

FESTIVAL D'AUTOMNE À PARIS

9 septembre – 31 décembre | 44^e édition



DOSSIER DE PRESSE TRISHA BROWN DANCE COMPANY

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

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

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

TRISHA BROWN DANCE COMPANY

Trisha Brown Dance Company

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

THÉÂTRE NATIONAL DE CHAILLOT

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

Solo Olos

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

Son of Gone Fishin'

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

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

Rogues

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

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

PRESENT TENSE

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

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

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

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

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

Contacts presse :

Festival d'Automne à Paris

Christine Delterme, Carole Willemot
01 53 45 17 13

Théâtre National de Chaillot

Catherine Papeguay
01 53 65 31 22

ENTRETIEN

DIANE MADDEN ET CAROLYN LUCAS / TRISHA BROWN COMPANY

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

¹ Structure en empennage, comme la disposition des plumes d'oiseau.

séquence créée pour Foray Forest et qui réapparaît dans Rogues ?

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

BIOGRAPHIE

TRISHA BROWN

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

Propos recueillis par Gilles Amalvi

Trisha Brown est née en 1936 à Aberdeen (Etat de Washington) sur la côte Ouest des Etats-Unis. Après une formation en modern dance notamment, et lors d'un atelier chez Anna Halprin à San Francisco, elle rencontre Simone Forti, tout en découvrant les *tasks* (tâches, principe d'improvisation et de composition à partir de consignes de mouvements ordinaires).

En 1960, elle s'installe à New York, suit l'atelier de composition de Robert Dunn et aux côtés de Robert Rauschenberg et Steve Paxton notamment, participe au Judson Dance Theater, expérimental et pluridisciplinaire, creuset de la post-modern dance. Elle fonde sa compagnie en 1970. Elle pratique l'improvisation structurée et explore des approches qualifiées de "somatiques", qui favorisent la disponibilité maximale du corps par la conscience de sa mécanique. Selon des questionnements successifs, Trisha Brown évolue d'un cycle de recherche au suivant : *Equipment Pieces, Accumulations, Unstable Molecular Structures, Valiant Works, Back to Zero, Music Cycle*.

Elle dépasse "officiellement" le cadre de la chorégraphie en abordant en 1998 la mise en scène d'opéras - de Claudio Monteverdi à Jean-Philippe Rameau en passant par Salvatore Sciarrino.

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

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

Compagnie Trisha Brown



44^e édition

www.festival-automne.com

FESTIVAL
D'AUTOMNE
À PARIS
2015

9 SEPTEMBRE – 31 DÉCEMBRE

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