

art press

448 - OCTOBRE 2017 - 2^e CAHIER
BILINGUAL ENGLISH / FRENCH

NEW SETTINGS
ARTS DE LA SCÈNE

BORIS CHARMATZ
MOHAMED EL KHATIB
NOÉ SOULIER
THÉO MERCIER
CLÉDAT & PETITPIERRE
GAËLLE BOURGES
TANIA BRUGUERA
ALAIN BUFFARD
EURIPIDES LASKARIDIS
CYRIL TESTE
KRIS VERDONCK
LIZ SANTORO & PIERRE GODARD
ANNIE DORSEN
SMITH & MATTHIEU BARBIN
NICOLAS DEVOS
& PÉNÉLOPE MICHEL
EMMANUELLE HUYNH
& NICOLAS FLOC'H

FONDATION
D'ENTREPRISE HERMÈS
16 SPECTACLES
DU 13 SEPTEMBRE
AU 21 DÉCEMBRE 2017



8, rue François-Villon. 75015 Paris
Tél 33 (0)1 53 68 65 65 | Fax 33 (0)1 53 68 65 85
www.artpress.com

* e-mail : initiale du prénom.nom@artpress.fr

Comité de direction: Catherine Francblin, Guy Georges Daniel Gervis, Jacques Henric, Jean-Pierre de Kerraoul* Catherine Millet, Myriam Salomon

Gérant-directeur de la publication: J.-P. de Kerraoul

Directrice de la rédaction: Catherine Millet*

Rédactrice en chef: Anaël Pigeat*

Conseiller: Myriam Salomon*

Chef d'édition: Étienne Hatt*

Secrétaire de rédaction: Christine Delaite*

Assistante de direction: Virginie Delmeire*

Assistante de rédaction: Mathilde Bardou*

Salariée doctorante: Aurélie Cavanna*

Publicité/Advertising: sylvie@artpress.fr

Agenda: Christel Brunet*

Diffusion: Laurie Meynent*

Système graphique: Roger Tallon (†2011),

Sylvie Astié

English editor: Charles Penwarden

Translators: C. Penwarden, L.S. Torgoff

Conseiller spectacle: Stéphane Malfettes

Photogravure: Imprimerie de l'Avesnois

Impression: Imprimerie de Champagne, Langres

Imprimé en France. Printed in France

Distribution par Presstalis/Tél 01 49 28 70 00

Dépôt légal du 3^e trimestre 2017

CPPAP 0419 K 84708 - ISSN 0245-5676

RCS Avesnes 318 025 715

Couverture : © Erwan Fichou & Théo Mercier. 2017.

ADAGP, Paris 2017, pour les œuvres de ses membres

Remerciements / Acknowledgments : Olivier

Fournier, Catherine Tsekenis, Frédéric Hubin, Quentin

Guigand (Fondation d'entreprise Hermès)

New Settings est un programme

de la Fondation d'entreprise Hermès

New Settings is a program

of the Fondation d'entreprise Hermès



04 Préface. Catherine Tsekenis

06 Fous de danse, Boris Charmatz.
Jérôme Provençal

10 Stadium, Mohamed El Khatib.
Stéphane Malfettes

14 Performing Art, Noé Soulier.
Florian Gaité

18 La Fille du collectionneur,
Théo Mercier. Alain Berland

22 Ermitologie,
Clédat & Petitpierre. Julie Crenn

26 Conjurer la peur, Gaëlle Bourges.
Thibaut Sardier

30 Endgame, Tania Bruguera.
Thibaut Sardier

34 Les Inconsolés, Alain Buffard.
Charlotte Imbault

38 Titans,
Euripides Laskaridis. Florian Gaité

42 Festen, Cyril Teste.
Thibaut Sardier

46 Conversations
(At the End of the World),
Kris Verdonck. Bastien Gallet

50 Maps, Liz Santoro & Pierre Godard.
Marcelline Delbecq

54 The Great Outdoors,
Annie Dorsen. Pascaline Vallée

58 Traum (Le Paradoxe de V.),
SMITH & Matthieu Barbin.
Florian Gaité

62 Crumbling Land, Puce Moment
(Nicolas Devos & Pénélope Michel).
Pascaline Vallée

66 Formation,
Emmanuelle Huynh & Nicolas Floc'h.
Charlotte Imbault

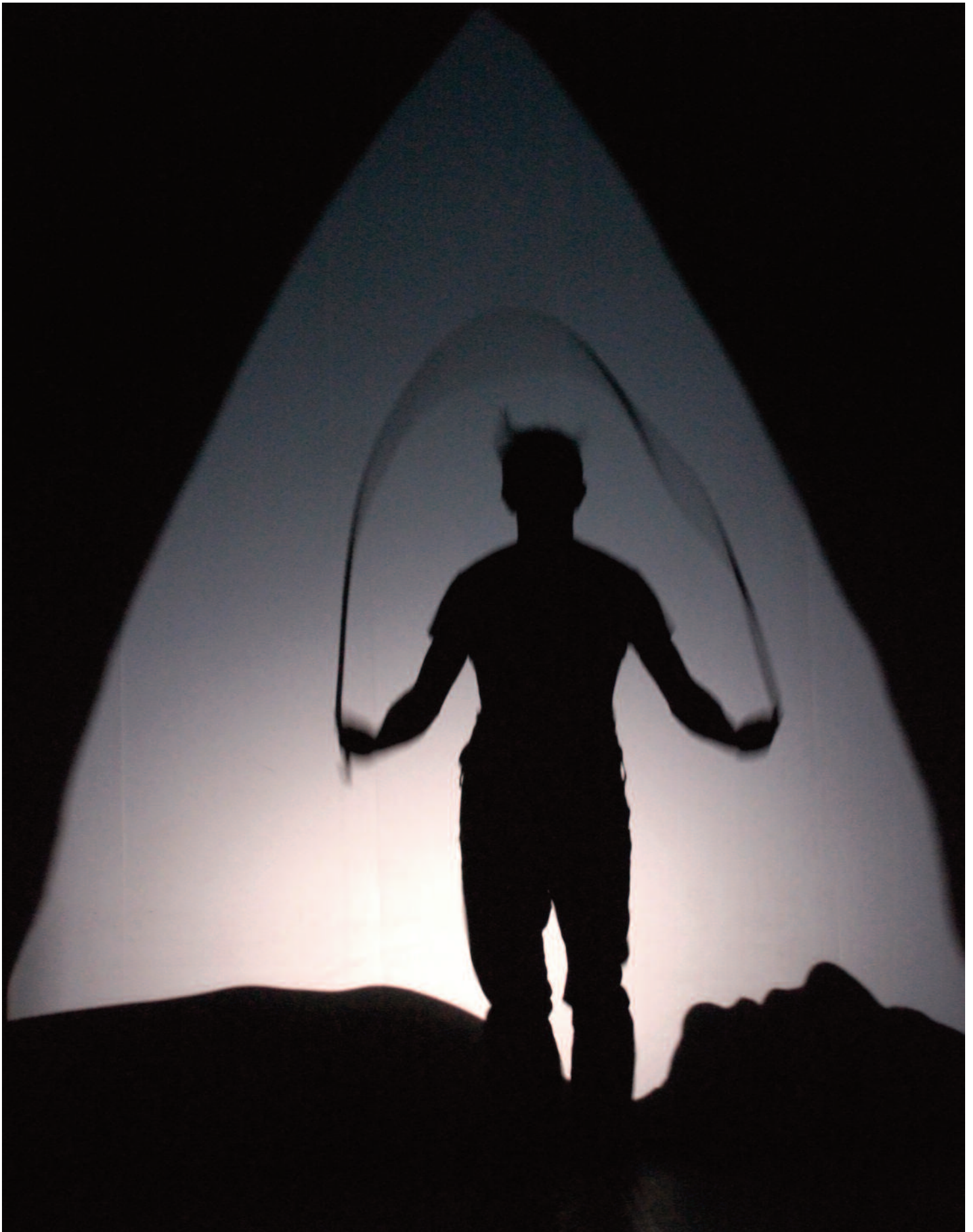
ÉDITO

Pour la 4^e année consécutive, la rentrée dans *art press* va de pair avec la sortie d'un cahier consacré à New Settings, rendez-vous dont nous réjouissons chaque fois. Né d'une collaboration entre la Fondation d'entreprise Hermès et le Théâtre de la Cité internationale, New Settings compte désormais des spectacles sur les plus grandes scènes parisiennes, régulièrement en lien avec le Festival d'Automne. Parmi celles-ci l'Odéon-Théâtre de l'Europe, la Colline-Théâtre national, le Théâtre de la Ville, le Théâtre des Abbesses, le Théâtre Nanterre-Amandiers, le Centre Pompidou, le Centquatre-Paris... Des partenaires en région sont aussi fédérés autour de projets communs. Certains spectacles sont accompagnés, d'autres entièrement produits. Dans la suite des expérimentations menées précédemment, de grandes lignes se dégagent cette année. De nouveaux acteurs entrent en scène, qu'ils soient supporters de foot(!), simples passants, ou que s'érigent en scène des sculptures conçues par des artistes plus habitués des salles d'expositions que des salles de spectacles. De la danse au théâtre, en passant par des formes hybrides, celle de l'exposition chorégraphiée, les sujets se déclinent entre science-fiction et fin du monde. Avec des questionnements politiques et métaphysiques, quelque chose de cosmique plane sur New Settings.

Anaël Pigeat

For the 4th year in a row, the October issue of *art press* is focusing on New Settings, an event as surprising as it is eagerly anticipated. The fruit of a collaboration between the Fondation d'entreprise Hermès and Théâtre de la Cité Internationale, New Settings is now held in leading Parisian theaters, with events often co-organized with the Festival d'Automne: Odéon-Théâtre de l'Europe, Colline-Théâtre National, Théâtre de la Ville, Théâtre des Abbesses, Théâtre Nanterre-Amandiers, Centre Pompidou and Centquatre-Paris. New Settings also works with partners outside of the capital who come together for common projects. Some performances are entirely produced for New Settings, while others receive its support. Marked by the same experimental spirit as in previous years, a series of themes runs through this edition. Among the new faces taking the stage are soccer fans, passers-by, and artists more used to art galleries than to theaters. From dance to theater and hybrid forms like "choreographed exhibitions," some of the topics of these pieces are sci-fi and others downright apocryphal. Their political and metaphysical questions bring something cosmic to this year's New Settings.

Anaël Pigeat
Translation, L-S Torgoff



PRÉFACE

Pour la septième année consécutive, la Fondation d'entreprise Hermès s'engage en faveur de la création dans le domaine des arts de la scène à travers *New Settings*. Avec ce programme, la Fondation accompagne des spectacles inédits dans leur forme, résultats d'un chemin exploratoire ancré dans la réalité de notre époque. La Fondation est présente dès leur phase de production et leur assure des dates de représentation en collaborant avec des institutions culturelles complices en Île de France et à New York, pour certains d'entre eux.

C'est ainsi que tout au long de l'automne 2017 seront présentés 16 spectacles aux formats et esthétiques différents, représentatifs de l'éclectisme des voies suivies par les artistes d'aujourd'hui. À la lisière entre les arts du spectacle et les arts visuels, nombreux sont ceux qui, par cette « indisciplin », inventent de nouvelles écritures scéniques, surprenantes et passionnantes.

Nous sommes convaincus que le temps de l'élaboration de la création, traversé par ces périodes d'incertitudes fécondes où l'on teste avant de « poser » la forme, nécessite au plus haut point d'être favorisé. Ce travail au plateau, en atelier ou en studio, où la matière s'esquisse et se transforme, a besoin de se dérouler dans des conditions favorables. Notre souhait est de favoriser ce moment décisif, alors même que les artistes peinent trop souvent à finaliser leurs productions, d'autant plus lorsqu'ils s'engagent dans des chemins de traverse par rapport aux codes esthétiques dominants.

Certains spectacles soutenus cette année explorent des modes de représentation qui

placent le spectateur dans un nouveau rapport vis-à-vis de l'œuvre. La Fondation porte également son attention à l'élargissement du public et souhaite accompagner les artistes qui inventent de nouvelles formes de citoyenneté dans la rencontre même avec l'œuvre.

En partenariat avec des structures culturelles complices, la Fondation d'entreprise Hermès favorise ainsi la prise de parole des artistes au sein de la Cité. Révéler, éclairer et transmettre ce qu'exprime aujourd'hui l'art, tel est également notre volonté. Catherine Millet, Anaël Pigeat et toute l'équipe d'*art press* ont porté leur attention sur *New Settings*. Ils sont désormais les acteurs de cette volonté partagée pour notre plus grand plaisir. Merci à eux tous.

Catherine Tsekenis
Directrice de la Fondation
d'entreprise Hermès

—
This is the seventh consecutive year that the Fondation d'entreprise Hermès has enacted its commitment to the contemporary theater arts through *New Settings*. The foundation's programming encourages brand new forms of performances born out of a process of experimentation and at the same time thoroughly rooted in our times. The foundation supports the production of these works and ensures their public performance through its partnerships with cultural institutions in the greater Paris area and even as far away as New York.

Autumn 2017 will see the presentation of sixteen shows in a diversity of formats and representing different aesthetics, a reflection of the eclecticism characterizing the approaches of today's artists. Many of

these pieces were conceived on the borderline between the performing and visual arts, disciplined yet free of the boundaries of a single discipline. The results are fascinating and surprising.

We are convinced that there is a tremendous need to assist the protracted process of creation, with its periods of fertile uncertainty and testing before finally coming together. The best possible conditions must be provided for work carried out in a rehearsal hall, workshop or studio as ideas are sketched out and material transformed. Our mission is to be there for artists at the decisive moment when they are struggling to bring something new into being, especially when they take less traveled roads and challenge established norms.

Some of the performances given backing this year explore roads of representation that bring viewers into a new relationship with what they are seeing. The foundation is also concerned with broadening the audience for such work. The aim is to support artists who invent new forms of citizenship through people's interaction with art.

In partnership with like-minded cultural organizations, the Fondation d'entreprise Hermès strives to help artists play their active role in contemporary society.

We also want to reveal, spotlight and promote today's art. Catherine Millet, Anaël Pigeat and the whole team at *art press* have given *New Settings* their utmost attention. We are delighted that they, too, are actors in our joint endeavor. Our thanks to everyone involved.

Catherine Tsekenis
Director of the Fondation
d'entreprise Hermès
Translation, L-S Torgoff

FOUS DE DANSE

Boris Charmatz

Jérôme Provençal

Avec *Fous de danse*, projet chorégraphique d'envergure ouvert sur la rue et les passants, Boris Charmatz entend influencer une réappropriation artistique de l'espace public et permettre une plus grande perméabilité des corps.



■ Âgé de 20 ans à peine au début des années 1990, Boris Charmatz a brusquement fait irruption dans le champ de la danse contemporaine. Après deux pièces très remarquées (*À-bras-le-corps* et *les Disparates*), élaborées en collaboration avec Dimitri Chamblas, il développe seul son langage chorégraphique à partir d'*Aatt...enen...tionon* (1996). Présentée sur un échafaudage métallique à trois niveaux, cette pièce hautement atypique défie les lois de la gravité et assume le choix de la (semi-)nudité avec une même crâne assurance. En 1997 se dresse *herses (une lente introduction)*, pièce à la tonalité pi-



quante dans laquelle cinq danseurs – trois hommes et deux femmes –, nus mais porteurs de tout un héritage artistique, cherchent à se mouvoir et à faire corps autrement sur un plateau épuré à l'extrême. Dans *Libération*, Marie-Christine Vernay y discerne « un rendez-vous avec la modernité contre les forces conservatrices, y compris celles de la danse contemporaine (1) ». Mêlant énergie créative et esprit iconoclaste, Boris Charmatz s'affirme alors comme l'une des figures-phares de la « non-danse » – appellation très discutable employée à l'époque pour désigner cette nouvelle génération de chorégraphes ayant en commun le rejet des formes spectaculaires et le sens, plus ou moins prononcé, de l'irrévérence.

Par la suite, Boris Charmatz va continuer de bouleverser les codes de la danse et d'en tester les limites via des pièces ou des propositions hybrides, à l'instar de *Héâtre-télévision* (2002), pièce-installation pour spectateur unique allongé sur un piano. Depuis le début des années 2000, il accorde en outre une importance majeure à la notion de transmission. En témoigne d'abord l'expérience menée de 2002 à 2004 avec Bocal, école itinérante sans murs ni professeurs (2). En 2009, il prend la direction du Centre chorégraphique national (CCN) de Rennes et de Bretagne qu'il transforme en un Musée de la danse – structure à laquelle, à rebours de la pesanteur muséale, il confère un caractère très vivant et innovant. D'expositions non-conformes en pièces hors normes, il concilie ainsi création et transmission en cherchant à élargir toujours plus l'étendue des possibles.

RÉENCHANTEMENT

Projet d'une envergure inédite, *Fous de danse* s'inscrit pleinement dans l'action du Musée de la danse. « Il permet de faire converger en une même proposition diverses recherches menées par le Musée de la danse, en particulier via les expositions dans lesquelles le danseur expérimente différents statuts (performeur, guide, enseignant, entraîneur...). Certains des processus activés dans les expositions sont repris, à grande échelle, dans *Fous de danse* », explique Boris Charmatz.

Le projet emprunte son titre à une revue publiée dans les années 1980 par les éditions Autrement. Répertoriant les principales initiatives dans le domaine de la danse et proposant par ailleurs des textes analytiques (par exemple de Laurence Louppe), cette revue – dont Boris Charmatz était un lecteur assidu – s'attachait à conjuguer le populaire et le savant, le pratique et le théorique, en une dy-

namique dialectique semblable à celle dont fait preuve le directeur du Musée de la danse.

L'idée de folie exprimée dans le titre du projet traduit non seulement un désir saillant de débordement, d'excès mais également un désir plus souterrain de réenchanter l'espace public contemporain en conjurant l'angoisse qui l'habite désormais, à la suite des attentats sanglants qui ont frappé la France depuis le 7 janvier 2015. Également inscrit au cœur de *danse de nuit* (2016) (3), ce désir de ré-appropriation artistique de l'espace public apparaît comme un axe essentiel du travail actuel de Boris Charmatz. « Comme beaucoup de gens, j'ai été très marqué par les assemblées citoyennes qui ont proliféré ces dernières années dans l'espace public, en France ou ailleurs, précise le chorégraphe. J'ai eu envie que le Musée de la danse, plutôt que de s'engager directement dans ces assemblées, s'emploie à inventer des formes alternatives de rassemblement dont le médium serait le mouvement et non pas la parole. Dans *Fous de danse*, l'intention n'est absolument pas de singer la folie mais de marquer résolument un écart avec la rationalité de la gestion de l'espace public, d'introduire dans cet espace une forme d'expression artistique qui passe par le corps et rende les corps participants plus perméables les uns aux autres. »

DIFFÉRENTES FORMES

S'il cultive une dimension foncièrement populaire, le projet ne cherche pas le consensus à tout prix et n'intègre pas n'importe quelle forme de danse. Il ne s'agit pas d'une fête de la danse, à l'image de la fête de la musique. Une exigence artistique est à l'œuvre, qui se traduit notamment par l'affirmation de lignes de rupture d'une proposition à l'autre, en incluant des formes qui ne sont pas nécessairement fédératrices ou plus difficiles d'accès que d'autres. En rien uniforme, l'événement a vocation à nous faire traverser de multiples états de danse.

Trois principes déterminants et concordants sont ici mis en œuvre : horizontalité, transversalité, gratuité. L'horizontalité se traduit par le fait qu'il n'y a ni scènes, ni gradins, le quatrième mur volant ici en éclats pour permettre la formation d'une sorte d'assemblée chorégraphique, dans laquelle chacun(e) peut librement s'exprimer. Est ainsi suggérée l'idée d'une expression démocratique par le corps – après tout, ne parle-t-on pas de corps électoral ? La transversalité permet, quant à elle, l'émergence d'une seule et même grande danse, longue de plusieurs heures et faite de projets – professionnels et amateurs – aux formes très variées : expositions vivantes, chorégraphies collectives, solos, danses sociales, danses traditionnelles, danses urbaines, etc. Enfin, la gratuité

Toutes les images /all images:

Boris Charmatz. « Fous de danse ». 2016.

(© Yann Peucat).

s'impose avec évidence dans l'optique de rendre l'événement accessible à tous, sans discrimination d'aucune sorte.

Après deux occurrences à Rennes (2015 et 2016), une à Brest (mai 2017) et une à Berlin (septembre 2017), *Fous de danse* se déploie au Centquatre-Paris le 1^{er} octobre 2017, dans le cadre du Festival d'Automne à Paris et de New Settings. L'établissement (pluri)culturel parisien semble parfaitement adapté au projet dans la mesure où il fonctionne comme un lieu de vie et de brassage, ouvert autant que possible sur l'extérieur, une partie importante de ses espaces étant laissée en libre accès pour la pratique d'activités diverses (danse classique, hip-hop, théâtre, etc.).

Dix heures durant, de 12h à 22h, les réjouissances vont se succéder à un rythme soutenu, d'un échauffement collectif à un dancefloor festif en passant par *Roman photo*, une pièce conçue par Boris Charmatz et adaptée par Maud Le Pladec et Anne-Karine Lescop avec dix-huit amateurs de Rennes, *Levée*, une danse collective orchestrée par Boris Charmatz (à partir de sa splendide pièce *Levée des conflits*), *Calico Mingling*, pièce de Lucinda Childs recréée par sa nièce Ruth Childs, des pièces de répertoire interprétées par des étudiants de l'école P.A.R.T.S de Bruxelles, un *Soul Train* géant, des cercles de danses urbaines ou encore des danses traditionnelles bretonnes.

Toutefois, plus que le programme lui-même, c'est le basculement d'un univers à l'autre, sans transition ni hiérarchisation, qui fonde la spécificité de *Fous de danse* – événement foncièrement pluriel, constitué d'une myriade de projets singuliers. « D'une certaine manière, le projet nous dépasse, avoue Boris Charmatz. En tout cas, il excède la somme des parties qui le composent. C'est une invitation lancée à une ville entière. » ■

(1) *Libération*, 10 octobre 1997.

(2) L'expérience s'est prolongée sous la forme du livre « *Je suis une école* ». *Expérimentation, art, pédagogie* (Les Prairies ordinaires, 2009).

(3) Voir le deuxième cahier New Settings du n°438 d'*artpress* (novembre 2016), p.15.

Jérôme Provençal est critique d'art indépendant.

Boris Charmatz

Né en 1973. Vit et travaille à Rennes.

2010 *Levée des conflits*, pièce pour 24 danseurs

2011 *enfant*, création pour la cour d'honneur du Palais des Papes, Avignon

2014 *Manger*, création à la Ruhrtriennale - International Festival of the Arts 2014

2016 *danse de nuit*, création à La Bâtie-Festival de Genève (New Settings #6)

Crazy about Dance Boris Charmatz

With *Fous de danse*, a major choreographic project engaging directly with the street and passers-by, Boris Charmatz is working on the reappropriation of public space and the receptiveness of the body.

Boris Charmatz stormed onto the contemporary dance stage in the early 1990s when he was barely twenty years old. After two very well received pieces (*A bras le corps* and *Les Disparates*) created in collaboration with Dimitri Chamblas, he began to develop his own choreographic language, starting with *Aatt...enen...tionon* (1996). Performed on a three-level metal scaffolding, this highly atypical piece defied the laws of gravity and dared to go (almost) bare with the same self-assurance. In 1997 came *Herses (une lente introduction)*, a spicy piece in which five dancers, three men and two women, naked but bearing a whole artistic heritage, try out new ways of moving and intertwining on an extremely plain stage. Writing in *Libération*, Marie-Christine Vernay called it "a rendez-vous with modernity against conservative forces, including those within contemporary dance." (1) Combining creative energy and an iconoclastic spirit, Charmatz became a leading figure in the "non-dance" movement, a rather questionable term applied in those years to a new generation of choreographers connected by a common rejection of theatricality and a taste for irreverence. After that Charmatz continued to upend dance norms and test its limits with hybrid works like *Eâtre-Elévision* (2002), an installation-dance for a single spectator lying

down on a piano. Since the start of this century he has been giving great importance to the concept of transmission, the relaying of ideas and practices to younger people. One example is the experiment he conducted from 2002-04 with Le Bocal, a traveling school with no permanent facility or teachers.(2) In 2009, he became director of the Centre Chorégraphique National (CCN) in Rennes, transforming it into what became called a Musée de la danse (Dance Museum), a far more living and innovative venue than its name might suggest. With non-normative exhibitions as well as non-normative dance, the idea was to reconcile creation and transmission by continually expanding the breadth of possibilities.

RE-ENCHANTEMENT

The truly unprecedented *Fous de danse* project is typical of what the Musée de la Danse seeks to do. This daylong dance event "brings together, in a single event, various experimental efforts carried out by the museum, particularly exhibitions where the dancer assumes different roles with different statuses (performer, guide, teacher, coach, etc.). Some of the processes activated in the exhibitions will be taken up on a large scale in *Fous de danse*," Charmatz explains.

The project takes its title from a French dance magazine published in the 1980s by Éditions Autrement. Identifying the main initiatives in the field of dance and offering analytical texts (by Laurence Louppe for example), this review, of which Charmatz was an avid reader, sought to combine the popular and the scholarly approaches, practice and theory, in a dynamic dialectic similar to what would later mark the endeavors of the Musée de la Danse's director.

The project's title (translatable as "Crazy



About Dance" or "Dance Crazyes") expresses not only a huge thirst for excess but also a less explicit desire to re-enchant contemporary public spaces by banishing the anxiety that has infused them since the bloody terrorist attacks in France that began with the *Charlie Hebdo* attack on January 7, 2015. Equally at the heart of *danse de nuit* (2016), for example, this yearning to reappropriate public spaces for art is an essential part of Charmatz's work today.

"Like many people, I was very marked by the citizens' assemblies that have proliferated in France and elsewhere," he says, speaking of the Nuit Debout and Occupy movements, among others. "Rather than directly taking part in them, I wanted the Musée de la Danse to find alternative forms of gatherings where the medium would be not speech but dance. Madness is not, strictly speaking, a component part of *Fous de danse*. The intention was absolutely not to imitate insanity but to break with the rationality that governs public venues and bring into them a form of artistic expression that passes through the body and makes the participating bodies more permeable to each other."

DIFFERENT FORMS

While this project is a come-one-come-all occasion, it does not seek consensus at any price and is picky about the dance forms it includes. It's not a dance festival like France's annual June 21 Fête de la Musique, which includes many amateurs with widely varied

skill sets. Rather, it is artistically exigent, which means, among other things, that there is no attempt to level down by homogenizing different kinds of dance; it includes some kinds that do not necessarily lend themselves to group participation or are less accessible than others. The point is to allow the public to traverse the many states of dance. There are three determinate and concordant principles at work here: horizontality, transversality and free admission. Horizontality means that there are no stages and no rows of seats, breaking the so-called fourth wall to bring about a kind of dance rally where everyone can freely express themselves. This suggests a body-based form of democratic expression. Transversality allows the emergence of a single grand dance lasting several hours, with highly varied components, both amateur and professional, such as collective dances, solos, social dances, traditional dances, urban dance and so on. Free admission is obviously important to make this event accessible to everyone, with no discrimination of any kind.

After two such dance days in Rennes (2015 and 2016), one in Brest (May 2017) and one in Berlin (September 2017), *Fous de danse* is taking place at the Centquatre in Paris on October 1, 2017 as part of the New Settings program. The imposing (pluri-) cultural establishment seems perfectly suitable for this project in that it is meant to be a mixer in every sense of the word, fully alive and literally as open to the world as possible,

with a major portion of its spaces freely accessible for the practice of activities such as classic dance, hip-hop, theater, etc.

For ten hours, from noon to 10 pm, there will be a steady rhythm of celebration, from a collective warm-up to a festive dancefloor, and in between *Roman-Photo* (Graphic Novel), choreographed by Maud Le Pladed and Anne-Karine Lescop, with eighteen amateur dances from Rennes; *Levée*, a collective dance orchestrated by Charmatz (based on his terrific piece *Levée des conflits*); *Calico Mingling*, a piece by Lucinda Childs created by her niece Ruth Childs; repertory dances interpreted by students of the P.A.R.T.S performing arts school in Brussels; a giant Soul Train line dance; urban dances and traditional dances from Brittany.

Yet what makes *Fous de danse unique* is not just the programming but also its mission as a myriad of unique projects shifting from one world to another with no transition or hierarchy. "In a way, this project has gone beyond us," Charmatz admits. "At any rate, it's more than the sum of its parts. It's an invitation to a whole city."

Translation, L-S Torgoff

(1) *Libération*, October 10, 1997.

(2) This experiment led to a book, *Je suis une école – Expérimentation, art, pédagogie* (Les Prairies ordinaires, 2009).

Jérôme Provençal is an art critic.



STADIUM

Mohamed El Khatib

Stéphane Malfettes

Dans sa nouvelle création, Mohamed El Khatib relie l'univers des supporters du RC Lens à celui du théâtre. Il continue ainsi de confronter l'art théâtral à ce qui lui est étranger, en faveur d'une dramaturgie du réel.

■ À défaut de faire des étincelles en championnat, le RC Lens fanfaronne en ligue 1 des institutions culturelles. En 2016, le musée du Louvre-Lens avait présenté l'exposition *RC Louvre. Mémoires Sang et Or*. Conçue comme un portrait de groupe des supporters lensois, elle célébrait les noces des deux principales fiertés du bassin minier : son club de foot et son Louvre. Pour l'occasion, une collecte d'objets avait été organisée auprès des fidèles du stade Bollaert : photos dédicacées, posters, drapeaux, fanions, maillots et billets de match avaient ensuite fait leur entrée au musée par la grande porte. Jamais écharpes de supporters ne s'étaient trouvées dans une telle proximité avec des toiles de maîtres. Après cette consécration muséale, les Sang et Or se lancent désormais à la conquête des hauts lieux du spectacle vivant. Théâtres nationaux, scènes nationales et festivals arbitres du bon goût international font monter sur scène 53 supporters dans un spectacle intitulé en toute simplicité *Stadium*. Le maître d'œuvre de ce clash des cultures est Mohamed El Khatib dont l'une des précédentes créations, *Finir en beauté* (2014), a fait de lui un homme de théâtre à succès. Seul en scène, il racontait une histoire, la sienne, et celle de Yamna El Khatib, sa mère. Une histoire sans aucun suspense : « À la fin on sait qu'elle meurt et que son fils est très très triste. » Autre jalon important de son travail théâtral, *Moi, Corinne Dadat* (2015), « ballet documentaire pour une femme de ménage et danseuse » qui accomplissait une immersion en profondeur dans le quotidien de la technicienne de surface d'un lycée de Bourges. En quelques années, Mohamed El Khatib s'est imposé comme le champion d'une dramaturgie du réel qui

Toutes les images /all images:

Mohamed El Khatib. « Stadium ». 2017.

(© Pascal Victor/ArtcomPress).



met en scène des instantanés de vie en évitant les chausse-trappes du « faire théâtre ». La force motrice de son processus créatif est d'ouvrir le théâtre à ce qui lui est étranger. Sa pratique de la scène cherche à court-circuiter les discriminations culturelles et les mécanismes de l'entre-soi. Il mène une croisade contre l'homogénéité des programmations et la reproduction des systèmes de cooptation et de réseau en tout genre. « Mon travail, dit-il, consiste à démonter les rapports de domination en questionnant la façon dont on fait du théâtre ».

SCULPTURE SOCIALE

Le défi esthétique de *Stadium* s'énonce à la manière d'une boutade : confronter le public de théâtre « au meilleur public de France », réputation qu'ont les supporters lensois. « Comme si je prélevais un morceau de tribune et que je le posais tel quel sur scène, avec 53 supporters du RC Lens dedans. » Construit dans les années 1930 par la Compagnie des mines et ses mineurs, le stade Bollaert symbolise l'attachement à-la-vie-à-la-mort de plusieurs générations de Sang et Or. « Qui n'est jamais allé dans la tribune Marek du stade Bollaert ne sait pas ce

qu'est le spectacle vivant ! », assène Mohamed El Khatib. Il faut en tout cas avoir assisté à un match à Lens pour comprendre ce qu'une expression aussi galvaudée que « ferveur populaire » veut vraiment dire. Si les fans de foot fascinent, ceux du RC Lens sont les plus fascinants de tous. C'est ce que montre le spectacle de Mohamed El Khatib, non sans charrier quelques ambiguïtés. Dans une région où les indicateurs de santé publique sont les pires de l'Hexagone – chômage, alcoolisme, suicide, vote FN, séquelles de l'exploitation minière –, la passion pour un club de football peut prendre des tournures pathologiques, de l'aveu même des principaux intéressés. On pourrait appeler ça le paradoxe du supporter. La démarche de Mohamed El Khatib se hisse bien sûr au-delà de tout jugement. Il est question de faire entendre sur une scène de théâtre la parole d'anonymes sans la ré-écrire ni l'altérer. Des documents vivants sont filmés, prélevés, rejoués, assemblés. Dans cette perspective, « les pom-pom girls du RC Lens, c'est comme des ready-made », selon une formule de l'artiste reprise par le magazine *So Foot* (n°147, juin 2017). Si Duchamp est de la partie, pourquoi pas Beuys ? Son concept élargi de l'art comme « sculpture sociale » fonctionne à merveille dans le contexte qui nous intéresse. Mohamed El Khatib et les supporters de Lens font œuvre commune en mobilisant tous les stéréotypes qui structurent la représentation des Sang et Or. Outre les pom-pom girls aux couleurs du club, se retrouvent sur scène la friterie « Momo » (rendue célèbre par le film *Bienvenue chez les Ch'tis*), les fanfares de tribune, les mascottes bout-en-train, les chaises buvette en plastique et *les Corons* (chanson de Pierre Bachelet devenue hymne des mi-temps). Le décorum folklorise la banalité du quotidien pour épuiser d'emblée tous nos préjugés. Le dispositif d'énonciation recourt à la même stratégie pour émanciper la parole des réductions caricaturales et des rengaines télévisuelles. Le théâtre-réalité de Mohamed El Khatib ne congédie pas confessions intimes, brèves de comptoir, inserts didactiques et entretiens-vérité menés par l'artiste présent sur scène et en coulisse. Même les ultras ont droit de cité pour rétablir certaines vérités sur la violence dans les stades ou passer aux aveux concernant leur hiérarchie affective : « En premier, mes quatre enfants ; ensuite, le RC Lens ; et enfin, ma femme. » Le spectacle déroule à l'envi son lot de séquences-émotion, moments de grand malaise et effets de distanciation comique lorsque, par exemple, Kevin dit : « Tu vas à Bollaert, sur 26 000 personnes, t'as 12 000 Kevin quand même. » La part voyeuriste de sa démarche, Mohamed El Khatib l'a expliquée dans un entretien publié par la revue *Volailles* (n°1,





2012) au moment où il préparait *Moi, Corinne Dadat*: « Au prétexte de ne pas tomber dans l'obscénité télévisuelle on en vient à ne fabriquer que du théâtre inoffensif. La dimension voyeuriste est un moteur stimulant. Elle pose la question du regard du spectateur dans notre dispositif et nous invite à déjouer les attentes en produisant du discernement à partir du fantasme que chacun se fabrique de la vraie femme de ménage. »

STUPEUR ET TREMBLEMENTS

Au-delà d'une petite anthropologie du supporter en milieu défavorisé avec ses rituels et ses exultations pavloviennes, *Stadium* met l'accent sur les aventures intimes dans toute leur humaine complexité. Les joies et les peines des soirs de match entrent en résonance avec les drames existentiels. Stupeur et tremblements quand on découvre qu'une trentaine des protagonistes du spectacle sont issus de la même famille. Tous unis autour d'Yvette Dupuis, 85 ans, à la tête d'un effectif de 10 enfants, 32 petits-enfants et 29 arrière-petits-enfants. Tous unis par la passion du RC Lens. Tous unis par la douleur de la perte prématurée d'une des leurs. En s'intéressant aux supporters d'un club emblématique, Mohamed El Khatib creuse le sillon d'un théâtre de l'intime, à la fois individuel et universel, où remuer un drapeau géant dans un stade tous les 15 jours pendant 90 minutes est une cérémonie personnelle en hommage à une mère disparue. ■

Stéphane Malfettes est responsable de la programmation culturelle du Palais de la Porte Dorée et collaborateur régulier d'artpress.

Stadium Mohamed El Khatib

In his latest production, Mohamed El Khatib connects the world of supporters of the RC Lens soccer club with the theater world.

The RC Lens soccer club may not win championships, but they do feature in the premier league of cultural institutions. In 2016, the Louvre's satellite museum in Lens presented the exhibition *Mémoires Sang et Or*, a reference to the team's colors, red ("blood") and gold. A group portrait of the team's local supporters, it brought together the former coal-mining region's two main current sources of pride, its soccer team and its Louvre. The collection of objects donated by faithful fans for the occasion—autographed photos, posters, club flags and pennants, jerseys and game tickets—celebrated a cultural match. Never had fans' scarves been found so close to paintings by great masters. After this consecration, a celebration of the Blood and Gold in the theater world was the next trophy for RC Lens fans. National theaters and festivals considered arbiters of good taste are spotlighting a show simply named *Stadium* that brings fifty-three fans onstage. The man behind this clash of civilizations is Mohamed El Khatib, who first achieved success in theater with his 2014 *Finir en beauté* (To End on a High Note, 2014), a one-man show in which he told a story about himself and his mother, Yamna El Khatib. There was no suspenseful plot—"everyone knows that

in the end she dies and her son is very, very sad." Another important milestone in his theatrical career was *Moi, Corinne Dadat* (2015), "a documentary ballet for a cleaning woman and dancer," about an employee at a Bourges public high school. Within a few years, El Khatib emerged as the champion of a theater of the real who stages snapshots of life while avoiding the pitfall of over-theatricality. The driving force in his creative process is his ability to open up theater to experiences that are not his own. His practice consists of short-circuiting cultural discrimination and elitist in-group and identity politics. He is on a crusade against homogeneous theater programming and the reproduction of any kind of cooptation and networking systems. "My work," he says, "consists of dismantling relations of domination by challenging the way we do theater."

SOCIAL SCULPTURE

El Khatib uses a wisecrack to define the aesthetic challenge that *Stadium* sets out to meet: to bring together theater fans and "France's top fans," as Lens supporters are known. "It's as if I took a few rows of stadium seats with fifty-three Lens supporters on them and plopped them down onstage." Bollaert stadium, built in the 1930s by the mining company and its miners, symbolizes the unwavering faith of several generations of Blood and Gold fans. "Anyone who hasn't sat in the Marek stands at Bollaert stadium has no idea of what a live show can be," El Khatib intones. At any rate, you have to attend a RC Lens match if you want to understand the true meaning of the cliché describing an audience "at fever pitch." If soccer fans are fascinating, RC lens fans are the most fascinating of all, at least in France. That's clearly demonstrated in El Khatib's production, even if it's slightly ambiguous at times. In a region whose public health indicators are the country's worst—unemployment, alcoholism, suicide, support for the far-right National Front and the physical scars left by its mining past—the popular passion for a soccer team can take on a pathological dimension, as even fans admit. This can be called the paradox of the supporter. El Khatib's approach is anything but judgmental. He lets these anonymous men and women speak on a theater stage without rewriting or in any other way changing their words. He also shoots and edits documentary footage, sometimes live and at others reconstitutions. For him, therefore, "RC Lens cheerleaders are like a ready-made," as he explained in the fan magazine *So Foot* (no. 147, June 2017). If Duchamp is in the house, why not Beuys? The latter's extended conception of art as "social sculpture" works very well in this context. El Khatib, like RC

Lens fans themselves, deploys all the stereotypes that structure their representation. In addition to the cheerleaders decked out in Blood and Gold, also featured onstage is Momo's french-fry stand (made famous in the movie *Bienvenue chez les Chtis*), the stadium's brass band, the dancing mascots, the plastic refreshment stand chairs and *Les Corons* (a song by Pierre Bachelet that has become the half-time hymn). This protocol lends the stadium's banality a folkloric dimension and immediately empties us of our prejudices. The fans' statements are given using the same strategy to emancipate them from caricatural reductionism and corny television memes. El Khatib's reality theater doesn't dish out personal confessions, bar-room platitudes, didactic asides and faux cinema-vérité interviews conducted by a filmmaker on site and behind the scenes. Even "ultras" are allowed to state certain truths about stadium violence and confess to their true affective hierarchy: "First my four children, then RC Lens, and last, my wife." The unfolding spectacle provides copious emotional moments, disturbing sequences and comic distancing, as when, for example, a man named Kevin says, "You go to Borussia Dortmund, and out of 26,000 people, 12,000 are

Kevin." El Khatib explained the voyeuristic aspect of his approach in an interview in the magazine *Volailles* (no. 1, 2012) during the period when he was putting together *Moi, Corinne Dadat*: "On the pretext of not falling into TV obscenity people produce nothing but inoffensive theater. Actually, the voyeuristic dimension can be very stimulating in my work. It poses the question of the audience's gaze in our theatrical mechanisms and asks us to get over our expectations and become truly discerning by recognizing the fantasies that each of us have about a "real" cleaning woman."

ASTONISHMENT AND TREMBLING

Going beyond a mini-anthropological study of underprivileged soccer fans and their communal rituals and Pavlovian jubilation, *Stadium* emphasizes the human complexity of personal ventures. The joys and pains of evening games resonate with existential dramas. We're astonished and even shudder when we find out that some thirty of the supporters on stage are from the same family, led by the 85-year-old Yvette Dupuis, with her troop of ten children, thirty-two grandchildren and twenty-nine great-grandchildren, all united by their passion for RC Lens.

All united by the pain of the premature loss of a family member. With his interest in the fans of this emblematic team, El Khatib is putting forward a theater of the personal, both individual and universal, where waving a giant flag in a stadium for ninety minutes every two weeks is a personal homage to a deceased mother. ■

Translation, L-S Torgoff

Stéphane Malfettes is in charge of cultural programming at the Palais de la Porte Dorée in Paris and a regular contributor to artpress.

Mohamed El Khatib

Né en 1983. Vit et travaille à Orléans et à Bruxelles
Créations récentes:

2014 *Cultiver l'échec* (performance); *Finir en beauté* (performance documentaire); *Corps de ballet* (édition)
2015 *Moi, Corinne Dadat* (performance documentaire); *Les Gagnants* (performance); *Renault 12 TS* (installation)
2016 *Bande originale #1* (édition); *Prison* (performance carcérale); *Corps de ballet* (film/installation)
2017 *Parking* (installation); *Renault 12* (film); *C'est la vie* (performance documentaire); *Plagiat* (performance littéraire)



PERFORMING ART

Noé Soulier

Florian Gaité

Sous la forme d'une exposition chorégraphiée, Noé Soulier met en scène la gestuelle qui préside à la logistique muséale, renversant au passage les modalités d'appréhension des œuvres.

■ Alors que les invitations des musées aux chorégraphes se multiplient, le jeune chorégraphe prend à contrepied le format de l'exposition dansée en faisant se succéder sur scène une sélection d'œuvres plastiques. De la chorégraphie des gestes de régisseurs à

l'exposition scénique d'objets d'art, Noé Soulier expérimente ici un autre rapport de la danse au musée.

Chorégraphe et théoricien, ancien élève de P.A.R.T.S.(1), Noé Soulier a développé une œuvre entre performance et danse conceptuelle, articulée à la question du mouvement. Depuis son premier prix au concours Danse élargie en 2010, chacune de ses pièces est l'occasion d'un examen critique des modalités cinétiques du corps et des perceptions kinesthésiques associées. L'objet de ses recherches, énoncé sous la forme d'une trinité dans son ouvrage *Actions*,

mouvements, gestes, regroupe ainsi un répertoire de phénomènes corporels dont les significations se modifient lorsqu'ils sont portés au plateau.

Après avoir réalisé une « chorégraphie d'idée » (*Idéographie*), avoir déconstruit le ballet classique (*Le Royaume des ombres*, *Signe blanc*, *Corps de ballet*) ou défonctionnalisé des gestes utilitaires (*Movement on Movement*, *Removing*, *Faits et gestes*), Noé Soulier s'intéresse ici aux mouvements techniques qui donnent forme à une exposition, entre logistique de montage, protocoles de conservation et coordination collective. Sur scène, des œuvres sont ainsi tour à tour disposées et offertes à la contemplation du public durant un temps délimité, selon une forme inédite qu'il qualifie d'« exposition chorégraphiée ». Là où les expositions dansées de Xavier Le Roy, Tino Sehgal ou Anne Teresa de Keersmaecker prennent le risque de faire du danseur un

Ci-dessous et page de droite /below and page right:

Noé Soulier. « *Removing* ». 2015.

(© Chiara Valle Vallomini).



objet vivant, Noé Soulier propose au contraire de soumettre les objets aux contraintes du spectacle vivant, inversant les processus de réification.

CHORÉOMUSÉOGRAPHIE

À l'instar de *Colonne* de Robert Morris, un monolithe présenté devant un parterre de spectateurs à la Judson Church, ou de la parade d'œuvres iconiques par Francis Alÿs (*The Modern Procession*), *Performing Art* mutualise les moyens des arts plastiques et vivants pour rebattre les cartes de l'expérience esthétique. La pièce affiche ainsi un double enjeu, celui de révéler la théâtralité des gestes muséaux autant que celui d'éprouver les changements d'appréhension que provoque l'inscription d'une exposition sur une scène. Elle se présente comme une démonstration réalisée par de vrais techniciens, permettant d'apprécier leur savoir-faire et, par leur biais, de reconstruire le rapport aux œuvres.

Du white cube à la black box, le chorégraphe organise un changement d'espace-temps qui modifie en profondeur les

modalités de la réception esthétique. Ce glissement s'apprécie d'abord au niveau de la circulation : si le public des musées dispose de sa mobilité, ou simplement de la liberté de s'arrêter ou non devant une œuvre, celui des spectacles est assigné à un point de vue fixe, avec peu de possibilités de variation. Cette stabilisation de la focale va de pair avec la synchronisation des attentions dans un dispositif communautaire qui rompt avec le solipsisme conventionnel de l'expérience muséale. Le partage de la temporalité change donc les temps d'accessibilité à l'œuvre, quitte à le forcer à la rencontre. Le *hic et nunc* de la situation théâtrale, ce présent étiré au temps de la représentation, impose en effet une durée prédéfinie dont on ne peut s'extraire qu'en quittant la salle. Ensemble, ces deux critères changent le contrat de lecture et ouvrent le moment de contemplation en amont et en aval, là où l'expérience esthétique génère des attentes et nourrit des mémoires. Cette immersion du public répond *in fine* à celle des régisseurs, plongés eux dans une concentration extrême, comme si le chorégraphe cherchait à

niveler interprètes et public dans une communauté élargie de la représentation, dans une communion des immanences.

DE LA FIN DE L'ACTION À L'ACTION COMME FIN

À la manière d'Yvonne Rainer avec ses *Tasks*, Noé Soulier organise des recontextualisations scéniques de mouvements utilitaires à la faveur desquelles s'opèrent des glissements de sens. Conscient que le contexte scénique impose un changement d'attitude, Noé Soulier déplace ici le centre de gravité attentionnel de la finalité de l'action vers l'action elle-même. *Performing Art* travaille exclusivement sur les gestes de la logistique muséale, ordinairement cachés à la vue, relégués au rang de manipulations secondaires, indignes de l'exposition elle-même. Cadrer, mesurer, ajuster, éclairer, accrocher, disposer au sol ou sur socle, chaque action est générique dans sa forme mais modulée par la physicalité de l'œuvre (poids, taille, fragilité...). Cette matière gestuelle, extrêmement normée, laisse donc peu de place à l'invention chorégraphique, l'in-



tervention de Noé Soulier se limitant à l'adapter à la scène, à l'inscrire dans une circulation et à en réguler le rythme. Il agit aussi sur les situations collectives, en ménageant des temps de simultanéité ou de contrepoint, en pensant les interactions et la coordination des gestes entre eux.

À la différence des *Tasks* néanmoins, dans lesquelles les interprètes portent des objets triviaux (un matelas par exemple), l'extrême précaution et l'attention au détail, appuyés par l'utilisation des gants, traduisent la valeur symbolique et marchande des objets manipulés. Poursuivant l'ambition des conceptuels de préserver l'œuvre d'art des processus de fétichisation consumériste, *Performing Art* contrarie dans une certaine mesure le miracle de son apparition, tout en faisant émerger d'autres projections sacralisantes. Si l'« aura » de l'œuvre au sens de Benjamin s'abîme quelque peu dans le spectacle de son montage, la « rencontre » avec l'œuvre et sa préciosité, selon Deleuze cette fois, prend elle plus de poids quand elle est donnée sur scène, au cœur d'une dramaturgie.

L'ŒUVRE COMME ÉVÉNEMENT

Les œuvres, issues des collections du Centre Pompidou, sont choisies pour « ce qu'elles font à la scène autant que pour ce que la scène leur fait », selon le chorégraphe. Les différences d'échelle, de perspective ou la profondeur de la scène permettent notamment des assemblages entre un canapé et une peinture abstraite, quand un simple aspirateur révèle des connivences chromatiques avec une photographie de paysage. Reprenant le principe de *Walk Around Time* de Merce Cunningham, dans laquelle *le Grand Verre* de Marcel Duchamp reproduite par Jasper Johns est distribuée dans l'espace avant d'être recomposée, *Performing Art* peut également faire apparaître une œuvre dans sa genèse. Prolongeant ces effets d'animation, rendus possibles par la scène, elle favorise par ailleurs des projections anthropomorphes, appuyées sur le dynamisme de certains médiums (panneau défilant, sculpture tournante ou vidéo).

Une place de choix est enfin réservée au design. Noé Soulier est très attentif à la distinction institutionnelle entre arts plastiques et appliqués, dont il interroge ici le bien-fondé. Si ce rapprochement repose sur le dialogue depuis longtemps noué entre designers et minimalistes (Judd, Morris, Stella...), il permet également de redoubler la défonctionnalisation des gestes par celle des objets. Présentés dans un contexte domestique, possible référence à des intérieurs de collectionneurs, ces derniers questionnent alors leur usage décoratif ainsi que leur capacité à faire apparaître un espace. Ici un socle devient un élément architectural, là le déploiement d'un filet de pêche ou la

composition d'un bouquet soulignent la plasticité des œuvres.

Mise au service de la critique institutionnelle, de la recherche chorégraphique comme de l'expérimentation esthétique, la pièce inaugure finalement un lieu où l'objet d'art est un événement à part entière, là où le performeur et l'œuvre ne font plus qu'un. ■

(1) P.A.R.T.S. « Performing Arts Research and Training Studios » est une formation en danse contemporaine qui a ouvert ses portes en septembre 1995, à l'initiative de la compagnie de danse Rosas et de la Monnaie, l'opéra national de Bruxelles. Le programme d'études artistique et pédagogique a été élaboré par Anne Teresa De Keersmaeker, qui assure la direction de l'école.

Florian Gaité est docteur en philosophie et critique d'art. Il est également curateur auprès de festivals, de galeries et d'institutions.

Performing Art Noé Soulier

Noé Soulier's dance features the physical actions required by museum logistics, reversing the way we apprehend artworks.

At a time when more and more museums invite choreographers to stage performances in their spaces, this young choreographer turns the usual dance/exhibition format upside down by bringing a succession of artworks onstage. With his choreography of the motions made by art handlers and other professionals and theatrical staging of artworks, Noé Soulier experiments with a new relationship between dance and museums.



A choreographer, dance theoretician and former student at Anne Teresa De Keersmaeker's Performing Arts Research and Training Studios in Brussels, Noé Soulier's œuvre is situated between performance and conceptual dance, articulated to the question of movement. Since his first prize at the Expanded Dance competition in 2010, each of his pieces has been an occasion for a critical examination of the kinetic modalities of bodies and perceptions. The object of his research, formulated as a trinity in the title of his book *Actions, mouvements et gestes*, is a repertory of corporal phenomena whose meaning changes when they are performed on a stage.

After having developed a "choreography of the idea" (*idéographie*), deconstructed classical ballet (*Le Royaume des ombres, Signe blanc, Corps de ballet*) and defunctionalized utilitarian gestures (*Movement on Movement, Removing, Faits et gestes*), here Soulier examines the movements of the technicians behind a museum exhibition, from logistics and conservation protocols to collective coordination. Artworks are both disposed on stage and offered up for the contemplation of the audience during a specific timeframe in a unique medium he calls a "choreographed exhibition." Whereas the dance exhibitions of Le Roy, Sehgal and Keersmaeker run the risk of turning the dancer into a living object, Soulier, on the contrary, submits objects to the constraints of the stage, thus standing the process of reification on its head.

CHOREOMUSEOGRAPHY

Like Robert Morris's *Column*, a monolith presented before an audience at the Judson Church, and the parade of iconic artworks in Francis Alys's *The Modern Procession*, *Performing Art* pools the resources of the visual and performing arts to reshuffle the cards of the aesthetic experience. Thus this piece proclaims a twofold aim: to reveal the theatricality of museum movements and experiment with the changing apprehension produced by the relocation of an exhibition to a theater environment. The result is a demonstration carried out by real technicians, so that we can appreciate their skill and, from that perspective, reconfigure the relationship between viewers and artworks. From the white cube to the black box, this choreographer organizes a spatio-temporal shift that deeply modifies the modalities of aesthetic reception. This is first notable in terms of circulation—while museum-goers are mobile or at least retain the freedom to stop or not in front of an artwork, theater audiences are assigned a fixed viewpoint

with little possible variation. This latter stabilization of perspective goes along with a synchronization of each person's attention by means of a common viewing set-up that breaks with the solipsism of the conventional museum experience. Thus the sharing of temporality changes the timeframe in which the artwork is accessible and dominates our encounter with it. The "here and now" of the theatrical situation, a present stretching through the time period of the performance, imposes a predefined duration from which audience members cannot extract themselves except by walking out. Taken together, these two criteria change the reading contract and open our view to include the before and after, the extended moment where the aesthetic experience generates expectations and nourishes memories. The audience's immersion responds to that of museum technicians deep in extreme concentration, as if the choreographer sought to equalize performers and audience members as all part of an expanded community of representation, a communion of immanences.

FROM THE END OF ACTION TO ACTION AS AN END

Like Yvonne Rainer with her *Tasks*, Soulier organizes theatrical recontextualizations of utilitarian movements that produce shifts in meaning. Highly aware that the theatrical context operates a change of attitude, here he shifts the center of our attention from the finality of an action to the action itself. *Performing Art* works exclusively with museum staff's corporeal movements, ordinarily hidden from public view, relegated to the rank of secondary actions unworthy of being shown. Framing, measuring, adjusting, lighting, placing on the floor or a pedestal—each act is formally generic but modulated by the physicality of the artwork (weight, height, fragility, etc.). This extremely standardized actional raw material leaves little room for choreographic creativity, and Soulier's intervention is limited to its adaption to the stage setting, its place in an overall circulation and the regulation of its rhythm. He also intervenes on the collective situations, determining the timeframe of simultaneity or counterpoint, and the interactions and coordination of corporeal movements.

Still, unlike *Tasks*, where performers carry trivial objects (a mattress, for example), Soulier's extreme care and attention to detail, magnified by the wearing of gloves, conveys both the symbolic and monetary value of the handled objects. In line with the Conceptual artists' ambition to protect artworks from consumerist fetishization, to a degree *Performing Art* frustrates the miracle of the artwork's appearance even as it

gives rise to other sacralizing projections. If the artwork's "aura," in Benjamin's sense, is slightly damaged by the spectacle of its hanging, the "encounter" with the artwork and its preciousness, as Deleuze described it, is accentuated when it is acted out onstage as part of a theatrical performance.

THE ARTWORK AS EVENT

The artworks, borrowed from the Pompidou Center collection, are selected on the basis of "what they do to the stage setting as much as what that setting does to them," Soulier explains. Differences of scale, perspective and the stage's depth enable things like an assemblage of a couch and an abstract painting, while a simple vacuum cleaner can reveal its chromatic connivance with a landscape photo. Appropriating the principal behind *Walk Around Time* by Merce Cunningham, in which Jasper John's reproduction of Duchamp's Large Glass is scattered in space and then recomposed, *Performing Art* can also let us see an artwork at the moment of its creation. In its use of the animation effect made possible by the theatrical setting, it also facilitates anthropomorphic projections based on the dynamism of media such as moving panels, rotating sculpture and video.

Pride of place is reserved for drawing. Soulier is very aware of museum's distinction between the fine arts and applied arts, and challenges its justification. While his rapprochement between the two is based on the long-standing dialogue between designers and Minimalist artists (Judd, Morris, Stella, etc.), it also allows an augmentation of the defunctionalization of corporeal motions by the defunctionalization of objects. When presented in a domestic context, a possible reference to collectors' homes, these objects question their decorative use and their ability to produce a space. A base becomes an element of interior architecture; the display of a fishing net and the composition of a bouquet emphasize the visual qualities of the artworks. With its critique of the museum and use of new choreographic forms as aesthetic experiments, in the end this piece invents a space where the art object is an event in itself and performer and artwork become one. ■

Translation, L-S Torgoff

Florian Gaité has a PhD in philosophy and is an art critic. He has also curated for festivals, galleries and museums.

Noé Soulier

Né en 1987. Vit et travaille à Paris

Dernières créations:

2013 *Movement on movement*

2014 *Corps de ballet*

2015 *Removing*

2016 *Faits et gestes*

LA FILLE DU COLLECTIONNEUR

Théo Mercier

Alain Berland

Plasticien et metteur en scène hors-norme, enclin à l'assemblage hétéroclite des formes et des disciplines, Théo Mercier élabore un nouveau spectacle beaucoup plus écrit que le premier *Du futur faisons table rase* (2013).

Toutes les images /all images:

Théo Mercier. « La Fille du collectionneur ». 2017.

(© Martin Argyroglo).

■ Il n'est pas toujours facile de rencontrer Théo Mercier. Non pas qu'il snobe les critiques ou les journalistes mais plutôt parce qu'il ne tient jamais en place. Pour connaître ses nouveaux projets, il convient de mener l'enquête dans ses ateliers à Mexico, à Marseille ou à Paris, auxquels il faut ajouter les studios de répétition où travaillent ses acteurs et danseurs, et les salles des nombreuses villes qui accueillent ses spectacles. Depuis une dizaine d'années, ses sculptures, dessins, installations, photos, textes sont ex-

posés dans les galeries ou les institutions les plus prestigieuses, et reçoivent un bel accueil critique. Composées, le plus souvent, d'éléments disparates, ses œuvres mettent en avant le choc des hétérogénéités et convoquent l'harmonie des contraires, le détournement des symboles, avec un goût certain pour la provocation dadaïste. C'est une logique d'assemblage poétique et narratif que l'on retrouve dans des œuvres comme *le Solitaire* (2010), une sorte de penseur aux étranges yeux bleus de plus de deux mètres





de haut, entièrement composé de spaghetti de couleur crème, ou encore dans *Memento mori* (2016), sculpture faite d'un pneu neuf, noir, dont le centre contient un crâne animal en résine blanche.

DU FUTUR FAISONS TABLE RASE

En 2013, l'artiste, insatisfait de ne réaliser que des objets, a débuté une carrière de metteur en scène et de dramaturge en créant *Du futur faisons table rase*. Un assemblage hétéroclite de musiques, de monologues et de danses improvisé en peu de jours, qui empruntait au cabaret de Patrick Sébastien et à l'illustre Théâtre de Molière, tendance *la Jalousie du Barbouillé*. Cette dramaturgie est organisée non pas de manière parallèle mais plutôt de manière asymptotique avec des œuvres d'art, à l'aide de similitudes formelles et de frottements constants. Une énergie négative que l'on peut référencer au mouvement punk ; *Du futur faisons table rase* cite explicitement le « No Future ». Quant à l'inexpérience et à l'autodétermination revendiquées, elles sont les conséquences directes du « do it yourself » punk.

« Ce premier spectacle, et c'était là son défaut mais aussi son intérêt, n'était pas le fruit d'un travail de plateau mais le produit d'un travail d'atelier avec un montage de décor qui s'est fait deux jours avant le spectacle. Je

dois ajouter que je mettais les pieds sur une scène pour la première fois et que je n'ai pas eu de formation de comédien. Les interprètes ne se connaissaient pas tous avant la première et surtout ne connaissaient pas la partition des autres. De là vient l'aspect fragmenté, les esthétiques diverses et un collage très brutal, bout à bout, sans fondu enchaîné, avec en dernière partie la musique live electroclash du duo Sexy Sushi. Trois ans après, j'ai réalisé un second spectacle, *Radio Vinci Park*, beaucoup plus écrit, avec un motard, un danseur et un claveciniste. Mon histoire avec le théâtre remonte à l'adolescence, quand je vivais en Allemagne. J'assistais aux spectacles de Frank Castorf à la Volksbühne à Berlin mais aussi de René Pollesch et de Christoph Schlingensiefel (1). Ils m'ont tous beaucoup influencé car leurs dramaturgies tenaient autant du théâtre que de l'installation et parfois de la danse. Aujourd'hui, en tant que spectateur, la salle noire m'intéresse davantage que la salle blanche. Quant au cinéma, je n'ai pas envie d'en faire car il passe par un prisme trop technique. Ce que j'aime, c'est travailler avec un rapport direct à l'œil. Mes spectacles ne m'éloignent pas vraiment de mon travail de sculpteur et la scénographie ne m'éloigne pas de l'exposition. Aussi je n'ai jamais eu l'im-

pression de faire un pas immense en passant de l'un à l'autre », confie Théo Mercier.

TRAVAIL D'ÉCRITURE

Du futur faisons table rase n'avait aucune limite. Il intrigua car il était révélateur d'un état d'esprit expressionniste très peu présent sur la scène théâtrale française, habituellement beaucoup plus sage – même s'il est quelquefois relayé par le comédien-metteur en scène Vincent Macaigne, par l'extraordinaire énergie de la troupe du Zerep ou encore par Gisèle Vienne et ses fantasmagories noires. Ce sont ces ingrédients très épicés, autrefois nécessaires à la cuisine théâtrale de Théo Mercier, aujourd'hui tempérés par un long travail de répétitions et d'écriture, qui ont conduit à la création de *la Fille du collectionneur*. Un nouveau spectacle que Théo Mercier et sa troupe temporaire composée d'acteurs, de danseurs, et d'une circassienne ont élaboré dans un processus beaucoup plus construit, avec une narration d'apparence plus classique.

« Dans *la Fille du collectionneur*, il n'y a plus l'humour de mes premiers spectacles. Il contient un texte que nous avons écrit principalement avec les comédiens Marlène Saldana et Jonathan Drillet sur une base de discussion. C'est un travail sur la fiction avec l'invention d'un personnage, d'une col-

lection et d'une filiation. Le spectateur suit le personnage principal, fille de collectionneur et modèle pour le nu, pendant une déambulation dans différents lieux qui sont à la fois le musée, le salon privé du collectionneur, le *storage* mais aussi la propre mémoire du modèle ou encore celle de son père. Sur un ton beaucoup plus sombre que le premier spectacle, dans une forme de mélancolie, de nostalgie, le tout sera assez contemplatif. J'ai demandé à Marlène Saldana de montrer plus de fragilité qu'elle n'en montre habituellement. Elle sera dans une sorte de contre-emploi et il n'y aura rien de l'esprit *trash* qu'on attend de moi. L'intention est de réaliser ce rêve impossible de créer une œuvre qui ne serait pas de moi », relate Théo Mercier.

Le projet, débuté fin 2016 en collaboration avec le designer Arthur Hoffner, a engendré en janvier 2017 une importante installation dans l'atelier de décors du Théâtre Nanterre-Amandiers. La scénographie était composée d'œuvres de grand format défilées, selon les mots de l'artiste, comme

des « natures mortes, des tableaux vivants, des sculptures post-organiques ». Elle fonctionnait dans le cadre de la programmation 2016/2017 comme une sorte de *teaser* pour la saison suivante, mais aussi comme un support de travail. Car Théo Mercier, qui décidément ne peut rien faire comme les autres, a inversé l'ordre habituel qui veut qu'un décor s'adapte au jeu des acteurs. Ici, ce sont les comédiens qui composent à partir de la scénographie et des objets. Une manière de rappeler qu'il n'y a jamais eu de hiérarchie entre les arts visuels et les arts vivants, mais plutôt une complicité éternelle. ■

(1) Rappelons qu'on a aussi pu observer, en dehors des salles de spectacles, cette mouvance très provocatrice à la Biennale de Venise en 2011. Le pavillon allemand y était consacré à Christoph Schlingensiefel et reconstituait une nef d'église qui mêlait reliquaires, écrans, ready-made, vidéos, photos dans un esprit Fluxus.

Alain Berland est critique d'art et commissaire d'exposition pour les arts visuels.

The Collector's Daughter Théo Mercier

A remarkable artist and director with a penchant for assembling diverse forms and disciplines, Théo Mercier's new show is more composed than his first, *Du futur faisons table rase* (2013).

It's not always easy to meet Théo Mercier. Not that he snubs critics and journalists, it's just that he's always on the move. To find out about his new projects, you have to do your investigating in his studio in Mexico City, Marseille or Paris, or maybe in the rehearsal studios where his actors and dancers are at work, or the auditoriums in the many cities that host his shows.

For about ten years now, his sculptures, drawings, installations, photos and texts have been exhibited in the most prestigious



galleries and institutions and received plentiful plaudits. Usually made up of disparate elements, they focus on the clash of heterogeneous elements, summoning the harmony of opposites and subverting symbols, with a marked taste for Dadaist provocation. This logic of poetic, narrative assemblage is also found in works like *Le Solitaire* (2010), who is a kind of *Thinker* with strange blue eyes, more than two meters high, consisting wholly of cream-colored spaghetti, or again, *Memento mori* (2016), comprising a new tire with an animal skull in white resin in the middle.

LET'S PUT THE FUTURE BEHIND US

In 2013 the artist, not satisfied with making only objects, embarked on a career as a director and playwright by putting on *Du futur faisons table rase*. A mash-up of music, monologues and dances, it was improvised in a matter of days and drew on TV entertainer Patrick Sébastien's cabaret show and on Molière's *Illustre Théâtre* in *Jalousie du Barbouillé* mode. An organized dramaturgy, not so much in parallel as asymptotically with works of visual art, based on formal similarities and constant contiguities, it has a punk-style negative energy. Its title explicitly references the "No Future" slogan and it invokes the spirit of inexperience and self-determination in tune with the punk movement's "here are three chords, now form a band" ethos.

"This first show—and this was both its weakness and its interest—was not the result of work on stage but of studio work, and the set was put together two days before the show. I must add, too, that this was the first time I was setting foot on stage and that I have no training as an actor. The performers hadn't all met before the première and most of all they didn't know each other's score. Hence the fragmentary look, the diversity of the aesthetics and the brutality of the collage, with no dissolves, and that finale with the live performance by the electroclash duo Sexy Sushi. Three years later, I put on a second show, *Radio Vinci Park*, which was much more composed, with a biker, a dancer and a harpsichordist. My thing with theater goes back to being a teenager in Germany. I used to go and see Frank Castorf's shows at the Volksbühne in Berlin, but also the productions by René Pollesch and Christoph Schlingensiefel.⁽¹⁾ They were all big influences because their productions were as much installation and, sometimes dance, as they were theater. Today, as a spectator, I'm more interested in the darkened room than in the white cube. As for cinema, I've no desire to make films because the prism you have to go through is too technical. What I love is working in direct relation to the eye. My shows don't really take me far from my work as a sculptor and



staging doesn't take me far from exhibiting. So I've never felt it was such a big step going from one to another."

THE WORK OF WRITING

Du futur faisons table rase put no limit on excess. It intrigued because it revealed an expressionist mindset rarely seen in French theater, which tends to be more well-behaved (honorable and occasional exceptions being the actor and director Vincent Macaigne, the extraordinarily energetic Zerep troupe, and Gisèle Vienne and her dark phantasmagorias). It was these spicy ingredients once needed for Mercier's theatrical cuisine and now tempered by the longer work of rehearsal and writing, that led to the creation of *La Fille du collectionneur*. Mercier and his temporary troupe of actors, dancers and one circus performer concocted this new show in a more deliberate, structured way, with what comes across as a more conventional narrative format.

Says Mercier, "*La Fille du collectionneur* moves away from the humor of my first shows. It contains a text that was written mainly with the actors Marlène Saldana and Jonathan Drillet, based on discussion, a collection and a genealogy. Viewers follow the main character, the daughter of a collector who does nude modeling, as she passes through what are a museum, the private rooms of a collector and store rooms, while also exploring her own and her father's memory. The tone will be much darker than in the first show, suffused with melancholy, nostalgia, memory evacuated or abandoned. Altogether rather contemplative. I asked Marlène Saldana to show more fragility than she usually does. She will be kind of acting

against type and there will be none of the trash side people expect from me. The idea is to realize the impossible dream of a work that is not by me."

Begun late 2016 in collaboration with designer Arthur Hoffner, the project materialized as a big installation in the Théâtre Nanterre-Amandiers set workshop in January the following year. The set elements consisted of large-format works that the artist defined as still lifes, tableaux vivants, and post-organic sculptures. It served as a kind of teaser for the 2016–17 program, but also as a support for the work. Mercier, who really does seem incapable of doing things like everyone else, inverted the usual order according to which a set is supposed to adapt to the actors. Here, it was the actors who composed on the basis of the set and props, in a kind of reminder that there has never been a hierarchy between visual arts and the performing arts, but rather an eternal complicity. ■

Translation, C. Penwarden

Alain Berland is a critic and curator.

(1) Theater aside, this very provocative tendency could also be seen at the Venice Biennale in 2011, when Christoph Schlingensiefel recreated a church nave combining reliquaries, screens, readymades, videos and photos in a very Fluxus spirit.

Théo Mercier

Né en 1984. Vit et travaille à Paris et Mexico

Dernières créations:

2016 *Radio Vinci Park*, *The thrill is gone* (exposition),

Musée d'art contemporain de Marseille; *The thrill is gone* (concert), Friche Belle de mai, Marseille

2017 *Panorama zéro*, Galerie Bugada & Cargnel, Paris;

Visite d'atelier, Théâtre Nanterre-Amandiers

ERMITOLOGIE

Clédat & Petitpierre

Julie Crenn

Avec *Ermitologie*, Clédat & Petitpierre élaborent un spectacle à partir de leurs sculptures. Celles-ci deviennent décors ou costumes lorsqu'elles sont habitées par les artistes, ouvrant la voie à une relation physique entre l'art contemporain et le spectacle vivant.

■ Depuis les années 1990, Yvan Clédat et Coco Petitpierre forment un duo d'artistes (plasticiens et performeurs) dont la démarche ne connaît aucune frontière. Ne souhaitant pas se cantonner à une discipline, un médium ou un champ de recherche identifiable, Clédat & Petitpierre jouent avec les porosités entre les territoires. L'une maîtrise les matériaux mous (textile, mousse...), tandis que l'autre excelle dans la fabrication d'œuvres en résine, bois ou métal. En 2008, ils réalisent une œuvre caractéristique de leur répartition du travail d'atelier : *Mon mou, ton dur* est une sculpture alliant la confection d'une structure en tissu en forme d'ananas à une forme faussement molle en bois, résine et laque automobile. Ils associent leurs intérêts et leurs compétences respectives pour mettre en espace des œuvres souvent hors-normes et atypiques. Avec un grand sens du jeu et de la citation, ils hybrident la sculpture, la création de costumes, la performance, le théâtre, le son. À travers une œuvre joyeusement protéiforme, ils remettent en question deux espaces, celui de l'exposition et celui de la scène, en déplaçant et en combinant les traditions et les codes de deux univers trop souvent dissociés.

SCULPTURE MOUVANTE

La sculpture, la mise en espace d'une œuvre en volume et l'activation du volume par le corps constituent les fondements de leur recherche. Les œuvres sont mises en scène : elles participent à la fois des décors et des costumes. S'y ajoute la circulation des œuvres-corps dans l'espace, la chorégraphie, la lumière, le son et des effets spéciaux. La sculpture – volume, objet autonome – se fait costume lorsque l'un et l'autre s'y glissent. Par la présence et l'action du corps, l'œuvre est mise en mouvement. Au départ, la sculpture était davantage pensée



comme une prothèse, un élément auquel les corps (les leurs, ou bien ceux des danseurs et des acteurs invités) devaient s'adapter. Peu à peu, elle est devenue un costume, une forme habitable et performative qui dissimule intégralement les corps.

HISTOIRE EN RICOCHETS

L'histoire de l'art, depuis les formes les plus conceptuelles aux plus kitsch, apparaît comme une source d'inspiration intarissable que les deux artistes s'amuse à étirer, à déplacer, à traduire et à réincarner. Du Bau-



haus à la compagnie du Zerep, en passant par l'appropriation des contes populaires, de la bande dessinée, ou encore de l'arte povera, du cirque, du minimalisme, du cinéma et de l'art de la Renaissance, le duo n'écarte aucune référence, aucune temporalité, aucun style. Chacune de leurs œuvres résulte d'un collage, d'une relecture aux accents poétiques, sensibles, absurdes et décalés de l'histoire de l'art. Par ce biais, Clédats & Petitpierre génèrent des rencontres insolites : Annette Messager, Donald Judd, Léonard de Vinci, Sol LeWitt, Louise Bourgeois, Uccello, Keith Haring, Magritte, Oskar Schlemmer et Marcel Duchamp, bien sûr.

ERMITOLOGIE

Le projet *Ermitologie* a débuté en 2016 avec, dans un premier temps, la réalisation des sculptures. Dans le cadre du programme New Settings, les artistes présentent en novembre 2017 la version scénique. D'un point de vue plastique, l'œuvre est formée de six éléments installés dans l'espace (exposition et/ou scène) : une scène rectangulaire – matérialisée par un dallage en marqueterie factice rappelant les œuvres de la Renaissance et l'invention de la perspective – sur laquelle sont activées cinq sculptures, soit cinq personnages : la grotte, l'ermite, la vénus, la boule végétale et la Tentation de Saint Antoine. Inspirée de *Saint Jérôme dans le désert* de Jacopo del Sellaio, la grotte est surmontée d'un paysage miniature, pluvieux et fumant. On rencontre aussi un homme qui marche, hommage à Giacometti, dont le costume en simili cuir a été créé sur mesure pour le danseur Sylvain Riéjou. L'homme, fin et immense, interagit avec une vénus callipyge (inspirée de la vénus de Willendorf et animée par Coco Petitpierre) dont le corps est entièrement formé de tulle plissé. Une boule faussement végétale dérive à la surface de la scène. Habitée par Erwan Ha Kyoon Larcher, danseur et circassien, l'œuvre sautille sur place, roule, se faufile, se heurte aux autres ou leur grimpe dessus. La Tentation de Saint Antoine est incarnée par un être robotisé radiocommandé, mobile, sonore et lumineux. Il est extrait de la peinture de Max Ernst, *la Tentation de Saint Antoine* (1945), où apparaît un oiseau étrange paré de plumes vertes, de longues oreilles et d'un très long bec.

Clédats & Petitpierre opèrent alors des translations artistiques et historiques pour construire un récit : une histoire d'amour difficile, voire impossible, entre un anachorète géant et une vénus paléolithique. Leurs corps sont incompatibles. L'atmosphère sombre, lugubre et dramatique du spectacle est renforcée par le travail de la lu-

mière et la diffusion sonore du texte de Flaubert (*la Tentation de Saint Antoine*, 1874). « Je voudrais avoir des ailes, une carapace, une écorce, souffler de la fumée, porter une trompe, tordre mon corps, me diviser partout, être en tout, m'émaner avec les odeurs, me développer comme les plantes, couler comme de l'eau, vibrer comme le son, briller comme la lumière, me blottir sur toutes les formes, pénétrer chaque atome, descendre jusqu'au fond de la matière – être la matière ! »

Conjointement au récit, Clédats & Petitpierre formulent une réflexion fondée sur l'histoire de la sculpture : la forme, la verticalité, le sol, la matière, la technique, l'espace. De l'élévation à la chute, en passant par le saut ou la marche, les artistes accordent une grande importance à la relation physique qui s'opère entre les œuvres et les acteurs qui s'y abritent. À l'intérieur, leurs corps ne sont pas libres. Pour la plupart des actions, les performeurs ont la vue obstruée, l'amplitude de leurs mouvements est réduite par les matériaux, la masse et le volume de l'œuvre. Pour interagir entre eux et dans l'espace, ils doivent expérimenter diverses positions afin de se libérer de ces contraintes : se contorsionner, s'accroupir, sautiller, s'allonger, s'enrouler, se mouvoir très lentement pour ne pas chuter. On observe ainsi un combat, une tension organique entre les corps et les sculptures. Les déplacements des corps augmentés exigent des efforts physiques considérables. Clédats & Petitpierre naviguent avec aisance et jouissance entre les arts, entre les scènes, entre les beaux-arts et le spectacle vivant dont ils mélangent les langages esthétiques et conceptuels. Ils chamboulent ainsi les modèles, les repères et les habitudes tenaces. ■

Julie Crenn est critique d'art et commissaire d'exposition indépendante.

Clédats & Petitpierre

Nés en 1966. Duo formé en 1986. Vivent et travaillent à Drancy (93)

Expositions et performances récentes :

2014 New Settings #4 (*Abysses*)

2016 Le Centquatre, Paris ; Centre Pompidou, Malaga ; Nanterre-Amandiers, centre dramatique national ; Festival UVO, Milan et Brescia

2017 Centre Pompidou, Paris ; Fondation Cartier pour l'art contemporain, Paris, ExperimentaSur, Bogota ; Musée Guimet, Paris ; Nuit Blanche, Kyoto ; Festival Esplanade, Singapour ; Torinodanza festival, Turin ; Espace Malraux, scène nationale de Chambéry et de Savoie ; Ujazdowski Castle Centre for Contemporary Art, Varsovie

Ermitologie Clédats & Petitpierre

With *Ermitologie*, Clédats & Petitpierre have put together a show based on their sculptures. These become sets and costumes and thus create a very physical link between contemporary art and live performance.

Since the 1990s, the duo Yvan Clédats and Coco Petitpierre, visual artists and performers, have adopted an approach that recognizes no boundaries. While usually in France artists are confined to a single discipline, medium and field of experimentation so that they can be identifiable and identified, Clédats & Petitpierre mock these distinctions. She is a master of techniques involving soft materials (cloth, foam, clothing), while he excels in the fabrication of pieces made of materials like resin, wood and metal. In 2008, they made a piece symptomatic of their division of labor. *Mon mou, ton dur* (My soft, your hard) is a sculpture combining a pineapple-like shape made of fabric with a faux soft element made of wood, resin and car shellac. They partner their respective interests and skills to produce often unusual and atypical work. With their playfulness and penchant for citation, they hybridize sculpture, costume design, live performance, theater and sound art. Their joyous shape shifting interrogates two kinds of spaces, that of the exhibition and that of the theater, reallocating and combining the traditions and conventions of two worlds too often held apart.

MOVING SCULPTURE

Their experiments are based on sculpture, the spatialization and activation of volumes by means of the human body. Their pieces are often staged, comprising scenery and costumes along with a carefully considered corporeal circulation in space, choreography and lighting, sound and special effects. Sculptures—volumes, autonomous objects—become costumes that one or the other slips into. The presence and action of the body sets the artwork into motion so that it performs. At first they conceived of their sculptures as prostheses, elements to which a body (theirs, or guest dancers and actors) had to adapt. Little by little their sculptures became costumes, habitable, performative shapes totally hiding bodies. These sculptures were not always conceived to optimize the comfort and freedom of movement of those who activated them. Usually, the performers suffer from reduced visibility and a mobility restricted by the materials, mass and volume of the artwork.

ART HISTORY

For them art history is just a giant toy box, an inexhaustible source of inspiration that they can stretch, shift, translate and reincarnate as they like. An unrestricted resource considered as an ensemble, from the most conceptual to the most kitsch. From Bauhaus to the Zerep theater company, not to mention folk tales and comics, Arte Povera, circus acts, minimalism, film and the Renaissance, all references, time frames and styles are grist for their mill. Their pieces are all a result of a collage, a sensitive, absurd and wacky rereading of art history in all its variety of media and genres. Clédat & Petitpierre like to mash up Annette Messager, Donald Judd, Leonardo da Vinci, Sol LeWitt, Louise Bourgeois, Uccello, Keith Haring, Magritte, Oskar Schlemmer and of course Duchamp.

ERMITOLOGIE

The *Ermitologie* project was first launched in 2016 in the inactive mode, starting with the making of sculptures. The live version was presented in November 2017 as part of the *New Settings* festival. Materially speaking, the piece is made up of six elements installed in an exhibition or theater space. A rectangular stage marked out by fake paving-stone marquetry recalls Renaissance art and the invention of perspective. On it are five sculptures, five characters: the cave, the hermit, the Paleolithic Venus, the ball of vegetation and the temptation of Saint Anthony. Inspired by the Jacopo del Sellaio painting *Saint Jerome in the Desert*, on top of the cave is a miniature landscape, rainy and smoldering. We also find a walking man, a tribute to Giacometti, whose faux leather suit was custom-made for the dancer Sylvain Riéjou. The

enormous, thin figure interacts with a callipygian Venus (after the Venus of Willendorf, embodied by Petitpierre) whose generously curved body is entirely made of folded tulle. A ball of false vegetable matter drifts to the surface of the stage. Inhabited by the dancer and circus artist Erwan Ha Kyoon Larcher, the piece bounces up and down, rolls, edges back and forth and smashes into other characters or climbs on them. The Temptation of Saint Anthony is a remote-controlled moving robot emitting light and sound. It is taken from the eponymous 1945 Max Ernst painting featuring a strange bird with green feathers, long ears and a very long beak.

Clédat & Petitpierre operate artistic and historical translations to put together a narrative, a problematic, not to say impossible, love story about a giant anchorite and a Paleolithic Venus whose bodies are utterly incompatible. The ambience in this performance is unusually somber and lugubrious. This impression is reinforced by the lighting and sound track (the reading of Flaubert's 1874 text of the same name), accentuating the dramatic dimension of the stage setting. "Would that I had wings, a carapace, a shell, — that I could breathe out smoke, wield a trunk, — make my body writhe, — divide myself everywhere, — be in everything, — emanate with odors, — develop myself like the plants, — flow like water, — vibrate like sound — shine like light, squatting upon all forms — penetrate each atom — descend to the very bottom of matter, — be matter itself!" (Translation Lafcadio Hearn.) Through this story, Clédat & Petitpierre reflect on the history of sculpture: shape, verticality, floor, material, technique and space. From rising up, jumping and walking to falling down, these artists attribute great importance to the physical relationship between the artworks and the actors inside them. Inside, their bodies are not free; they have to use all their wits and try out various positions in an attempt to break free of the constraints (confinement, heat, blindness). To interact with the space around them the performers have to contort themselves, crouch, bounce, lie down, curl up into a ball and move very slowly to avoid falling. We witness a struggle, an organic tension between the bodies and sculptures whose materials and dimensions generate constraints. It takes considerable physical effort to budge these augmented bodies. Clédat & Petitpierre navigate with ease between the arts, between theater, fine arts and performance, blending together aesthetic and conceptual languages. In borrowing so freely from art history, they shake up paradigms, frames of reference and deeply ingrained habits. ■

Translation, L-S Torgoff



Julie Crenn is an art critic and freelance exhibition curator.

CONJURER LA PEUR

Gaëlle Bourges

Thibaut Sardier

À partir d'une analyse historique de la fresque des *Effets du bon et du mauvais gouvernement* d'Ambrogio Lorenzetti à Sienne, Gaëlle Bourges imagine une œuvre chorégraphique pour neuf performeurs.

■ « Un soir de l'hiver 2015, je dîne chez un ami. Et un livre sur l'étagère qui me fait face attire mon attention. [...] Je lis : *Conjurer la peur*. Paris vient de traverser les attentats de janvier. » Ces mots sont les

premiers prononcés sur scène par Gaëlle Bourges. D'emblée, ils télescopent deux réalités distantes de 700 ans. D'un côté, la peur contemporaine du terrorisme islamiste. De l'autre, le sujet du livre de l'historien Patrick Boucheron : la vaste fresque des *Effets du bon et du mauvais gouvernement*. Peinte en 1338 à Sienne par Ambrogio Lorenzetti, elle vante les mérites du système politique de la ville, garante de richesse et de prospérité, contre la menace des seigneuries, qui apporteront guerre et pauvreté. Ce régime politique vertueux, c'est le gouvernement des

Neuf. Il s'agit d'un collège de neuf citoyens qui prennent la tête de Sienne pour deux mois seulement, afin d'éviter toute confiscation du pouvoir au profit d'intérêts particuliers. Ainsi, parmi mille symboles, deux figures centrales s'opposent, sous la forme de deux allégories féminines : Securitas combat Timor. La sécurité conjure la peur.

Ce propos politique vaut-il pour aujourd'hui ? Oui, répond Gaëlle Bourges avec ses huit performeurs, comme un nouveau conseil des Neuf. Pour cela, elle propose de prendre du recul face à la précipitation du moment,





face à cet état d'urgence que l'on connaît bien : « Faire un spectacle est une manière de gagner du temps, de sculpter l'urgence qui pousse à faire n'importe quoi parfois, de l'incorporer en la ralentissant mentalement et physiquement », explique-t-elle.

LA PEUR COMME MOTEUR ?

Conjurer la peur : c'est donc le programme que partagent la fresque et le spectacle. La première question qui se pose est de savoir quel rôle joue la peur. Du côté de Lorenzetti, l'historien Patrick Boucheron considère qu'elle met en mouvement le processus politique : c'est à partir de la crainte du mauvais gouvernement que l'on s'efforce d'être vertueux. Gaëlle Bourges reprend ce constat à son compte, le faisant glisser du politique à l'artistique : « La peur déclenche d'abord une réponse incontrôlable du système nerveux il me semble, avant même de mettre en mouvement un pro-

cessus politique ou artistique. Je pense à ce qu'on appelle en anglais les trois « F », « fight, flight or freeze » (lutter, fuir, rester pétrifié). Dans le meilleur des cas donc, oui, la peur peut mettre en mouvement un processus politique, mais dans un deuxième temps seulement, pas au moment où l'on a peur. Et malheureusement, ce sentiment pousse souvent vers des processus politiques réactionnaires plutôt que libertaires... En ce qui me concerne en tout cas, mes réponses à la peur sont variables ; elles ont souvent été de l'ordre du « fight » et j'ai réussi par exemple à faire de l'art, mais je ne sais pas si l'énergie de l'affrontement peut durer indéfiniment. »

Et en effet, le stade de la peur semble déjà dépassé au moment où débute le spectacle. Gaëlle Bourges prend la parole, avec calme et clarté. À la façon d'une guide de musée, elle nous transporte à Sienna pour nous décrire les détails de cette vaste fresque, grâce aux danseurs qui prennent la pose en lieu et place des allégories et autres personnages qui peuplent l'œuvre. Cette visite, qui parcourt la salle d'un bout à l'autre,

est une découverte ponctuée de traits d'humour à partir de laquelle démarre un tourbillon. C'est vrai de la chorégraphie, qui s'accélère progressivement et qui, après avoir mis en mouvement les scènes du bon et du mauvais gouvernement, se détache de la fresque jusqu'à une entêtante danse finale. Mais c'est aussi vrai du récit : à l'issue de la « visite guidée », une voix off évoque des histoires parallèles, comme des instantanés biographiques. On entend Gaëlle Bourges raconter un déplacement à Avignon pour présenter, sans succès, son projet à un jury de programmeurs. Elle évoque aussi un souvenir d'enfance, celui d'une première chorégraphie élaborée dans le but de s'offrir une tablette de Crunch. On entend aussi résonner les paroles du groupe Radiohead, une réplique trouvée chez Godard, un extrait de La Boétie... De quoi nourrir la réflexion, à l'échelle individuelle comme à l'échelle collective, sur les responsabilités, les mécanismes et les conséquences de ces jeux de pouvoir qui oscillent entre peur et sécurité. Énoncés de façon plus ou moins explicite, ces questionnements prolongent ainsi



ceux que portait au 14^e siècle la fresque siennoise. Gaëlle Bourges le dit : « Je ne cherche pas à illustrer les différents murs, mais à multiplier les pistes d'interprétation, en faisant dialoguer ce qu'on perçoit de l'image ancienne avec un temps plus contemporain ». C'est ainsi au lecteur de poursuivre ce principe d'associations d'idées, en confrontant à la fresque ses propres expériences.

DES INTERROGATIONS ET DES IMAGES

Le spectacle nous laisse donc avec des interrogations multiples, soutenues par des images fortes. On retient par exemple, du côté du bon gouvernement, cette ronde de danseuses chargée de célébrer la paix dans la ville. Entrant dans les détails, Gaëlle Bourges montre qu'il s'agit en fait d'hommes travestis, qui étaient payés par la cité pour manifester cette joie, alors que les visages sont bien plus tristes qu'on ne l'aurait cru. Choisie par la chorégraphe comme point de départ des parties dansées, cette scène douce amère revêt une im-

portance forte : « Cette danse est la touche qui obscurcit légèrement les scènes heureuses qu'on discerne clairement du côté « bon » des choses. Peut-être qu'elle n'est pas si joyeuse parce qu'il y a toujours une guerre à venir ; et pourtant il faut célébrer la paix. [...] Le sens politique tient alors peut-être à un état de « non abandon » – non abandon à la peur du lendemain (une possible guerre à venir) ; le sens artistique est peut-être du même acabit – pour Lorenzetti, pour les Neuf et pour moi ? Ce serait un refus d'abandonner les principes qu'on estime justes, même en cas de mélancolie dure », estime la chorégraphe.

Une autre figure marquante est l'allégorie de Securitas, une femme au torse nu qui surplombe les remparts de la ville : « Il s'agit peut-être du premier nu féminin à valeur positive dans la peinture européenne, ce n'est pas rien », explique Gaëlle Bourges. Pour elle, cela permet un travail fort autour de la nudité : « Cela m'intéressait d'appuyer ce que Lorenzetti a choisi de montrer en demandant aux performeurs femmes de se mettre torse nu, comme Securitas, puis de jouer

avec la perception des spectateurs en demandant aux performeurs hommes de dénuder le bas de leur corps au tour d'après. On sait que la nudité a été distribuée de façon genrée dans notre histoire – elle l'est toujours – et il me semble intéressant de le souligner physiquement par un geste simple (enlever son t-shirt, ou son pantalon) lorsqu'on travaille en rapport avec l'histoire de l'art. » Une façon, peut-être, de mettre les genres à égalité face à des problématiques politiques qui touchent chacun à l'identique. Du passé à l'actualité, Gaëlle Bourges se fait ainsi l'observatrice lucide d'un possible basculement du bon au mauvais gouvernement. Si la peur en est bien le principal moteur, alors ces changements collectifs doivent être pensés en lien avec nos responsabilités individuelles. Il y a donc là matière à réfléchir, mais aussi à agir. Les formes d'engagement sont multiples, et on voit ici que la performance en est une fort utile. ■

Thibaut Sardier, diplômé de l'École normale supérieure de Lyon, est chroniqueur et critique.

Resisting Fear Gaëlle Bourges

Based on an historical analysis of Ambrogio Lorenzetti's fresco *Effects of Good and Bad Government* in Siena, Gaëlle Bourges has conceived a piece for nine performers. She compares the fears of those times with today's and tries to curb the internal state of emergency now permeating the bodies of citizens.

“One winter evening in 2015, I was having dinner at a friend’s house. A book on a bookshelf facing me caught my attention... I read the title: *Conjurer la peur*. That was just after the attacks in Paris.” These words are the first Gaëlle Bourges speaks on stage. They connect two realities some seven hundred years apart, that is, the contemporary fear of Islamist terrorism and the subject of the book by the historian Patrick Boucheron, the giant fresco *Effects of Good and Bad Government*. Painted in Siena in 1338 by Ambrogio Lorenzetti, it vaunts the merits of the city’s political system as a guarantee of its wealth and prosperity, in the face of the threat of the feudal lords who would bring war and poverty. This virtuous political regime was called the government of the nine, a council of nine citizens who led the city for only two months at a time in order to avoid the confiscation of political power by private interests. Among the thousand symbols, two stand out in contrast to one another, in the form of female allegories, *Securitas* against *Timor*. Security against Fear.

Is this political concept valid today? Yes, answers Bourges with her eight performers, like a new council of nine. She suggests we put the current moment in perspective instead of reacting precipitously to the now all too familiar state of emergency. “Making a show is a way of gaining time, sculpting the feeling of emergency that sometimes makes us act rashly, of absorbing it into a mental and physical slowing down,” she explains.

FEAR AS DRIVING FORCE?

Resisting fear: this is the aim that the fresco and dance show have in common. The first question that arises is this: What is the role played by fear? Along with Lorenzetti, the historian Patrick Boucheron considers that it is a driving force in the political process—that it is out of fear of bad government that we strive to be virtuous. Bourges has adopted this approach, shifting its meaning from the political domain to that of art. “First, fear triggers an uncontrollable response by the nervous system, I think, and then sets into motion a political or artistic process. Here I’m thinking of what’s called the three Fs, fight, flight or freeze. So in the best case scenario, yes, fear can set a political process into motion, but only later on, not at the moment when we’re gripped by fear.

Unfortunately, this feeling often leads to reactionary rather than emancipating political processes... In my case, at any rate, I react to fear in different ways. Often it’s a matter of ‘fight,’ and, for example, I’ve been able to make art, but I’m not sure that the energy needed for that kind of confrontation can last indefinitely.”

Actually, the stage of fear seems to have been already overcome when the show begins. Bourges speaks calmly and clearly. Like a museum docent, she takes us on a journey back to fourteenth-century Siena, depicting this enormous fresco in great detail through dancers who assume the poses of its allegorical and other figures. This guided tour that goes across the stage is punctuated by moments of humor as the pace slowly accelerates until it produces a whirlwind. This is the case with the choreography, which little by little picks up speed, and after performing the scenes of good and bad government the performers leap out of the fresco, building up to a heady final dance. But it’s also true of the narrative: after the guided tour, a voice-over recounts parallel stories that are like biographical snapshots. We hear Bourges describe a visit to Avignon to present, unsuccessfully, her project to a programming jury. She recalls a childhood memory, her first choreography made in hopes of being rewarded with a Crunch candy bar. We also hear the words to a song by Radiohead, a dialog from a Godard movie, a text by La Boétie, etc. Food for thought, on the individual as well as collective level, about the responsibilities, mechanisms and consequences involved in these power games alternating between fear and security. Conveyed with varying degrees of explicitness, these interrogations represent a continuation of those raised by the fourteenth-century Siena fresco. Bourges says, “I don’t seek to illustrate the different wall paintings, just to suggest many interpretations through a dialogue between what we perceive in this historical image and more contemporary perceptions.” Thus it is up to viewers to pursue this principle of associating ideas by comparing the fresco with their own lived experience.

QUESTIONS AND IMAGES

Thus this show leaves us with many questions undergirded by powerful images. For example, there is a memorable round of

dancers celebrating peace in the city. Going into detail, Bourges explains that they were cross-dressing men paid by the municipality to put on a show of joy. Their faces are actually more sad than one would have thought. This bittersweet scene chosen by the choreographer as the starting point for these dances has a special importance. “This dance casts a slight shadow over the joyous scene and the ‘good’ side of things. Maybe it’s not so joyous because there is always a war to come, and yet peace must be celebrated... Perhaps the political meaning lies in that state of ‘not giving in,’ not giving in to the fear of tomorrow, a possible upcoming war; maybe the artistic meaning is of the same kind, for Lorenzetti, the nine and me? A refusal to abandon the principles we believe are right, even when afflicted by deep sadness,” the choreographer argues.

The other main figure is that of the allegory of *Securitas*, a winged bare-breasted woman high above the city’s ramparts. “This might be the first positive female nude in the history of European painting, and that’s not nothing,” Bourges explains. It inspired her to incorporate nudity in a very significant way in this piece. “Based on what Lorenzetti chose to show, I was interested in asking the women to perform bare-breasted, like *Securitas*, and then to play with the audience’s perception by asking the male performers to bare their lower bodies after that. We know that historically the distribution of nudity has been gendered, and I thought it would be interesting to emphasize that physically through a simple act, taking off one’s t-shirt or pants, in a piece that’s about art history.” Perhaps this is a way to put the genders on an equal footing in regard to the political problematics that affect everyone equally. From the past to the present, Bourges is the lucid observer of a possible swing from good to bad government. If fear really is the driving force, these collective changes should be considered in connection with our individual responsibilities. There’s much to think about here, and to act on. There are many forms of political engagement, and here we see that performance is one that is particularly useful. ■

Translation, L-S Torgoff

Thibaut Sardier, a graduate of the École Normale Supérieure de Lyon, is a columnist and critic.

Gaëlle Bourges

Née en 1967. Vit et travaille à Tours et à Paris.

Dernières créations:

2012 *En découdre (un rêve grec)*

2013 *Un beau raté; Le Verrou*

2014 *59; À mon seul désir*

2015 *Lascaux;*

ENDGAME

Tania Bruguera

Thibaut Sardier

Au sein d'une carrière marquée par la performance, Tania Bruguera met en scène *Endgame*, d'après *Fin de partie* de Samuel Beckett. Une œuvre dont la portée politique interroge la transgression du pouvoir.

■ L'arrivée sur les lieux du spectacle a de quoi surprendre. On découvre un échafaudage circulaire, comme un immense cylindre dont le centre est masqué par une vaste toile. On comprend vite qu'il faut monter les étages de la structure métallique, à la recherche d'un orifice juste assez grand pour laisser passer la tête. On surplombe alors une petite scène ronde, baignée d'un pâle halo de lumière. Comme un clair de lune qui laisse deviner les crânes intrigués du public, ainsi qu'une étrange forme recouverte de tissu et placée au centre du plateau.

Avec un tel dispositif, Tania Bruguera intrigue. Car en voyant débarquer sur scène le jeune Clov, qui vient retirer le drap blanc déposé sur son aîné Hamm, on se sent plus au théâtre que dans une performance, qui est pourtant la marque de fabrique de cette artiste cubaine. Les deux personnages ont d'ailleurs des attitudes et des noms familiers : le premier qui arpente la scène en répondant au moindre coup de sifflet, et l'autre, impotent dans son fauteuil à roulettes. On repense alors au titre, *Endgame*, et on comprend : il s'agit de *Fin de partie*, la pièce de Beckett créée en avril 1957 et traduite un peu plus tard par l'auteur lui-même dans sa langue natale.

PARENTHÈSE THÉÂTRALE

C'est la première fois que l'artiste entreprend un travail de mise en scène. Elle n'a pas choisi le texte au hasard : elle l'a lu des centaines de fois depuis qu'un ami le lui a offert en 1998. Quand on redécouvre l'œuvre à travers cette mise en scène, on retrouve d'abord les caractéristiques de ce théâtre dit « de l'absurde » dans lequel est souvent classé *Fin de partie*. Les premiers mots, prononcés par Clov, sont révélateurs : « Finished, it's finished, nearly finished, it must be nearly finished. » Ils annoncent la fin de partie tout en exprimant un doute sur sa

réalité, empêchant ainsi toute intrigue et tout progression. Le jeu peut donc bel et bien se terminer, ou recommencer indéfiniment. Le choix scénographique de Tania Bruguera insiste sur ce point. Avec cette scène circulaire et close dont Hamm fera le tour en roulant grâce à la bonne volonté de Clov, avant de regagner immanquablement le centre, on voit matérialisé l'aspect cyclique de ce texte. Le choix de ces hauts voilages, qui ferment toute perspective, renforce l'impression d'impasse contre laquelle les personnages butent sans cesse, même lorsque Clov dégaîne son télescope pour tenter d'apercevoir l'horizon. Un autre trait caractéristique du théâtre beckettien est mis en avant dans la mise en scène : l'importance des binômes de personnages. Hamm et Clov occupent le plateau, tandis que le duo secondaire formé par les parents de Hamm restera simplement audible depuis les poubelles dans lesquelles ils se terrent. Tania Bruguera l'assume dans des notes de mise en scène : elle souhaite estomper « l'intervention de l'influence psychologique exercée par les personnages du Père et de la Mère, afin de rediriger la relation de pouvoir sur l'aspect social plutôt que sur l'aspect personnel ou psychologique ». Un choix important, qui permet de relier cette expérience de mise en scène au parcours de l'artiste.

POUVOIR ET DOMINATEUR

Ces mots de l'artiste ouvrent des pistes pour comprendre la place de ce nouveau type de travail au sein d'une carrière marquée par des performances aux implications politiques explicites. Celles-ci forment pour elle un « arte útil », c'est-à-dire un art capable de changer une situation sociale donnée. En 2008, avec *Tatlin's Whisper #5*, elle laissait deux policiers se déplacer à cheval dans la Tate Modern de Londres pour contraindre les visiteurs à se masser dans des périmètres autorisés. L'année suivante, *Tatlin's Whisper #6 (Habana Version)*, consistait en un podium installé en pleine capitale cubaine, sur lequel chacun pouvait s'exprimer durant une minute, encadré par deux faux militaires. Au fil de ses projets de soutien aux migrants, on l'a également vue proposer à des passants la signature d'une pétition demandant au pape d'octroyer la citoyenneté

vaticane à des sans-papiers. Le point commun de ces « faits d'armes » est une interrogation frontale du rapport entre les groupes et l'autorité : entre la violence de la domination et la servitude volontaire, existe-t-il une voie pour la transgression et la remise en cause du pouvoir ? C'est dans cette veine qu'il faut comprendre le travail autour d'*Endgame*, qui donne à ces interrogations une portée plus universelle, car moins ancrée dans un contexte précis. Tania Bruguera en témoigne : « [Quand j'ai reçu le livre], je n'ai pas pu m'arrêter de le lire, car à chaque fois je mettais en lumière un rapport différent entre les personnages, je pouvais voir des choses différentes se produire ; le dialogue se tenait tantôt entre un homme noir et un raciste blanc, entre une femme violée et son agresseur, entre des amoureux... ce qui était toujours identique, c'était la façon dont je visualisais l'espace où tout cela se déroulait. »

PANOPTIQUE ÉTEINT

Pris dans cette perspective d'étude presque scientifique (le plateau a aussi des allures de laboratoire), le choix de l'espace prend une importance particulière. Avec toutes ces têtes – celles du public, celles aussi des deux personnages secondaires que l'on devine proches de l'ouverture des poubelles – qui convergent vers un point central que Hamm met un point d'honneur à occuper au millimètre près, on retrouve ici un panoptique d'autant plus efficace qu'avec cette fente dans laquelle chaque spectateur doit glisser la tête, les corps sont effacés et empêchés d'agir. On le voit évidemment à travers la relation entre Hamm et Clov, le premier contrôlant chaque geste du second par ses questions et par ses ordres.

Toutefois, on pourrait presque parler d'un panoptique éteint. Car le texte insiste sur la cécité du maître, qui devient ici déterminante. « Tu n'as jamais vu mes yeux ? [...] Tu n'as jamais eu la curiosité, pendant que je dormais, d'enlever mes lunettes et de regarder mes yeux ? », demande Hamm à celui qui le sert. L'autre répond par la négative, tout

Toutes les images /all images:

Tania Bruguera. « Endgame ». 2017. (Ph. John Romão).



en ayant visiblement une parfaite conscience de l'obscurité dans laquelle il se trouve. Ainsi, le panoptique est rendu inopérant par la cécité de celui qui en occupe le centre. Pourtant, il semble tout de même fonctionner, mu par une forme d'inertie qui plonge l'un dans le confort de la domination et les autres dans l'habitude de la soumission. Clov n'a pas plus de raison de rester que de partir, et il ne semble pas pressé de marcher vers la liberté.

CROISÉE DES CHEMINS

Dès lors, on est libre de multiplier les pistes d'interprétations actuelles, et l'on ne peut s'empêcher d'avoir une pensée pour le pays natal de Tania Bruguera. Enfermé dans son chariot à roulettes, Hamm garde un petit air du Fidel Castro des dernières années, qui apparaissait assis et en survêtement. Pour le coup, sa partie a véritablement pris fin. Et c'est là sans doute le message de celle qui reste performeuse et militante : la partie peut recommencer à l'identique, mais il est aussi possible d'en changer les règles. Cela n'a finalement rien de si absurde. ■

Thibaut Sardier, diplômé de l'École normale supérieure de Lyon, est chroniqueur et critique.

Endgame Tania Bruguera

Known, among other things, for her performance art, Tania Bruguera is staging *Endgame*, with its subtle political message about the transgression of power.

A surprise awaits you when you enter the theater: A circular scaffolding shaped like a giant cylinder, whose center is covered by a large canvas. Quickly you realize that you have to mount the metal structure's stairs and look for an opening just large enough to stick your head through. Below you can see a small round stage bathed in a halo of pale light. Like moonlight that lets you glimpse the heads of an intrigued audience and a strange, cloth-covered shape placed center stage.

Tania Bruguera's set is fascinating. When we see the young Clov appear and pull back the white sheet covering the older Hamm, we feel more as if we are watching a theater play than performance art. Yet this Cuban artist is known for her performance work. Further, the two characters have familiar names and attitudes: the young man who staggers across the stage at the sound of the slightest whistle, and the helpless old man in his wheelchair. Bruguera's piece is based on

Endgame, which Samuel Beckett originally wrote in French and then translated into his native tongue shortly after its April 1957 premiere.

THEATRICAL PARENTHESIS

This is Bruguera's first time out as a theater director. Her choice of the text was no accident; she has reread it hundreds of times since a friend gave her a copy in 1998. When we revisit the play through her production, we immediately note the distinguishing characteristics of what is often labeled "theater of the absurd." Clov's opening words are revealing: "Finished, it's finished, nearly finished, it must be nearly finished." They announce the endgame—or, more accurately, as expressed in French, the end of the game—and at the same time express doubt as to its reality, thus blocking all intrigue and progression. The game may be over, or beginning all over again indefinitely. Bruguera's stage design emphasizes this point. The cyclical aspect of the text is mate-



rialized by the enclosed, circular stage that Hamm rolls around thanks to Hamm's goodwill before inevitably returning to the center. The choice of the setting shuts off any sense of perspective and reinforces the feeling of an impasse that the characters ceaselessly run up against, even when Clov takes out his telescope to try and peer at the horizon. Another Beckettian trait accentuated in this production is the pairing of characters. Hamm and Clov are seen onstage, while Hamm's parents are present only through their voices emanating from the trashcans in which they are hidden. As Bruguera explains in her production notes, she wanted to play down "the psychological influence exerted by the Father and Mother characters and instead refocus attention on the relationship of power as a social relationship rather than its personal or psychological dimension." This crucial choice is what links her staging of this play with the rest of her art.

POWER AND DOMINATION

Her explanation indicates how we should attempt to understand this work in the context of a career marked by performance pieces with explicit political implications. She speaks of her work as "useful art," an art that can change a given social situation. In *Tatlin's Whisper #5* in 2008, she had two moun-

ted police ride through Tate Modern in London, forcing visitors to group together within authorized perimeters. The following year, *Tatlin's Whisper #6 (Habana Version)* consisted of a podium installed in the middle of the Cuban capital so that anyone who wanted to could speak their minds for one minute, flanked by two imitation soldiers. In her projects in support of migrants she asked passersby to sign a petition demanding that the Pope grant Vatican citizenship to the undocumented. What these interventions have in common is a direct interrogation of the relationship between social groups and authority: faced with both the violence of domination and voluntary servitude, is it possible to transgress and challenge power? These issues are at the heart of her production of *Endgame*, which makes the significance of these interrogations more universal by downplaying their rootedness in a specific context. Bruguera says, "When I was given the book, I read it without stopping. Every time I spotlighted a different relationship between the characters I could see different things happen: the dialogue took place between a Black man and a white racist, between a woman who had been raped and the rapist, between two lovers... what was always the same was the way I visualized the space where all that happened."

A BLIND PANOPTICON

The choice of space takes on particular importance if seen as a quasi-scientific study (the stage also recalls a lab). The heads we see from above, those of the audience and those of the two secondary characters after the trashcans are opened, converge toward a central position that Hamm makes it a point of honor to occupy exactly. Here we have a panopticon that is all the more effective in that the slot through which each spectator must stick their head makes it impossible to move their bodies and indeed makes them disappear. We also see it in the relationship between Hamm and Clov, the former controlling the latter's every move through his questions and orders. Yet this is an almost sightless panopticon. The text emphasizes the master's blindness, which becomes determinate: "Did you ever see my eyes?," Hamm asks his servant. "Did you never have the curiosity, while I was sleeping, to take off my glasses and look at my eyes?" The latter says no, even while obviously fully aware of the darkness in which he finds himself. Thus the panopticon is rendered inoperable by the blindness of the man at its center. But it seems to function anyway by means of a kind of inertia that keeps the former in the comfort of domination and the other in the habit of submission. Clov has no more reason to leave than to stay, and he seems in no hurry to go off toward freedom.

A CROSSROADS

Thus we are free to explore different interpretations, and of course we can't help but think of Bruguera's Cuba. Imprisoned in his wheelchair, Hamm vaguely recalls Fidel Castro during his last years when he, too, appeared sitting and wearing a jogging suit. For him, the game is truly over. That is undoubtedly the message conveyed by Bruguera, who remains a politically engaged performance artist: the same game can begin again, but it's also possible to change the rules. That's not so absurd, after all. ■

Translation, L-S Torgoff

Thibaut Sardier, a graduate of the Ecole Normale Supérieure in Lyon, is a columnist and critic.

Tania Bruguera

Née en 1968. Vit et travaille à La Havane et à Chicago
Performances récentes:

De 2002 à 2009 *Behavior Art School (Cátedra Arte de Conducta)*

De 2010 à 2015 *Immigrant movement international; Migrant people party*

Collaborations:

2003 *Autobiography (The Remix)*, avec Achy Obejas

2006 *L'Accord de Marseille*, avec Jota Castro

2009-2010 *An Object for TH - "Disciplinated Trust"*, avec Thomas Hirschhorn



LES INCONSOLÉS

Alain Buffard

Charlotte Imbault

La compagnie PI:ES du chorégraphe Alain Buffard (1960-2013) est toujours active. Christophe Ives, Matthieu Doze et Fanny de Chaillé travaillent à la mémoire de ses pièces et reprennent aujourd'hui *les Inconsolés* (2005) avec la volonté de recomposer cette œuvre.

■ La pièce d'Alain Buffard *les Inconsolés* (2005) a été créée il y a plus de dix ans. Ils étaient trois hommes, d'âges différents: Christophe Ives, Matthieu Doze et Alain Buffard lui-même. Sur le plateau, ils portent des masques qui recouvrent leur visage. Dans le noir, la pièce commence par *le Roi des Aulnes (Erlkönig)* de Goethe récité en langue allemande. Plus un mot ne sera prononcé jusqu'à l'épilogue, où le même poème, cette fois-ci chanté (dans la version de Schubert) par Georgette Dee, se fera entendre, alors qu'un corps nu est étendu sur le ventre à jardin, et qu'une corde attend un prochain pendu côté cour. Entre temps, les trois adultes ont joué à des jeux d'enfants. Entre temps, en 2013, Alain Buffard est mort. Sa compagnie PI:ES vit toujours. Pas de nouvelle création à proprement parler, mais Fanny de Chaillé, la légataire officielle, Matthieu Doze et Christophe Ives travaillent à la mémoire des pièces. À l'occasion d'une rétrospective initiée par le Centre national de la danse cet automne, plusieurs pièces sont reprises, dont *les Inconsolés* en partenariat avec le Centre Pompidou. C'est une pièce de référence, à la fois pour ce qu'elle délivre dans sa forme même, pour ce qu'elle enseigne sur l'écriture de son/ses auteur/s et pour ce qu'elle révèle de la danse contemporaine française du début des années 2000.

Les Inconsolés est une pièce qui ne se cache pas d'être dure. Trois hommes « jouent » sur des hypothèses de pédophilie ou d'inceste. Plusieurs histoires se superposent et s'agencent, provoquant des constructions narratives en forme de puzzle. Il était question au départ, nous rappelle



Toutes les images /all images:

Alain Buffard. « *Les Inconsolés* ». 2017.

(© Marc Domage).

Matthieu Doze, de produire une adaptation de *Chambres étroites* de James Purdy qui raconte les relations entre deux frères. Mais les images du livre étaient trop fortes, trop lyriques. Et pourtant, en regardant la scène finale, quelque chose est resté de ces imprégnations narratives. Pour comprendre ce que transmettre implique, il s'agit de comprendre ce qui constitue *les Inconsolés*. On peut dire que la matière dont la pièce est faite, au-delà des références littéraires, c'est « cette soupe marasmique de nos intimités » dont nous parle Matthieu Doze. « Alain va chercher dans l'intimité de l'autre : la charge d'inconscient est phénoménale. » Il était très influencé par la psychanalyse. Dans *les Inconsolés*, la projection arrive à plusieurs reprises par des jeux d'ombres pris sur une toile : un homme mange un second, se laisse recouvrir...

RECONSTRUIRE LE FOND

Comment transmettre la pièce sans Alain ? Il a été un temps convenu que Matthieu Doze et Christophe Ives dansent de nouveau mais n'interprètent pas les mêmes rôles. Il aurait fallu trouver un troisième danseur pour réorganiser la distribution, mais le déséquilibre aurait été inévitable. Les danseurs de la nouvelle distribution, composée de Bryan Campbell, Mark Lorimer et Miguel

Pereira, n'ont pas connu le chorégraphe, ce qui assure la fabrication, nouvelle, d'un tissage. Pour Matthieu Doze (qui a passé dix-huit années à travailler aux côtés de Buffard), l'intérêt n'est pas de rejouer l'écriture de la pièce, mais de reconstruire du fond, ce fond qui était justement constitué à la création par les intimités de chacun. Pendant la première période de répétitions qui a eu lieu en décembre, les trois danseurs ne sont pas entrés directement dans la matière de la pièce afin qu'une rencontre entre eux et avec le travail puisse émerger. « On a commencé par des exercices, de longues improvisations autour de l'animal et du déshabillage... on était dans une réelle recherche », se souvient Bryan Campbell. Les exercices se sont approchés des formes de la pièce sans jamais les aborder frontalement. Pas de plagiat. Pas de reproduction. Jusqu'à quel point l'écriture d'un corps détermine une forme ? « Jusqu'à quel point ce sont des choses qui sont nos choses ou si, en définitive, ce sont des formes ? (1) » Après avoir consulté toutes les archives d'enregistrements vidéos, Matthieu Doze a réfléchi, avec Christophe Ives et Fanny de Chaillé, sur la méthode à adopter. En se replongeant dans les sessions de résidence de création, Matthieu et Christophe racontaient les souvenirs, les états, et Fanny notait. Ils

sont arrivés à un script formel, à une structure à côté de la matière produite par les corps, mais cette forme peut être modifiée par le nouveau fond qui sera composé. « Il y a des moments où les formes ont moins d'importance que ce qui les sous-tend. » Jusqu'à quel point les choses changeront-elles ? On revient à la problématique de la traduction qui respecte aussi bien qu'elle trahit. « Je ne sais pas ce qui va se passer. »

TRANSMISSIONS

Approcher ce n'est pas refaire. Ces problématiques de reprise et de transmission ont déjà suscité beaucoup de réflexions et s'inscrivent dans la lignée du travail accompli par le Quatuor Knust (2) (dont Alain Buffard a été interprète) et des *Carnets Bagouet* (3) (dont Matthieu Doze, l'un des grands interprètes de Bagouet, a été co-fondateur). « À la différence de Bagouet qui parlait très peu, je parle beaucoup : je ne mets pas de limite à évoquer une intimité car c'est elle qui vient alimenter les formes ; à quel moment la petite histoire est le moteur de la grande ? » Le critique de danse Gérard Mayen voit dans *les Inconsolés* quelque chose de bagouetien, par la constitution de l'interprète comme « character », qui implique une auto-fictionnalité de l'interprète en tant qu'il se raconte lui-même comme un acteur, le jeu du per-



sonnage demeurant sans intrigue et le théâtre s'orchestrant sans drame. Cette analyse, qu'il désigne comme point aveugle, vient en effet à rebours de l'intérêt porté à la scène américaine qu'Alain Buffard a lui-même installé dans l'imaginaire collectif: que ce soit son travail mené avec Yvonne Rainer ou son film réalisé avec Anna Halprin: *My lunch with Anna* (2005). Pauline Le Boulba, artiste-chercheuse en dialogue avec *Dispositif 3.1* (2001) et *My lunch with Anna* (4), voit dans le rapprochement avec Anna Halprin un geste de « réparation » qui viendrait prendre soin et compenser une violence que l'on retrouve dans les autres pièces où les rapports de dominant/dominé sont souvent des mar-

queurs. Les visages recouverts des *Inconsolés* rappellent ceux dissimulés sous les mèches blondes d'une perruque de *Dispositifs 3.1*. La forme du trio s'égraine d'une pièce à l'autre: trois hommes, trois femmes, deux hommes et une femme pour *INtime/EXtime-MORE ET ENCORE* (1999). Ces visages cachés, ces trios récurrents dessinent pour Pauline Le Boulba la figure du multiple. Le travail d'Alain Buffard ne cesse de conjuguer et de décliner, à l'image du travail de transmission qui porte, lui aussi, son lot de doublures invisibles. ■

(1) Les phrases indiquées entre guillemets qui vont suivre sans indication de leur auteur ont toutes été recueillies lors

de conversations téléphoniques avec Matthieu Doze. (2) Fondé en 1993 par quatre danseurs (Dominique Brun, Anne Collod, Simon Hecquet et Christophe Wavelet), le Quatuor Albrecht Knust a participé à la recreation de pièces du répertoire historique dont *l'Après-midi d'un faune* de Nijinski.

(3) Créés en 1993 suite au décès du chorégraphe Dominique Bagouet, *les Carnets Bagouet* ont pour mission de coordonner et réaliser toutes les initiatives à prendre dans le domaine de la transmission du répertoire de cet artiste.

(4) Pauline Le Boulba est invitée par le Centre national de la danse les 6 et 7 octobre 2017 à présenter *la Langue brisée* (3), une pièce sur la réception de ces deux pièces. ■

Charlotte Imbault est critique d'art.



The Unconsoled Alain Buffard

Four years after his death, PI:ES, the company set up by choreographer Alain Buffard (1960-2013), is still active. Christophe Ives, Matthieu Doze and Fanny de Chaillé are keeping the memory of his pieces creatively alive. They are now reprising and transforming *les Inconsolés* (2005).

Alain Buffard's play *Les Inconsolés* was first staged in 2005. It was performed by three men of different ages—Christophe Ives, Matthieu Doze and Alain Buffard himself—wearing masks that covered their faces. The play begins in darkness as Goethe's poem "The Elf-King" is read in German. Not another word is spoken until the end when the poem serves as an epilogue, this time sung (in the Schubert setting) by Georgette Dee. We see a naked body stretched out on its belly stage right, alone, and stage left a noose awaiting the next hanging. Meanwhile, the three adults have been playing children's games. Meanwhile, in 2013, Buffard died. His theater company, PI:ES, lives on. No new plays, strictly speaking, but Fanny de Chaillé, his official heir, Doze and Ives keep the memory of his plays alive and bear witness while they're still with us. Several plays are being revived for a retrospective initiated by the Centre National de la Danse this fall, among them *Les Inconsolés* at the Centre Pompidou. It is a play of reference for many people because of what it conveys, what it teaches us about the work of its author(s) and what it reveals about contemporary dance in France during the early 2000s.

RECONSTRUCTING THE SUBSTRATUM

Les Inconsolés is unabashedly a hard case. Three men perform a "play" about pedophilia, incest and homosexuality, where several stories are superimposed and fit together like pieces of a puzzle to produce narrative constructions. The original idea, Doze recalls, was to do an adaptation of James Purdy's *Narrow Rooms*, a novel about the relationship between two brothers, but the book's images were much too strong and lyrical. And yet, when watching the final scene, it's clear that Purdy's novel impregnated the narrative. To understand what this transmission means, we have to understand what *Les Inconsolés* constitutes. Beyond its literary references, the play is a "stagnant soup of our most private thoughts," Doze explains. "Alain delved deeply into other people's most private recesses; his work is charged with an incredible subconscious power." Buffard was very

influenced by psychoanalysis. Several projections, literally and in Freudian terms, take place in *Les Inconsolés* through the interplay of shadows on a canvas. A man eats another, lets himself be covered up...

How can this play be transmitted without Alain? At one time it was agreed that Doze and Ives would dance it again, but not play the same roles. That would have required finding a third dancer who could have reorganized the casting, but the disequilibrium would have been obvious. The dancers in this new production, Bryan Campbell, Mark Lorimer and Miguel Pereira, never met Buffard, which means they will weave together something new. What interests Doze, who worked with Buffard for eighteen years, is not revisiting the original choreography but the reconstruction of its substratum, which was based, from the start, on each man's most private recesses. During the initial rehearsals in December, the three dancers did not actually perform the piece but rather danced around it, so to speak, so that an encounter between them and with the piece could emerge. "We started with exercises, long improvisations around animals, undressing and so on. We were really searching," Campbell recounts. The exercises approached the forms of the piece without ever taking them up directly. No plagiarism, no reproduction. Just how much does the choreography of a body determine a form? "Just how much are these things our things, or are they, ultimately, forms?" (1)

After thoroughly revisiting the archival videos, Doze worked with Ives and Fanny de Chaillé on the method to adopt. During residence work sessions, Matthieu and Christophe went over their memories and emotional states while Fanny took notes. They came up with a formal script to structure the raw material produced by bodies, but this form could be changed by the new substratum that would emerge. "There are times when the forms are less important than what underlies them." How much will things change? This is like the problem of translation, which betrays as well as respects. "I don't know what's going to happen."

TRANSMISSION

To connect with something is not to remake it. The problematics of revivals and transmissions have already led to many days of reflection and are related to the work of the Knust Quartet⁽²⁾ (in which Alain Buffard was a performer) and the *Carnets Bagouet* ⁽³⁾ (of which Doze, one of Bagouet's great dancers, was a cofounder). "Unlike Bagouet, who seldom spoke, I talk a lot. I don't impose any limits on myself in speaking about that personal dimension, because that's what gives rise to the forms. At what

point does one's own story become the driving force for something bigger?" The dance critic Gérard Mayen has remarked on the Bagouetian aspect of *Les Inconsolés*, both because the performer becomes a character, implying a sort of "auto-fiction" insofar as he plays the part of himself, and because there is no intrigue regarding the characters or theatrical drama. This analysis of what he calls a blind spot goes against the image of an association with the U.S. that Buffard himself created through his work with Yvonne Rainer and his film with Anna Halprin, *My Lunch with Anna* (2005). The artist and researcher Pauline Le Boulba, who was close to Buffard artistically and is doing her own performance about his *Dispositif 3.1* (2001) and *My Lunch with Anna*,⁽⁴⁾ sees his rapprochement with Halprin as a kind of redress to make up for the violence in his other works in which the relations of dominators/dominated are often markers. The covered faces in *Les Inconsolés* recall those hidden under the blond curls of a wig in *Dispositifs 3.1*. Trios reappear in piece after piece: three men, three women, two men and a woman in *INtime/EXtime-MORE ET ENCORE* (1999). Le Boulba argues that these hidden faces and recurring trios are concretizations of the concept of multiples and variations that was a constant theme in Buffard's work, which, like the work of transmission itself, is freighted with invisible iterations. ■

Translation, L-S Torgoff

1) Unless otherwise indicated by the author, the following phrases in quotation marks are from telephone conversations with Matthieu Doze.

(2) Founded in 1993 by four dancers (Dominique Brun, Anne Collod, Simon Hecquet and Christophe Wavelet), the Albrecht Knust Quartet has participated in the recreation of historic dances such as Nijinski's *Après-midi d'un faune*.

(3) Established in 1993 following the death of the choreographer Dominique Bagouet, the mission of *Les Carnets Bagouet* is to coordinate and carry out initiatives in the domain of the transmission of the dance repertory.

(4) Pauline Le Boulba was invited by the Centre National de la Danse to present *La Langue brisée*,⁽³⁾ a piece on the reception of these two pieces.

Charlotte Imbault is an art critic.

Alain Buffard

Né en 1960 à Morez et mort en 2013 aux Rousses.
1998 *Good boy*
2001 *Dispositifs 3.1*
2001 *Good for...*
2003 *Mauvais genre*
2012 *Baron Samedi* (New Settings #2)

TITANS

Euripides Laskaridis

Florian Gaité

Après le succès de *Relic*, joué à travers toute l'Europe, Euripides Laskaridis réactive la figure du titan dans une farce contemplative où le poétique le dispute au grotesque.

■ Avec le « ridicule » et la « transformation » comme principes directeurs, l'artiste grec Euripides Laskaridis imagine un spectacle où un duo de titans, sans doute gros de l'humanité à venir, tourne en rond dans son éternel refuge. Sous ses airs de carnaval désabusé, la pièce profite de la force critique du décalage et de la caricature pour dessiner une fable plastique dont la signification reste volontairement ouverte.

Interprète de cinéma, de théâtre et de danse, notamment pour Robert Wilson ou Dimitris Papaioannou, Euripides Laskaridis est également metteur en scène et réalisateur. De ses études d'architecte à sa formation aux arts de la scène au Brooklyn College à New York, il a multiplié les trajectoires pour façonner un univers artistique protéiforme, empruntant au show burlesque, au cinéma, au cirque et au théâtre de l'absurde. Révélation de la nouvelle scène grecque, intégré à la plateforme Arowaves et lauréat de la bourse Pina Bausch 2016, Euripides Laskaridis se distingue par son excentricité maîtrisée, son sens aigu de la dramaturgie et son inventivité plastique. Sa compagnie, Osmosis, assume les paradoxes de son nom, renvoyant autant à une forte poussée qui secoue qu'à l'influence réciproque exercée par deux éléments opposés qui s'accordent. Ses propositions scéniques s'inscrivent ainsi dans une narration fragmentaire complexe, qui mélange librement les genres et les tonalités pour ouvrir au maximum les potentiels interprétatifs. Dans *Titans*, deux *freaks* proto-divins conjurent leur ennui dans un microcosme supralunaire, en-deçà et au-delà du monde historique. Miroirs de l'humanité ou figures-repoussoirs, ils campent le rôle de deux êtres désabusés par l'existence, opposant un rire purgatif au caractère dérisoire de leur condition.



Toutes les images /all images:

Euripides Laskaridis. « *Titans* ». 2017.

(Ph. Julian Mommert).

FREAKSHOW

Dans le sillage de *Relic*, *Titans* met en scène deux créatures sans genre défini, ni culture assignée, l'une fardée et maquillée de façon grotesque, l'autre masquée. Le personnage central, un humanoïde hydrocéphale à la peau rose, le nez protubérant, visiblement encoint(e) ou simplement un peu enrobé(e), est accompagné d'un assistant, sous-homme de l'ombre et de main. Véritable objet de curiosité, leur apparence agit comme un puissant effet d'accroche, « la prime de séduction », comme dirait Freud, étant d'abord chez Laskaridis de nature visuelle. Elle repose sur tout un ensemble d'artifices par lesquels susciter le regard du public, en

flattant son goût pour l'incongruité, le bizarre et le bigarré. *Titans* emprunte ainsi à des formes du divertissement populaire (cirque, vaudeville ou cabaret) qui placent le transformisme au cœur de leurs pratiques. La scénographie assume ce recours au spectaculaire bien qu'il soit ici tenu dans les limites d'un bricolage minimaliste, parfois proche de l'arte povera. L'action prend place dans un huis clos que l'on pourrait croire domestique si des éléments suspendus, le vide et l'obscurité ne venaient ajouter à cette économie de l'ordinaire une dimension plus céleste, évoquant un mobile planétaire déconstruit ou les ruines d'un éden perdu. Épars et changeant, il représente surtout

un lieu de plasticité, permettant de voir la malléabilité des identités qui y évoluent. Déjà convoquée dans la performance *Venus* ou dans *Relic*, l'esthétique du *freak queer* permet de questionner le rapport à l'étrangeté, à l'acceptation de la différence et de fondre la performativité sociale dans la théâtralité scénique. Mais là où Leigh Bowery, Klaus Nomi, Divine ou la moins esthétique Christeene produisent de l'incommensurable, de l'irréductiblement singulier, Euripides Laskaridis cherche au contraire à révéler à travers ces figures le ridicule tapi en chacun de nous. Il invite à nous envisager comme des caricatures, les acteurs plus ou moins ratés d'une vie déterminée par d'autres. Dans une série d'autoportraits photographiques, *Quirks*, il utilise d'ailleurs régulièrement le déguisement pour souligner la force des constructions sociales et la profondeur de leur incorporation. Aussi, comme par exemple chez Steven Cohen, le travestissement permet de sublimer la monstruosité des protagonistes par le libre réagencement des symboles identitaires.

ARCHI-COSMIQUE

Chez Euripides Laskaridis, l'appel aux monstres de la mythologie grecque a moins le sens d'une appropriation folklorique, collant à leur récit traditionnel, que celui d'une évocation symbolique des archaïsmes humains. De la comédie attique d'Aristophane aux mythes réinvestis dans sa pièce *Dearest Welcoming Lemnos*, en passant par le panthéon fantasque de *Venus* et de *Relic*, cet héritage est convoqué comme une origine perdue, qui, en contrepoint, lui permet d'éprouver la distance qui sépare le monde idéal de la réalité, le surmoi d'une civilisation de ses actualisations effectives.

Miroirs de l'homme, de ses échecs, de ses incertitudes, les titans représentent des anti-héros, des divinités primitives qui rappellent l'humanité à son idiotie originelle. Leur parade excentrique constitue une façon de manifester un état du monde primitif et prérationnel, autant que de faire retour à un état du subconscient, avec tout ce que cela désigne d'indéterminé, d'irrationnel et de spontané. Du microcosme psychologique au macrocosme stellaire, Laskaridis déploie ainsi un paysage métaphorique élastique, où chacun est convié à se situer librement. Euripides Laskaridis a créé sa compagnie en 2009 dans le contexte de la crise grecque. Il a refusé de monter une création (*Syntagma*) précisément en raison de la tournure des événements politiques. Mais *Titans* ne peut pas être interprété comme une allégorie du trouble que traverse le pays depuis 2008. Résolument atemporelle et déracinée, la pièce cherche davantage à renouer avec le tragique d'une condition originelle qu'à refléter un état du monde actuel.



MÉTAPHYSIQUE BURLESQUE

Euripides Laskaridis s'illustre ici dans un registre burlesque total, désamorçant la gravité du propos par la légèreté du traitement qu'il leur réserve. Sous ses airs de fin de soirée et sa narration en forme de pétard mouillé, *Titans* évoque en creux la mort, la douleur, la solitude et la vanité de l'action. Le tour de force du metteur en scène est d'aborder ces questions en plaçant sur un pied d'égalité la futilité du geste ordinaire (arroser ses fleurs, se balancer, balayer...) et l'absurdité de l'existence, d'aligner le temps humain et l'éternité des astres, donnant à la pièce l'allure d'un joyeux paradoxe que les personnages tentent moins de résoudre que d'exacerber.

La chorégraphie rejoint la dramaturgie en portant elle aussi cette alliance burlesque du trivial et de la métaphysique. Le motif de la rotation, commune à la routine quotidienne comme à la révolution des planètes, en organise la rencontre : la bascule sur la chaise présente dans *Relic* devient ici berceement sur une balançoire, imprimant le mouvement de son oscillation à l'atmosphère déjà lancinante de la pièce. L'hésitation, le geste inutile, sinon superficiel, et le mauvais placement forment ensemble le vocabulaire gestuel de cette tragicomédie,



elle-même détachée de toute progression linéaire stable ou de logique narrative précise. Dans ce tableau littéralement sans queue ni tête, Euripides Laskaridis évoque, avec tendresse, et même amour, les contradictions d'une humanité perdue entre désir d'immortalité et conscience de

sa finitude, montant ces destins de fortune en symptômes titanesques de la condition humaine. ■

Florian Gaité est docteur en philosophie et critique d'art. Il est également curateur auprès de festivals, de galeries et d'institutions.



Titans

Euripides Laskaridis

After the success of *Relic*, performed throughout Europe, Euripides Laskaridis reactivates the figure of the Titan in a contemplative farce where the poetic and the grotesque collide.

With “ridicule” and “transformation” as his guiding principles, the Greek artist Euripides Laskaridis has conceived a performance where a pair of Titans, probably prefiguring the humanity to come, mess around in their eternal cave. With its air of a disillusioned carnival, the piece takes advantage of the critical power of the odd and the caricatural to present a visual fable whose meaning is deliberately left open-ended.

The movie and theater actor and dance performer Euripides Laskaridis, who has worked with Robert Wilson and Dimitris Papaioannou, is also a stage and film director. He has been an inveterate shape-shifter and explorer of multiple paths since first studying architecture and later switching to theater arts at Brooklyn College in New York, creating a universe integrating burlesque, movies, circus and theater of the absurd. A standout figure in the Greek new performance scene, associated with Aerowaves new dance hub and winner of a Pina Bausch fellowship in 2016, Laskaridis is known for his controlled eccentricity, acute sense of dramaturgy and visual inventiveness. His company, Osmosis, lives up to its paradoxical name, referring both to a sudden thrust and the reciprocal influence of two opposed elements. Thus his performance projects produce complex and fragmentary narratives that freely mix different genres and registers so as to open the field of possible interpretations as widely as possible. In *Titans*, two bored proto-divine Todd Browning-esque freaks mess around in a supralunar microcosm that is both prequel and sequel to the historical world. Mirrors of humanity or perhaps its foils, they play the role of figures deeply disillusioned by existence, responding to the derisory quality of their condition with a purgative loud laugh.

FREAKSHOW

In line with Laskaridis’s earlier *Relic*, *Titans* features two grotesquely made-up creatures of no particular gender or ethnicity. The central character, pink-skinned, hydrocephalic, with a protuberant nose and visibly pregnant (or simply plump), is accompanied by a subhuman shadowy assistant. Objects of curiosity, their appearance is a real attention-getter, since in Laskaridis’s work the “seduction bonus,” as Freud would say, is primarily visual, above all an ensemble of artifices meant to attract audiences by pandering to their taste for the incongruous,

bizarre and motley. *Titans* borrows from popular entertainment practices (circus, vaudeville and cabaret) in which cross-dressing plays a central role. The set design unabashedly parallels this resort to spectacle, even though here it is constrained to a DIY minimalism occasionally recalling Arte Povera. The action takes place in a claustrophobic space that might seem domestic if the hanging props, otherwise empty stage and darkness did not lend this banality a more celestial dimension, like a deconstructed planetary mobile or the ruins of a paradise lost. Spare and constantly changing, it represents above all a site of plasticity revealing the malleability of the characters’ identities.

The queer freak aesthetics here, previously seen in the performance *Venus* and *Relic*, enable an interrogation of our relationship to the strange and our acceptance of difference, and brings social performance into the theater realm. But unlike Leigh Bowery, Klaus Nomi, Divine, or the less aesthetic Christeene, who produce the incommensurable and irreducible, through these figures Laskaridis seeks to shine a spotlight on the dimension of the ridiculous lurking within all of us. He invites us to see ourselves as caricatures, failed actors in a life determined by others. In *Quirks*, a series of photo self-portraits, he uses disguises to emphasize the power of social constructions and the enormous degree to which we incorporate them into our persona. At the same time, as with performers like Steven Cohen, this use of drag makes it possible to impart a sublimity to the monstrosity of the protagonists by means of a free-form reconfiguration of their symbols of identity.

ULTRA-COSMIC

For Laskaridis, the figure of Greek mythological monsters is not so much an appropriation of folklore, a recycling of a traditional narrative, as a symbolic evocation of archaic human qualities. From Aristophanes’ ancient comedies to the myths revisited in *Dearest Welcoming Lemnos*, and of course the absurd pantheon of *Venus* and *Relic*, in his work this heritage is made to stand for a lost origin and thus serves as a counterpoint that allows us sense the distance between the ideal world and reality, the superego of a civilization and its actuality.

As mirrors of humanity, with its failures and uncertainties, the titans are anti-heroes, primitive gods that remind humanity of its original idiocy. Their eccentric display constitutes a way to make manifest a primi-

tive and pre-rational state of the world, as well as a return to a unconscious state, with all that implies in terms of indeterminacy, irrationality and spontaneity. From the psychological microcosm to the stellar macrocosm, Laskaridis constructs an elastic metaphorical landscape where we are invited to situate ourselves as we like. Although Laskaridis founded his company in 2009, in the context of the Greek debt crisis when he refused to allow the performance of a show (*Syntagma*) because of the turn taken by political events, *Titans* cannot be interpreted as an allegory of the turmoil the country has experienced since 2008. Resolutely atemporal and unrooted, its aim is to reconnect with the tragedy of our original condition and not to reflect today’s world.

BURLESQUE METAPHYSICS

Laskaridis has chosen to adopt a totally burlesque tone, countering the gravity of his message with the frivolous treatment he gives it. With its over-the-top attitude and wet squib plot, *Titans* is really about death, pain, solitude and the vanity of all human action. What makes his piece amazing is that it addresses these questions by giving equal emphasis to the futility of ordinary acts like watering flowers, riding a swing and sweeping, and the absurdity of existence, of comparing the human lifespan to the temporality of the stars, producing a joyous paradox that the characters exacerbate rather than resolve.

The choreography works along with the dramaturgy in creating this Ubuesque alliance of the trivial and metaphysical. The motif of rotation, a term that describes our daily routine as well as the movement of the planets, organizes the meeting of the two: the rocking chair in *Relic* becomes a swing, and this oscillating movement intensifies the already throbbing atmosphere. Hesitations, useless and superficial gestures and mispositioning constitute the physical vocabulary of this tragicomedy lacking any stable linear progression or clear narrative logic. In this literally nonsensical tableau, Laskaridis gives us a tender and even loving picture of the contradictions of a humanity lost between immortality and consciousness of its finitude, turning the makeshift lives and misfortunes of his characters into titanic symbols of the human condition. ■

Translation, L-S Torgoff

Florian Gaité has a PhD in philosophy and is an art critic. He has also curated for festivals, galleries and museums.

Euripides Laskaridis

Né en 1975. Vit et travaille à Athènes.

2012 *Osmosis*

2014 *Dearest Welcoming Lemnos*

2015 *Relic*

FESTEN

Cyril Teste

Thibaut Sardier

Cyril Teste adapte *Festen* de Vinterberg pour la scène en une performance filmique où théâtre et cinéma se mêlent en temps réel.



■ « Il y a quelque chose de pourri au royaume de Danemark. » C'était vrai du temps de Shakespeare, à l'ombre du château d'Elseneur. Cela l'était encore en 1998, dans le huis clos du manoir où se tenait le *Festen* (« fête » en danois) de Thomas Vinterberg. Le film raconte comment disparaissent les joyeux faux-semblants d'une assemblée réunie pour les soixante ans de son chef de famille, Helge. Au début du repas, son fils Christian lui porte un toast. Il a préparé deux discours, l'un sur papier jaune, l'autre sur papier vert. Helge choisit, Christian lit. Il révèle un tabou familial qui fait voler en éclats l'image lisse du père,

compromet la mère et libère le héros d'un secret. Seul face aux convives, dont on ignore s'ils sont médusés, complaisants, ou attentistes, Christian doit s'y reprendre à plusieurs fois pour dynamiter de précaires équilibres. Patriarcat, inceste, racisme ou violence de classe sont dénoncés tour à tour, dressant le portrait d'une société en perte de repères. « Vinterberg signe une sorte de manifeste contre la montée du nationalisme au Danemark, qui naît à la fin des années 1990 avant de se disséminer en Europe », explique Cyril Teste. C'est donc parce que le mal s'est répandu au-delà du seul Danemark, et par envie de se confronter au thème de la famille, que le metteur en scène s'attaque à cette pièce en s'appuyant sur une adaptation écrite par Vinterberg et Mogens Rukov en 2003: « La montée du nationalisme n'est plus d'actualité. Désormais, c'est la normalisation, cette façon que nous avons d'accepter une vision abjecte de la société. »

DU DOGME À LA PERFORMANCE FILMÉE

Ce *Festen* théâtral de 2017, créé à Bonlieu-scène nationale d'Annecy, apparaît donc comme une poursuite des réflexions de Thomas Vinterberg, tant en termes politiques et historiques que du point de vue de la recherche esthétique. Cyril Teste aimerait susciter un choc comparable à celui qu'il a éprouvé à la découverte du film, l'une des premières œuvres à se revendiquer du Dogme95. Écrit par Vinterberg et Lars von Trier, ce manifeste propose un cinéma sans artifice ni effets spéciaux, tourné en décors naturels, caméra à la main, laissant une place à l'improvisation. En appliquant ces règles, *Festen* prend des allures de film de famille tourné au caméscope, notamment lorsqu'il montre le repas, épice centre où s'enchaînent discours et invectives. Il se présente ainsi comme un témoignage brut de l'inertie d'un groupe.

Le renouveau artistique proposé par Cyril Teste est celui de la performance filmique, une pratique définie au fil de son travail avec le collectif MxM, et qu'il a déjà développée dans son précédent spectacle, *No-body*. En faisant entrer une caméra sur le plateau, il s'agit de croiser les écritures théâtrale et cinématographique pour multiplier les points de vue possibles sur l'action: là où le théâtre offre au spectateur le choix de ce qu'il observe et la possibilité d'une vision d'ensemble, la vidéo superpose un point de vue qui tantôt se focalise sur certains détails, tantôt élargit l'espace de l'action en partant hors champ, vers les coulisses. Des principes du Dogme95, la performance filmique conserve notamment la simplicité

du dispositif: seuls deux caméramen suivent les comédiens sur le plateau, pour capter et retransmettre les images en temps réel – un défi technique qui se révèle toutefois beaucoup plus complexe qu'il n'y paraît.

Loin de se résumer à une utilisation gratuite de nouvelles technologies, la performance filmique est au service du sens: côté théâtre, la scène avec ses quatre murs matérialise le huis clos qui enferme les personnages et force la résolution de l'intrigue; côté cinéma, on quitte la salle à manger pour explorer chambres, bureaux et cuisines au fil des apartés et des confidences. Mais surtout, on assiste à une confrontation des discours: « Au début, le père fait son cinéma, et propose une production parfaite du film de ses soixante ans. Avec sa révélation, le fils casse cette fiction et prend le théâtre. On va ainsi passer du cinéma au théâtre et réciproquement, sans que les deux éléments ne rivalisent », indique Cyril Teste. L'un des rôles de la caméra est ainsi de révéler les points de vue des personnages: « L'écriture cinématographique de la pièce donnera une grande part aux plans séquence, elle proposera une observation sans affolement. Mais chaque personnage prendra d'assaut le récit filmique: chacun doit s'appropriier le récit par l'image ».

HAMLET OR NOT HAMLET

Si le lien avec Vinterberg relève de l'évidence, Shakespeare n'est pas bien loin non plus. Car Christian, jeune héros qui dénonce une vérité cachée par un chef de clan tout puissant, ressemble à Hamlet. « Tous deux sont habités par un fantôme dont ils ne parviennent pas à se libérer », remarque Cyril Teste, qui rappelle que la sœur de Christian lui apparaît à plusieurs reprises. Tous deux se battent donc contre un ordre injuste, qui s'oppose à leurs valeurs: le goût des convives pour la fête au lendemain d'un enterrement en est le symbole évident. « L'autre point commun majeur est la façon qu'ont les deux héros d'utiliser le théâtre pour faire éclater la vérité », affirme le metteur en scène avant de préciser: « Dans Shakespeare, Hamlet dit: « Le théâtre sera le piège où je prendrai la conscience du roi. » Christian, quant à lui, utilise le théâtre qu'est ce repas pour briser le récit de son père. »

Mais contrairement à Hamlet, Christian survit à cette révélation: de quoi surprendre, à l'issue d'une pièce où la tension dramatique a mêlé folie, violence et indifférence. Cyril Teste parle même de happy end: « On assiste à la fin d'un monde, et non à la fin du monde. Mais vingt ans après le film, nous sommes devenus les enfants de ce monde. Nous devons faire en sorte qu'il change, mais sans faire table rase. » Il invite donc à guetter les signaux faibles d'un changement positif. Ainsi, la table ne doit pas



Toutes les images /all images:
Cyril Teste. « Festen ». 2017. (© James Kerwin).



apparaître uniquement comme un lieu de violence où règnent les faux-semblants. C'est aussi un lieu autour duquel se constitue le collectif : « Le repas est quelque chose de central dans notre société. Il détient une capacité à rassembler, malgré toute la complexité que cela implique. » Les personnages secondaires, qui se refusent à abandonner leur place, le montrent bien. Gbatokai, le seul étranger de la famille, fait face aux racistes et soutient Christian ; Kim le cuisinier, ami d'enfance du héros, l'incite à poursuivre son combat en empêchant toute fuite de l'assemblée ; même son frère Michaël, allié du père, entend finalement raison.

Festen est donc l'histoire d'un édifice qui se lézarde, non sans humour. On verra d'ailleurs le manoir changer au fil de cette cruelle journée. Elle se prolonge en une longue nuit, puis débouche sur une aube nouvelle. Le rideau retombe cependant trop tôt pour que l'on sache ce qu'il advient du royaume de Danemark, et de bien d'autres avec lui. ■

Thibaut Sardier, diplômé de l'École normale supérieure de Lyon, est chroniqueur et critique.

Cyril Teste

Né en 1975. Vit et travaille à Lille
Dernières performances filmiques :
2011 *Patio, Sun* (New Settings #1)
2012 *Park*
2015 *Punk Rock; Nobody*

Festen Cyril Teste

Cyril Teste adapted the Thomas Vinterberg movie *Festen* for the stage in a combined film/live performance version.

“Something is rotten in the state of Denmark.” That was true in Shakespeare’s time, in the shadow of Elsinore castle, and it was still true in 1998 in the hotel where *Festen* (titled *The Celebration* in English) takes place. The film by Thomas Vinterberg recounts the noirish turn taken by a hypocritical family party in celebration of the sixtieth birthday of its patriarch, Helge. At the beginning of the meal, one of his sons, Christian, proposes a toast. He has prepared two speeches, one on yellow paper and the other on green paper. Helge chooses, Christian reads. He reveals a family secret that shatters the father’s bland image, compromises the mother and unburdens Christian. Alone facing the guests—we don’t know if they are hypnotized, complaisant or just waiting to see what happens next—Christian has to restart his story several times to shatter the precarious reigning equilibrium. Patriarchy, incest, racism and class violence are denounced one after another in a portrait of a morally adrift society. “Vinterberg made a kind of manifesto against the rise of

nationalism in Denmark, which began in the 1990s before spreading throughout Europe,” Teste explains. It is because the evil proliferated beyond Denmark, and because he wanted to address the issue of the family, that Teste revisited this drama, basing himself on a stage adaptation written by Vinterberg and Mogens Rukov in 2003. “Nobody talks about the rise of nationalism in Denmark anymore. Now it’s considered normal—we’ve accepted a despicable vision of society.”

FROM DOGME TO FILMED PERFORMANCE

This theater version of *Festen*, premiered in 2017 at Bonlieu - Scène Nationale d’Annecy, is as much a continuation of Vinterberg’s wrestling with political and historical issues as of his aesthetic experiment. Teste wanted to shock people as powerfully as he was when he first saw the film, one of the first to follow the strictures laid down in *Dogme 95*. That manifesto, written by Vinterberg and Lars Von Trier, called for more naturalistic films, with no special effects or other artifices, shot with hand-held cameras in normal settings and leaving room for improvisation. By applying these rules *Festen* looks like a home movie made with a camcorder, especially in the dinner scenes, the epicenter of the film’s accusatory speeches and strings of insults. The camera seems to bear raw witness to group inertia.

Teste has reinvented this work as a film/performance, a practice developed during his work as a member of the MxM and previously seen in his last theater work, *No-body*. In bringing a camera onstage, he crosses theater and film to produce as many points of view as possible of the unspooling action. Whereas classical theater offers audience members both the choice of watching what they want to watch and the possibility of an overall vision, video superimposes a vision that can focus on certain details or broaden the space of action by looking offstage or backstage. What this method retains from the Dogme 95 principles is mainly the simplicity of the whole set-up. One Steadicam-mounted camera follows the actors onstage, capturing and retransmitting images in real time, a technical challenge that sometimes turns out to be much more complicated than it might seem. Far from being a gratuitous utilization of new technologies, film performance conveys meaning. The theatrical dimension materializes the claustrophobic four walls enclosing the characters and forcing a plot resolution, while the film dimension allows the audience to leave the dining room to explore bedrooms, offices and kitchens for one-on-one conversations and the telling of secrets. Above all, it permits a clash of discourses. "In the beginning, the father is the star of his own movie, a perfect film about his sixtieth birthday. When his secret is revealed, his son

shatters that fiction and takes over the stage. Thus we go back and forth between stage and film, with the two media never entering into a rivalry with one another," Teste says. One of the roles played by the camera is to reveal the various characters' point of view. "The filmic dimension of the play gives a lot of emphasis to long takes and calm observation. But each character tries to take over the film narrative, to appropriate the narrative by means of images."

HAMLET OR NOT HAMLET

While this production is obviously heavily indebted to Vinterberg, Shakespeare hovers not far behind. Christian, the young protagonist who exposes the hidden truth about the all-powerful head of the family, resembles Hamlet. "Both men are haunted by a ghost they can't get free of," Teste remarks, recalling that Christian repeatedly sees his dead sister. Both are fighting against an unjust order that opposes their values, as obviously symbolized by the guests' predilection for partying the day after a burial. "The other major point in common is the way the two protagonists use theater to bring out the truth," Teste continues, explaining, "In Shakespeare, Hamlet says that theater will be a trap by which he will 'catch the conscience of the king.' Christian uses the theater constituted by the dinner to smash his father's narrative."

But contrary to Hamlet, Christian survives this revelation, surprisingly considering the

dramatic tension melding violence, madness and indifference. Teste even talks about his work's happy ending: "We see the end of a world and not the end of the world. But twenty years after the movie, we've become children of this world. We need to change it, but not with the idea of a clean slate. The point is to watch for the signs, however weak, of positive change." Consequently, the dinner table must not be seen only as a site of violence and pretence. It is also the core around which a collectivity is constituted. "The dinner table plays a central role in our society. It can still bring people together despite all the complexity involved." This is attested to by the refusal of the secondary characters to give up their place. Gbatokai, the only non-family member present, stands up to the racists and supports Christian; Kim the cook, Christian's childhood friend, encourages him to keep up the fight by keeping anyone from leaving; even his brother Michael, the father's ally, finally listens to reason.

Thus *Festen* is the story of a crumbling edifice. We see the house change during the course of a cruel day followed by a long night and ending with another dawn. The curtain comes down too quickly for us to know what will become of the state of Denmark and many others. ■

Translation, L-S Torgoff

Thibaut Sardier, a graduate of the Ecole Normale Supérieure de Lyon, is a columnist and critic.



CONVERSATIONS (AT THE END OF THE WORLD)

Kris Verdonck

Bastien Gallet

Le théâtre de Kris Verdonck est un théâtre de la fin, une fin qui n'est plus un terme mais un moment à part entière de l'expérience humaine. En sa présence, paroles et actions se libèrent.

■ Cinq personnages occupent le temps qu'il leur reste avant la fin du monde. Ainsi pourrait-on résumer le spectacle de Kris Verdonck tout en traduisant son titre. On parle et on se parle, on court, on crie, on joue du piano, on débute une conversation, on récite un poème, on se dispute, on danse et on s'enlace, on se repousse, etc. On s'interrompt, on change d'idée, on passe sans cesse d'une chose à l'autre : quel que soit ce que l'on commence, on est toujours rappelé à l'imminence de la fin. La particularité de cette fin est qu'elle ne concerne pas seulement les personnages présents sur scène mais l'humanité dans son ensemble : elle est universelle et totale. Les personnages de Kris Verdonck n'attendent pas leur propre mort, ou plutôt ils l'attendent comme conséquence de la fin de toutes choses. Nous allons finir parce que le monde tout entier va finir – étrangement, cette fin est ce qui fait qu'il y a encore un monde.

Seulement, et c'est là un des enjeux majeurs de ces « conversations », cette fin ne vient pas. Sans cesse annoncée et sans cesse reportée, elle place les hommes et les femmes qui y sont confrontés dans une situation étrange : celle de vivre indéfiniment dans un temps sur le point de s'interrompre. À force d'être imminente, la fin devient partie intégrante de ce qui est vécu, elle devient immanente : le temps s'identifie au temps qui reste. Non mesurable, car suspendu à la catastrophe à venir, il ne cesse cependant de se dilater. C'est dans cette temporalité singulière que baignent nos cinq personnages : un temps dans lequel on ne peut rien faire ni construire, qu'on ne peut qu'occuper jusqu'à ce que la fin vienne. Un temps paradoxal qui n'est pas sans rappeler celui que nous vivons aujourd'hui, nous qui nous trouvons entre deux catastrophes : celle que fut la Seconde Guerre mondiale – démontrant par le fait que la fin était possible, que le monde humain pouvait disparaître – et celle qui s'annonce parce qu'elle a déjà

Toutes les images /all images: Kris Verdonck.
« Conversations (At the End of the World) ». 2017.
(© Kristof Vrancken).



commencé – la catastrophe écologique planétaire. Le temps-de-la-fin-qui-ne-finit-pas, c'est le nôtre.

MANIÈRES DE FINIR

Ce n'est pas la première fois que Kris Verdonck représente la fin. Avec *End*, en 2008, il en présentait des figures possibles, commentées par un témoin allant et venant dans une cabine de verre le long d'un muret noir s'étendant sur toute la largeur de la scène : corps qui tombent des cintres, se débattent suspendus dans les airs, tirent des charges trop lourdes, traversent le feu ou se couvrent de terre. Cette pièce mettait en scène le temps devenu horizontal de l'énumération des désastres et de la succession arbitraire des gestes et des actions : où tout

peut arriver mais où rien de ce qui arrive n'est à même d'achever le cycle.

Dans *In Void*, en 2016, il confrontait les spectateurs à une série d'installations automatiques, scènes d'un monde d'où l'homme s'est absenté : cors qui jouent tout seuls, moteur de voiture qui pétarade sur un socle de musée, marteau pilon qui saute et chute sur la scène d'un théâtre vide, chiens-jouets qui roulent et aboient dans un cercle de lumière blanche, etc. Dans *In*, en 2003, il plonge deux corps dans un milieu étranger, enchaînés à un dispositif qui les maintient en vie : un homme et une femme, tous les deux en habits de ville, sont immergés dans des parallélépipèdes de verre remplis d'eau. Debout, les yeux ouverts, ils respirent l'un et l'autre à l'aide d'un tube en plastique qui sort

de leur bouche comme une longue tentacule. Leur respiration et leurs battements de cœur sont amplifiés et diffusés dans la pièce.

Nous pourrions multiplier les exemples : Kris Verdonck n'a au fond jamais cessé de mettre en scène la fin : celle qu'on attend, celle qu'on subit et celle à laquelle on a survécu ; le temps de la fin, le temps des catastrophes et le temps d'après. Malgré leurs différences, ces temps ont en commun d'être, chacun à leur manière, vides, suspendus. Il ne s'y passe rien : 1) soit parce que l'événement est à venir, 2) soit parce qu'on est en train de le vivre sans cependant s'en rendre compte, 3) soit parce qu'il a déjà eu lieu. Dans tous les cas, espace et temps sont ouverts, à remplir : néant ou page blanche qui ne retiendront rien de ce qu'on y inscrira. La scène est vide et elle le restera quoi qu'il arrive : premier principe de son théâtre.

UN THÉÂTRE DE LA CONTRAINTE

C'est la raison pour laquelle ce théâtre peut indifféremment prendre la forme d'une pièce, d'une installation, d'une performance ou d'une chorégraphie. Le théâtre, pour lui, est une affaire de corps. Ils peuvent être organiques ou machiniques, mais ils sont toujours soumis à des contraintes qui délimitent pour chacun d'entre eux un régime spécifique de mots et d'actions possibles. Dans *I/II/III/IV*, en 2007, quatre danseuses sont suspendues à des fils qui guident et contraignent leur mouvement. Marionnettes vivantes, elles accompagnent et résistent aux va-et-vient des fils, opposant à leur force mécanique la résistance de leurs tissus organiques, de leur chair et de leurs muscles. Dans *Heart*, en 2004, une femme dont le corps est accroché à un câble est violemment projetée en arrière à chaque fois que son cœur a battu cinq cents fois. Plus elle sent le moment approcher, sans qu'il lui soit possible de savoir exactement quand il se produira, plus la fréquence de ses battements augmente, ce qui a pour effet de diminuer le temps qui la sépare du choc. Elle ne peut qu'attendre qu'il se produise, s'y préparer et tenter de contrôler son rythme cardiaque. La liberté de ces danseuses semble faible mais n'est-ce pas précisément parce que la liberté est ici l'envers de la contrainte ? La contrainte de la fin annoncée n'est pas moins forte que celle d'un câble ou d'un faisceau de fils : elle empêche et limite autant les corps qui y sont soumis. Dans les deux cas, elle dessine un cadre, c'est-à-dire un vide et des possibles. La question que pose le théâtre de Kris Verdonck serait celle-ci : comment exercer néanmoins sa liberté ? Autrement dit, que faire de l'espace-temps que ces contraintes ouvrent aux corps qui les acceptent ?





LIBÉRER LES VOIX

Le texte de *Conversations (At the End of the World)* – peut-on lire dans celui qu’a écrit Kristof Van Baarle (dramaturge) pour le dossier de presse du spectacle – sera « un collage de conversations réelles et de poèmes issus de zones sinistrées et d’opérations militaires, de témoignages sur l’ennui en prison, de récits à propos de prophètes et philosophes devenus fous, de dernières œuvres écrites par des compositeurs à l’article de la mort... » Compilation de mots écrits ou prononcés par des hommes et des femmes confrontés à une fin inéluctable, on ne peut qu’être surpris par la diversité et l’hétérogénéité de ce qu’ils se disent, des réflexions qui les traversent. Libérées de la nécessité de l’échange social et de la prégnance des codes hiérarchiques, les voix cessent de retenir leur parole : elles disent tout et rien, inventent, poétisent, se souviennent, prennent peur, réfléchissent, etc. Elles ne font soudain plus qu’un avec ce qu’elles racontent. Ces « conversations » sont finalement bien plus que des mots échangés : des exercices de libération.

Dans *Gossip*, en 2010, seize hommes et femmes en tailleurs et costumes, debout face

aux spectateurs, se murmurent des mots à l’oreille, puis se taisent d’un coup ou se mettent à rire bruyamment. On ignore ce qu’ils disent. On ne sait ce qui les fait rire ainsi. Ils nous regardent avec insistance. C’est de nous qu’ils se moquent bien sûr. Et c’est parce qu’ils rient ensemble de nous qu’ils forment un groupe si soudé. Ils ne savent pas qui nous sommes mais c’est par notre regard qu’ils existent. Cette mise en scène de la société de classes est aussi une allégorie du théâtre. La fin du monde ne serait-elle pas une affaire de représentation ? ■

Écrivain et philosophe, Bastien Gallet est professeur à la Haute école des arts du Rhin.

Kris Verdonck

Né en 1974. Vit et travaille à Bruxelles

Dernières créations :

2007 *I/II/III/IIII*

2008 *End ; Variation IV*

2010 *Gossip ; Actor #1*

2011 *Talk ; Exit ; Exote*

2012 *M, a Reflection*

2014 *Untitled*

2016 *In Void ; Boch Beach*

Conversations (at the End of the World) Kris Verdonck

The theater of Kris Verdonck is a theater of the end, an end that is not a final point but a specific moment of human experience—a moment when speech and action lose their inhibitions.

Five characters filling the time left to them before the end of the world. Kris Verdonck’s show is summed up in its title. People talk and talk to each other; they run, shout, play piano, start conversations, recite poems, argue, dance, embrace, repel, etc. They interrupt each other, change the subject, switch constantly from one thing to another. Wherever they start, we are constantly reminded of the imminence of the end. The particularity of this end is that it does not concern only the figures present on stage but humanity as a whole. It is universal and total. Verdonck’s characters are not awaiting their own deaths, or rather, they are waiting for them simply because all things must end. When the world goes, we go and, strangely enough, it is because of this end that there is still a world.

Except that—and this is one of the main things about these “conversations”—this end doesn’t come. It is constantly announced and constantly deferred. It places the men and women confronted with it in a strange situation: that of living indefinitely in a time that is about to be broken off. Because of its imminence, the end becomes an integral part of what is experienced; it becomes immanent: time is identified with what remains. It cannot be measured because it hangs by the coming catastrophe, and yet it is constantly expanding. This is the singular temporality inhabited by our five characters, a time in which nothing can be done or constructed, a time that can only be occupied, until the end comes. This paradoxical time also echoes our situation today, between the catastrophe of World War 2 (proof that the human race might one day disappear) and the catastrophe that has already started, the global ecological catastrophe. This time of the end that never stops coming is our time.

WAYS OF ENDING

This is not the first time that Verdonck has represented the end. In 2008, his *End* presented possible scenarios, recounted by a witness coming and going in a glass cabin along a black parapet stretching across the stage. Bodies drop down from the flies, are

hung and struggle in the air, pull weights that are too heavy for them, walk through fire or cover themselves with earth. This piece represents the now horizontal time of the enumeration of disasters and the arbitrary succession of gestures and actions, a time when anything can happen but in which nothing that happens can close the cycle.

In Void (2016) confronted viewers with series of installations involving automata, scenes from a world where man is absent: horns playing themselves, automobile engines sputtering on museum pedestals, a drop hammer jumping and falling on the empty stage, toy-dogs rolling and barking in a circle of white light, etc. *In* (2003) plunges two bodies into an alien milieu, harnessed to a device that keeps them alive: a man and a woman, fully dressed, are immersed in glass tanks full of water. Standing, eyes wide open, they breathe through the plastic tubes that come out of their mouths like long tentacles. Their breathing and their heartbeats are amplified and played in the room.

In fact, Verdonck has never really shown anything other than the end: the end we are wait-

ing for, the end that comes for us and the end we survive: the time of the end, the time of catastrophe and the time after. For all their differences, what these times have in common is that they are all, in their way, empty, in suspense. Nothing is happening there, because either the event is still to come, or we are living through it without realizing, or it has already happened. In all these cases, space and time are open, waiting to be filled: a nothingness or white page that will hold back none of what is marked there. The stage is empty and will remain empty, whatever happens. That is the primary principle of Verdonck's theatre.

A THEATER OF CONSTRAINT

That is why this theater can take the form of a play, an installation, a performance or a choreography. Theater, for him, is all about bodies. These can be organic or mechanical, but they are always subjected to constraints that, for each one, delimit a specific regime of possible words and actions. In *I/II/III/IIII* (2007), four dancers hang from threads that guide and constrain their movement. They

are living puppets that accompany and resist the coming and going of the threads, with mechanical strength pitted against organic thread, flesh and muscles. In *Heart* (2004), a woman hanging from a wire is thrown violently backwards every time she clocks up five hundred heartbeats. As the number of beats adds up she senses the imminence of the next shock—without knowing exactly when it will come—which therefore speeds up her heartbeat and brings it closer. She can only wait for it to happen, brace herself, and try to control her heartbeat.

The freedom of these dancers seems slender but is that not precisely because here freedom is the obverse of constraint? The constraint of the end foretold is no less great than that of a wire or a bundle of threads: it both prevents and limits the bodies subjected to it. In both cases, it establishes a framework, that is to say, an emptiness and possibilities. The question raised by Verdonck's theater is therefore this: how do we exercise what freedom we do have? In other words, what are we to do with the space-times that these constraints open up to the bodies that accept them?

FREEING VOICES

The text of *Conversations (at the End of the World)*—as we read in author Kristof Van Baarle's words in the press kit—is a "collage of real conversations and poems from disaster zones and military theaters, from texts about boredom in prison, stories of mad prophets and philosophers, works written by composers at death's door, etc." What cannot fail to surprise about this compilation of words and thoughts written or spoken by men and women facing their end is the diversity and heterogeneity of what they say. Freed from the necessity of social exchange and the effect of hierarchical codes, the voices are no longer inhibited: they say whatever comes into their head, they invent, poetize, remember, are afraid, reflect, etc. They are suddenly at one with what they are saying. These "conversations" are ultimately much more than that: they are exercises in liberation.

In *Gossip* (2010), sixteen men and women in suits stand facing the audience and whisper to each other, then suddenly fall silent or laugh boisterously. We don't know what they are saying. They stare at us. Of course, they are mocking us. And it is because they are all laughing at us that they form such a tight-knit group. They don't know who we are but it is because we are looking that they exist. This staging of class society is also an allegory of theater. Might not the end of the world be a matter of representation? ■

Translation, C. Penwarden



Writer and philosopher Bastien Gallet teaches at the Haute École des Arts du Rhin.

MAPS

Liz Santoro & Pierre Godard

Marcelline Delbecq

Dans la continuité de leurs pièces précédentes, créées sous l'intitulé « Le principe d'incertitude », Liz Santoro et Pierre Godard prennent pour matrice scénique la cartographie du cortex : un pas de côté qui s'amuse des irrégularités du territoire mental.

Toutes les images /all images:
Liz Santoro & Pierre Godard. « For Claude Shannon ». 2016. (Ph. Julieta Cervantes).





■ « Nous sommes rapidement parvenus à six yards pour un mile. Et puis est venue l'idée la plus grandiose de toutes. En fait, nous avons réalisé une carte du pays, à l'échelle d'un mile pour un mile ! »

« L'avez-vous beaucoup utilisée ? » demandai-je.

« Elle n'a jamais été dépliée jusqu'à présent », dit Mein Herr.

« Les fermiers ont protesté : ils ont dit qu'elle allait couvrir tout le pays et cacher le soleil ! Aussi nous utilisons maintenant le pays lui-même, comme sa propre carte, et je vous assure que cela convient presque aussi bien. »

Lewis Carroll, *Sylvie and Bruno concluded* (Londres, 1893)

« Structure without life is dead but life without structure is unseen. »

John Cage

Réunis depuis 2011 sous l'intitulé programmatique « Le principe d'incertitude », Liz Santoro et Pierre Godard développent ensemble une suite logique de pièces dans un

principe de continuité, chacune étant envisagée comme la reprise du travail à l'endroit où il s'est arrêté avec la précédente. Ces pièces volontiers nommées « machines » ou « instruments de mesure » ne sont ni des machines de guerre ou un asservissement stakhanoviste, ni un formatage à la métrique, mais des dispositifs sans cesse renouvelés où danse, texte, musique et décor sondent, à travers les mouvements et la parole, les enjeux cognitifs de tout acte performatif.

D'abord formée à la danse classique à la Boston Ballet School puis aux neurosciences à la prestigieuse université d'Harvard, l'américaine Liz Santoro est passée par la Trisha Brown School de New York avant de devenir interprète pour de nombreux chorégraphes, parmi lesquels Alexandra Bachzetsis, Philipp Gehmacher, Trajal Harrell ou Eszter Salamon & Christine De Smedt. À partir de 2009, elle amorce une collaboration étroite avec le touche-à-tout français Pierre Godard, successivement analyste dans la finance, éclairagiste, accessoiriste et assistant à la mise en scène,

actuellement engagé dans un travail de recherche en Traitement automatique des langues (TAL) pour documenter des langues menacées de disparition. Ensemble, ils creusent étape par étape l'infinitude des liens complexes qui unissent la linguistique, la théorie scientifique ou encore l'astronomie au mouvement performé.

ENTRER EN CONTACT

Le duo a d'abord créé des pièces in situ dans des musées ou des jardins, telles *Watch It* (2012) ou *Quarte* (2014) ; puis *We Do Our Best* (2012), *Relative Collider* (2014), et plus récemment *For Claude Shannon* (2016) pour le théâtre, espace de représentation par excellence qui est d'abord un espace architectural, à prendre en compte dans l'entièreté de ce qu'il propose de tangible et d'impalpable.

Pour comprendre les enjeux de *Maps*, tournons-nous dans un premier temps vers ce qui la précède et dont elle pourrait bien, d'une manière ou d'une autre, découler. Créée en mars 2014 et successivement présentée (entre autres) au Théâtre de la Bastille, au



Théâtre de Vanves, à la Chocolate Factory de New York et au CDC Atelier de Paris-Carolyn Carlson, *Relative Collider* proposait l'interaction d'un quatuor construisant et déconstruisant le sens des mots et celui des mouvements – générés en parallèle dans un même espace et fusionnant dans leur altérité – via une sorte de chimie organique devant témoins, « une physique de l'attention, une collision des regards ».

For Claude Shannon (2016) partait d'un discours du pionnier de l'informatique Claude Shannon pour extraire une structure linguistique, capable à son tour de générer d'inépuisables séquences chorégraphiques. À chaque représentation, les danseurs devaient apprendre une parmi des milliards de possibilités ne pouvant être réitérées. Mettant en jeu tant les ressources de la mémoire de travail que celles de la mémoire à long terme, les quatre interprètes donnaient à voir leur partition intérieure dans un décor noir et blanc d'où émanait une tension graduelle. Celle-ci englobait les spectateurs, témoins actifs embringués dans la « machine » mémorielle. Car chacune des pièces de Liz Santoro et Pierre Godard invite celles et ceux qui la regardent à entrer en contact direct avec elle, en interrogeant ce que produit

le fait d'être regardé sur le système nerveux : les spectateurs regardent les interprètes les regarder.

CARTOGRAPHIE EN DEVENIR

Ainsi, *Maps* intègre au cœur de son dispositif la présence du public, non pas en tant que participant sur scène mais comme récepteur des signaux, visibles et invisibles, lancés par l'interaction des interprètes entre eux dans la circonférence du plateau et en résonance avec le bâtiment entier. En se déployant chacun à leur mesure sur une partition musicale élaborée par Greg Beller, les corps des six danseurs Matthieu Barbin, Lucas Bassereau, Jacquelyn Elder, Maya Masse, Cynthia Koppe et Charlotte Siepiora se font unité de mesure et relais entre texte dit et mouvement rendu visible. L'idée est simple, connue depuis l'antiquité : chaque cerveau humain est une architecture complexe où se logent tant le langage que le souvenir, les sons comme les images. Libre à nous de les situer et de les convoquer. Or cette matrice a des propriétés à la fois communes et singulières : à l'endroit où s'activent les neurones, des schémas identiques, comme des variantes, s'opèrent en chacun de nous au moment où se vit l'expérience.

En prenant cette fois pour matrice scénique le cortex lui-même dans une forme dépliée, *Maps* propose une cartographie en devenir. On le sait, toute carte n'a qu'une emprise limitée sur la réalité de son territoire ; elle se contente d'en proposer une retranscription étalonnée sans avoir la capacité de communiquer des informations difficilement quantifiables et pourtant décisives : force du vent, nature des sols, phases d'ensoleillement. En partant des deux sources tangibles que sont la représentation du cortex et le modèle du couple al-Tusi (éminent philosophe, mathématicien, astronome et théologien perse musulman du 12^e siècle), dans lequel le mouvement d'un petit cercle roulant à l'intérieur d'un cercle deux fois plus grand explique une rotation non uniforme et produit un effet cinétique, Liz Santoro et Pierre Godard proposent avec leurs danseurs d'offrir un pas de côté déstabilisant. *Maps* bouscule les codes de perception des témoins actifs que nous sommes via la seule chimie de notre cerveau. Des codes inscrits dans un ordre que le désordre, avec toute sa rigueur, est bien le seul à pouvoir remettre en question. ■

Marcelline Delbecq est artiste et écrivain.



Maps Santoro & Godard

"We very soon got to six yards to the mile. Then we tried a hundred yards to the mile. And then came the grandest idea of all! We actually made a map of the country, on the scale of a mile to the mile!"

"Have you used it much?" I enquired. "It has never been spread out, yet," said Mein Herr: "The farmers objected: they said it would cover the whole country, and shut out the sunlight! So we now use the country itself, as its own map, and I assure you it does nearly as well."

Lewis Carroll, *Sylvie and Bruno Concluded* (1893)

"Structure without life is dead but life without structure is unseen"

John Cage

The Franco-American duo Liz Santoro and Pierre Godard began working together in 2011 on a project programmatically titled "The Uncertainty Principle." In a logical

succession, each new piece they make is envisioned as continuing from the point reached by the preceding one. They refer to these works as "machines" or "measuring instruments" but there is no notion of war or Stakhanovite forced labor here, not metrical formatting. Rather, in these constantly renewed pieces dance, text, music and sets work with movement and speech to probe the cognitive issues involved in any performative act.

Liz Santoro learned classical dance at the Boston Ballet School and then studied neurosciences at Harvard before a spell at the Trisha Brown School in New York. Since that time, she has worked with various choreographers including Alexandra Bachzetsis, Philipp Gehmacher, Trajal Harrell and Eszter Salamon & Christine De Smedt. She started collaborating closely with Godard in 2009. So far, the multitasking Frenchman has been a financial analyst, a lighting designer, a prop man and a production assistant, and he is currently doing automatic language processing research in a project documenting disappearing languages. Together, they are exploring the endless, complex connections between performed movement linguistics, scientific theory and astronomy.

The duo began with site-specific pieces in museums and gardens, such as *Watch It* (2012) and *Quarte* (2014). *We Do Our Best* (2012), *Relative Collider* (2014) and *For Claude Shannon* (2016) were all conceived for the theater, that archetypal space of representation which is an architectural space first of all, in which every tangible and impalpable element counts.

To understand what is at stake in *Maps*, supported by *New Settings*, we need—given the continuity of their work—to go back to the works that came before it.

First performed in March 2014 and performed (among other venues) at the Théâtre de la Bastille and Théâtre de Vanves in Paris, at the Chocolate Factory in New York, then back in Paris at the CDC Atelier de Paris Carolyn Carlson, *Relative Collider* presented the interactions of a quartet constructing and deconstructing meaning via a kind of organic chemistry, all before witnesses. The meaning of the words and movements, generated in parallel in the same space and entering into fusion, was experienced in a "physics of attention, a collision of gazes."

For Claude Shannon (2016) started with a speech by IT pioneer Claude Shannon, from which was extracted a linguistic structure capable of generating choreographic sequences ad infinitum. For each new performance, the dancers had to learn a particular choreography selected from the billions of possibilities: no two performances could be the same. Bringing into play the resources of work memory and long-term me-

memory, the four performers presented their inner scores in a black and white set, creating a sense of cumulative tension which was shared by spectators, who themselves were dragged into this "memory machine." All Santoro and Godard's pieces invite a direct response from the audience. The spectators watch the performers watching them and the event probes the effects of this "being watched" on the nervous system.

The audience is again at the heart of *Maps*, not as participants but as receivers of the visible and invisible signals sent out by the interactions between the performers both on the stage and in resonance with the entire building. By each exploiting their full span to the score by Greg Beller, the bodies of the six dancers (Matthieu Barbin, Lucas Bassereau, Jacquelyn Elder, Maya Masse, Cynthia Koppe and Charlotte Siepiora) become unites of measurement and intermediaries between the spoken text and movement made visible. The idea is simple and has been known since Antiquity: each human brain is a complex structure housing both language and memory, sounds and images. It is up to us to locate and invoke them. Now, this matrix has properties that are both shared and singular. During a given experience, our neurons both follow identical patterns and create variants.

By taking as its structure the cortex itself, *Maps* offers an evolving cartography. As we know, any map has only a limited grip on the reality of its territory: it simply proposes a measured transcription, without having the capacity to communicate information that is difficult to quantify and yet decisive: the strength of the wind, the nature of the soil, sunlight. By starting from two tangible sources that are the representation of the cortex, and the Al-Tusi couple (Al-Tusi was an eminent philosopher, mathematician, astronomer and theologian living in Persia in the twelfth century), in which a small circle rotating inside a larger circle with twice its diameter produces a seemingly non-uniform movement in what is a kinetic illusion, Santoro and Godard and their dancers offer an unsettling sideways step. *Maps* overturns the codes of perception of the active witnesses that we become simply via the chemistry of our brain. Codes inscribed in an order that only disorder, with all its rigor, is capable of calling into question. ■

Translation, C. Penwarden

Marcelline Delbecq is an artist and writer.

Liz Santoro & Pierre Godard

Duo formé en 2009. Vivent et travaillent à Paris.

Dernières créations:

2012 *Watch It*; *We Do Our Best*

2014 *Quarte*; *Relative Collider*

2016 *For Claude Shannon*

THE GREAT OUTDOORS

Annie Dorsen

Pascaline Vallée

Annie Dorsen crée des œuvres générées par des systèmes informatiques à partir de textes choisis. Avec *The Great Outdoors*, elle reprend les commentaires que les hommes déposent sur la toile et donne à un algorithme le soin de l'écriture.



■ Comment penser le monde dans lequel nous vivons ? Les philosophes, les sociologues et les artistes sont nombreux à tenter de prendre du recul par rapport à notre époque et à l'omniprésence technologique qui la caractérise. Les analyses, la plupart du temps critiques, font planer le spectre d'une domination par les machines que les hommes ont eux-mêmes créées. À l'inverse, Annie Dorsen prend le parti d'examiner de plus près ces développements, sans les rejeter d'emblée, pour en faire surgir une dimension performative.

THÉÂTRE ALGORITHMIQUE

Auteure et metteuse en scène, à la croisée du théâtre, de la danse et de la vidéo, Annie



Dorsen s'éloigne à la fin des années 2000 de la forme théâtrale traditionnelle. En collaborant avec des musiciens, des chorégraphes et des programmeurs, elle glisse peu à peu vers des productions hybrides, des performances digitales dans lesquelles des procédés informatiques mènent le jeu. En 2010, elle crée sa première pièce algorithmique, *Hello Hi There*. Face au public, deux ordinateurs dialoguent en piochant des extraits d'une discussion, filmée en 1971, entre le philosophe Michel Foucault et le linguiste Noam Chomsky sur l'existence d'une nature humaine innée, qui serait liée au langage. L'ironie de la situation tient au fait que le texte, produit en direct selon 80 000 variations possibles, est prononcé par des *chatbots*, ces logiciels capables de simuler une conversation avec un être humain.

À partir de cette conversation, et plus tard à partir d'*Hamlet* de Shakespeare, qui sert de matière à *A Piece of Work* (2013), Annie Dorsen laisse à des algorithmes le soin de reconstituer des dialogues. En 2015, *Yesterday Tomorrow* fonctionnait selon le même principe avec des partitions, chantées par trois interprètes. Là encore, chaque représentation est différente. Le spectateur reconnaîtra sans doute le début (*Yesterday*, des Beatles) et la fin du spectacle (*Tomorrow*, de la comédie musicale *Annie*). Mais entre les deux, la mélodie familière se désintègre, les syllabes se chevauchent, les rythmes s'accélèrent et ralentissent, brouillent nos repères. C'est pourtant bien de notre environnement quotidien, saturé d'informations et d'appels à communiquer, qu'Annie Dorsen propose la lecture. Un monde à la fois virtuel et bien réel, animé par un langage sans auteur dont les *chatbots* sont la plus forte expression. Bien qu'il soit de plus en plus construit, ce langage n'appelle pas au dialogue, puisqu'une machine ne se laissera jamais convaincre ou ne changera pas d'opinion.

THE GREAT OUTDOORS

The Great Outdoors se nourrit d'une autre forme de langage née d'Internet : les commentaires des internautes. Pour chaque performance, ils sont récoltés pendant les jours qui précèdent sur le site Reddit, où les utilisateurs suscitent le débat en postant des liens vers des contenus existants sur des thèmes aussi variés que l'actualité, des questions de société ou des images insolites d'animaux. Bavardages, questions, confessions, anecdotes ou déclarations plus ou moins bien intentionnées sont choisis selon des critères de sémantique, de syntaxe et de potentiel poétique, puis assemblés dans un monologue énoncé par un algorithme.

Annie Dorsen. « *The Great Outdoors* ». 2017. (Ph. Julieta Cervantes).

Contrairement à *Hello Hi There* ou *A Piece of Work*, le langage est ici émis par des humains, mais leurs discours anonymes n'attendent pas de réponse et sont « décorporalisés ». Sommes-nous nous aussi devenus des machines ?

En détournant des algorithmes, Annie Dorsen tente non seulement de comprendre comment ces derniers fonctionnent, mais surtout comment nous fonctionnons avec eux. Elle souligne un paradoxe : Internet offre une infinité de choix et de savoirs. Mais nos capacités d'absorption et d'action étant limitées, nous faisons sans cesse appel à des outils de recherche et de sélection. En réalité, nos choix supposés « infinis » sont prédéterminés par des algorithmes basés sur nos « préférences » et sur les différentes data enregistrées sur nous. Tout en donnant l'illusion d'une diversité, ils façonnent notre vision du monde avec des critères restreints.

NATURE ET CULTURE

L'immensité du web peut faire peur. Annie Dorsen regarde cette toile comme un paysage. Sans jugement, elle en observe les contours, les élévations et les gouffres, les couleurs et les vibrations. Considéré comme un environnement quasi-naturel, ce paysage peut aussi toucher au sublime, à cette transcendance qui élève et écrase à la fois. Ainsi, les commentaires des internautes peuvent être comparés à des étoiles, fonctionnant à la fois seuls et en constellation. Un environnement technologique pourrait presque nous sembler plus naturel que la nature elle-même, parce que nous y évoluons quotidiennement depuis de nombreuses années et que nous savons la plupart du temps nous en servir, tandis que les codes de la nature nous échappent parfois aujourd'hui. La scénographie de *The Great Outdoors* joue sur ce paradoxe : autour d'un feu de camp digital, le public est invité à regarder une nuit étoilée programmée par ordinateur et projetée sur un dôme gonflable dressé pour l'occasion. Avec le compositeur Sébastien Roux et plusieurs concepteurs techniques, Annie Dorsen a conçu un véritable environnement, qui a pour but d'apporter la même sensation de relaxation et d'exaltation que l'on peut ressentir devant un ciel étoilé. L'homme tente de maîtriser la technologie comme il a toujours tenté de maîtriser la nature. Mais l'une comme l'autre restent imprévisibles.

Face à cela, on peut éprouver un sentiment de malaise. L'algorithme qui crée le texte de la pièce *The Great Outdoor* s'appuie sur la notion d'entropie théorisée par Claude Shannon, qui mesure l'incertitude avec laquelle un message est reçu en fonction de la quantité d'informations qu'il contient : plus ce message est simple et redondant, plus il a de chances d'être compris entièrement, plus il

aura une faible entropie. Plus il est complexe et contient de données, plus son entropie sera forte. Selon les cas, on se dirige donc de l'ordre vers le chaos, du familier vers l'étrange, du banal vers le charabia, de sentiments doux vers d'autres plus agressifs. Face à cela, on peut aussi éprouver un certain optimisme, en vertu de l'idée selon laquelle l'errance amène à des découvertes insoupçonnées. Cet état d'esprit qui s'applique aussi au rapport qu'Annie Dorsen établit entre le spectateur et les acteurs. Comme dans la conception qu'a développé John Cage de la performance, le spectacle n'est pas un objet de connaissance à communiquer, mais invite à percevoir différemment. Les acteurs comme les spectateurs attendent avec la même curiosité ce qui va se produire. Chacun doit agir et activer son imagination. De multiples réactions sont possibles, de l'émotion la plus simple à une réflexion philosophique ou politique, en passant par une analyse mathématique. En un mot, cela nous conduit vers l'interprétation, qui est sans doute la meilleure manifestation de la créativité humaine. ■

Pascaline Vallée est journaliste et critique d'art.

Annie Dorsen

Née en 1973. Vit et travaille à New York

Dernières créations:

2010 *Hello Hi There*

2013 *A Piece of Work*

2015 *Yesterday Tomorrow*

The Great Outdoors Annie Dorsen

Annie Dorsen uses computers to generate works based on chosen texts. Her *The Great Outdoors* feeds online comments through a computer algorithm, letting the data-monkey do the writing.

Plenty of philosophers, sociologists and artists, among others, are trying to get a handle on our technocentric times. The standard, usually critical conclusion most provide summons up the ghost of man becoming dominated by machines that he has himself created. Not so with Annie Dorsen whose close interest in these developments, rather than lead to rejection, brings out their performative dimension.

ALGORITHMIC THEATER

An author and director whose work takes in theater, dance and video, Dorsen moved away from conventional staging at the end of the last decade and, in her collaborations with musicians, choreographers and programmers, tended increasingly towards hybrid forms, producing digital performances in which computer procedures take the lead. In 2010 she created her first algorithmic piece, *Hello Hi There*. Facing the audience, two computers dialogue by drawing on a recorded discussion from 1971 between philo-

sopher Michel Foucault and linguist Noam Chomsky: the subject, the question of whether there is such a thing as innate human nature, with language as one of its hard-wired capacities. The irony, of course, is that the text, generated live from out of 80,000 possible variations, is spoken by chatbots, whose software makes them capable of seeming to converse with a human being. Whether here, or later with Shakespeare's *Hamlet* (in *A Piece of Work* (2013), Dorsen leaves it to algorithms to reconstitute the dialogues. In 2015, *Yesterday Tomorrow* applied the same principle with scores sung by three performers. Here again, each performance is different. Spectators will no doubt recognize the beginning (*Yesterday*, by the Beatles) and the end of the show (*Tomorrow*, from the musical *Annie*). But between the two, familiar melody disintegrates, syllables start to overlap, and rhythms either accelerate or slow down, making us lose our bearings. What Dorsen is offering us here is a take on our contemporary environment, saturated with information and calls to communicate—a world that is at once virtual and real, animated by an author-less language most powerfully expressed by chatbots. Although increasingly constructed, this language is not conducive to dialogue, because no machine will ever be convinced or made to change its opinion by what we tell it.

Annie Dorsen. « Hello Hi There ». 2010. (Ph. W. Silveri).





THE GREAT OUTDOORS

The Great Outdoors draws on another form of Internet language: commentaries. Over the few days before each performance, these are collected on Reddit, a social platform where users post links to existing content on themes such as current events, societal issues or droll images of animals. Chitchat, questions, confessions, anecdotes and statements that are more or less civil are chosen in keeping with criteria of semantics, syntax and poetic potential, then assembled into a monologue by an algorithm. The language therefore comes from humans, which it doesn't in *Hello Hi There* and *A Piece of Work*, but their anonymous discourse is not expecting any answers. It is "decoroprealized." Have we too become machines?

By appropriating algorithms, Dorsen is trying to understand how they function, but also, and most importantly, how we function when we use them. She points up the paradox: the Internet offers an infinite number of choices, infinite knowledge, but because of our limited capacity to absorb and act, we are constantly making use of search and selection tools. The reality is that our purportedly "infinite" choices are predetermined by algorithms based on our "preferences" and on our own data trail. While presenting the illusion of choice, they shape our vision of the world on the basis of criteria that are actually narrow.

NATURE AND CULTURE

The immensity of the Web can be frightening. Annie Dorsen contemplates it as if it were a landscape. Without judging, she casts her eye over its contours, elevations and abysses, its colors and vibrations. Viewed as a natural environment, this landscape can also touch on the sublime, on that transcendence which at once elevates and crushes. Comments by users can be compared to stars, existing both alone and in constellations. A technological environment could almost seem more natural to us than nature itself, because for many years now it has been our everyday environment and most of the time we know how to use it, whereas today the codes of nature can be a mystery to us. The staging of *The Great Outdoors* plays on this paradox: around a digital camp fire, visitors are invited to look at a starry night sky programmed by a computer and projected on an inflatable dome set up specially for the occasion. With composer Sébastien Roux and several technical designers, Dorsen conceived a thoroughgoing environment designed to provide the same sensation of relaxation and exaltation as a real night sky.

Man is trying to master technology just as he has always tried to master nature. But both are unpredictable. This is something that could make us feel uneasy. The algorithm that creates the text for *The Great Outdoors* draws on the notion of entropy theorized by Claude Shannon, which measures the uncer-

Annie Dorsen. « The Great Outdoors ». 2017. (Ph. Julieta Cervantes).

tainty with which a message is received in accordance with the amount of information it contains: the simpler and more tautological the message, the more likely it is to be fully understood, because of its low entropy quotient. Depending on the situation, therefore, we go from order towards chaos, from the familiar towards the strange, from the banal towards gobbledygook, from gentle feelings to more aggressive ones.

All this can also induce a kind of optimism, based on the idea that uncertainty can also lead to unexpected discoveries. This state of mind also applies to the relation that Dorsen sets up between viewers and actors. In keeping with the conception of performance developed by John Cage, her show is not an object of knowledge to be communicated, but an invitation to see things differently. Both the actors and the spectators await what is going to happen with the same curiosity. Each must act and activate their imagination. All kinds of reactions are possible, from the simplest emotion to philosophical or political reflection, or mathematical analysis. In a word, this all leads us towards interpretation, which is no doubt the finest manifestation of human creativity. ■

Translation, C. Penwarden

Pascaline Vallée is a journalist and critic.

TRAUM (LE PARADOXE DE V.) SMITH & Matthieu Barbin

Florian Gaité

Entre la fable cosmique et la néo-mythologie cyborg, la pièce de SMITH et Matthieu Barbin suit les transformations d'un corps pulvérisé dans l'espace, héros d'une désincarnation spectaculaire.

■ Volet chorégraphique du projet *TRAUM, le Paradoxe de V.* met en scène les métamorphoses d'un cosmonaute saisi dans l'instant de sa mort jusqu'à sa conversion en constellation. Nourri des récits d'expérience de mort imminente, de philosophie et de physique quantique, il allie la force d'un imaginaire complexe à la poésie nihiliste de l'action.

Artiste et cinéaste polymorphe, SMITH développe depuis 2015 un projet transdisciplinaire, incluant un court-métrage, un livre, des impressions 3D, des photographies et des archives reconstituées. Cet ensemble plastique s'organise autour d'un conte rétrofuturiste qui emprunte ses codes à l'esthétique soviétique, à la science-fiction et à l'univers astronaute. Son titre, *TRAUM*, lie la question du rêve (sa traduction depuis l'allemand) à celle de l'accident traumatique à travers l'histoire de Yevgeni, opérateur de lancement d'astronef atteint de narcolepsie, responsable malgré lui de l'explosion de la navette Soyouz et de la mort de son meilleur ami, Vlad, qui la pilotait. Hanté par le souvenir de l'accident, il s'engage dans un long processus de métamorphoses, tandis qu'en miroir, Vlad s'hybride avec les restes de son vaisseau, avant de prendre la forme d'une constellation.

La collaboration avec le chorégraphe Matthieu Barbin ajoute une forme dansée au projet, focalisée sur ce moment de catastrophe de Vlad, sa transformation en étoiles. À travers une danse minimaliste, indexée sur la dimension spéculative de la narration, elle met en scène un questionnement sur les formes d'un corps-limite, porté au seuil de sa viabilité : que produit un organisme sans enjeu vital ? Comment la matière vivante peut-elle résister à son propre effacement ?

MATIÈRE À PARADOXES

Le paradoxe central de la pièce tient au fait d'imaginer une transformation en négatif, relevant de ce que Catherine Malabou nomme la « plasticité destructrice », à savoir

la formation d'une identité en creux, obtenue par effacement ou par explosion. Employée par la philosophe pour désigner les cas d'identités accidentées, dégénératives ou cérébrolésées, la notion permet de penser la façon dont un événement traumatique produit un corps méconnaissable et de déployer le récit de cette fuite ontologique. Sollicitant le réalisme spéculatif et la physique, SMITH et Matthieu Barbin ont cherché à comprendre ce qu'est une matière qui survit à sa dissolution. Ils se réfèrent notamment à l'un des principes de la mécanique quantique selon lequel une présence ne peut être assignée à un point localisé, mais toujours inscrite dans un champ de probabilités. La danse est ainsi orientée par leur volonté de « rendre l'absence paradoxalement présente », d'allier la physicalité du corps à l'évanescence des gestes, de traduire des actions dans un espace « vectoriel », là où un corps peut être à plusieurs endroits et dans différents états simultanément.

Pensée par les auteurs avec Matthieu Prat, revisitée par Marion Abeille et mise en lumière par Fabrice Ollivier, la scénographie est conçue comme une structure d'accueil pour cette identité contrastée. Toute en noir et blanc, elle se compose de deux sculptures monolithiques, deux portes ouvrant sur un corridor et creusant la profondeur de la scène, ainsi que de fragments géométriques dispersés, qui matérialisent les ruines de la navette. Ce paysage minimal introduit un jeu de correspondance entre la finitude du corps et l'infini de l'univers : son éparpillement entre en résonance directe avec la pulvérisation du corps et l'éclatement de la psyché de Vlad, quand les variations lumineuses, entre éblouissement et obscurité, rendent tangible la dialectique entre les trous noirs célestes de l'astrophysique et les trous blancs psychiques de la théorie du trauma.

Toutes les images /all images:

SMITH & Matthieu Barbin. « TRAUM, le Paradoxe de V. ». 2017. (© SMITH).



LOGIQUE DE L'INDÉTERMINÉ

À cet univers déréalisé répond l'indétermination du corps. Déjà neutralisé dans son genre (l'androgynie du danseur redoublée par des accessoires de transformiste, type chaussures compensées) ou dans sa sensibilité (il apparaît les yeux recouverts d'un pansement de chair), Vlad fait l'expérience d'un corps et d'une psyché dévitalisés, comme vidés de leur substance. La sculpture de ce corps humain qui perd peu à peu de ses qualités le mène à adopter une forme hybride, celle d'une chair contaminée par l'artifice, ayant intégrée les rebuts de son vaisseau. La danse elle-même oscille entre des compositions abstraites et une empreinte charnelle,

à l'instar de cette séquence où Matthieu Barbin se frotte de manière libidinale à un caisson de basse ou de la robe-poussière-de-météorite caressée comme un fétiche.

Faite de matériaux bruts (métal, bois noir, néons et LED), la scénographie redouble le sensualisme froid qui se dégage de la performance, quand le jeu de lumière reflété par la surface du corps qui se dévoile peu à peu en appuie la dramaturgie. Renforcés par la *techno bass sound* de Victoria Lukas, une composition électronique qui alterne mélodies entêtantes, chants, scansions et nappes flottantes, ces nombreux contrastes convergent jusqu'à instiller un trouble dans la perception. Présente sur scène, la musi-

cienne installe un climat autoritaire et une urgence auxquels se soumet le danseur, ses variations abruptes ayant une incidence directe sur le déroulement de l'action. La musique agit comme un double insaisissable, tantôt partenaire complice, tantôt adversaire menaçant. La matière textuelle convoquée, une prose sibylline co-écrite avec Lucien Raphmaj, finit de rendre l'ensemble énigmatique et de faire de l'écriture chorégraphique une poésie de l'incertitude, minutieusement orchestrée.

OBSOLESCENCE DÉPROGRAMMÉE

Au seuil de la mort, le corps de Vlad passe d'un état larvaire en début de pièce à celui



d'un flux n'ayant plus prise sur le monde concret. Désarticulé et défonctionnalisé, il fait l'expérience d'une obsolescence dont les expressions corporelles relèvent du bug, de l'échec et du mouvement avorté. Seule en scène, une masse humaine butte sur le réel, tel un traumatisé qui ne parvient pas à assimiler sa condition. La répétition, centrale, devient le moyen de formaliser ce bégaiement ontologique : des syncopes à la transe de derviche tourneur, en passant par les compulsions de la pulsion de mort, elle crée ici de la différence, motive les déplacements et organise les transformations. Pour illustrer ce délitement qui opère par redite, Matthieu Barbin reprend et déforme tout au long de la pièce un même répertoire gestuel. On le voit particulièrement lors d'une séquence où Vlad reçoit des injonctions extérieures (« revert », « analyze », « catalyze », « dodge... ») ; d'abord traduits dans des phrases très écrites, les mouvements s'al-

tèrent à mesure de leurs itérations jusqu'à se réduire à l'état de bribes cinétiques, vestiges d'un corps qui fait l'épreuve de l'irréversible. Rythmée par la dégénérescence de la lumière et du son, cette danse macabre prend même parfois l'allure d'un rituel désespéré et invocatoire, dont l'issue reste hautement incertaine.

Enfants indisciplinés de leur temps, SMITH et Matthieu Barbin signent avec *Le Paradoxe de V.* une pièce dense et millimétrée, en phase avec les incertitudes de leur époque. Sous ses airs de délire technoromantique, elle constitue une réponse sensible face à la menace d'une dérive transhumaniste, aux paradoxes d'un monde en passe d'obsolescence néanmoins ouvert sur ses devenirs hybrides. ■

Florian Gaité est docteur en philosophie et critique d'art. Il est également curateur auprès de festivals, de galeries et d'institutions.

Traum (the paradox of v.) SMITH & Matthieu Barbin

A cross between a cosmic fable and a neo-mythological cyborg, this piece by SMITH and Matthieu Barbin follows the transformations a body undergoes after being pulverized in space—a spectacular disembodiment.

TRAUM, Le Paradoxe de V. is about the metamorphoses an astronaut undergoes from the moment of his death through his transformation into a constellation. Drawing on first-person accounts of near-death experiences, philosophical writings and quantum physics, it represents a marriage of the power of a complex imaginary and the nihilist poetry of action.

The polymorphic artist and filmmaker SMITH has been working on a cross-disciplinary project since 2015. It incorporates a film short, a book, 3D prints, photos and reconstituted archives. This visual ensemble is organized around a retro-futurist story that borrows from Soviet aesthetics, science fiction and astronautics. Its title, *TRAUM*, links the question of dreams (the title means dream in German) to the phenomenon of traumatic accidents through the story of Yevgeni, a spacecraft launch operator suffering from narcolepsy, unintentionally responsible for an explosion that destroyed the Soyuz space shuttle and the death of his best friend, the shuttle's pilot, Vlad. Haunted by the memory of the accident, he undergoes a long process of metamorphoses, while, mirroring this development, Vlad hybridizes with the debris from his vessel and eventually becomes an astral constellation.

Through SMITH's collaboration with dancer Matthieu Barbin, a choreographic dimension has been added to the project, focused on the moment of Vlad's catastrophe, his transformation into stars. Through a minimalist dance correlated with the science fiction register of the narrative, Barbin interrogates the forms of a limit-body taken to the threshold of its viability: what is produced by an organism when it is no longer living? How can living matter resist its own eradication?

PARADOXICAL MATTER

This piece's central paradox is that it imagines a negative transformation, what philosopher Catherine Malabou calls destructive plasticity, i.e., the formation of an identity by elimination, obtained by erasure or an explosion. A term she uses to designate identi-





ties produced by brain damage, degeneration or cerebral lesions, here it is a conceptual operator to consider the way a traumatic event can produce an unrecognizable body, and to tell a story about this ontological outflow. Making use of futurist realism and physics, SMITH and Barbin have sought to understand the nature of matter that survives its own dissolution. They make particular reference to a principal of quantum mechanics which states that the location of subatomic particles cannot be determined as a point, only as a field of probability of their presence. Thus this dance piece is driven by a desire to “render an absence paradoxically present,” as they explain, to meld the physicality of the body and the evanescence of its movements and translate these actions in a “vectorial” space where a body can be said to be in different places and states at the same time.

SMITH and Barbin worked with Matthieu Prat to conceive the stage design, subsequently revisited by Marion Abeille, with lighting by Fabrice Ollivier. The set is meant to be kind of landing dock for this differentiated identity. Entirely black and white, it is made up of two monolithic sculptures, two doors opening onto a corridor and accentuating the depth of the stage, along with dispersed geometric fragments representing the shuttle’s debris. This minimal landscape creates interacting correspondences between the finitude of the body and the infinity of the universe; the scattering of its elements resonates with the pulverization of Vlad’s body and the shattering of his psyche; and the variations of lighting between glare and obscurity render tangible the dialectic between the universe’s black holes described by astrophysics and the psychic black holes dealt with in trauma theory.

INDETERMINATE LOGIC

Entangled with this de-realized world is the indeterminacy of the body. Gender-neutral from the start, (the dancer’s androgyny is augmented by cross-dressing accessories such as elevator shoes), and no less neutralized in terms of his senses (he appears with his eyes covered by meat bandages), Vlad experiences a devitalized body and psyche as if both were emptied of their substance. The process of sculpting this body as it gradually loses its human attributes leads it to take a hybrid form, flesh contaminated by artifice when it absorbed the scraps of the spaceship. The dance itself oscillates between abstract compositions and reminders of a carnal past, like in the sequence where Barbin libidiously rubs up against a subwoofer, or when he caresses a dress made of stardust as if it were a fetish piece.

Made of unpainted and cold materials (metal, black wood, neon and LED lights), the stage set intensifies the performance’s cold sensuality. The lighting, reflected on the surface of the body that is slowly revealed, supports the dramaturgy. Reinforced by the techno bass sound of Victoria Lukas, an electro composition alternates intoxicating melodies, chants, poetry and floating layers of sound, its numerous contrasts converge until our perception becomes disturbed. Onstage she establishes an authoritarian atmosphere and an urgency to which the dancer submits, his abrupt variations directly affecting the unfolding of the action. The music acts as the dancer’s ineffable double, sometimes a partner and accomplice and at others a threatening adversary. The text material used, a sibylline prose co-written with Lucien Raphmaj, ends up making the whole ensemble enigmatic and turning the choreography into a meticulously orchestrated poetry of incertitude.

DEPROGRAMMED OBSOLESCENCE

At death’s door, Vlad’s body goes from its larval state at the beginning to a flow no longer directly connected to the concrete world. Disarticulated and defunctionalized, it experiences an obsolescence whose corporal expressions are like programming bugs, failed and aborted movements. Alone onstage, a human lump runs up against the real like a traumatized person who cannot deal with their condition. The repetition, central to the whole piece, becomes a formal representation of this ontological stuttering, from syncopation to the trance of a whirling dervish and a death wish. It produces the differentiation, drives the corporeal motions and organizes the transformations. To illustrate the disintegration produced by repetition, throughout the performance Barbin reiterates and distorts the same repertory of physical movements. This is particularly evident in the scene where Vlad receives exterior commands (“revert,” “analyze,” “catalyze,” “dodge,” etc.), at first transposed into highly stylized figures, the movements changing from iteration to iteration, until they are reduced to kinetic fragments, vestiges of a body that has demonstrated the principle of irreversibility. In rhythm with the dying light and sound, at times this danse macabre seems like a desperate ritual, an appeal whose outcome is highly uncertain.

As wild children of their time, with *Le Paradoxe de V*. SMITH and Barbin have created a dense and detailed dance in phase with the uncertainties of their era. With its air of techno-romantic delirium, it constitutes a felt response to the transhumanist threat and the paradoxes of a world that, although undergoing obsolescence, remains open to hybrid futures. ■

Translation, L-S Torgoff

Florian Gaité has a PhD in philosophy and is an art critic. He has also curated for festivals, galleries and museums.

SMITH

Née en 1985. Vit et travaille à Paris.
2014 *Spectrographies*, pavillon Vendôme, Clichy;
Löyly, Finnish Museum of Photography, Helsinki, Finlande; *Hors Pistes*, Centre Pompidou, Paris
2016 *Spectrographies & Traum*, galerie Les filles du calvaire, Paris
2017 *PAR/ICI*, CCN, Montpellier

Matthieu Barbin

Né en 1989. Vit et travaille à Paris.
2014 Interprète dans *Levée des conflits, Enfant, et Manger* de Boris Charmatz
2016 *CAVERN*, en collaboration avec Alix Eynaudi et Louise Hémon, Lafayette Anticipation, Paris

CRUMBLING LAND

Puce Moment (Nicolas Devos & Pénélope Michel)

Pascaline Vallée

Avec *Crumbling Land*, Nicolas Devos et Pénélope Michel livrent un deuxième spectacle qui mêle musique électronique, chant lyrique et installation plastique. Inspiré par la Laponie finlandaise, cet objet hybride vibre entre art et science, nature et technologie, passé et présent.

■ Pour Nicolas Devos et Pénélope Michel, la musique n'est pas un produit comme les autres, prêt à être consommé à volonté une fois le disque mis en vente. Le son est pour eux matière, texture. Ils en font des paysages sonores, distillés dans la mesure du possible de façon unique, dans une salle de concert immersive. Adeptes des formes hybrides, ils créent avec *Crumbling Land* leur deuxième spectacle, un véritable voyage visuel et sonore.

LABORATOIRE

En 2005, le duo fonde Cercueil, groupe électro-pop rapidement salué par la critique. Même si leur musique possède un ton éclectique plutôt libre, sa production est tout de même cadrée par les formats de l'industrie du disque. En parallèle, ils inventent un lieu d'expérimentation, qu'ils baptiseront Puce Moment. Ce laboratoire leur permet de sortir du format de la chanson, mais aussi de créer en relation avec l'image, dans une dimension plus performative. Le travail sonore s'associe alors à un travail visuel, que ce soit par le biais de films musicaux ou dans le cadre de ciné-concerts, sur des films de Buster Keaton, Ozu ou David Lynch. Le nom même de Puce Moment, qui renvoie à l'idée de créer des « moments », éphémères et uniques, est aussi un clin d'œil au court-métrage de Kenneth Anger, réalisateur expérimental américain.

Pourtant, le rapprochement avec le cinéma s'arrête là, car, sur les écrans de Puce Moment, les histoires ne se déroulent pas selon un fil narratif. Dans ses dispositifs immersifs, le duo s'amuse au contraire à remettre en question le rapport du spectateur avec la narration, le récit et son plus petit composant à l'écran, l'image. Dans *Vidéo Dada* (2009), vidéo-concert créé à partir de vidéos musicales des années 1980, les images ancrées dans les mémoires apparaissent sous un jour inédit, à grand renfort de ralentis, zooms, d'assemblages originaux et bien sûr de sonorités nouvelles. L'une des caractéristiques de Puce Moment est de produire de l'éphémère. Qu'ils collaborent avec des chorégraphes

Toutes les images /all images:

Puce Moment. « *Crumbling Land* ». 2017.

(© Puce Moment).





comme Christian Rizzo (*De quoi tenir jusqu'à l'ombre*, 2013, *Syndrome lan*, 2016...) ou Mylène Benoit (*Notre danse*, 2014, *L'Aveuglement*, 2016) ou composent spécialement pour un ciné-concert, la musique est indissociable des vidéos et des corps qui se produisent sur scène. Chaque « apparition » est d'ailleurs numérotée, car entièrement conçue pour un événement. Même lorsqu'ils décident en 2013 de sortir un album de Puce Moment (qui ne nécessite cette fois ni images projetées ni performance scénique), Nicolas Devos et Pénélope Michel le composent d'une traite, en quinze jours, enfermés dans une maison à la campagne. Pourtant, ces dernières années, cette démarche a évolué vers des formats plus reproductibles. En 2014, ils invitent le performeur Gaëtan Rusquet à les rejoindre pour créer un ciné-concert-performance : *la Lentueur*. Sur scène, trois écrans forment une sorte d'installation, dans laquelle évolue le performeur, entouré des deux musiciens. La musique s'accorde aux images, et les gestes y répondent ou s'y opposent dans un jeu de va-et-vient qui mène à s'interroger sur l'identité et sur la mémoire.

FORMAT HYBRIDE

Trois ans après *la Lentueur*, *Crumbling Land* aborde de nouveaux rivages. Dans ce spectacle, la musique, toujours composée de sons électroniques et de manipulations multiples, se mêle cette fois aux voix de deux chanteuses lyriques. Celles-ci endossent le rôle de personnages d'un opéra empreint à la fois de mythologie et d'enjeux actuels. À partir d'éléments choisis par Nicolas Devos et Pénélope Michel, le dramaturge Youness Anzane a écrit une courte fiction d'où se dégage un certain rapport à la nature et à la magie, auquel se heurte un regard contemporain. *Crumbling Land* (littéralement « les terres qui s'effritent ») évoque un combat entre deux femmes : l'une, députée européenne, aide de gros investisseurs à mettre la main sur un territoire sami – peuple éleveur de rennes habitué à transhumer sur un territoire traversant le nord de la Finlande, de la Norvège et de la Suède ainsi que le territoire russe de la presqu'île de Kola –, l'autre, chamane, est connectée à un Esprit naturel, qui prendra la défense de son territoire.

EN TEMPS RÉEL

Entre elles, le soleil, symbole de la vie, continue de « briller » sans se préoccuper de ce qui agite l'humanité. Placé au centre de la scène, un écran circulaire noir de 4,5 mètres de diamètre joue le double rôle de scénographie et de troisième personnage. Plus qu'un décor, *Black Sun* est une installation visuelle et sonore, reliée à un logiciel de vidéo générative programmé par le plasticien Antoine Schmitt. Ce logiciel interprète des don-

nées venues tout droit de l'observatoire de géophysique de Sodankylä, en Laponie finlandaise, rendant compte du mouvement des vents solaires qui créent les aurores boréales lorsqu'ils entrent en contact avec les champs magnétiques terriens. Les intensités électromagnétiques enregistrées sont transformées en chiffres de quatre types, qui déterminent à la fois la vitesse de déplacement des pixels visibles à l'écran, leur comportement, le regroupement ou l'écartement entre eux. Une des données agit enfin sur une zone d'absorption des pixels dont la taille augmente et diminue en fonction de l'amplitude de la fluctuation des chiffres.

En plus de modifier le mouvement des pixels sur leur perpétuelle trajectoire de l'extérieur vers le centre du cercle, chaque paramètre visuel génère aussi du son. Les paramètres se croisant, des mélodies et accords peuvent surgir... ou pas ! Hors de contrôle, le logiciel peut rester figé si le soleil n'est pas assez actif (ce qui n'est pas arrivé pour l'instant...). Cet aspect organique et en constante transformation du dispositif enchante Nicolas Devos et Pénélope Michel, adeptes d'éphémère et d'aléatoire. Il donne à l'installation-personnage une autonomie, l'inscrit dans le présent et le vivant. Au sein du récit qui se répète de représentation en représentation, ce soleil noir sous-entend également une continuité, la présence d'un ailleurs réel et concret qui existe avant et après le spectacle.

Cet ailleurs est plus précisément situé à 300 kilomètres au-dessus du cercle polaire, là où vivent les Samis. Au fil des siècles, ce peuple du Grand Nord a lui aussi subi les assauts de la colonisation, au vu de ses frontières effacées et ses coutumes changées par la suprématie occidentale. Ceux qui sont restés sur les terres de leurs ancêtres doivent aujourd'hui composer avec les exploitations minières, forestières ou énergétiques qui restreignent leurs pâturages et contraignent leurs déplacements. Puce Moment n'a pas d'ambition documentaire ou militante, mais le spectacle a été inspiré par les problématiques bien réelles d'un territoire où se côtoient traditions chamaniques, sciences les plus pointues et conflits économiques contemporains. ■

Pascaline Vallée est journaliste et critique d'art.

Puce Moment

Duo fondé en 2005. Vit et travaille à Paris.

2013 *Puce Moment #12* (1^{er} album); *De quoi tenir jusqu'à l'ombre* (Christian Rizzo)

2014 *La Lentueur*; *Notre danse* (Mylène Benoit)

2015 *Ad Noctum* (Christian Rizzo)

2016 *Syndrome de lan* (Christian Rizzo), *L'Aveuglement* (Mylène Benoit)

Crumbling Land Puce Moment

***Crumbling Land*, Nicolas Devos and Pénélope Michel's second show, melds electronic music, operatic singing and installation art. Inspired by Lapland in Finland, this hybrid object oscillates between art and science, nature and technology, past and present.**

For Nicolas Devos and Pénélope Michel, music isn't just another buffet item prepared and ready to be served up for all-you-can-eat consumption. For them, sound is a textured raw material to be made into soundscapes, distilled as much as possible in their own unique way, for concert or theater audiences to immerse themselves in. Hybrid form enthusiasts, their second production, *Crumbling Land*, takes audiences on a visual and sound voyage.

LABORATORY

In 2005, the two launched Cercueil (Coffin), an electro-pop group that immediately won critical success. But while their music could be characterized as freely eclectic, nevertheless it constrains itself to record industry formats. At the same time they also founded an experimental duo they called Puce Moment. This lab enabled them to spring free of the pop song format, and at the same time, produce music in combination with images, giving their work a more performative dimension. They began to create sound pieces meant to accompany specific visuals, whether in the form of musical films or as alternative sound tracks for movies by the likes of Buster Keaton, Ozu and David Lynch. The name Puce Moment, evoking the idea of creating ephemeral and unique points in time, also references a short film of that title by the mid-twentieth-century American experimental filmmaker Kenneth Anger. But the film connection ends there, because the duo's videos have no narrative thread. On the contrary, their immersive installations playfully challenges audiences' relationship with narration, stories and their smallest component on the screen, images. That's the case, for example, with *Vidéo Dada*, a video concert using 1980s music clips. Although anchored in memory, the images are made fresh by the extensive use of slo-mo, zooms, original remixes and of course new sounds. As has been remarked, one of Puce Moment's defining characteristics is that its productions are ephemeral. Whether they are working with choreographers like Christian Rizzo (*De quoi tenir jusqu'à l'ombre*, 2013, *Syndrome lan*, 2016, etc.) and Mylène Benoit (*Notre danse*, 2014, *L'Aveuglement*, 2016), or

composing for a film concert, their music is inseparably linked to videos and performing bodies on stage. Each "appearance" is numbered, because they are all conceived for a specific public event. Even when they decided to put out a Puce Moment album in 2013 (minus any projected images or stage performances), Michel and Devos wrote it at one go over a two-week period while holed up in a country house. Yet over the past few years their approach has adopted more reproducible formats. In 2014, they had performers join them to create a movie-concert-performance piece, *La Lenteur*. Onstage, three monitors form a kind of installation amid which we see Gaëtan Rusquet surrounded by a musician on each side. While the music aligns with the images, Rusquet's movements sometimes go with them and at other times go against them in a back-and-forth that encourages audience members to think about identity and memory.

HYBRID FORMAT

Three years after *La Lenteur*, *Crumbling Land* explores new horizons. In this show, the music, still comprising electronically generated and altered sounds, this time also includes the voices of two classical singers who play characters in an opera with both mythological and contemporaneous allusions. Using elements suggested by Devos and Michel, the playwright Younes Anzane wrote a short narrative in which an ancient relationship with nature and magic clashes with a contemporary outlook. The story is about a confrontation between two women, one a European Parliament deputy who is complicit with major investors seeking to help themselves to Sami lands, the other a shaman linked to a natural spirit who takes up the defense of her people's territory.

IN REAL TIME

Between them, the sun, a symbol of life, continues to shine without worrying too much about mere human activities. A circular black screen four and a half meters in diameter placed center-stage plays the double role of stage set and third character. Not just scenery, *Black Sun* is a visual and sound installation using video-generating software programmed by the artist Antoine Schmitt. The code interprets data input from the geophysical observatory in Sodankylä, Finnish Lapland, regarding the movements of solar winds that create aurora borealis when the particles enter the Earth's magnetic field. The recorded electromagnetic intensities are turned into four different sets of numbers that determine the speed of the pixels darting across the screen, their behavior, and their movements toward or away from one another. One piece of data affects the absorption zone of the pixels so

that they swell and shrink as a function of the numerical amplitude fluctuation. In addition to modifying the movement of the pixels along their perpetual trajectory toward the center of the circle, each visual parameter also generates sound. As the parameters intersect, they may or may not create melodies and chords. The software is uncontrollable and can seem to freeze if the sun becomes insufficiently active (which hasn't happened so far). As connoisseurs of the ephemeral and random, Michel and Devos, are enchanted by this organic aspect of the installation so strongly tied to the present and real life. At the same time, the appearance of this *Black Sun* in every performance also implies continuity, the presence of a real and concrete elsewhere that exists before and after the show.

More precisely, this elsewhere is situated three hundred kilometers below the Arctic

Circle in the homeland of the Samis, a nomadic people who breed reindeer and habitually migrate across a territory extending through northern Norway, Sweden, Finland and the Kola Peninsula in Russia. Over the centuries this autochthonous people has been assaulted by colonization and seen its borders erased and its customs submitted to Western supremacy. Those remaining on their ancestral lands have to live with mining, forestry and energy interests that eat away at their pasturelands and fence them in. While *Puce Moment* has no documentary or political ambitions, their piece was inspired by very real problems in a territory marked by the coexistence of shamanic traditions, cutting-edge science and today's economic conflicts. ■

Translation, L-S Torgoff

Pascaline Vallée is a journalist and critic.



FORMATION

Emmanuelle Huynh & Nicolas Floc'h

Charlotte Imbault

En collaboration avec le plasticien Nicolas Floc'h et le danseur et dramaturge Matthieu Doze, Emmanuelle Huynh crée une nouvelle pièce chorégraphique sur le développement des formes.

Toutes les images /all images:
Emmanuelle Huynh & Nicolas Floc'h. « Formation ». 2017. (© Marc Domage).



■ Assembler une tige de carbone avec une autre par l'intermédiaire d'une bille aimantée, créer un système, le défaire pour en reconstituer un nouveau. La structure que Nicolas Floc'h a créée pour *Formation*, la prochaine pièce de la chorégraphe Emmanuelle Huynh se veut légère, fluide et agencable à l'envi. Si l'on apprenait à viser un autre objectif que le résultat, comme notre société nous dispose à le penser, alors peut-être pourrions-nous nous pencher sur le processus, sur la manière dont quelque chose se forme, et c'est ce qu'annonce le titre *Formation*.



COLLABORATIONS

Nicolas Floc'h et Emmanuelle Huynh n'en sont pas à leur première collaboration. Celle-ci remonte à 2000 pour *Bord*. S'en sont suivis *Numéro* (2002) puis *la Feuille* (2005). Pour *Numéro*, créé à la Ménagerie de Verre, ils avaient travaillé ensemble sur l'écriture et l'utilisation des matériaux (cartons, flèches, cannes à pêche...). De même pour *la Feuille*, qui était une commande du centre d'art de Château-Gontier (la Chapelle du Genêteil) et dans laquelle ils animaient de grands monochromes rouges en un jeu de manipulations : une manière de toucher le papier, de le faire glisser sur le sol, de le plisser... Pour *Formation*, Nicolas Floc'h met en scène une sculpture indépendante comme il l'avait déjà fait pour *Bord*, pièce dans laquelle plusieurs tables s'agencent entre elles. Comment intégrer l'apprentissage, la tentative, l'échec à une forme plastique ? Avec de la pâte à bonbon ? Du cordage ? Plusieurs essais ont été menés avant que la forme finale soit trouvée : 45 cannes en carbone articulées entre elles par des billes aimantées qui font office de rotules. Des constructions dans l'espace surgissent rapidement. Les articulations, très souples, demeurent fragiles. Tout dépend avec quelle force les tiges et les aimants sont manipulés par les danseurs. On peut compter un grand nombre de formes, mais elles ne sont jamais de solides constructions, elles sont toujours sur le fil, à la limite de la rupture. Aériennes, ces tiges permettent à l'imagination du spectateur de s'y engouffrer. La réinvention est permanente, le recyclage sans fin. Pour Nicolas Floc'h, c'est une « structure-scénario ». Pour Emmanuelle Huynh, c'est une métaphore de la vie : elle transforme comme elle est transformée. Les mêmes matériaux peuvent être rejoués. Ainsi, la structure qui porte le nom de *Carbone* sera aussi présente dans l'exposition de Nicolas Floc'h au Frac Bretagne (*GLAZ*, du 15 septembre au 26 novembre 2017), activée par des performeurs. Des occurrences dans d'autres centres d'art, en ville, dans différents paysages seront filmées et projetées sur scène. Si *Carbone* a été créée pour *Formation*, elle existe aussi pour elle-même en tant qu'élément performatif. Dans l'exposition, le jeu de cannes sera présent, en hauteur, comme une constellation animée de mouvements sous-marins. Dans cette même salle, on trouvera un bassin de culture de planctons végétaux qui ont rendu la Terre habitable grâce à leur qualité d'absorption de carbone et de réjection d'oxygène. On s'amuse à imaginer que si l'exposition durait quelques millions d'années, les tiges de carbone suspendues pourraient finir par être absorbées par la culture verte. Sur le plateau, au début des répétitions de *Formation*, Nicolas Floc'h est intervenu pen-

dant le temps de l'élaboration de la structure. « On pourrait presque dire que je deviens un regard extérieur ponctuel. Je vais pointer ce qui marche bien dans les trajets, sur les rythmes, toujours par rapport à l'utilisation de la structure. J'ai le regard du plasticien, celui de l'occupation de l'espace. Emmanuelle aura d'autres choses en tête. L'écriture de *Formation* lui appartient. » Emmanuelle Huynh aime le travail conçu à plusieurs. Elle a l'habitude de travailler avec Nicolas Floc'h, et collabore très souvent avec Matthieu Doze, qui s'occupe de la sonographie pour *Formation*. « C'est le dialogue avec les collaborateurs qui met au travail. C'est avec Nicolas et Matthieu que j'ai parlé du projet en premier. »

ENTRE CORPS ET LANGUE

Tout a commencé il y a dix ans, en 2007. Emmanuelle Huynh était directrice du CNDC d'Angers (Centre national de danse contemporaine). Elle a lu *Formation*, le récit autobiographique de Pierre Guyotat (2007), pour nourrir ses interrogations quant à la transmission des savoirs : comment contourner le rapport d'autorité qui transforme le choix subjectif en norme et fait circuler le savoir verticalement ? Dans son récit, Pierre Guyotat définit différentes strates qui composent un être, superpose le petit h et le grand H du mot histoire. C'est ce qui lui plaît. « Je m'étais dit, un jour, je ferai une pièce non pas depuis le livre mais une mise en scène de cet archipel des transformations et persistances qui compose une vie. Une pièce qui met au corps la question de la formation, à l'image de l'écriture tranchante de Guyotat. Son corps est au bout de sa plume. » Comment éprouver la puissance de l'union entre corps et langue, non pas en lisant mais en regardant le plateau ? « Je me suis mise à lire presque tout Guyotat : différentes œuvres comme *Arrière fond* (2010), des interviews, ainsi que tout ce qu'il appelle ses « textes-langues », des textes qui ont été écrits pour être entendus. *Le Livre* (1984), l'un de ceux-là, est une source directe pour *Formation* et certains passages seront à l'écoute pendant la pièce. » On retrouve une corporalité dans le traitement du son. Avec Matthieu Doze, Emmanuelle Huynh s'est plongée dans la série *Musiques* (2002) où l'auteur raconte ses premiers souvenirs liés à la musique et plus généralement à l'univers sonore dans lequel il a évolué. « J'aime énormément le traitement que Matthieu fait du son : il prend la musique préférée de la mère de Guyotat, il peut l'étirer et la faire surgir de très loin. Comme si l'on pouvait la toucher. » Matthieu Doze est un collaborateur au sens plein du mot. Son regard touche l'ensemble de la pièce. « Pour Matthieu comme pour moi, il n'était pas question que le texte soit entendu en même temps que la danse est

vue, ça aurait été un parti pris illustratif. Le texte de Guyotat s'entendra dans le noir comme si le texte était un grand bain, un arrière fond. Le texte est tellement puissant... Les différents médiums au plateau, qu'il s'agisse de la lumière, du son, vont avoir une forme d'indépendance afin qu'il n'y ait pas d'asservissement de l'un par rapport à l'autre. Ils vont faire récit chacun à leur façon. »

SOUVENIRS DU CORPS

Quatre âges sont représentés sur scène pour quatre générations différentes: une très jeune fille (interprétée par Imane Alguimaret), un homme jeune (Joaquim Pavy), un homme mûr (Nuno Bizarro) et une femme âgée (Kate Gicquel) performant de multiples situations et configurations: toutes les liaisons sont possibles. Et la danse déplie ces situations. « Je travaille à partir de ce que les gens me donnent. Je n'avais pas l'habitude de travailler avec une enfant et une femme âgée. J'ai dû trouver de nouveaux outils, creuser et trouver comment faire. » Ainsi, après les séries d'improvisation, des noms ont été donnés à des moments qui ont été matérialisés par une douzaine de papiers avec des carrés de couleur qui ont permis d'écrire et de monter la danse comme un rébus. « Je souhaite qu'Imane dise des choses avec sa danse. » Pendant les répétitions, le travail s'est agencé en binômes, trios et quatuor. « J'essaie d'aller chercher à travers l'expérience de chacun et je travaille à partir de leur souvenir. Comment se souvenir de ce qui se loge dans telle ou telle partie du corps ? » Que les éclats de vie surgissent: certaines choses ne peuvent être dites que par le corps. ■

Charlotte Imbault est critique d'art.

Formation Emmanuelle Huynh & Nicolas Floc'h

In collaboration with artist Nicolas Floc'h and musician Matthieu Doze, Emmanuelle Huynh has created a new choreographic piece on the development of forms.

Fasten together two carbon rods using a magnetized metal ball, create a system, take it apart to put it back together. The structure Nicolas Floc'h designed for *Formation*, the upcoming piece by Emmanuelle Huynh, is meant to be light, fluid and endlessly adaptable. If we were to learn how to aim for something other than a particular result, in opposition to the way society teaches us to think, perhaps we could study the process, the way something is formed, as suggested by this work's title, which, as Huynh explains in her English text about it, means both formation and training in French, and also refers to the transformation of how we experience things.

PARTNERSHIPS

This is not the first time Floc'h and Huynh have worked together. Their first partnership was in 2000 for *Bord*, followed by *Numéro* (2002) and *La Feuille* (2005). For *Numéro*, created for La Ménagerie de Verre, they worked together on the choreography and the use of materials (cardboard boxes, arrows, fishing rods, etc.). They did the same for *La Feuille*, commissioned by the Centre d'Art de Château-Gontier, where they move around inside two large red sheets of paper that continuously change shape as they slide, fold, are poked from

within and so on. For *Formation*, Floc'h made an autonomous sculpture as part of his set design, as he did for *Bord*, in which several tables rearrange themselves. How can learning something, through attempts and failures, be represented visually? Through the use of candy dough or ropes? It took several attempts before the piece took its final form: forty-five carbon rods held together by magnetized metal orbs acting as ball joints. Constructions in space arise rapidly. The very flexible articulations remain fragile. Everything depends on how much force the dancers use in manipulating the rods and magnets. A great many shapes are produced, but they are never solidly constructed. They're always on the verge of collapse. Because they are looking up at the rods, viewers can imagine themselves as if deep within the structure they form. There is a permanent reinvention, a ceaseless recycling. Floc'h considers this piece a "script/structure." Huynh considers it a metaphor for life, both transformed and transforming. The same materials can be used in different ways. This installation called *Carbone* will also appear in Floc'h's show at the Brittany regional art center (*GLAZ*, September 15- November 26, 2017), activated by performers. Other iterations at other art centers, in cities and in landscapes, will be filmed and projected on stage. While *Carbone* was designed for *Formation*, it also has an existence in its own right as a performance prop. In the exhibition, the rods will be seen from below, like an animated constellation reflecting undersea movements. In the same room will be a Petri dish filled with plankton that can keep the Earth habitable thanks to their ability to absorb carbon and emit oxygen. It's fun to imagine that if the exhibition were to last a few million years, the hanging carbon rods could end up being absorbed by the green culture.

When *Formation* was first being rehearsed onstage, Floc'h intervened while the structure was being fabricated. "You could almost say that I became an occasional outside viewer. I noted when the movements across the stage and the rhythms worked with the structure. I looked at the piece through the eyes of a visual artist, in terms of the occupation of space. Emmanuelle had other things to think about. She had to choreograph *Formation*." Huynh likes the process of collective conceptualization. She's used to working with Floc'h, and also frequently collaborates with Matthieu Doze, the sound designer for *Formation*. "I work through a dialogue with my partners. Nicolas and Matthieu were the first people I talked to about this project."

BETWEEN BODY AND LANGUAGE

It all began a decade ago, in 2007. Huynh was the director of the Centre National de la Danse Contemporaine (CNDC) in Angers. She read *Formation*, Pierre Guyotat's autobiography as





part of her interrogation of the transmission of knowledge: how to circumvent the power of authority that transforms subjective choices into norms and makes them circulate vertically? In this book Guyotat defines the various strata human beings are made of and superimposes the lower-case and capital H versions of history, i.e., stories and grand narratives. That's what she liked. "I promised myself that one day I would make a dance piece not based on that book but staging that archipelago of transformations and recurrences of which a life is comprised. A piece visually embodying the question of formation as incisively as Guyotat does in writing. His body is at the end of his pen." How to make the power of the union between body and language felt, not through reading but in watching a stage performance? "I began to read almost everything Guyotat had written, his books such as *Arrière fond* (Backdrop, 2010), interviews and what he called his "textes-langues," texts written to be read aloud. One of them, *Le Livre* (1984), was a direct source for *Formation* and passages from it will be heard during the performance. "There is a corporality in its treatment of sound," she explains. Huynh and Doze immersed themselves in the *Musiques* series, where the author recalls his earliest memories of music and the overall sound environment

he grew up in. "I really like the way Matthieu deals with sound. He took Guyotat's mother's favorite piece of music, expanded it and made it be heard as if it were coming from far away. As if we could reach out and touch it." For her, Doze is a partner in the fullest sense. His vision affects the whole piece. "For Matthieu, like me, there was no question of hearing the text at the same time as watching the dance; that would have been too illustrative. Guyotat's text will be heard in darkness, as if were a kind of bath, a backdrop. It's such a powerful text... The various media used on stage such as lighting and sound will be independent of each other rather than one dominating another. Each will tell the story in its own way."

MEMORIES OF THE BODY

Four ages will be represented onstage to represent four generations: A very young girl (Imane Alguimaret), a young man (Joaquim Pavy), a mature man (Nuno Bizarro) and an elderly woman (Kate Giquel) will perform in various situations and configurations. All combinations are possible. These situations will unfold through the dancing. "I work based on what people give me. I wasn't used to working with babies and old women. I had to find new tools, really search and think about what to do." After a series of improvisations, names

were given to moments materialized on a dozen sheets of graph paper with colored squares that made it possible to notate and show the dance like a rebus. "I wanted Imane to say things by dancing." During rehearsals, the work was organized into duos, trios and quartets. "I try to look for something in people's personal experiences and work with their memories. How do you remember something that is stuck in some part of your body." Life just has to burst through: some things can only be said by the body. ■

Translation, L-S Torgoff

Charlotte Imbault is an art critic.

Emmanuelle Huynh

Née en 1963. Vit et travaille à Rennes, Saint-Nazaire, Nantes, Paris, Nîmes, São Paulo et Port-Louis.
1994 *Múa*
2004-2012 Directrice du CNCD à Angers
2014 *Tôzai!...*

Nicolas Floc'h

Né en 1970. Vit et travaille à Paris.
2014 Structures productives, Galerie des Ponchettes, MAMAC, Nîmes; Art connexion, Lille
2015 Le Grand Troc, MAC/VAL, Vitry-sur-Seine; Les Villes immergées, Musée des beaux-arts, Calais

INFORMATIONS PRATIQUES**13 – 15 septembre 2017 :**

Noé Soulier, *Performing Art*
 Au Centre Pompidou, Paris
 Avec le Festival d'Automne à Paris
 et le Centre Pompidou
 Durée: 1h30
 Tarifs: de 14€ à 18€
 Renseignements et réservation:
 www.festival-automne.com
 01 53 45 17 17

22 septembre – 1^{er} octobre 2017 :

Tania Bruguera, *Endgame*
 Au Théâtre Nanterre-Amandiers
 Avec le Festival d'Automne à Paris
 Durée: 1h20
 Tarifs: de 15€ à 30€ /
 Abonnement 10€ et 15€
 Renseignements et réservation:
 www.festival-automne.com
 01 53 45 17 17

27 septembre – 17 octobre 2017 :

Mohamed El Khatib, *Stadium*
 Avec le Festival d'Automne à Paris
 La Colline – Théâtre national, en col-
 laboration avec le Théâtre de la Ville
 27 septembre – 7 octobre 2017
 Théâtre Alexandre Dumas,
 Saint-Germain en Laye
 12 octobre 2017
 Théâtre de Chelles, Chelles
 13 octobre 2017
 Théâtre Louis Aragon,
 Tremblay-en-France
 14 octobre 2017
 L'Avant-scène / Théâtre de
 Colombes
 10 novembre 2017
 Théâtre du Beauvaisis, Beauvais
 16 et 17 novembre 2017
 Durée: 1h50
 Tarifs: différents selon les lieux
 Renseignements et réservation:
 www.festival-automne.com
 01 53 45 17 17

1^{er} octobre 2017 :

Boris Charmatz, *Fous de danse*
 Au Centquatre-Paris
 Avec le Festival d'Automne à Paris
 Durée: de 12h à 22h en entrée libre
 Tarifs: gratuit
 Renseignements et réservation:
 www.festival-automne.com
 01 53 45 17 17

12-14 octobre 2017 :

Alain Buffard, *Les Inconsolés*
 Au Centre Pompidou
 Dans le cadre de l'événement
 « Alain Buffard: spectacles,
 colloque, exposition », produit
 par le CND et l'Association PI:ES.
 Durée: 1h
 Tarifs: de 9€ à 18€
 Renseignements et réservation:
 www.centrepompidou.fr

18 – 20 octobre 2017 :

Au Théâtre de la Cité internationale
 Annie Dorsen, *The Great
 Outdoors* (du 18 au 19)
 Durée: 55min
 Kris Verdonck, *Conversations
 (At The End Of The World)*
 Durée: 1h45
 Tarifs: de 7€ à 19€
 (Le 2^e spectacle au cours de la
 même soirée est à 7€)
 Renseignements et réservation:
 www.theatredelacite.com
 01 43 13 50 60

14 – 19 novembre 2017 :

Théo Mercier, *La Fille du
 collectionneur*
 Au Théâtre Nanterre-Amandiers
 Durée: 1h30
 Tarifs: de 5€ à 30€
 Renseignements et réservation:
 www.nanterre-amandiers.com
 01 46 14 70 00

15 – 19 novembre 2017 :

Clédat & Petitpierre, *Ermitologie*
 Au Théâtre Nanterre-Amandiers
 Durée: 1h15
 Tarifs: de 5€ à 30€
 Renseignements et réservation:
 www.nanterre-amandiers.com
 01 46 14 70 00

22 – 25 novembre 2017 :

Gaëlle Bourges, *Conjurer la peur*
 Au Théâtre des Abbesses
 Avec le Théâtre de la Ville
 Durée: 1h
 Tarifs: de 10€ à 26€
 Renseignements et réservation:
 www.theatredelaville-paris.com
 01 42 74 22 77

24 novembre – 21 décembre 2017 :

Cyril Teste, *Festen*
 À l'Odéon – Théâtre de l'Europe
 Aux Ateliers Berthier (17^e arr.)
 Durée: 1h50
 Tarifs: de 8€ à 36€
 Renseignements et réservation:
 www.theatre-odeon.eu
 01 44 85 40 40

27 – 28 novembre 2017 :

Au Théâtre de la Cité internationale
 SMITH et Matthieu Barbin,
TRAUM (Le Paradoxe de V.)
 Durée: 1h10
 Emmanuelle Huynh et Nicolas
 Floc'h, *Formation*
 Durée: 1h
 Tarifs: de 7€ à 19€ (Le 2^e spectacle
 au cours de la même soirée est à 7€)
 Renseignements et réservation:
 www.theatredelacite.com
 01 43 13 50 60

30 novembre – 2 décembre 2017 :

Euripides Laskaridis, *Titans*
 Au Théâtre des Abbesses
 Avec le Théâtre de la Ville
 Durée: 1h

Tarifs: de 10€ à 26€

Renseignements et réservation:
 www.theatredelaville-paris.com
 01 42 74 22 77

1^{er} – 2 décembre 2017 :

Au Théâtre de la Cité internationale
 Puce Moment (Pénélope Michel et
 Nicolas Devos), *Crumbling Land*
 Durée: 1h
 Liz Santoro et Pierre Godard,
Maps
 Durée: 1h
 Tarifs: de 7€ à 19€ (Le 2^e spectacle
 au cours de la même soirée est à 7€)
 Renseignements et réservation:
 www.theatredelacite.com
 01 43 13 50 60

22 septembre – 1^{er} octobre 2017 :

Avec le FIAF
 (French Institute Alliance Française)
 et le festival Crossing the Line
 22-23 septembre 2017 :
 Annie Dorsen, *The Great Outdoors*,
 Au Florence Gould Auditorium
 28-30 septembre 2017 :
 Alessandro Sciaroni, *UNTITLED_I
 will be there when you die*,
 au Théâtre La Mama
 30 septembre – 1^{er} octobre 2017 :
 Bouchra Ouizguen, *Corbeaux*,
 au Brooklyn Museum,
 avec le Abrons Art Center
 Renseignements et réservation:
 www.crossingtheline.org

PROGRAM DETAILS**September 13–15, 2017 :**

Noé Soulier, *Performing Art*
 At the Centre Pompidou, Paris
 With the Festival d'Automne à Paris
 and the Centre Pompidou
 Duration: 1h30
 Tickets: from 14€ to 18€
 Information and reservations:
 www.festival-automne.com
 01 53 45 17 17

September 22–October 1, 2017 :

Tania Bruguera, *Endgame*
 At the Théâtre Nanterre-Amandiers
 With the Festival d'Automne à Paris
 Duration: 1h20
 Tickets: from 15€ to 30€
 / Members 10€ and 15€
 Information and reservations:
 www.festival-automne.com
 01 53 45 17 17

September 27–October 17, 2017 :

Mohamed El Khatib, *Stadium*
 With the Festival d'Automne à Paris
 La Colline – Théâtre National,
 in collaboration with the Théâtre
 de la Ville
 September 27–October 7, 2017
 Théâtre Alexandre Dumas,
 Saint-Germain en Laye
 October 12, 2017
 Théâtre de Chelles, Chelles

October 13, 2017

Théâtre Louis Aragon,
 Tremblay-en-France
 October 14, 2017
 L'Avant-scène/Théâtre de Colombes
 November 10, 2017
 Théâtre du Beauvaisis, Beauvais
 November 16 and 17, 2017
 Duration: 1h50
 Tickets: depending on venue
 Information and reservations:
 www.festival-automne.com
 01 53 45 17 17

October 1, 2017 :

Boris Charmatz, *Fous de danse*
 At the Centquatre-Paris
 With Festival d'Automne à Paris
 Duration: 12–22h
 Tarifs: free
 Information and reservations:
 www.festival-automne.com
 01 53 45 17 17

October 12-14, 2017 :

Alain Buffard, *Les Inconsolés*
 At the Centre Pompidou
 As part of "Alain Buffard: spectacles,
 colloque, exposition," produced by
 the CND and the Association PI:ES.
 Duration: 1h
 Tickets: from 9€ to 18€
 Information and reservations:
 www.centrepompidou.fr

October 18–20, 2017 :

At the Théâtre de la Cité
 Internationale
 Annie Dorsen, *The Great Outdoors*
 (Oct. 18–19)
 Duration: 55min
 Kris Verdonck, *Conversations
 (At The End Of The World)*
 Duration: 1h45
 Tickets: from 7€ to 19€ (second
 show in the same evening: 7€)
 Information and reservations:
 www.theatredelacite.com
 01 43 13 50 60

November 14–19, 2017 :

Théo Mercier, *La Fille
 du collectionneur*
 At the Théâtre Nanterre-Amandiers
 Duration: 1h30
 Tickets: from 5€ to 30€
 Information and reservations:
 www.nanterre-amandiers.com
 01 46 14 70 00

November 15–19, 2017 :

Clédat & Petitpierre, *Ermitologie*
 At the Théâtre Nanterre-Amandiers
 Duration: 1h15
 Tickets: from 5€ to 30€
 Information and reservations:
 www.nanterre-amandiers.com
 01 46 14 70 00

November 22–25, 2017 :

Gaëlle Bourges, *Conjurer la peur*
 At the Théâtre des Abbesses
 With the Théâtre de la Ville

Duration: 1h
 Tickets: from 10€ to 26€
 Information and reservations:
 www.theatredelaville-paris.com
 01 42 74 22 77

November 24–December 21, 2017:
 Cyril Teste, *Festen*
 At the Odéon – Théâtre de l'Europe
 Ateliers Berthier (17th arr.)
 Duration: 1h50
 Tickets: from 8€ to 36€
 Information and reservations:
 www.theatre-odeon.eu
 01 44 85 40 40

November 27–28, 2017:
 At the Théâtre de la Cité
 Internationale
 SMITH and Matthieu Barbin,
TRAUM (Le Paradoxe de V.)
 Duration: 1h10
 Emmanuelle Huynh
 and Nicolas Flou'h, *Formation*
 Duration: 1h
 Tickets: from 7€ to 19€ (second
 show in the same evening: 7€)
 Information and reservations:
 www.theatredelacite.com
 01 43 13 50 60

November 30–December 2, 2017:
 Euripides Laskaridis, *Titans*
 At the Théâtre des Abbesses
 With the Théâtre de la Ville
 Duration: 1h
 Tickets: from 10€ to 26€
 Information and reservations:
 www.theatredelaville-paris.com
 01 42 74 22 77

December 1–2, 2017:
 At the Théâtre de la Cité
 Internationale
 Puce Moment (Pénélope Michel and
 Nicolas Devos), *Crumbling Land*
 Duration: 1h
 Liz Santoro and Pierre Godard,
Maps
 Duration: 1h
 Tickets: from 7€ to 19€ (second
 show in the same evening: 7€)
 Information and reservations:
 www.theatredelacite.com
 01 43 13 50 60

September 22–October 1, 2017:
 With the FIAF (French Institute
 Alliance Française) and the Crossing
 the Line festival
 September 22-23, 2017 :
 Annie Dorsen, *The Great Outdoors*,
 At the Florence Gould Auditorium
 September 28-30, 2017 :
 Alessandro Sciarroni, *UNTITLED_1*
will be there when you die
 at La Mama theater
 September 30–October 1, 2017 :
 Bouchra Ouizguen, *Corbeaux*,
 at the Brooklyn Museum, with the
 Abrons Art Center
 Information and reservations:
 www.crossingtheline.org

PRODUCTION

Noé Soulier, *Performing Art*
 Production ND Productions (Paris), Alma
 Office / Anne-Lise Gobin
 Avec le soutien de La Fondation d'en-
 treprise Hermès dans le cadre de son
 programme New Settings
 Coproduction Musée national d'art mo-
 derne – Centre Pompidou (Paris) • Les
 Spectacles vivants – Centre Pompidou
 (Paris) • Festival d'Automne à Paris •
 Centre de Développement Chorégra-
 phique Toulouse/Midi-Pyrénées • CND
 Centre national de la danse.
 Coréalisation Les Spectacles vivants –
 Centre Pompidou (Paris) • Festival d'Auto-
 mne à Paris
 Avec le soutien de la Direction Régionale
 des Affaires Culturelles d'Ile-de-France
 - Ministère de la Culture et de la Com-
 munication, au titre de l'aide à la struc-
 turation.
 Noé Soulier est artiste associé au CND
 Centre national de la danse.
 Noé Soulier est artiste associé au Cen-
 tre de Développement Chorégraphique
 Toulouse/Midi-Pyrénées pour la période
 2016-2018.

Tania Bruguera, *Endgame*
 Production BoCA Biennial
 (Lisbonne/Porto)
 Avec le soutien de La Fondation d'en-
 treprise Hermès dans le cadre de son
 programme New Settings
 Coproduction São João National Thea-
 tre (Oporto) • Colectivo 84 • Kunsten-
 festivaldesarts (Bruxelles) • Kampnagel
 (Hambourg) • Estudio Bruguera • Nan-
 terre-Amandiers, centre dramatique
 national • Festival d'Automne à Paris
 Coréalisation Nanterre-Amandiers, cen-
 tre dramatique national • Festival d'Auto-
 mne à Paris
 Avec le soutien de l'Onda
 Spectacle créé le 20 avril 2017 à BoCA
 Biennial (Lisbonne/Porto)

Mohamed El Khatib, *Stadium*
 Production Collectif Zirlib
 Avec le soutien de La Fondation d'en-
 treprise Hermès dans le cadre de son
 programme New Settings
 Coproduction le Centre dramatique na-
 tional de Tours - Théâtre Olympia • Tan-
 dem, Douai-Arras - Scène nationale • le
 Festival d'Automne à Paris • le Théâtre
 de la Ville-Paris • la Colline – Théâtre na-
 tional • Châteauvallon - Scène nationale
 • Le Grand T – Nantes • le TnB - Théâtre
 national de Bretagne • Théâtre du Beau-
 vaisis • les Scènes du Golfe – Vannes
 Coréalisation La Colline – théâtre national
 (Paris) • Théâtre de la Ville-Paris • Festi-
 val d'Automne à Paris pour les repré-
 sentations à La Colline – théâtre national
 Avec le soutien de La Scène – Musée
 du Louvre-Lens et de Sylvie Winckler
 Accueils en résidence la ville de Grenay
 • Le Quai, CDN Angers Pays de la Loire
 Le Collectif Zirlib est conventionné par
 le ministère de la Culture et de la Com-

munication - Drac Centre-Val de Loire,
 porté par la Région Centre-Val de Loire
 et soutenu par la Ville d'Orléans
 Mohamed El Khatib est artiste associé
 au Centre dramatique national de Tours
 - Théâtre Olympia, au Théâtre de la Ville-
 Paris et au TnB - Théâtre national de
 Bretagne

Boris Charmatz, *Fous de danse*
 Un projet du Musée de la danse / Boris
 Charmatz
 Production Musée de la danse / Centre
 chorégraphique national de Rennes et de
 Bretagne
 Avec le soutien de La Fondation d'en-
 treprise Hermès dans le cadre de son
 programme New Settings
 Coproduction CND Centre national de
 la danse (Pantin) • Festival d'Automne à
 Paris
 Coréalisation Le CENTQUATRE-PARIS •
 CND Centre national de la danse (Pan-
 tin) • Festival d'Automne à Paris

Alain Buffard, *Les Inconsolés*
 Production PI:ES Alain Buffard
 Avec le soutien de La Fondation d'en-
 treprise Hermès dans le cadre de son
 programme New Settings
 Coproduction CND Centre national de
 la danse • théâtre de Nîmes - scène
 conventionnée pour la danse contem-
 poraine • Les Subsistances, Laboratoire
 international de création artistique –
 Lyon • Les Spectacles vivants – Centre
 Pompidou
 Résidences CND Centre national de la
 danse • Les Subsistances, Laboratoire
 international de création artistique –
 Lyon
 Les Inconsolés (2017) a été produit pour
 l'évènement « Alain Buffard, spectacles,
 colloque, exposition » produit par le CND
 Centre national de la danse et l'Associa-
 tion PI:ES Alain Buffard avec la Fondation
 d'entreprise Hermès, le Musée national
 d'art moderne / Centre de création in-
 dustrielle, les Spectacles vivants - Centre
 Pompidou, le Théâtre de Nîmes - scène
 conventionnée pour la danse contem-
 poraine, le CDC Uzès Danse et soutenu
 par le Ministère de la Culture et de la
 Communication - Direction générale de
 la création artistique - Délégation à la
 danse et la Région Occitanie à l'occasion
 du dépôt des archives d'Alain Buffard et
 de sa compagnie PI:ES au Centre Natio-
 nal de la Danse à Pantin (Paris).
 Créé aux Subsistances à Lyon en janvier
 2005
 Grand prix 2005 du Syndicat Profes-
 sionnel de la Critique

Annie Dorsen, *The Great Outdoors*
 Production Rosie Management (Alexan-
 dra Rosenberg)
 Avec le soutien de La Fondation d'en-
 treprise Hermès dans le cadre de son
 programme New Settings
 Coproduction BIT Teatergarasjen & Ber-
 gen International Festival (Bergen, NO) •
 Crossing the Line Festival/French Insti-

tute Alliance Française (New York) • Noor-
 derzon/Grand Theatre Groningen (NL)
The Great Outdoors a été en partie créé
 avec le soutien de King's Fountain, et
 par Live Arts Bard au Richard B. Fisher
 Center for the Performing Arts at Bard
 College (Annandale on Hudson, NY) et
 avec le soutien d'une résidence à Abrons
 Arts Center (New York, NY)

**Kris Verdonck, *Conversations (At the
 End of the World)***
 Production A Two Dogs Company, Het
 Zuidelijk Toneel
 Avec le soutien de La Fondation d'en-
 treprise Hermès dans le cadre de son
 programme New Settings
 Coproduction Kaaaitheater (BE), Rotter-
 damse Schouwburg (NL)
 Avec le soutien de European Commis-
 sion: Imagine 2020 Art & Climate Change,
 les Autorités flamandes, la Commission
 de la communauté flamande • Tax Shel-
 ter - Gouvernement fédéral belge

Théo Mercier, *La Fille du collectionneur*
 Production déléguée Nanterre-Aman-
 diers, centre dramatique national
 Avec le soutien de La Fondation d'en-
 treprise Hermès dans le cadre de son
 programme New Settings
 Coproduction Bonlieu Scène nationale
 d'Annecy • La Ménagerie de Verre • (en
 cours)
 Ce projet est soutenu par apap – Per-
 forming Europe 2020 - avec le soutien
 du Programme Culture de l'Union eu-
 ropéenne

Clédat & Petitpierre, *Ermittologie*
 Production Lebeau & Associés
 Avec le soutien de La Fondation d'en-
 treprise Hermès dans le cadre de son
 programme New Settings
 Coproduction Nanterre-Amandiers, Cen-
 tre dramatique National Le CENTQUATRE-
 PARIS dans le cadre des résidences de
 création far° festival des arts vivants Nyon
 / Suisse
 Avec le soutien de la DRAC Ile-de-France
 pour l'aide au projet

Gaëlle Bourges, *Conjurer la peur*
 Production déléguée association Os
 Avec le soutien de La Fondation d'en-
 treprise Hermès dans le cadre de son
 programme New Settings
 Coproduction Résidence de création, ar-
 tiste associée : Centre chorégraphique
 national de Tours / Direction Thomas
 Lebrun • L'échangeur - CDC Hauts-de-
 France • centre chorégraphique nation-
 al de Caen en Normandie, dans le cadre
 de l'accueil-studio/Ministère de la Culture
 et de la Communication • TAP (Théâtre
 et Auditorium de Poitiers) – Scène Na-
 tionale • le Théâtre de la Ville de Paris •
 Le Vivat, scène conventionnée d'Ar-
 mentières • La Ménagerie de Verre • la
 Fabrik Potsdam et le CDC d'Uzès dans
 le cadre du dispositif « Étape danse »
 Avec le soutien de la DRAC Île-de-France
 au titre de l'aide à la structuration • CHO-

REGE /Relais Culturel Régional du Pays de Falaise avec un accueil en résidence • Espaces Pluriels-Scène conventionnée danse-théâtre de Pau dans le cadre d'une résidence technique • Arcadi Île-de-France Avec l'aimable autorisation des Éditions du Seuil pour l'exploitation du titre Conjurier la peur – tous droits réservés

Cyril Teste, *Festen*

Production Collectif MxM

Production déléguée Bonlieu Scène nationale Annecy

Avec le soutien de La Fondation d'entreprise Hermès dans le cadre de son programme New Settings

Coproduction MC2 : Grenoble • Théâtre du Nord, CDN de Lille Tourcoing Hauts-de-France • La Comédie de Reims CDN • Printemps des Comédiens • TAP Scène nationale de Poitiers • Espace des Arts Scène nationale de Châlon sur Saône • Théâtre de Saint-Quentin-en-Yvelines, Scène nationale • Lux Scène nationale de Valence • Les Célestins Théâtre de Lyon • Le Liberté, Scène nationale de Toulon • Le Parvis, Scène nationale de Tarbes-Pyrénées • Théâtre de Cornouaille Scène Nationale de Quimper Centre de création musicale

Avec la participation du DICRÉAM, de KKDC, de Olivier Théron-Traiteur & Evènements, d'agnès b., de la Ferme du Buisson Scène Nationale de Marne-la-Vallée et de la Maison Jacques Copeau

Les Auteurs sont représentés dans les pays francophones européens par Renauld & Richardson, Paris (info@parismcr.com) en accord avec l'Agence Nordiska ApS, Conpenhague, Danemark Remerciements Anne Carpentier, Ramy Fischler, Lucie Pollet, Delphine Pinet, Ecole Hôtelière de Paris Lycée Jean-Dourant

SMITH et Matthieu Barbin, *TRAUM (Le Paradoxe de V.)*

Production : Khiasma

Avec le soutien de La Fondation d'entreprise Hermès dans le cadre de son programme New Settings

Coproduction : le Centre National de la Danse (Pantin) • le Centre Chorégraphique National - ICI (Montpellier) • le Musée de la Danse (Rennes) • Emmetrop (Bourges)

Avec le soutien de : Galerie les Filles du Calvaire (Paris) • Kassandras (Athènes)

Emmanuelle Huynh et Nicolas Floc'h, *Formation*

Production Plateforme Mûa

Avec le soutien de la Fondation d'entreprise Hermès dans le cadre de son programme New Settings

Coproduction : Centre Chorégraphique National de Franche-Comté à Belfort • Centre Chorégraphique National d'Orléans • Centre Chorégraphique national de Nantes • Ballet de Lorraine – CCN • Le Théâtre scène nationale de Saint-Nazaire, Scènes du Golfe • Université de Québec à Chicoutimi (Canada) • Thalie Art Fondation (Bruxelles)

En partenariat avec le Musée de la Danse, le Collectif Danse de Rennes Métropole Avec la participation de la Région des Pays de la Loire, du Département de Loire Atlantique, du Parc Jean-Jacques Rousseau - Centre culturel de rencontres à Ermenonville et du Théâtre National de Bretagne - dispositif d'insertion de l'ESAD

Plateforme Mûa, compagnie nationale est conventionnée par le ministère de la Culture et de la Communication – Direction régionale des affaires culturelles des Pays de la Loire

Euripides Laskaridis, *Titans*

Avec le soutien de La Fondation d'entreprise Hermès dans le cadre de son programme New Settings

Coproduction Athens Festival • Théâtre de la Ville-Paris • Eleusis 2021, European Capital of Culture • Festival TransAmériques (Canada) • Julidans Amsterdam (Netherlands) • Megaron - The Athens Concert Hall • OSMOSIS

Avec le soutien de O Espaço do Tempo (Portugal) • NEON Organisation for Culture and Development • Centre Culturel Hellenique (France) • Isadora & Raymond Duncan Dance Research Centre

Puce Moment (Pénélope Michel et Nicolas Devos), *Crumbling Land*

Production et diffusion RCHPROD

Avec le soutien de La Fondation d'entreprise Hermès dans le cadre de son programme New Settings

Coproduction Opéra de Lille • Miroirs Etendus • Le Vivat, scène conventionnée d'Armentières • Le Cube, centre d'art numérique d'Issy-les-Moulineaux • Le Buda Kustencentrum de Courtrai Avec le soutien de La DRAC Hauts de France • la Région Hauts de France • L'Institut Français/ville de Lille •, le Di-crém/CNC • le réseau LEAD • l'Observatoire Géophysique de Sodankylä et l'Université de Oulu en Finlande

Liz Santoro et Pierre Godard, *Maps*

Production Le Principe d'incertitude

Avec le soutien de La Fondation d'entreprise Hermès dans le cadre de son programme New Settings

Coproduction CDC Atelier de Paris • CDC Toulouse • Caisse des dépôts Le principe d'incertitude reçoit le soutien de la DRAC Île-de-France dans le cadre de l'aide au projet, et de l'Adami

Le principe d'incertitude / Liz Santoro & Pierre Godard sont associés au CDC Atelier de Paris-Carolyn Carlson

Bouchra Ouizguen, *Corbeaux*

Production Compagnie O

Avec le soutien de La Fondation d'entreprise Hermès dans le cadre de son programme New Settings

Coréalisation Brooklyn Museum • Abrons Arts Center • Movement Research Avec le soutien de l'Institut français à Paris • services culturels de l'ambassade française des Etats-Unis • FUSED:

French-US Exchange in Dance, un programme de la New England Foundation for the Arts' National Dance Project • la Fondation FACE, avec le soutien de la Doris Duke Charitable Foundation, the Florence Gould Foundation, et du ministère français de la Culture et de la communication

Spectacle créé le 27 février 2014 à la Biennale d'Art Contemporain de Marrakech Alessandro Sciaronni, UNTITLED_I will be there when you die

Production Marche Teatro - Teatro Stabile Pubblico and Corpoceleste_C.C.00#

Coproduction Comune di Bassano del Grappa / Centro per la Scena Contemporanea • Biennale de la danse / Maison de la Danse de Lyon - AMAT • Mercat de les Flors/Graner, Barcelona • Dance Ireland, Dublin.

Réalisé dans le cadre du projet européen Modul Dance e promosso dall', avec le soutien de l'European Dancehouse Network

Avec le soutien du programme culturel 2007-13 de l'Union européenne ; Centrale Fies, Santarcangelo dei Teatri •12 •13 •14 Festival Internazionale del Teatro in Piazza.

PRODUCTION

Noé Soulier, *Performing Art*

Production ND Productions (Paris), Alma Office / Anne-Lise Gobin

Supported by the Hermès Foundation within the framework of the New Settings Program

Coproduction Musée National d'Art Moderne – Centre Pompidou (Paris) • Les Spectacles vivants – Centre Pompidou (Paris) • Festival d'Automne à Paris • Centre de Développement Chorégraphique Toulouse/Midi-Pyrénées • CND Centre National de la Danse.

Coproduction Les Spectacles Vivants – Centre Pompidou (Paris) • Festival d'Automne à Paris

With the support of Direction Régionale des Affaires Culturelles d'Ile-de-France - Ministère de la Culture et de la Communication.

Noé Soulier is an associated artist at the CND Centre National de la Danse.

Noé Soulier is an associate artist at the Centre de Développement Chorégraphique Toulouse/Midi-Pyrénées pour la période 2016-2018.

Tania Bruguera, *Endgame*

Production BoCA Biennial (Lisbon/Porto) Supported by the Hermès Foundation within the framework of the New Settings Program

Coproduction São João National Theatre (Porto) • Colectivo 84 • Kunstenfestivaldesarts (Brussels) • Kampnagel (Hamburg) • Estudio Bruguera • Nanterre-Amandiers, Centre Dramatique National • Festival d'Automne à Paris Coproduction Nanterre-Amandiers, Centre Dramatique National • Festival d'Automne à Paris

With the support of Onda First performed April 20, 2017 at BoCA Biennial (Lisbon/Porto)

Mohamed El Khatib, *Stadium*

Production Collectif Zirlib

Supported by the Hermès Foundation within the framework of the New Settings Program

Coproduction Centre Dramatique National de Tours - Théâtre Olympia • Tandem, Douai-Arras - Scène Nationale • Festival d'Automne à Paris • Théâtre de la Ville-Paris • La Colline – Théâtre National • Châteauevallon - Scène Nationale • Le Grand T – Nantes • TnB - Théâtre National de Bretagne • Théâtre du Beauvaisis • les Scènes du Golfe – Vannes

Coproduction La Colline – Théâtre National (Paris) • Théâtre de la Ville-Paris • Festival d'Automne à Paris for performances at La Colline – Théâtre National With the support of La Scène – Musée du Louvre-Lens and Sylvie Winckler

Residencies in the town of Grenay • Le Quai, CDN Angers Pays de la Loire Collectif Zirlib is recognized by the Ministry of Culture and Communication - Drac Centre-Val de Loire, backed by the Région Centre-Val de Loire and supported by the Ville d'Orléans

Mohamed El Khatib is an associate artist at the Centre Dramatique National de Tours - Théâtre Olympia, au Théâtre de la Ville-Paris and at the TnB - Théâtre National de Bretagne

Boris Charmatz, *Fous de danse*

A project by the Musée de la Danse / Boris Charmatz

Production Musée de la Danse / Centre Chorégraphique National de Rennes et de Bretagne

Supported by the Hermès Foundation within the framework of the New Settings Program

Coproduction CND Centre National de la Danse (Pantin) • Festival d'Automne à Paris

Coproduction Le CENTQUATRE-PARIS • CND Centre National de la Danse (Pantin) • Festival d'Automne à Paris

Alain Buffard, *Les Inconsolés*

Production PI:ES Alain Buffard

Supported by the Hermès Foundation within the framework of the New Settings Program

Coproduction CND Centre National de la Danse • Théâtre de Nîmes • Les Subsistances, Laboratoire International de Création Artistique – Lyon • Les Spectacles Vivants – Centre Pompidou Residencies CND Centre National de la Danse • Les Subsistances, Laboratoire International de Création Artistique – Lyon

Les Inconsolés (2017) was produced for the event "Alain Buffard, spectacles, col-

Boris Charmatz. « Fous de danse ».

2015. (© Nyima Leray).



loque, exposition" produced by the CND Centre National de la Danse and Association PI:ES Alain Buffard with the Fondation d'entreprise Hermès, the Musée National d'Art Moderne / Centre de Création Industrielle, Les Spectacles Vivants - Centre Pompidou, the Théâtre de Nîmes, CDC Uzès Danse and supported by the Ministry of Culture and Communication - Direction Générale de la Création Artistique - Délégation à la Danse et la Région Occitanie on the occasion of the deposition of the archives of Alain Buffard and his company PI:ES at the Centre National de la Danse in Pantin (Paris).

First performed at the Subsistance in Lyon in January 2005
Grand Prix 2005 of Syndicat Professionnel de la Critique

Annie Dorsen, *The Great Outdoors*

Production Rosie Management (Alexandra Rosenberg)

Supported by the Hermès Foundation within the framework of the New Settings Program

Coproduction BIT Teatregarasjen & Bergen International Festival (Bergen, NO) • Crossing the Line Festival/French Institute Alliance Française (New York) • Noorderzon/Grand Theatre Groningen (NL)

The Great Outdoors was created with the support of King's Fountain and Live Arts Bard at the Richard B. Fisher Center for the Performing Arts at Bard College (Annandale on Hudson, NY) and thanks to a residency at Abrons Arts Center (New York, NY)

Kris Verdonck, *Conversations (At the End of the World)*

Production A Two Dogs Company, Het Zuidelijk Toneel

Supported by the Hermès Foundation within the framework of the New Settings Program

Coproduction Kaaaitheater (BE), Rotterdamse Schouwburg (NL)

With the support of European Commission: Imagine 2020 Art & Climate Change, Flemish authorities, the Commission of the Flemish Community • Tax Shelter - Belgian Federal Government

Théo Mercier, *La Fille du collectionneur*

Delegate producer Nanterre-Amandiers, Centre Dramatique National

Supported by the Hermès Foundation within the framework of the New Settings Program

Coproduction Bonlieu Scène Nationale d'Annecy • La Ménagerie de Verre • (under way)

This project is supported by apap - Performing Europe 2020 - with the support of the Culture Program of the European Union

Clédat & Petitpierre, *Ermitologie*

Production Lebeau & Associés

Supported by the Hermès Foundation within the framework of the New Settings Program

Coproduction Nanterre-Amandiers, Centre Dramatique National Le CENQUATRE-PARIS in the framework of its creative residencies far° festival of live arts Nyon / Switzerland

With the support of DRAC Ile-de-France for project assistance

Gaëlle Bourges, *Conjurer la peur*

Delegate producer Os association

Supported by the Hermès Foundation within the framework of the New Settings Program

Coproduction Creative residency, associate artist: Centre Chorégraphique National de Tours / Director Thomas Lebrun • L'échangeur - CDC Hauts-de-France • Centre Chorégraphique National de Caen, Normandy, studio program/Ministry of Culture and Communication • TAP (Théâtre et Auditorium de Poitiers) - Scène Nationale • Théâtre de la Ville de Paris • Le Vivat, Scène Conventionnée d'Armentières • La Ménagerie de Verre • Fabrik Potsdam and CDC Uzès as part of the "Étape danse" program

With the support of la DRAC Île-de-France (structural assistance) • CHOREGE /Relais Culturel Régional du Pays de Falaise with a residency • Espaces Pluriels-Scène Conventionnée Canse-Théâtre de Pau (technical residency) • Arcadi Île-de-France

With the kind authorization of Éditions du Seuil for use of the title *Conjurer la peur* - all rights reserved

Cyril Teste, *Festen*

Production Collectif MxM

Delegate producer Bonlieu Scène nationale Annecy

Supported by the Hermès Foundation within the framework of the New Settings Program

Coproduction MC2 : Grenoble • Théâtre du Nord, CDN de Lille Tourcoing Hauts-de-France • La Comédie de Reims CDN • Printemps des Comédiens • TAP Scène Nationale de Poitiers • Espace des Arts Scène Nationale de Châlons sur Saône • Théâtre de Saint-Quentin-en-Yvelines, Scène Nationale • Lux Scène Nationale de Valence • Les Célestins Théâtre de Lyon • Le Liberté, Scène Nationale de Toulon • Le Parvis, Scène Nationale de Tarbes-Pyrénées • Théâtre de Cornouaille Scène Nationale de Quimper Centre de Création Musicale

With the participation of DICRÉAM, KKDC, Olivier Théron-Traiteur & Evènements, agnès b., Lla Ferme du Buisson Scène Nationale de Marne-la-Vallée and Maison Jacques Copeau

The authors are represented in European French-speaking countries by Renaud & Richardson, Paris (info@paris-mcr.com) in agreement with

Nordiska ApS, Copenhagen, Denmark Acknowledgments Anne Carpentier, Ramy Fischler, Lucie Pollet, Delphine Pinet, Ecole Hôtelière de Paris Lycée Jean-Dourant

SMITH and Matthieu Barbin, *TRAUM (Le Paradoxe de V.)*

Production: Khiasma

Supported by the Hermès Foundation within the framework of the New Settings Program

Coproduction: Centre National de la Danse (Pantin) • Centre Chorégraphique National - ICI (Montpellier) • Musée de la Danse (Rennes) • Emmetrop (Bourges) With the support of: Galerie les Filles du Calvaire (Paris) • Kassandras (Athens)

Emmanuelle Huynh and Nicolas Floc'h, *Formation*

Production Plateforme Mûa

Supported by the Hermès Foundation within the framework of the New Settings Program

Coproduction : Centre Chorégraphique National de Franche-Comté in Belfort • Centre Chorégraphique National d'Orléans • Centre Chorégraphique National de Nantes • Ballet de Lorraine - CCN • Le Théâtre Scène Nationale de Saint-Nazaire, Scènes du Golfe • Université de Québec in Chicoutimi (Canada) • Thalie Art Fondation (Brussels)

In partnership with the Musée de la Danse, Collectif Danse in Rennes Métropole

With the participation of the Région des Pays de la Loire, the Département de Loire Atlantique, the Parc Jean-Jacques Rousseau - Centre Culturel de Rencontres, Ermenonville and the Théâtre National de Bretagne

Plateforme Mûa, is recognized by the Ministry of Culture and Communication - Direction Régionale des Affaires Culturelles des Pays de la Loire

Euripides Laskaridis, *Titans*

Supported by the Hermès Foundation within the framework of the New Settings Program

Coproduction Athens Festival • Théâtre de la Ville-Paris • Eleusis 2021, European Capital of Culture • Festival TransAmériques (Canada) • Julidans Amsterdam (Netherlands) • Megaron - The Athens Concert Hall • OSMOSIS

With the support of O Espaço do Tempo (Portugal) • NEON Organisation for Culture and Development • Centre Culturel Hellenique (France) • Isadora & Raymond Duncan Dance Research Centre

Puce Moment (Pénélope Michel and Nicolas Devos), *Crumbling Land*

Production and distribution RCHPROD Supported by the Hermès Foundation within the framework of the New Settings Program

Coproduction Opéra de Lille • Miroirs Etendus • Le Vivat, Scène Conventionnée d'Armentières • Le Cube, Centre d'Art Numérique, Issy-les-Moulineaux • Le Buda Kustencentrum, Courtrai With the support of La DRAC Hauts de France • Région Hauts de France • L'Institut Français/City of Lille • Dicréam/CNC • LEAD • Observatoire Géophysique de Sodankylä Oulu University, Finland

Liz Santoro and Pierre Godard, *Maps*

Production Le Principe d'incertitude Supported by the Hermès Foundation within the framework of the New Settings Program

Coproduction CDC Atelier de Paris • CDC Toulouse • Caisse des Dépôts

Le principe d'incertitude is supported by DRAC Île-de-France (project support) and Adami

Le principe d'incertitude / Liz Santoro & Pierre Godard are associate artist at the CDC Atelier de Paris-Carolyn Carlson

Bouchra Ouizguen, *Corbeaux*

Production Compagnie O

Supported by the Hermès Foundation within the framework of the New Settings Program

Coproduction Brooklyn Museum • Abrons Arts Center • Movement Research

With the support of the Institut Français, Paris • cultural services of the French Embassy, U.S.A. • FUSED: French-US Exchange in Dance, a program of the New England Foundation for the Arts' National Dance Project • Fondation FACE, with the support of the Doris Duke Charitable Foundation, the Florence Gould Foundation, and the French Ministry of Culture and Communication

First performed February 27, 2014 at the Biennale of Contemporary Art in Marrakech

Alessandro Sciaronni, *UNTITLED_I will be there when you die* Production Marche Teatro - Teatro Stabile Pubblico and Corpocelste_C.C.00#

Coproduction Comune di Bassano del Grappa / Centro per la Scena Contemporanea • Biennale de la Danse / Maison de la Danse de Lyon - AMAT • Mercat de les Flors/Graner, Barcelona • Dance Ireland, Dublin.

Produced in the framework of the Modul Dance project, with the support of l'European Dancehouse Network

With the support of the 2007-13 European Union cultural program; Centrale Fies, Santarcangelo dei Teatri • 12 • 13 • 14 Festival Internazionale del Teatro in Piazza.