années 1980, et que j'ai regardé en boucle quand j'étais petite. La matière cartoon choisie pour la pièce est une incessante dispute entre Bugs Bunny et Daffy Duck

qui – pris sous le feu des chasseurs – se demandent s'il est l'heure de la chasse au lapin ou au canard. Elle permet ainsi de poser une situation sonore, puis très vite de créer du trouble en orientant l'écoute sur le nombre dingue de détonations que contient ce dessin animé. La création sonore s'est faite à trois, en collaboration avec Denis Rollet et Flavio Virzi, à partir de deux instruments.

Votre pièce évoque le mouvement de votre propre mémoire, mais elle convoque également la mémoire des spectateurs, le rapport à l'enfance notamment. Est-ce que c'est l'effet recherché avec le dispositif en tri-frontal ?

MB : Oui, ça me paraissait essentiel. Je n'avais jamais travaillé de matière autobiographique et l'une des difficultés qui s'est posée à moi c'est comment convoquer l'émotion ou la mémoire de celui qui regarde. La matière cartoon permet de convoquer le monde à travers le regard enfantin. En complément, je voulais explorer le côté métallique du son pour traduire la brutalité du choc d'une détonation. Nous sommes allés chercher du côté du rock expérimental des 80's, une couleur de guitare bien particulière, avec toujours le souci d'inviter celui qui regarde par la mémoire du son et par le dispositif tri-frontal. J'ai très vite compris le besoin et l'envie que les interprètes puissent s'émanciper du récit pour porter autre chose. Il et elles ont une activité qui a sa propre réalité, qui répond à ses propres règles du jeu. Puis leur corps collectif va lui-même dégénérer. *L'œil nu* contient plusieurs couches de lecture, c'est comme une sorte de grand tissage qui laisse de la place pour celui qui regarde, et qui tente de mettre en corps pour faire ressentir les principes d'instabilité et les émotions que cela peut engendrer.

Comment s'est écrit le mouvement de la pièce ?

MB : Les changements d'échelle sont importants dans la pièce : l'infiniment grand, le tout petit, le micro, le macro... au niveau individuel et collectif. Le jeu de pétanque offrait la possibilité ludique de dessiner une constellation et d'introduire ce rapport entre deux corps par quoi passe l'essence de ma danse. Mener, emmener, malmener, comment déplacer un groupe, comment relancer, contracter, dilater... tout cela s'est travaillé au fil de la pratique. Ça n'est pas écrit. Il y a des rendez-vous dans l'espace, des repères, mais la constellation de départ change chaque soir, c'est très ouvert, c'est de la composition instantanée. Lors de la seconde partie, quand la guitare et les voix samplées entrent en jeu, on change de langage : cela vient de la marche toujours, du transfert de poids – *on ne bouge que parce qu'on chute* – mais désormais la danse répond à une traduction rythmique de la musique. Les rapports sont écrits, ce sont désormais des duos autour desquels le groupe s'organise, mais là encore ces duos ne cessent de changer, rien ne dure, ce qui permet de tantôt flouter, tantôt rendre net nos principes d'organisation. Les danseurs jouent avec ces deux principales composantes : le rythme et les rapports. Tout ce qui relève des élans, des mouvements de bras, etc... n'est pas écrit : c'est de l'instant, c'est du *live*.

Ces interprètes, comment les avez-vous choisis ?

MB : L'équipe de *L'œil nu* est constituée de danseuses avec qui je travaille depuis longtemps et d'autres avec lesquels c'était une première expérience. Je travaille notamment avec Maya Masse depuis le début. Romane Peytavin, qui avait déjà dansé dans *Lignes de conduite*, nous a rejointes. Ana Teresa Pereira avait dansé dans ma première pièce, *Touch down*. Quant à Karine Dahouindji, Tilouna Morel et Simon Ramseier, c'est sur scène, dans d'autres travaux, qu'il et elles ont suscité en moi le désir de partager une aventure de création. Tous et toutes ont quelque chose de commun qui me touche : une grande intériorité. La performativité de la pièce ne repose pas sur la dimension démonstrative du mouvement mais avant tout sur une complexité des rapports. Leurs élans ne sont que rarement individuels, ils sont toujours adressés.

Propos recueillis par Maïa Bouteillet, avril 2023, pour la Sélection suisse en Avignon.

Biographie

Maud Blandel

Formée initialement à la danse contemporaine, puis à la mise en scène (Manufacture, Lausanne) et aux arts plastiques (HEAD, Genève), Maud Blandel élabore depuis 2015 ses propres pièces chorégraphiques. Chacun de ses travaux s'appuie sur une base musicale conceptuelle afin de mettre en corps et en forme divers phénomènes altérés par le passage du temps. Elle travaille ainsi sur la notion de corps sacrifié et la mise en spectacle du corps féminin (*TOUCH DOWN*, 2015), sur la folklorisation de pratiques de danse populaire (*Lignes de conduite*, 2018), sur la mise à mort du temps via un type de divertissement musical du XVII^e siècle appelé Divertimento (*Diverti Menti*, 2020). En parallèle de ses activités, elle collabore ou travaille comme assistante auprès d'artistes telles que Cindy Van Acker, Karim Bel Kacem, Heiner Goebbels ou encore Romeo Castellucci. Elle présente sa pièce *L'œil nu* au Festival d'Avignon avec la Sélection suisse en Avignon en 2023. Maud Blandel est artiste résidente à l'Arsenic (Lausanne), et est artiste accompagnée par Parallèle (Marseille).

Festival d'

Automne

Septembre – Décembre 2024
Dossier de presse

Robyn Orlin, Garage Dance Ensemble, uKhoiKhoi ...How in salts desert is it possible to blossom...

Chaillot – Théâtre national de la Danse
Du jeudi 28 au samedi 30 novembre



Robyn Orlin, Garage Dance Ensemble, uKhoiKhoi

...How in salts desert is it possible to blossom...

Durée estimée: 1h. En anglais et afrikaans, surtitré en français. Création 2024

Chaillot – Théâtre national de la Danse

28 – 30 novembre

Jeu. 20h30, ven. 19h30, sam. 17h
8€ à 41€ | Abo. 8€ à 27€

Un projet de Robyn Orlin avec Garage Dance Ensemble et uKhoiKhoi. Avec cinq interprètes de la compagnie Garage Dance Ensemble, Byron Klassen, Faroll Coetzee, Crystal Finck, Esmé Marthinus, Georgia Julies. Musique originale et interprétation live uKhoiKhoi avec Yogin Sullaphen et Anelisa Stuurman. Costumes Birgit Nepl. Directeur technique Thabo Walter. Vidéos Eric Perroys. Lumières Vito Walter. Garage Dance Ensemble Alfred Hinkel (fondateur), John Linden (directeur des créations), Byron Klassen (chorégraphe résident), Nicolette Moses (production). Administration et diffusion Damien Valette. Production de tournée et logistique Camille Aumont.

Production City Theater & Dance Group; Damien Valette Prod
Coproduction City Theater & Dance Group, Festival Montpellier Danse 2024; Festival de Marseille; Chaillot – Théâtre national de la Danse; Théâtre Garonne – Scène européenne; Avec le soutien de la Drac Île-de-France – ministère de la Culture; Avec le soutien de Dance Reflections by Van Cleef & Arpels

Chaillot – Théâtre national de la Danse et le Festival d'Automne à Paris présentent ce spectacle en coréalisation.
Avec le soutien de Dance Reflections by Van Cleef & Arpels.

DANCE BY
REFLECTIONS
VAN CLEEF & ARPELS

Pour la première fois, Robyn Orlin rencontre l'emblématique compagnie sud-africaine Garage Dance Ensemble, qui pratique une danse-théâtre engagée pour l'égalité et la justice sociale. Avec les interprètes de la région Nord-du-Cap, elle crée une performance débridée qui interroge les origines de la violence sociale.

Après plusieurs collaborations visionnaires avec la compagnie Moving into dance Mophatong de Johannesburg, Robyn Orlin – qui partage sa vie entre Berlin et son pays natal – se rend cette fois à Okiep, à mi-chemin entre Cape Town et la frontière avec la Namibie. C'est là que John Linden et Alfred Hinkel, deux natifs et pionniers de la danse en leur pays, ont fondé leur compagnie, laquelle dédie ses créations à l'idée de justice sociale et raciale dans une région exploitée par les colonisateurs européens pour son cuivre, ses minéraux et ses pierres semi-précieuses. Ce territoire ne pouvait qu'intéresser Robyn Orlin qui a toujours compris le spectacle vivant comme un levier d'émancipation sociale et culturelle. En embarquant les interprètes de Garage Dance Ensemble dans une installation performative, elle entend interroger les violences sociales, physiques, économiques ou sexuelles dans le monde actuel, tout en scrutant leurs liens avec l'exploitation coloniale. Pour lancer un processus de guérison, à travers le temps et les continents.

chaillot
théâtre national
de la danse

Contacts presse

Festival d'Automne

Rémi Fort

r.fort@festival-automne.com

06 62 87 65 32

Yoann Doto

y.doto@festival-automne.com

06 29 79 46 14

Chaillot –

Théâtre national de la Danse

Marie Pernet

marie.pernet@theatre-chaillot.fr

01 53 65 31 22

En tournée

Les 22 et 23 juin 2024

Montpellier Danse

Théâtre des 13 vents (FR)

Vous créez pour la première fois une pièce avec le Garage Dance Ensemble, une compagnie installée à Okiep, dans la région Nord-du-Cap, près de la frontière avec la Namibie. Comment se caractérise cette région ?

Robyn Orlin : Loin de Johannesburg, Okiep se situe dans une région semi-aride et très chaude, qui a été colonisée par l'industrie minière et l'église. On y produisait du cuivre et aujourd'hui encore l'environnement y est assez toxique. Cette production pourrait même recommencer, ce qui créerait d'énormes problèmes sanitaires, même si ça créerait de l'emploi, dans une ville où il n'y en a plus. Les gens qui vivent à Okiep travaillent à Springbok, ville voisine de taille supérieure. La population est majoritairement métisse puisque la plupart ont des ancêtres britanniques ou germaniques. Par conséquent ils subissent l'exclusion permanente, puisque sous l'apartheid ils étaient considérés comme des noirs et depuis la fin de celle-ci ils ne sont pas assez noirs ; d'autant plus que leur langue est l'Afrikaans, où on trouve beaucoup de sonorités germaniques.

Comment avez-vous rencontré la compagnie ?

RO : Le Garage Dance Ensemble a été fondée par Alfred Hinkel et John Linden, qui sont nés à Okiep. Après un parcours en tant que danseurs et chorégraphes en Namibie et Afrique du Sud, ayant notamment dirigé la structure Jazz Art au Cap, ils sont revenus à Okiep pour y promouvoir la danse et former des danseurs. Alfred et John ont été mes élèves, je les ai introduits à la danse actuelle. J'ai toujours suivi leur parcours, même si j'ai pu voir leurs créations seulement en vidéo.

Dans quelles conditions travaillez-vous et quel rôle joue le Garage Dance Ensemble en son pays ?

RO : Je suis en train de créer cette nouvelle pièce avec cinq danseurs de la compagnie. Leur studio est réellement un garage reconverti et assez petit. Comme les danseurs ne peuvent envisager de travailler la nuit, nous sommes obligés de répéter dans la chaleur des après-midis, alors que des coupures d'électricité sont fréquentes en journée. Malgré cela, c'est une compagnie professionnelle qui fait un travail très sérieux et forme de très bons danseurs lesquels vont ensuite trouver du travail au Cap ou ailleurs. Elle mène aussi beaucoup d'actions en direction de la population. Les danseurs sont salariés et Alfred Hinkel arrive à en retenir certains, très bons, pour les créations et la formation. Leurs styles relèvent de l'héritage des ethnies des San, Nama ou Koi, et leurs pièces sont drôles, même si leur ironie ne fonctionne pas comme la mienne.

Comment construisez-vous cette création ?

RO : À l'heure où nous nous parlons, après moins de deux semaines de travail, je suis encore en train de comprendre qui ils sont, comment ils raisonnent, pourquoi ils dansent et ce qu'ils veulent aborder par notre création. Ils ont en effet commencé à me faire le récit de leurs vies, de leurs parents qui les battaient, par exemple, et c'était violent. Cette agressivité fait partie de l'histoire de l'Afrique du Sud.

Avez-vous une méthode de travail ?

RO : Je suis arrivée avec l'idée d'interroger leur mémoire, mais ils ont déjà abordé ça dans leurs créations avec Alfred Hinkel. Ils en ont assez. Je leur ai donc demandé de quoi ils voulaient parler et ils m'ont répondu : « De nos besoins et désirs en tant que jeunes personnes de cette région. » L'enjeu de fond est que les gens locaux puissent s'approprier le discours sur leur région, sa population et leurs ancêtres. Car leur histoire et leur présent sont devenus l'objet d'études universitaires, avec tout un discours académique à la clé, alors que les danseurs veulent surtout découvrir, par eux-mêmes, qui ils sont. En quelque sorte, ils n'ont jamais eu le temps ou les ressources nécessaires pour s'y consacrer. Ils veulent enfin se mettre en valeur en revendiquant ce qui les définit au présent. D'être gay, par exemple. Et en créant eux-mêmes leur propre identité sur scène. Nous créons donc la pièce en temps réel, ce qui veut dire que l'écriture de la danse et de la musique se font en même temps, à partir d'improvisations. On part d'un mouvement ou d'un son, et une chose donne l'autre. Je travaille comme ça pour tous mes projets depuis *We Wear Our Wheels...*, et les musiciens sont ici les mêmes que dans cette pièce.

Laissez-vous donc tomber le thème annoncé, à savoir les violences sociales, physiques, économiques ou sexuelles actuelles et leurs liens avec l'exploitation coloniale ?

RO : Ce sujet va probablement revenir par la petite porte. Il nous faut parler de cette violence ! Et les danseurs se rendent compte qu'ils ont des histoires importantes à partager, pour faire comprendre pourquoi ils sont qui ils sont. C'est une position compliquée pour eux, mais je veux surtout aborder la question de savoir comment on peut célébrer le fait d'être soi-même, peu importe les origines et les ancêtres. Par exemple, en 2023, Garage Dance a été en tournée aux États-Unis. Ils sont rentrés frustrés car ils avaient constamment été renvoyés à leurs identités ethniques, alors qu'aucun d'entre eux ne porte des tenues traditionnelles et qu'ils ne parlent pas les langues des Koi et autres. Et même s'il y a quelques traditions qu'ils aiment partager, ce n'est pas ce qui les définit. Nous sommes donc en train de chercher un vocabulaire chorégraphique approprié. Et je veux que la pièce soit drôle.

Échangez-vous avec les directeurs de Garage Dance au cours du de la création ?

RO : Pas du tout. Il n'y a que moi, les musiciens, la costumière Birgit Nepl et les cinq danseurs. L'éclairagiste et l'artiste visuel vont intervenir à la fin du processus, quand nous pourrons travailler pendant sept jours à Toulouse.

La compagnie s'est-elle déjà produite en Europe et de quelles ressources financières dispose-t-elle ?

RO : Ce sera leur première présence européenne. Garage dance est financée par des fondations étrangères, surtout américaines, mais aussi par l'Institut Goethe. Le gouvernement sud-africain les soutient pour leur travail avec la population. En ce moment c'est mon projet qui aide au financement de la compagnie.

Robyn Orlin

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

Robyn Orlin au Festival d'Automne :

2023	<i>'in a corner the sky surrenders - unplugging archival journeys... # 1 (for nadia)...</i> avec Nadia Beugré (Théâtre de la Ville)
2022	<i>'in a corner the sky surrenders - unplugging archival journeys... # 1 (for nadia)...</i> avec Nadia Beugré (Chaillot - Théâtre National de la danse) <i>we wear our wheels with pride and slap your streets with color... we said 'bonjour' to satan in 1820...</i> (Chaillot - Théâtre National de la danse)
2019	<i>Les Bonnes</i> (Théâtre de la Bastille ; Théâtre Louis Aragon / Tremblay-en-France)
2016	<i>And so you see... our honourable blue sky and ever enduring sun... can only be consumed slice by slice...</i> (Théâtre de la Bastille)
2013	<i>In a world full of butterflies, it takes balls to be a cater-pillar... some thoughts on falling...</i> (Théâtre de la Bastille)
2011	<i>...have you hugged, kissed and respected your brown Venus today ?</i> (Théâtre de la Ville, Le CENTQUATRE-PARIS, Le Théâtre des Bergeries, Théâtre Romain Roland / Villejuif, Points Communs)
2010	<i>Walking Next to Our Shoes... Intoxicated by Straw-berries and Cream, We Enter Continents Without Knocking...</i> (Théâtre de la Ville)
2009	<i>Babysitting Petit Louis</i> (Musée du Louvre)
2007	<i>Still life with homeless heaven and urban wounds...</i> (Maison des Arts Créteil)
2001	<i>F...(untitled). (on trying to undestand a classic)</i> (Théâtre de la Cité Internationale)

Festival d'

Automne

Septembre – Décembre 2024
Dossier de presse

Marcelo Evelin, Demolition Incorporada Uirapuru

Chaillot – Théâtre national de la Danse
Du jeudi 5 au dimanche 8 décembre

Danse

Marcelo Evelin, Demolition Incorporada Uirapuru

Durée estimée: 1h

Chaillot – Théâtre national
de la Danse

5 – 8 décembre

Jeu. 20h30, ven. 19h30, sam. 17h, dim. 15h
8€ à 41€ | Abo. 8€ à 27€

Conception Marcelo Evelin. Création et interprétation Bruno Moreno, Fernanda Silva, Gui de Areia, Luís Carlos Garcia, Márcio Nonato, Rosângela Sulidade, Vanessa Nunes. Dramaturgie Carolina Mendonça. Assistance à la création artistique Bruno Moreno. Lumières Márcio Nonato. Son Danilo Carvalho. Costumes Gui de Areia. Préparation et répétition Mariana Alves, Vanessa Nunes. Direction technique Andrez Ghizze. Administration et logistique Humilde Alves.

Direction de production, Regina Veloso/REVOADA production house ; Production et tournée, Sofia Matos/Materiais Diversos Coproduction Teatro Municipal do Porto; Festival Montpellier Danse 2022; Festival d'Automne à Paris ; Résidences, Campo Arte – Estúdio Demolition Incorporada (Teresina); Teatro Municipal do Porto – Teatro Campo Alegre; La Vignette, scène conventionnée – Université Paul-Valéry Montpellier 3 ; Avec le soutien de la República Portuguesa – Cultura / Direção-Geral das Artes ; Avec le soutien de la Fondation Calouste Gulbenkian – Délégation en France

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

Avec le soutien de la Fondation Calouste Gulbenkian – Délégation en France.

 FONDATION
CALOUSTE GULBENKIAN
DÉLÉGATION EN FRANCE

Depuis le Nordeste brésilien, le chorégraphe Marcelo Evelin invite à pénétrer une forêt métaphorique et sa condition écologique. Guidés vers le chant du légendaire *Uirapuru*, oiseau rare et menacé, six interprètes incarnent à travers une danse minimaliste, la promesse de découvrir ce qui est et se dérobe encore à nos sens.

Éclairés par la lumière d'un soleil équatorial, sous un nid-mangeoire, des êtres presque nus à la gorge parée font un pas. Un pas chassé dont seuls le rythme, l'amplitude et l'axe changent. Un motif extrait d'une danse rituelle de la ville de Teresina dont Marcelo Evelin est originaire. À travers ce dénuement, ce sont les corps que l'on voit et l'oiseau que l'on attend. Là aussi, c'est une légende indigène que l'artiste convoque: l'histoire d'un amour impossible qui aurait fait d'un guerrier cet *Uirapuru* – qui signifie « homme transformé en oiseau » en langue tupi-guarani –, dont le chant mélodieux envoûte et dont les rares apparitions portent chance. Fidèle du Festival d'Automne, Marcelo Evelin revendique avec cette pièce douce, un besoin de paix, de beauté. À l'écoute de la forêt, les interprètes, toutes et tous venus du Nordeste, incarnent la diversité des identités brésiliennes et leur union en un même mouvement: une suspension vibratoire tournée vers l'espoir.

chaillot
théâtre national
de la danse

Contacts presse

Festival d'Automne

Rémi Fort

r.fort@festival-automne.com

06 62 87 65 32

Yoann Doto

y.doto@festival-automne.com

06 29 79 46 14

Chaillot –

Théâtre national de la Danse

Marie Pernet

01 53 65 31 22

marie.pernet@theatre-chaillot.fr

Uirapuru porte le nom d'un oiseau rare des forêts brésiliennes dont le chant est extraordinairement mélodieux. Cet oiseau en voie de disparition à cause de la déforestation est une icône de la culture brésilienne. Qui est cet oiseau ? Qu'est-ce que son chant et sa légende vous racontent ?

Marcelo Evelin : *Uirapuru*, en langue tupi-guarani, signifie « homme transformé en oiseau » ou « homme emplumé ». *Uirapuru* est un oiseau qu'on ne voit presque jamais et dont le chant mélodieux est unique. Avec la déforestation, il se fait encore plus rare et son apparition est synonyme de chance. Cet oiseau est une icône de la culture brésilienne mais il est aussi un cliché exotique, et l'exotisme est très dangereux. Derrière *Uirapuru*, il y a la légende d'un guerrier indigène, amoureux d'une femme mariée. Sachant son amour impossible, il demande de l'aide au dieu Tupã, qui le transforme en oiseau coloré, condamné à émerveiller de son chant magnifique la femme qu'il aime. J'ai travaillé cette pièce comme une quête magique de *Uirapuru* : approcher quelque chose qui existe mais qui n'est pas là. J'ai eu envie de rentrer dans la forêt profonde, dans un Brésil peu exploré, vers une espèce de danse que je ne connais pas. Pendant le processus, j'ai pensé que les danseurs n'entreieraient pas sur scène, que la pièce serait seulement la promesse de quelque chose. La pièce a à voir avec la situation politique du Brésil : lorsqu'on a débuté le travail, on était encore sous Bolsonaro, accrochés à l'espoir que quelque chose change, et aujourd'hui, avec Lula, ce quelque chose n'est pas encore là. On ne peut pas encore accéder à la beauté, au bonheur, on n'entrevoit pas encore *Uirapuru*.

Vous inspirez-vous d'autres entités dont les forêts brésiliennes recèlent ? Comment la réalité écologique et l'imaginaire mythique des forêts du Brésil nourrissent l'écriture de cette pièce ?

ME : Au moment du COVID, la forêt m'est apparue non pas comme un endroit mais comme une activation de notre culture afro-brésilienne, comme une condition écologique, physique, métaphorique à travers son imaginaire, ses mythes, ses histoires. Je ne voulais pas parler de l'humain car aujourd'hui, il me semble plus important de parler des plantes, des animaux, des fantômes, des vies visibles et invisibles. Il n'y a là rien de rationnel, la pièce est imprégnée d'un rapport intime à la forêt très particulier à notre culture afro-brésilienne.

Dans *Uirapuru*, le sol est nu et l'espace, sculpté par de chaudes lumières, accueille deux structures aériennes : un lustre de projecteurs et une suspension faite de bois, de fruits et de légumes. Qu'est-ce que ces structures tombées d'une canopée imaginaire représentent ?

ME : Je suis attentif à penser les espaces non seulement d'un point de vue esthétique mais aussi comme sensations données aux danseurs, aux publics. On a imaginé un soleil comme le soleil du nordeste brésilien, le soleil de Teresina, proche de l'Équateur donc très bas. Cette première structure est faite des lumières des théâtres qui nous accueillent et la seconde est faite avec le bois, les fruits et les légumes

trouvés sur les territoires où l'on joue. Comme les forêts ne sont pas les mêmes, sur scène, on peut sentir des odeurs très différentes d'une région du Brésil ou de France, à une autre. C'est comme une mangeoire pour les oiseaux et comme une invitation faite à tout le monde de venir picorer, une abondance qui raconte le Brésil. Au sol, il n'y a rien : ce qui nous occupe est le ciel, le territoire des oiseaux, qui le défendent avec leurs chants, tandis que nous, humains, défendons le nôtre avec des armes et des trahisons.

Vous avez choisi de rassembler sept interprètes qui, toutes et tous, sont brésiliens. Qu'est-ce que cette décision a de politique ?

ME : *Uirapuru* a à voir avec nos valeurs, avec nos mots : c'était évident que cette pièce devait être faite par des Brésiliens comme une façon d'affirmer notre culture, une forme de vie, une mentalité. J'ai choisi de convier des personnes de ma région, avec qui j'ai déjà travaillé et cela donne un beau mélange des couleurs, des races, des sexualités, des différentes possibilités d'existence humaine. Ces artistes sont aussi techniciens et créent la scénographie, la lumière, les costumes ou m'assistent, il nous faut être économes. Bien que la moitié de la composition ait été travaillée avec la pièce *Uirapuru* d'Heitor Villa-Lobos, je ne parvenais pas à imaginer de musiques. Or, il s'avère que l'un des artistes, qui imite les accents, m'a mené à imaginer convier quelqu'un qui imiterait le chant de cet oiseau. On a trouvé cet homme d'une région voisine et je lui ai demandé de faire comme s'il entrait dans la forêt et appelait les oiseaux.

La chorégraphie, constituée d'une déclinaison d'un même pas, donne à voir les caractères, la chair des interprètes. D'où viennent ces pas ?

ME : On était encore dans le COVID, je ne pouvais pas imaginer mêler les danseurs avec les publics alors j'ai imaginé une pièce tranquille, dans laquelle les gens puissent se donner le temps d'imaginer les choses. C'est un pur espace de perception, d'attente. C'est vraiment comme si tu étais dans la forêt, à attendre le chant d'un oiseau, à pisser les animaux. Techniquement, il n'y a qu'un seul pas, qui vient d'une danse de Teresina. Je suis né dans une famille blanche de classe moyenne et les hommes ne dansent pas chez moi. La première fois que j'ai eu le droit de danser, c'était dans le cadre du rituel identitaire que l'on nomme *Bumba Meu Boi*, la danse d'un boeuf enchanté mort, disparu dans la forêt et que tout le monde, les indigènes et les autres entités, cherchent pour le ressusciter. De ce pas, j'ai extrait une seule ligne dont le rythme est important à la fois pour le mouvement mais aussi comme forme de communication. Cette cellule que j'ai prise, en lien avec l'entrée dans la forêt, crée une situation de suspension. On a beaucoup travaillé avec cette idée d'être suspendu dans l'air, comme les colibris.

Cette écriture produit une certaine qualité d'attention, chez l'interprète comme chez le spectateur, attention à l'écoute du chant, à la résonance avec une vibration singulière. Selon vous, qu'appelle-t-elle ?

ME : La pièce active un état vibratoire, un diapason, un état d'écoute. Dans le processus, j'ai compris qu'il s'agissait plus d'écouter ou de sentir le mouvement que de le voir. Cela nous met dans une condition d'ouverture, de perception, d'attente de quelque chose qui peut-être ne se passe pas explicitement sur scène mais qui touche chacun, chacune, des danseurs, des spectateurs, comme une condition commune. Je cherche une condition à partager, où l'on peut être chacun soi-même.

Propos recueillis par Mélanie Jouen, avril 2024.

Biographie

Marcelo Evelin

Né à Teresina, au Brésil, Marcelo Evelin est chorégraphe, performeur et chercheur. Il vit et travaille entre Amsterdam et sa ville natale. Il se forme à Paris puis étudie à la School for New Dance Development d'Amsterdam. En 1988, il rejoint, en tant qu'apprenti, le Tanz Theater Wuppertal, dirigé par Pina Bausch. Ses travaux mêlent danse, théâtre physique, performance, musique, vidéo, installation et création in situ. Il a créé plus de quarante pièces avec sa compagnie, Platform Demolition Incorporada, fondée en 1995. La même année, alors qu'il vit à New-York, il crée et interprète *AI, AI, AI*, spectacle acclamé par la critique, pour lequel il se produira plus de cent fois. En 2006, il retourne au Brésil et s'engage dans des activités de commissaire d'expositions. Ses performances *Matadouro* (2010) et *Dança Doente* (2017) ont été présentées au Festival d'Automne à Paris. Marcelo Evelin se produit à travers le monde notamment au Kunstenfestivaldesarts, au Panorama Festival de Rio de Janeiro, au Kyoto Experiment, au Festival TransAmériques (Canada), au Tanz im August (Allemagne), Malta Festival (Pologne), Spring Festival (Pays-Bas), Bo:m Festival (Corée du Sud), et au Dance Umbrella à Londres.

Marcelo Evelin au Festival d'Automne à Paris :

2021	<i>AI, AI, AI</i> (Lafayette Anticipations) <i>La Nuit tombe quand elle veut</i> avec Latifa Laâbissi (CND Centre national de la danse)
2019	<i>A Invenção da Maldade</i> (CND Centre national de la danse)
2017	<i>Dança Doente</i> (T2G – Théâtre de Gennevilliers)
2013	<i>Matadouro</i> (Théâtre de la Cité internationale)

Festival d'

Automne

Septembre – Décembre 2024
Dossier de presse

Marlene Monteiro Freitas, Ballet de l'Opéra de Lyon Canine Jaunâtre 3

La Villette
Du jeudi 12 au samedi 14 décembre



Danse

Marlene Monteiro Freitas, Ballet de l'Opéra de Lyon Canine Jaunâtre 3

Durée: 1h30. Création 2024

La Villette

12 – 14 décembre

Jeu. ven. 20h, sam. 15h
8€ à 28€ | Abo. 8€ à 22€

Chorégraphie costumes et musique Marlene Monteiro Freitas. Assistant chorégraphique Ben Green. Scénographie Yannick Fouassier, Marlene Monteiro Freitas. Lumières Yannick Fouassier. Son Rui Antunes. Ballet de l'Opéra de Lyon Marie Albert, Kristina Bentz, Edi Blloshmi, Eleonora Campello, Noëllie Conjeaud, Jeshua Costa, Dorothée Delabie, Jade Diouf, Alvaro Dule, Brendan Evans, Tyler Galster, Paul Grégoire, Tom Guilbaut, Jackson Haywood, Mikio Kato, Amanda Lana, Almudena Maldonado, Albert Nikolli, Leoannis Pupo-Guillen, Roylan Ramos, Anna Romanova, Giacomo Todeschi, Kaine Ward.

En collaboration avec P.OR.K (Carol Goulart, Janine Lages – Lisbonne, Portugal) ; Commande originale de la Batsheva Dance Company, en coproduction avec Julidans; Festival Montpellier Danse 2018 ; L'association culturelle P.OR.K est financée par le gouvernement portugais – ministère de la Culture / direction générale des arts ; Avec le soutien de la Fondation Calouste Gulbenkian – Délégation en France et de Dance Reflections by Van Cleef & Arpels

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

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

DANCE REFLECTIONS BY VAN CLEEF & ARPELS
FONDATION CALOUSTE GULBENKIAN DÉLÉGATION EN FRANCE

Deux ans après le Portrait qui lui a été consacré au Festival d'Automne, Marlene Monteiro Freitas pirate le match: munis d'un unique dossard n°3, vingt-cinq virtuoses dérèglent le score, se mesurent au grotesque et plient le *game*. L'excentrique chorégraphe transmet au Ballet de l'Opéra de Lyon cette joute des temps hybrides, presque carnavalesque où l'humain, l'animal et la machine tendent à se confondre.

Sur une scène qui serait un terrain de jeu, flanqué d'un filet et d'un tableau de score, les interprètes sont des athlètes hors compétition. Au rythme débridé d'une bande-son originale de fragments de musique pop et classique, les danseuses et les danseurs, Playmobils automates aux faces grimaçantes, fractionnent leurs gestes cadencés et dérèglent leur énergie. Ces figurines, à la fois symbiotiques et robotiques, font basculer l'humanité vers un étrange non-lieu où l'on ne différencie plus l'animé de l'inanimé. Levant toute dualité entre beau et laid, plaisir et souffrance, infime et infini, Marlene Monteiro Freitas déjoue les modélisations imaginaires et étend les possibles vers l'irrationnel. Héritière des cultures populaires de son enfance à Mindelo au Cap-Vert, la chorégraphe compose avec toute règle et toute contrainte, une contradiction vitale.



Contacts presse

Festival d'Automne

Rémi Fort
r.fort@festival-automne.com
06 62 87 65 32
Yoann Doto
y.doto@festival-automne.com
06 29 79 46 14

La Villette

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

Vos pièces naissent d'images, presque de visions. Quelles étaient-elles pour *Canine Jaunâtre 3* ?

Marlene Monteiro Freitas : Je voyais une sorte de site de construction et de destruction, des machines rasant des maisons et des champs, des usines confectionnant des mythes et des contes, un terrain de jeu, dont les règles ne cesseraient pas de changer, alors que tous les éléments composant un jeu plus ou moins familier, normal, sont pourtant présents. Je voyais aussi des joueurs aux qualités différentes : un joueur joyeux en face d'un joueur fair-play, un joueur traumatisé en face d'un joueur en quête de poésie, de quiétude, de sommeil. J'ai aussi beaucoup pensé aux films de far west, aux histoires de cow-boy et d'indiens. Dans la pièce finale, seules les idées de jeux et de machineries sont restées visibles.

Il y a des dossards portant tous ce numéro 3, un filet de tennis, des baskets crissantes : l'idée du jeu se matérialise par de nombreux clins d'œil au sport. En quoi cet univers vous inspire-t-il ?

MMF : Je fais parfois l'analogie entre le sport et la danse : le dépassement de soi, individuel ou collectif, ce langage propre à chaque discipline, toute cette grammaire de gestes que l'on acquiert grâce à la pratique, des entraînements réguliers. On peut aussi penser à l'organisation des équipes, plus ou moins énigmatique, aux émotions très contradictoires que les compétitions provoquent, de la frustration à la jouissance. Mais je crois que c'est au niveau du jeu, de l'inattendu et de la surprise, que cette analogie entre un match et un spectacle est pour moi la plus forte.

Les contrastes et la cohabitation des contraires sont centraux dans votre travail. Vous dites que ce goût vous vient des carnavaux de votre enfance au Cap-Vert.

MMF : En effet, l'idée du carnavalesque est omniprésente, comme mélange et incarnation de matières hétéroclites. Selon les idées sur lesquelles je travaille, je collectionne des images, des films, des musiques... Je commence avec un certain nombre de choix qui vont se préciser au cours du travail avec l'équipe en studio, dans le dialogue entre ce que je propose et la façon dont les danseurs vont réagir, ou proposer eux aussi. La coexistence de choses contradictoires génère de la tension, des chocs, et donc libère de l'énergie sous la forme de sensations et des émotions. Dans le carnavalesque, la laideur et le beau, le jouissif et le triste, ce que nous rejetons et ce qui nous attire, marchent tout près, main dans la main. Dans *Canine jaunâtre 3*, il y a tout ça.

Cette pièce, créée en 2018 suite à une commande de la Batsheva Dance Company, a-t-elle une place particulière dans votre trajectoire artistique ?

MMF : Oui, c'est la pièce manquante, celle qui n'a pas pu vraiment exister ou qui a pu disparaître, la pièce fantôme. Je crois qu'elle traverse de manière fantasmagorique toutes les pièces qui l'ont suivie, car en même temps qu'elle me manquait énormément, je l'oubliais. Cette création a aussi été pour moi un processus transformateur, j'ai beaucoup appris. Le voyage en Israël / Palestine a été la source d'un

projet curatorial que je mène depuis, avec des amis, autour de l'inscription dans les arts – et dans une certaine mesure dans les sciences humaines – de la lutte pour le territoire entre autochtones et colons. Aujourd'hui, l'entrée de *Canine Jaunâtre 3* au répertoire du Ballet de l'Opéra de Lyon représente un nouveau défi. La transmission d'une partition pré-existante à une compagnie est quelque chose de nouveau pour moi. Nous allons devoir trouver un juste équilibre entre incorporation, reproduction, réinvention.

Vous travaillez l'étrangeté, le trouble, le grotesque, et dans cette recherche, le visage des danseurs joue un rôle extrêmement important. Pouvez-vous nous parler de la place de la grimace, du masque, du maquillage dans vos chorégraphies ?

MMF : En réalité, j'accorde simplement au visage la même importance qu'aux autres parties du corps, les hanches, les épaules, les mains... mais aussi qu'à la musique, aux costumes, à la lumière... (rires). C'est une partie au service de la totalité de chaque pièce ! Je crois que cette impression que le visage est central dans mon travail vient surtout de notre projection sur cette partie du corps, très musclée et infiniment riche. Et que cela va de pair avec cette idée, classique, que le visage serait une porte d'entrée vers l'intériorité, l'âme, une surface révélatrice de quelque chose que l'on ne devrait pas voir.

Le visage, les hanches, la musique, les costumes... vos pièces semblent en effet être des millefeuilles de couches successives qui accordent autant d'importance aux détails qu'à la composition de tableaux. Comment naviguez-vous entre ces différentes échelles ?

MMF : Le détail est la partie qui contient le tout. Je dis souvent qu'il est la porte d'entrée vers le spectacle, tant pour les danseurs que pour les spectateurs. Et il faut que cette porte d'entrée soit très visible, ce qui n'est pas toujours évident sur des grands plateaux, avec beaucoup d'interprètes et des corps en mouvement ! C'est par le détail que nous écrivons notre partition : de couche en couche, de fil en fil, de petit trait en petit trait qui remplissent la page et aboutissent à un grand dessin laissant très peu d'espace vide. Parallèlement à ce travail individuel, du petit, du particulier, le travail de composition commence à se former de façon discrète et presque invisible. À un moment donné le focus change, s'élargit, inclut la projection plus ou moins claire d'une totalité. Ce que révèle ce mouvement nous effraie ou nous réjouit, parfois les deux simultanément, mais produit en tout cas toujours un vertige. Une fois cette désorientation dépassée, les couches commencent à nous parler. Il faut les écouter, observer, négocier, car elles parlent différemment à chacun. C'est comme la naissance d'une matière vivante, c'est une sensation incroyable de le voir et de le sentir !

Canine jaunâtre 3 est une pièce indéniablement virtuose. Mais il s'agit d'une virtuosité particulière, qui ne vise pas la perfection et ne produit aucun effet d'autorité. Quel rapport entretenez-vous avec cette idée de virtuosité ?

MMF : Je travaille avec des gens, leurs désirs, leurs spécificités, leurs capacités. Le plaisir est le moteur générateur de l'artistique. Il n'y a jamais une poursuite consciente ou volontaire de la virtuosité comme un fantôme à saisir. Mais parfois, pendant le travail, elle apparaît dans une sortie d'évidence, sans trop d'efforts, car dictée par le plaisir et pleinement incarnée par l'individu. La virtuosité nous saisit, par surprise, comme un animal caché dans une grotte qui nous accorderait une visite alors que l'on ne courrait pas derrière lui et que, peut-être, on ignorait même son existence.

Propos recueillis par Ainhoa Jean-Calmettes, pour le Ballet de l'opéra de Lyon, 2023.

Biographie

Marlene Monteiro Freitas

Marlene Monteiro Freitas est née au Cap Vert. Elle étudie la danse à P.A.R.T.S. (Bruxelles), à l'Escola Superior de Dança et à la Fundação Calouste Gulbenkian (Lisbonne), puis cofonde la compagnie de danse Compass dans son pays natal. Danseuse pour Emmanuelle Huynh, Loïc Touzé, Tânia Carvalho ou Boris Charmatz, elle crée également plusieurs pièces, dont *Primeira Impressão* en 2005, *A Improbabilidade da Certeza* et *Larvar* en 2006, *Uns e Outros* en 2008, *A Seriedade do Animal* en 2009, le solo *Guintche* en 2010, *Paraíso, coleção privada* en 2012, *Jaguar* en 2015. Le Festival d'Automne l'invite pour la première fois en 2017 avec *Bacchantes - prélude pour une purge*, d'après l'œuvre d'Euripide. Un an plus tard, la Bat-sheva Dance Company lui passe commande d'une pièce, *Canine Jaunâtre 3*. En 2020, elle crée *Mal - Embriaguez Divina* à Kampnagel (Hambourg) et devient co-programmatrice de (un)common ground, un projet autour de l'inscription territoriale et artistique du conflit israélo-palestinien. Marlene Monteiro Freitas a reçu de nombreux prix dont un Lion d'argent de la Biennale de Venise en 2018. Le Festival d'Automne lui consacre en 2022 un Portrait en sept pièces et une exposition.

Marlene Monteiro Freitas au Festival d'Automne :

2023	<i>(M)imosa or Twenty Looks or Paris is Burning at The Judson Church (M)</i> avec Trajal Harrell, François Chaignaud et Cecilia Bengolea (CND hors les murs / Théâtre du Fil de l'eau)
2022	Portrait Marlene Monteiro Freitas <i>Guintche</i> (live version) (Centre Pompidou) <i>ÔSS</i> (Chaillot – Théâtre National de la danse) <i>idiota</i> (Palais de la porte dorée) <i>D'ivoire et chair - les statues souffrent aussi</i> (Théâtre Public de Montreuil, Centre Dramatique National) <i>Pierrot lunaire</i> (La Villette – Grande Halle) <i>Bacchantes</i> – prélude pour une purge (Le CENT-QUATRE-PARIS) <i>CATTIVO</i> (La Villette – Grande Halle) <i>RI TE. Paris Intermission</i> , avec Israel Galván (Théâtre de la Ville / Espace Cardin)
2021	<i>Mal - Embriaguez Divina</i> (Centre Pompidou ; Théâtre Public de Montreuil, Centre Dramatique National)
2017	<i>Bacchantes - prélude pour une purge</i> (Centre Pompidou ; Théâtre Public de Montreuil, Centre Dramatique National)

Festival d'

Automne

Septembre – Décembre 2024
Dossier de presse

François Chaignaud

Petites joueuses

Musée du Louvre
Du lundi 4 au samedi 16 novembre



Danse

François Chaignaud

Petites joueuses

En continu de 19h à 22h. Comprenant la visite libre de l'exposition « Figures du Fou. Du Moyen-Âge à la Renaissance ». Première mondiale

Musée du Louvre

4 – 16 novembre

Lun. au sam., relâches mar. mer. ven. et dim.

10 € à 38 € | Abo. 10 € et 28 €

Horaires détaillés sur festival-automne.com

Conception François Chaignaud. Avec (en cours) Esteban Appeseche, Cécile Banquey, Marie-Pierre Bréban, François Chaignaud, Samuel Famechon, Florence Gengoul, Pierre Morillon, Cassandre Muñoz, Marie Picaut, Alan Picol, Maryfé Singy, Ryan Veillet. Collaborateur artistique Baudouin Woehl. Aide à la direction musicale Marie-Pierre Bréban, Alan Picol. Costumes Romain Brau. Création et régie lumières Abigail Fowler. Régie costumes Alejandra Garcia. Administration, production mandorle productions – Garance Roggero, Jeanne Lefèvre, Emma Forster. Agence de diffusion à l'international A propic – Line Rousseau, Marion Gauvent.

Production déléguée Mandorle productions ; Mandorle productions est subventionnée par la Drac Auvergne-Rhône-Alpes – ministère de la Culture et la Région Auvergne-Rhône-Alpes ; Coproduction Musée du Louvre ; Festival d'Automne à Paris ; Accueils en résidence Ménagerie de verre ; CND Centre national de la danse ; La briqueterie CDCN du Val-de-Marne ; François Chaignaud est artiste associé à Chaillot – Théâtre national de la Danse ainsi qu'à la Maison de la danse de Lyon – Pôle Européen de Création et à la Biennale de la danse de Lyon ; Avec le soutien de Dance Reflections by Van Cleef & Arpels

Le Musée du Louvre et le Festival d'Automne à Paris sont coproducteurs de ce spectacle et le présentent en coréalisation. Avec le soutien de Dance Reflections by Van Cleef & Arpels.

DANCE
REFLECTIONS
BY
VAN CLEEF & ARPELS

Pour la troisième année consécutive, le Festival d'Automne poursuit son partenariat avec le Musée du Louvre, développant ensemble une collection de performances contemporaines inédites dédiées au musée et à ses œuvres. À l'occasion de l'exposition « Figures du Fou. Du Moyen-Âge à la Renaissance », qui explore la valeur subversive de l'insensé dans la société médiévale, le danseur et chorégraphe François Chaignaud présente *Petites joueuses*, une pièce en forme de parcours immersif et continu dans le Louvre médiéval où des créatures mutantes et résonnantes investissent ses fortifications, et forment un troublant carnaval.

Petit joueur, petite joueuse : ce terme péjoratif, synonyme de lâcheté, de manque d'ambition, le chorégraphe François Chaignaud se l'est approprié afin d'en subvertir les significations. Affirmer par la singularité, l'insolence ou la légèreté des corps, une autre manière d'investir l'espace, tout en brouillant le champ sémantique de la grandeur attaché au lieu consacré de l'art. Des petites joueuses performant dans le Grand Louvre, inventant leurs propres règles, déjouant les codes, introduisant du trouble, du jeu, de l'équivoque – faisant dégonfler les effets d'autorité de cette immense machine d'exposition. En prenant le Louvre par son revers, cette communauté de performeurs et de performeuses révèle les couches archéologiques de sa partie médiévale ; un par une, chaque visiteur découvre ses fondations, accédant à un organisme vivant, exhalant, bruissant, peuplé de figures graves ou cocasses. *Petites joueuses* agit comme un contrepoint aux « Figures du Fou. Du Moyen-Âge à la Renaissance », une nef chantante, affirmant la centralité de la marge.

LOUVRE

Contacts presse

Festival d'Automne

Rémi Fort
r.fort@festival-automne.com
06 62 87 65 32
Yoann Doto
y.doto@festival-automne.com
06 29 79 46 14

Musée du Louvre

Aurélié Mongour
01 40 26 77 94
a.mongour@opus64.com

Petites joueuses est le résultat d'un partenariat entre le Festival d'Automne et le Musée du Louvre, débuté il y a 3 ans cherchant à explorer et développer une collection de performances contemporaines entre des artistes chers au Festival et les œuvres et projets du Musée. Comment avez-vous choisi d'intervenir dans les espaces du Louvre Médiéval ?

François Chaignaud : J'ai eu une grande liberté de choix quant aux espaces où je voulais intervenir. Au fur et à mesure des visites, après avoir fait plusieurs propositions – dont certaines n'étaient pas possibles – j'ai proposé le Louvre Médiéval. Une des choses qui me touche le plus, c'est le fait que ce soit un des seuls espaces sans signature ; il n'y a que la signature des tailleurs de pierre – des croix et des cœurs. Le Louvre est une grande collection de signatures, de « grands noms ». En tant qu'artiste vivant, je trouve cette présence intimidante. Comment se situer vis à vis de ceux que l'histoire a défini comme « grands artistes » ? Par ailleurs il s'agit d'un sous-sol. C'est un endroit où personne n'était allé avant que la partie médiévale ne soit exhumée – au moment de la construction de la pyramide. Avant que le Louvre ne devienne un Palais Royal, c'était une zone de fortifications – plus précisément des douves – qui protégeaient l'embryon de Paris. Cette zone frontière, témoignant des strates accumulées m'inspire beaucoup : c'est un lieu en creux, à la fois terrestre et aquatique, qui donne la sensation d'être un décor – un lieu un peu liminal. Ce choix a ouvert beaucoup d'envies, dont celle d'accueillir les visiteurs un par un, en continu, afin de déployer un rapport au temps moins conventionnel.

Une autre couche de cette invitation est liée à l'exposition *Figures du fou* qui se tiendra au Louvre au moment de votre performance.

FC : Le projet tel que je le conçois est un prologue à l'exposition : entrer par le donjon, faire la visite dans les douves en découvrant les interprètes tout au long du parcours, avant d'accéder à l'exposition. Cela permettra de visiter l'exposition de manière assez privilégiée – sans aucun autre visiteur dans le Musée. Pour autant ma proposition performative n'entretient pas de rapport illustratif à l'exposition. Il s'agit plutôt d'un dialogue : passer par les corps vivants avant d'aller admirer les œuvres – de Bosch, Breughel et des autres... Deux paramètres de l'exposition ont joué sur le travail performatif : d'abord, le fou en tant que figure de la marge. Les commissaires de l'exposition – Elisabeth Antoine-König et Pierre-Yves Le Pogam – ont choisi de montrer que dans les sociétés du Moyen-âge et de la Renaissance, la marge est partout : le fou est une figure marginale – mais qui est en même temps centrale. L'autre aspect, c'est que la figure du fou renvoie à des moments de renversement ou à des processus d'inversion : ce qui est masculin devient féminin, ce qui est animal devient humain, ce qui est vieux devient jeune... Par ailleurs, à travers les différentes représentations de la figure du fou, surgit un motif récurrent – celui de l'air, du souffle, du vent de folie. C'est l'air qu'il faut souffler et stocker dans les cornemuses, c'est le vent qui fait tinter la cloche du grelot ou le petit grain qui tinte dans la tête vide du fou. Ce vent est stigmatisé, l'Église interdit l'usage des loures et autres cornemuses qui sont

considérées comme diaboliques, à l'inverse des instruments à cordes réputés célestes. Ce souffle pourtant est fascinant : il est un liant et un ferment, il est organique et psychédélique ! Nous avons pris ce motif au pied de la lettre, en travaillant avec des ballons, des gonflables, des soufflets afin d'explorer le spectre de ces gestes et de ces sons – avant que le souffle ne devienne musique ou chant. Par ailleurs, face à une exposition si forte, qui met en scène une figure si identifiée, j'ai voulu échapper au risque que nous soyons condamnés à *performer* le fou, à illustrer ces représentations historiques. Nous avons développé notre travail à partir de la figure des petites joueuses : qu'est-ce que ce serait de regarder l'exposition en petites joueuses ? Nous en avons rédigé le manifeste, qui déjoue les connotations négatives de lâcheté, de pusillanimité et de manque d'ambition associées à cette locution. Comment peut-on revendiquer d'être petit joueur ? Le motif des petites joueuses opère comme une identité ou une focale depuis laquelle regarder cette exposition. Par ailleurs, à travers la figure de l'escamoteur, le jeu est aussi présent dans cette exposition, par l'excès ou la triche. On parle alors de cacher son petit jeu ! La tension entre *être* fou et *faire* le fou – le vrai fou et le faux fou – est très présente au Moyen-âge : le fou est celui qui met du jeu dans les codes. La figure de la petite joueuse renvoie à ces configurations multiples, sans être dans un rapport illustratif à l'exposition. Et j'aime le fait d'assumer une forme de modestie dans un des lieux les plus prestigieux de Paris.

Vous avez évoqué les grelots, la cornemuse. Qu'en est-il de la dimension vocale, très présente dans votre travail chorégraphique ?

FC : J'ai envie de tirer un fil lié à tout ce qui chante, ce qui siffle. Il y a beaucoup de modalités possibles de répétition à ce stade. Pendant les répétitions, on a fait quelques essais à partir de différentes *folias* qu'Alan Picol a compilées. Certaines idées sont liées au charivari, au répertoire profane – comme les messes parodiques... la messe pour les ânes par exemple. Dans le répertoire de la Renaissance, on trouve des pièces très drôles, un peu absurdes, profanes et gloutonnes, comme celles de Claude Lejeune. La durée de la performance suppose surtout d'inventer les règles d'un *petit jeu*, qui permette à ces voix de surgir dans l'espace, dans un rapport d'adresse et de composition en temps réel. Le fou médiéval est aussi celui qui ne sait pas faire sonner ses instruments ou qui les utilise pour faire voir le silence... j'aime comment la figure du fou nous permet de nourrir une pratique *petite joueuse* de nos arts et de leurs virtuosités possibles.

Comment s'est opéré le choix des interprètes ?

FC : Il s'agit d'une bande inédite, composée de collaboratrices et collaborateurs anciens et nouveaux. Nous partageons toutes et tous l'envie de faire germer notre art dans ce lieu impensable, et de vivre l'intensité de ce format de performance. Le processus d'écriture, le contexte de jeu, et la topographie des lieux supposent une grande souveraineté de chaque artiste. La première fois qu'on m'a parlé de l'exposition, j'ai pensé au fou, mais il y a aussi la folle. Et le français est la seule langue qui nomme ainsi les hommes efféminés. D'ailleurs, on considère que la figure de la folle

est née en France dans le jardin des Tuileries, donc face au Louvre. Les *petites joueuses* sont *folles* plus que fous !

Propos recueillis par Gilles Amalvi, mars 2024.

Biographie

François Chaignaud

Diplômé en 2003 du Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris, François Chaignaud a dansé pour de nombreux chorégraphes (Alain Buffard, Boris Charmatz, Emmanuelle Huynh ou Gilles Jobin). Depuis sa première pièce en 2004, il conçoit la danse comme une expression globale, son travail étant marqué par l'articulation du chant et de la danse, mais aussi par un rapport approfondi à l'histoire, dans ses créations comme dans les collaborations qu'il mène (entre autres avec Jérôme Marin ou Théo Mercier). De 2005 à 2016, il crée avec Cecilia Bengolea plusieurs spectacles présentés à l'international. Il fonde en 2021 Mandorle Productions, affirmant une démarche artistique appuyée sur la coopération avec de nombreux artistes, dont Nina Laisné, Marie-Pierre Brébant, Akaji Maro ou Dominique Brun. Il crée également des pièces pour des grands groupes d'interprètes, *Soufflette* en 2018 pour la compagnie Carte Blanche, et *t u m u l u s* avec Geoffroy Jourdain et Les Cris de Paris en 2022. Il est artiste associé à Bonlieu, Scène nationale d'Annecy, à Chaillot – Théâtre national de la Danse à Paris ainsi qu'à la Maison de la Danse et à la Biennale de la danse de Lyon. Son travail est présenté depuis 2011 au Festival d'Automne.

François Chaignaud au Festival d'Automne :

2023	<i>Mirlitons</i> avec Aymeric Hainaux (MC93 - Maison de la Culture de Seine-Saint-Denis)
2023	<i>(M)imosa or Twenty Looks or Paris is Burning at The Judson Church</i> (M) avec Cecilia Bengolea, Trajal Harrell et Marlene Monteiro Freitas (Théâtre du Fil de l'eau)
2022	<i>Blasons</i> avec Dançando com a Diferença (Théâtre de la Ville / Les Abbesses)
2022	<i>t u m u l u s</i> avec Geoffroy Jourdain (La Villette ; Points communs / Théâtre des Louvrais)
2020	<i>GOLD SHOWER</i> avec Akaji Maro (Maison de la Musique de Nanterre)
2016	<i>DFS</i> avec Cecilia Bengolea (Espace 1789 ; Centre Pompidou)
2013	Думи мої – Dumy Moyi (Maison de l'Architecture/ Café A)
2012	<i>altered natives Say Yes to Another Excess - Twerk</i> avec Cecilia Bengolea (Centre Pompidou)
2011	<i>Sylphides</i> avec Cecilia Bengolea (Centre Pompidou)
2011	<i>Castor et Pollux</i> avec Cecilia Bengolea (T2G Théâtre de Gennevilliers)