

art press

470 - OCTOBRE 2019 - 2^e CAHIER
BILINGUAL ENGLISH / FRENCH

NEW SETTINGS
ARTS DE LA SCÈNE

MERCE CUNNINGHAM

DANIEL LARRIEU

LA RIBOT

GERARD & KELLY

METTE INGVARSEN

BORIS CHARMATZ

LE GDRA

BEGÜM ERCIYAS

KAT VÁLASTUR

LA RIBOT, MATHILDE MONNIER,

TIAGO RODRIGUES

NOSFELL

JEANNE MOYNOT

& ANNE-SOPHIE TURION

ANA RITA TEODORO

XAVIER VEILHAN

FONDATION D'ENTREPRISE HERMÈS

18 SPECTACLES

DU 10 SEPTEMBRE

AU 21 DÉCEMBRE 2019

Saison 19-20

theatredelacite.com

- * Rêves d'Occident **Jean Boillot**
- * Reconstitution: le procès de Bobigny
Émilie Rousset et **Maya Boquet**
- * L'Avenir **Clément Bondu**
- * Belles plantes **Jeanne Moynot**
et **Anne-Sophie Turion**
- * Chiquenaudes & Romance en Stuc
Daniel Larrieu
- * Le Corps des songes **Nosfell**
- * Selve **le GdRA – Christophe Rulhes**
et **Julien Cassier**
- * Fofo **Ana Rita Teodoro**
- * Arcana Swarm **Kat Válastur / HAU**
- * Città Nuova **Raphaël Patout**
- * Neuf mouvements pour une cavale
Aurélia Lüscher et **Guillaume Cayet**
- * Muses **Anthony Égéa**
- * Cosmophonies – ce qui vit en nous
Cyril Hernandez et **Émmanuel Labard**
- * Dom Juan ou le Festin de pierre
Jean Lambert-wild et **Lorenzo Malaguerra**
- * Le Charme de l'émeute **Thomas Chopin**
- * Turkish Psychedelica Night
Elektro Hafiz et **Baba Zula**
- * sspeciess **Daniel Linehan / Hiatus**
- * Après la fin **Maxime Contrepois**
- * Is it worth to save us? **Kaori Ito** et **Miraï Moriyama**
- * Vie de Joseph Roulin **Thierry Jolivet**
- * **Ensemble Links / Cabaret Contemporain**
- * Fractales **Fanny Soriano**

THÉÂTRE DE LA CITÉ
INTERNATIONALE

17, bd Jourdan 75014 Paris
réservations 01 43 13 50 50
tarifs de 7 à 23 €

Illustration: *Était-ce ça la vie?* © Juliette Andréa-Élie * Le Théâtre de la Cité internationale est subventionné par le ministère de la Culture – direction régionale des Affaires Culturelles d'Ile-de-France, la Cité internationale universitaire de Paris et la Ville de Paris. Avec le soutien du conseil régional d'Ile-de-France pour les résidences d'artistes. Avec l'aide de l'ONDA pour l'accueil de certains spectacles.

Rejoignez-nous!



8, rue François-Villon. 75015 Paris
Tél (33) 1 53 68 65 65 (de 9h30 à 13 heures)
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
SARL artpress : siège social 1, rue Robert Bichet
59440 Avesnes-sur-Helpe
Gérant-directeur de la publication : J.-P. de Kerraoul*
Directrice de la rédaction : Catherine Millet*
Rédacteur en chef : Richard Leydier*
Rédacteur en chef adjoint : Étienne Hatt*
Conseiller : Myriam Salomon*
Secrétaire de rédaction : Christine Delaite*
Assistant de rédaction : Laurent Perez*
Assistante de direction : Anna Carraud*
Responsable éditoriale Web : Aurélie Cavanna*
Système graphique : Roger Tallon (t 2011)
Maquette / système graphique : Magdalena Recordon
Publicité / Advertising : sylvie@artpress.fr
Julie-Joy Agaësse / j.j.agaesse@artpress.fr
(33) 1 53 68 65 71
Agenda : Christel Brunet*
Diffusion / Partenariats :
Laurie Meynent* (33) 1 53 68 65 78

Impression : Imprimerie de Champagne, Langres
Origine papier : Belgique, certifié fibres IFCCD
PTOT : 0, 027
Contact distribution : Cauris Media (01 40 47 65 91)
Dépôt légal du 3^e trimestre 2019
CPPAP 0419 K 84708 - ISSN 0245-5676
RCS Valenciennes 318 025 715

Couv. : Ben Zank. « Road Closed ». 2019
(Court. Opium Gallery)

© ADAGP, Paris 2019, pour les œuvres de ses membres

Remerciements/Thanks : Olivier Fournier,
Annick de Chaunac, Catherine Tsekenis,
Quentin Guisgand, Sacha Gueugnier, Maxime Gasnier
(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



FONDATION
D'ENTREPRISE
HERMÈS

05 Préface

Olivier Fournier

06 Hommage à Merce Cunningham

Emmanuel Daydé

10 Daniel Larrieu

Chiquenaudes & Romance en stuc

Mathilde Bardou

14 La Ribot

Panoramix

Laurent Goumarre

18 Gerard & Kelly

Modern Living

Christophe Catsaros

22 Mette Ingvarsten

Moving in Concert

Alain Berland

26 Boris Charmatz

infini

Jérôme Provençal

30 Le GdRA

Selve

Laurent Perez

34 Begüm Erciyas

Pillow Talk

Clarisse Bardirot

38 Kat Válastur

Arcana Swarm

Alexandra Balona

42 La Ribot, Mathilde Monnier,

Tiago Rodrigues

Please Please Please

Carole Boulbès

46 Nosfell

Le Corps des songes

Emmanuel Daydé

50 Jeanne Moynet

& Anne-Sophie Turion

Belles plantes

Julie Chaizemartin

54 Ana Rita Teodoro

FoFo

Léonard Adrien

58 Xavier Veilhan

Compulsory Figures

Étienne Hatt

62 Calendrier

Calendar

64 Production

ÉDITO

Programme de la Fondation d'entreprise Hermès, New Settings accompagne pour la neuvième année la création de projets à la croisée du spectacle vivant et des arts visuels. Confirmés ou prometteurs, les artistes sont soutenus depuis la production jusqu'à la diffusion de leur œuvre dans des institutions partenaires de la Fondation à Paris, en région parisienne, mais aussi à New York. *Artpress* est heureux de publier ce cahier qui revient sur chacun des dix-huit spectacles visibles d'ici au 21 décembre 2019. Au moins deux raisons y concourent. D'une part, New Settings est la vivante incarnation de l'interdisciplinarité, voire de l'indisciplinarité, que nous ne cessons de défendre. D'autre part, tout en favorisant des projets inédits, New Settings a aussi le souci de l'histoire qui, seul, permet de mettre la création contemporaine en perspective. En témoigne le soutien à la reprise de spectacles de Merce Cunningham, Daniel Larrieu ou La Ribot. Gageons que, parmi les artistes les plus jeunes de la sélection, se trouvent les références de demain.

Étienne Hatt

A Fondation d'entreprise Hermès programme, New Settings is supporting for the ninth year the creation of projects at the crossroads of live performance and visual arts. Established and promising artists are backed from the creation to the staging of their work, in partner institutions of the Fondation in Paris, the Paris region, and also in New York. *Artpress* is pleased to issue this publication examining each of the eighteen shows presented until 21 December, 2019. There are at least two fundamental reasons for this. On the one hand, New Settings is the living incarnation of interdisciplinarity, of *indisciplinarity* even, which we never cease to defend. On the other hand, while promoting new projects, New Settings is also concerned with history, the only possible means of putting contemporary creation in perspective. This is evidenced by the return of pieces by Merce Cunningham, Daniel Larrieu and La Ribot. Let's bank on the youngest artists featuring the references of tomorrow.

Étienne Hatt



Daniel Larrieu. « Romance en stuc ».
2019. (Ph. Benjamin Favrat)

PRÉFACE

Depuis 2011, la Fondation d'entreprise Hermès accompagne la création dans le secteur des arts de la scène à travers New Settings. Au croisement des disciplines, et plus particulièrement en dialogue avec les arts visuels, plastiques et/ou numériques, ce programme a su évoluer afin d'intégrer des spectacles buissonniers, créés par des artistes émergents ou reconnus.

Permettre la création de propositions sensibles aussi bien aux tumultes de notre monde qu'à la beauté qui nous entoure, telle est l'ambition de ce programme. La porosité avec des savoir-faire issus des arts visuels justifie souvent une attention spécifique pour des spectacles qui s'appuient sur des dispositifs particuliers, qui font parfois la part belle à l'innovation technique et technologique, tout en donnant une place forte à la présence humaine.

D'autres œuvres sélectionnées nécessitent un temps de création long, parfois ancré dans un processus de recherches sur le terrain, ou alors fruit d'expérimentations en studio pour affiner de nouvelles écritures de plateau. C'est ainsi que la Fondation est à l'écoute des artistes afin de leur offrir le temps indispensable à la maturation de leur travail.

Accompagner la réalisation d'un spectacle, c'est aussi le replacer dans le cadre plus global d'un parcours: qu'il s'agisse de soutenir un jeune artiste prometteur, d'encourager des développements créatifs inattendus, ou encore d'être fidèle à des démarches fortes, la

Fondation accompagne le travail patient de la matière et des sens, pour des résultats exigeants et surprenants...

Cette neuvième édition de New Settings témoigne aussi de la nécessité de la transmission. Elle intègre ainsi plusieurs propositions d'artistes majeurs de la création contemporaine, qui sont présentés à Paris cet automne. Car si nos gestes nous créent, c'est aussi grâce à leur transmission qui, à force de patience et de passion, nous place dans un dialogue fructueux entre générations.

Olivier Fournier
Président de la Fondation
d'entreprise Hermès

Since 2011 the Fondation d'entreprise Hermès has been supporting creation in the performing arts sector via New Settings. At the intersection of disciplines, and more particularly in dialogue with the visual, fine and/or digital arts, this programme has evolved to include 'buissonnier' shows (1), created by emerging and established artists.

To allow the creation of works sensitive to the turmoil of our world as well as to the beauty that surrounds us is the ambition of this programme. Openness to expertise from the visual arts often justifies a specific attention to pieces that rely on particular devices, sometimes allowing technical and technological innovation to feature prominently, while leaving room for a strong human presence.

Other selected works require a long time for their creation, sometimes rooted in a process of field research, or the fruit of studio experiments to refine new styles and languages on stage. This is how the Fondation listens to artists in order to offer them the time necessary for the maturation of their work.

Accompanying the realization of a show also means placing it in the more global framework of a process: whether this means supporting a promising young artist, encouraging unexpected creative developments, or continuing to support bold initiatives, the Fondation assists patient work on medium and meaning, for challenging and startling results. This ninth edition of New Settings also demonstrates the need for transmission. Several offerings from major artists of contemporary creation will be presented in Paris this autumn. Because if we are what we do, if our gestures define us, it is also thanks to their transmission that, by dint of patience and passion, we can find ourselves in a fruitful dialogue between generations.

Olivier Fournier
President of the Fondation
d'entreprise Hermès

Translation: Chloé Baker

(1) Buissonnier refers to "école buissonnière," which means "bush school," the French term for playing truant, which is to say stepping out of the box.

HOMMAGE À MERCE CUNNINGHAM

Emmanuel Daydé

Le Festival d'Automne à Paris n'a jamais cessé d'inviter la danse en liberté de Merce Cunningham. À l'occasion du centenaire du chorégraphe disparu en 2009, quatre programmes reviennent sur ses collaborations avec artistes et compositeurs.

■ « Les limites du corps humain sont nettes, mais il existe une autre limite, qui provient de notre imagination, disait Merce Cunningham. Voilà pourquoi j'ai toujours préféré parler aux musiciens et aux plasticiens plutôt qu'aux danseurs : ils ont tellement plus à dire ! » En rupture avec la *modern dance* expressionniste de Martha Graham, où il a été soliste entre 1939 et 1945, Merce Cunningham réussit à faire danser le hasard et la vie sur scène, en usant de l'émerveillement de l'aléatoire, en s'affranchissant du régime policier de la narration, en dissociant librement la chorégraphie de la musique et de la scénographie et en focalisant toute son attention sur le mouvement. Lorsque, sous l'influence du gai savoir de son ami le musicien John Cage, il crée son premier happening en 1954, Cunningham danse tandis que Cage parle, que David Tudor joue du piano et que Robert Rauschenberg projette des diapositives de ses tableaux. Désormais, toutes les pièces à venir de Cunningham seront des expériences visuelles et sonores réalisées en collaboration – souvent aveugle – avec des compositeurs et des plasticiens vivants, tout particulièrement avec Cage et sa musique aléatoire ou avec Rauschenberg et Jasper Johns et leur esthétique néo-dadaïste.

VOLUMINEUSE COMBINE PAINTING

Mêlant des oiseaux empaillés ou des bouteilles de Coca-Cola à des images de presse ou des lits, Rauschenberg expérimente alors ses monumentales *Combines* en forme de rébus visuels. Scénographe de la compagnie de 1954 à 1964, il imagine pour *Minutiae* (Menus détails) en 1954, indépendamment d'une chorégraphie qu'il ne connaît pas, une volumineuse *combine painting* qui prend la forme d'un paravent autoportant, couvert de bandes dessinées, de vieilles photographies, de morceaux d'affiches et de coulures de peintures, dans laquelle évoluent les danseurs. En 1958, les deux hommes créent *Summerspace*, une pièce ironiquement lyrique et hasardeuse, jouée aux dés en ce qui concerne l'ordre et la vitesse des trajectoires. Sur une musique

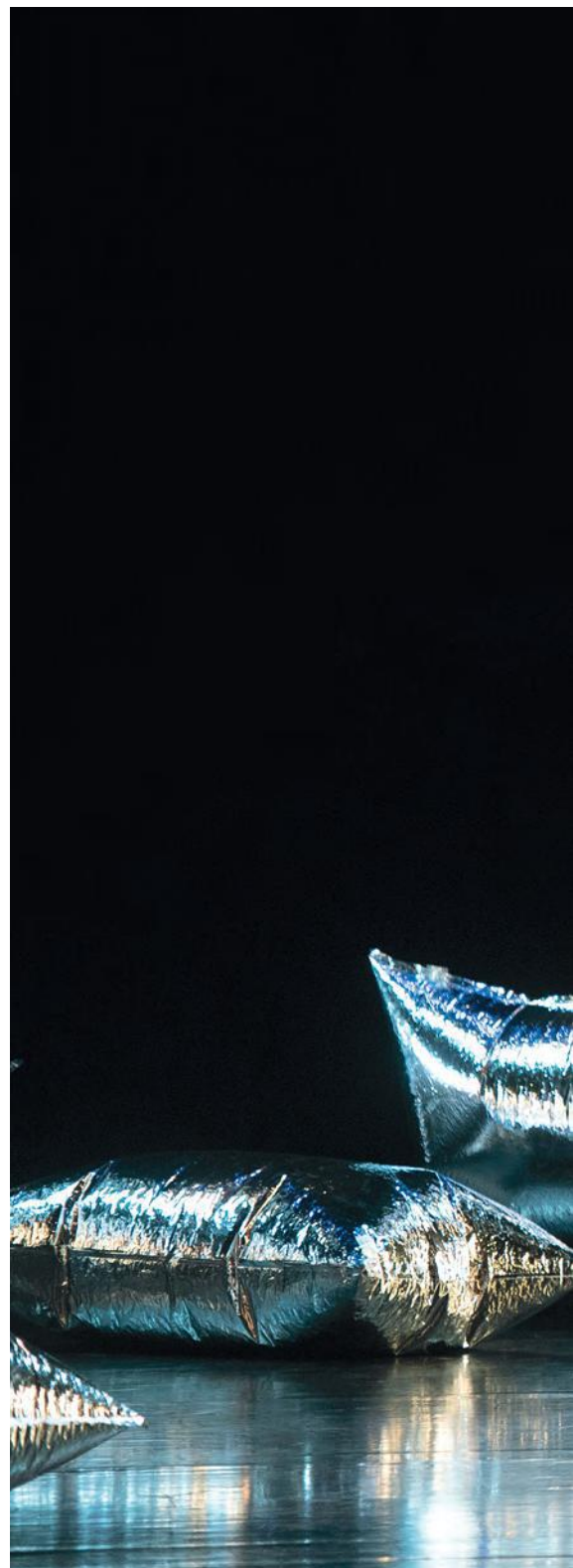
de Morton Feldman, autre compositeur du hasard et du temps de la New York School, Rauschenberg enflamme de motifs pointillistes un fond de scène violemment coloré, espace-temps infini repris sur les collants floutés des six interprètes, qui sautillent « comme les oiseaux qui se posent parfois puis reprennent leur vol » – ou, plus concrètement, tels des jets de peinture lancés sur la toile. En 1968, bien qu'ayant cédé la place à son ancien collaborateur Jasper Johns en tant que conseiller artistique, Rauschenberg signe encore une fois une crépusculaire scénographie en clair-obscur pour *Winterbranch* : sur une musique dissonante du minimaliste La Monte Young, les danseurs, en butte à la gravité, ne cessent de chuter et de se relever.

PUZZLE MOUVANT

Profondément marqué par Marcel Duchamp, « qu'il aurait fallu, s'il n'avait pas existé, que quelqu'un d'exactement pareil à lui vive pour inventer le monde tel que nous le connaissons et l'éprouvons », Jasper Johns se fait connaître en réalisant des ready-made faits à la main. Sorte de manifeste dadaïste conçu à partir du *Grand Verre*, son décor pour le ballet *Walkaround Time* (1968) rend hommage à la légende moderne de « l'homme le plus intelligent du siècle » – si l'on en croit André Breton. Tandis qu'on entend réciter les notes de travail – peu lisibles – écrites pour *la Boîte verte* (1934), pendant verbal de *la Mariée mise à nu par ses célibataires, même* (1915-23), Cunningham filtre sa chorégraphie au jeu de la transparence, en assignant aux corps de recomposer les formes, à la façon d'un puzzle mouvant. Pour *Exchange*, en 1978, alors que Tudor sonorise les bruits de la ville, Johns crée un fond de scène et des costumes urbains, avec des couleurs salies par la pollution de New York, laissant toute la place aux complexes variations pensées par Cunningham à partir de soixante-quatre gammes de mouve-

Merce Cunningham. « RainForest ». 1968.

(CCN- Ballet de Lorraine, Ph. Laurent Philippe)



ments tirés au sort. Bien que non crédité, Johns était intervenu aussi dans *RainForest*, (1968) en coupant au rasoir les costumes couleur chair des danseurs afin de leur donner une apparence rugueuse. Désirant évoquer ses souvenirs d'enfance dans les forêts tempérées humides de la péninsule Olympique, à l'extrême nord-ouest des États-Unis, Cunningham avait demandé à Warhol l'autorisation d'utiliser

les ballons Mylar de son installation *Silver Clouds*, montrée chez Leo Castelli en 1966. L'environnement changeant, aléatoire et instable des *Nuages* de Warhol, en forme d'oreillers remplis d'un mélange d'oxygène et d'hélium qui lévitent autour des danseurs, réinterprète la musique électronique de Tudor de la même façon que les déplacements sur scène des corps de chair et de sang.

Johns a depuis longtemps quitté la compagnie lorsqu'en 1997 Cunningham décide de s'associer à la styliste Rei Kawakubo, créatrice *antifashion* de vêtements androgynes, qui réfutent toute idée d'élégance ou de féminité, pour la marque Comme des Garçons. Pour *Scenario*, la Japonaise conçoit le décor, la lumière et toute une série de costumes à carreaux difformes, aux allures de « parkas





chaudes et encombrantes», inspirés de sa collection *Body Meets Dress, Dress Meets Body*, qui modifient la silhouette et contraignent les mouvements des danseurs. Doublant son geste grâce au logiciel DanceForms, qui lui permet de modéliser des mouvements de danse pour les agencer ensuite les uns aux autres, le chorégraphe intègre à sa composition initiale une série de duos et trios qui se démultiplient ensuite en quatuors, quintettes ou sextuors. Avec *Pond Way* en 1998, le « vieil enfant » trouve la voie du Tao en délivrant l'une de ses ultimes études méditatives tirées de sa jeunesse – lorsque, petit garçon, il lançait des pierres sur l'eau pour faire des ricochets. Devant un célèbre tableau à points de Roy Lichtenstein, sur l'*ambient music* électronique de Brian Eno – chargé d'orchestrer le saut de « grenouilles posées sur des flaques d'eau » –, treize danseurs vêtus de sarouels blancs effectuent la « danse de l'étang » en s'abandonnant à une fluidité éthérée, entre suspension et immobilité. Utilisant le corps très loin dans ses possibilités, y compris dans ses rapports à l'intelligence, Merce Cunningham ne pourra certes plus traverser la scène avec son corps rigide et perclus d'arthrite. Mais la beauté dépourvue de raisons d'exister de ses ballets perdure, tels « des instants fugitifs où l'on se sent vivant ». ■

Emmanuel Daydé est critique d'art, musical et dramatique, et commissaire d'exposition. Il a été co-commissaire du pavillon de Madagascar à la Biennale de Venise 2019.

Tribute to Merce Cunningham

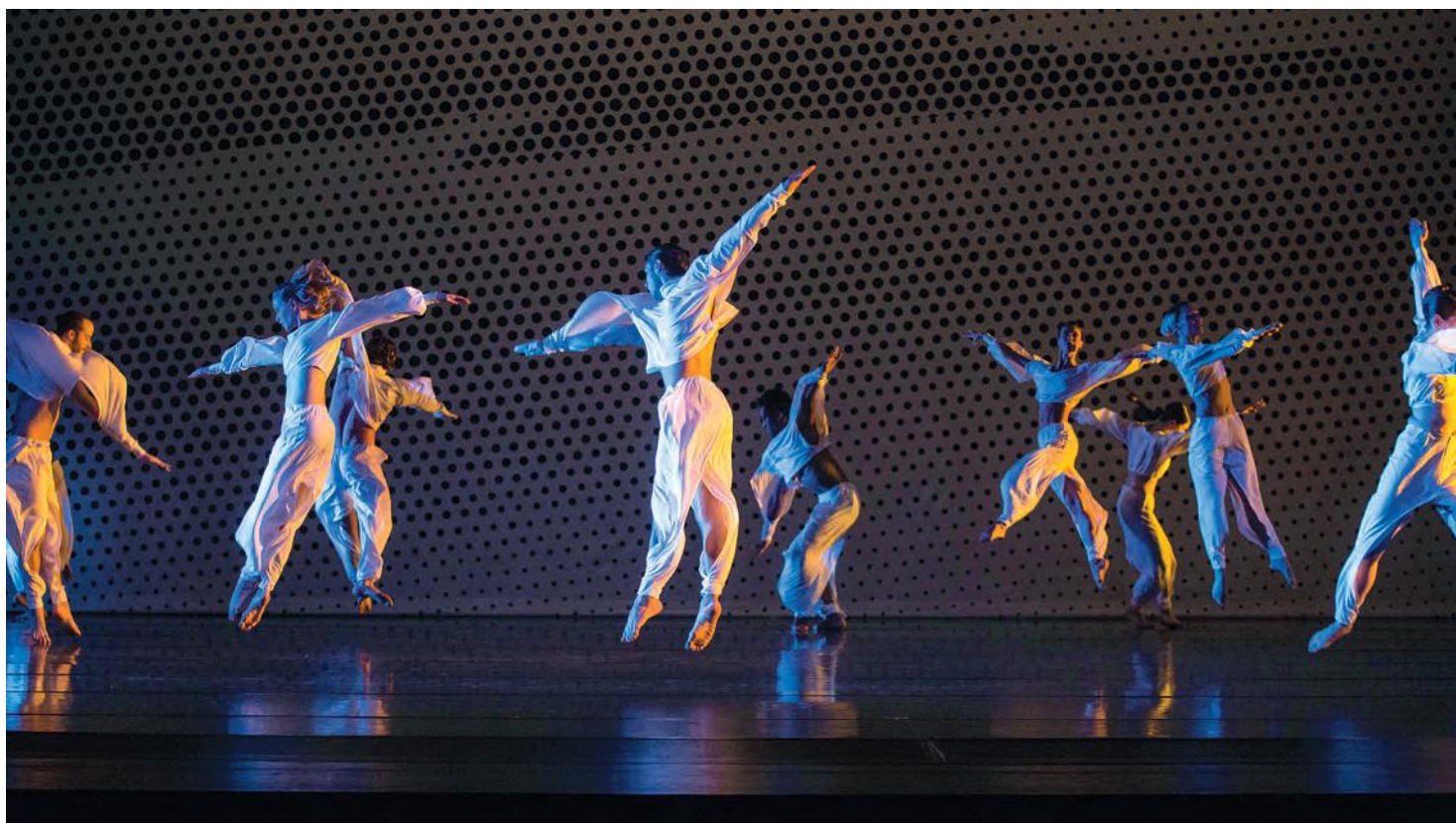
The Festival d'Automne à Paris has never ceased to invite Merce Cunningham's free dance. To mark the occasion of the centenary of the choreographer, who died in 2009, four programmes return to his collaborations with artists and composers.

“The limits of the human body are clear, but there's another limit, which comes from our imagination,” said Merce Cunningham. “That's why I've always preferred to talk to musicians and visual artists rather than dancers. They have so much more to say!” Breaking away from Martha Graham's expressionist modern dance, having been a soloist with her between 1939 and 1945, Merce Cunningham succeeded in making life and happenstance dance on stage, using the delightfulness of randomness, unshackling himself from the policing regime of narration, freely dissociating choreography from music and scenography, and focusing all his attention on movement.

When, under the influence of his friend musician John Cage's joyful wisdom, he created his first happening in 1954, Cunningham danced while Cage spoke, David Tudor played the piano and Robert Rauschenberg projected slides of his paintings. From then on, all of Cunningham's works would be visually and acoustically collaborative – often blind – with live composers and visual artists, especially Cage and his random music and Rauschenberg and Jasper Johns and their neo-Dadaist aesthetics.

VOLUMINOUS COMBINE PAINTING

Mixing stuffed birds and Coca-Cola bottles with press images and beds, Rauschenberg was at the time experimenting with his monumental *Combines* in the form of visual puns. Set designer of the company from 1954 to 1964, he imagined for *Minutiae* in 1954, independently of a choreography he had yet to see, a sizeable combination painting, which took the form of a freestanding screen covered with comic strips, old photographs, sections of posters and paint drips, in front of which the dancers were to perform. The two men created *Summerspace* in 1958, an ironically lyrical and risky play, played with dice which decided the order and speed of trajectories on the stage. To music by Morton Feldman, another composer of chance from the time of the New York School, Rauschenberg enflamed a violently coloured backdrop with pointillist patterns, infinite space-time taken up on the blurred



Ci-dessus/above: Merce Cunningham.

« Pond Way ». 1998. (Ph. Filip Van Roe)

Page de gauche/left: Merce Cunningham.

« Summerspace ». 1958. (Ph. Michel Cavalca)

tights of the six performers, who jumped “like birds that sometimes land before taking off again” – or, more concretely, like paint thrown on the canvas. In 1968, having given way to his former collaborator Jasper Johns as artistic advisor, Rauschenberg once again directed a twilight scene in chiaroscuro for *Winterbranch*: on a dissonant music by the minimalist La Monte Young, the dancers, in the face of gravity, keep falling and getting up.

MOVING PUZZLE

Deeply marked by Marcel Duchamp, about whom he said, “if he hadn’t existed, someone exactly like him would have had to live in order to invent the world as we know it and experience it,” Jasper Johns made his name by making handmade readymades. A kind of dadaist manifesto inspired by Duchamp’s *The Big Glass*, his decor for the ballet *Walkaround Time* (1968) pays tribute to the modern legend of “the most intelligent man of the century,” according to André Breton. While we hear recited the work notes – not very legible – written for the *Green Box* (1934), the verbal side of *The Bride Stripped Bare by Her Bachelors, Even* (1915-23), Cunningham filtered his choreography with an interplay of transparency,

by assigning bodies to recompose shapes, like a moving puzzle. For *Exchange*, in 1978, when Tudor played on the sounds of the city, Johns created a backdrop and urban costumes, with colours sullied by the pollution of New York, leaving plenty of room for Cunningham’s complex variations from sixty-four ranges of movement selected at random. Although uncredited, Johns had also intervened in 1968 in *RainForest*, cutting with a razor blade the flesh-coloured costumes of the dancers to give them a rough appearance. Wishing to conjure up childhood memories in the temperate rainforests of the Olympic Peninsula in the extreme northwestern United States, Cunningham asked Warhol for permission to use the Mylar balloons from his *Silver Clouds* installation, shown at the Leo Castelli Gallery in 1966. The changing, random, unstable environment of Warhol’s clouds, shaped like pillows and filled with a mixture of oxygen and helium levitated around the dancers, reinterpreting Tudor’s electronic music in the same way as the flesh and blood bodies moving on stage.

POND DANCE

Johns had long before left the company when in 1997 Cunningham decided to work with stylist Rei Kawakubo, an anti-fashion designer of androgynous clothing for the brand Comme des Garçons, who refuted any idea of elegance or femininity. For *Scenario*, the Japanese woman designed the set, the lighting and a whole series of misshapen

chequered costumes resembling “hot, cumbersome parkas”, inspired by her *Body Meets Dress, Dress Meets Body* collection, which modified the figures and constrained the movements of the dancers. Doubling the gesture with the software DanceForms, which allowed him to model dance movements and then arrange them with one other, the choreographer integrated into his initial composition a series of duets and trios, which were then multiplied into quartets, quintets and sextets. With *Pond Way* in 1998, the “old child” found the way of the Tao by delivering one of his ultimate meditative studies of his youth – when, as a boy, he skimmed stones on water. In front of Roy Lichtenstein’s famous dotted painting, to Brian Eno’s electronic ambient music – charged with orchestrating the jumping of “frogs into puddles” – thirteen dancers dressed in white harem pants performed the “pond dance”, abandoning themselves to an ethereal fluidity, between suspension and immobility. Pushing the body to its limits, including in its relationship to intelligence, Merce Cunningham may no longer be able to cross the stage with his rigid body crippled by arthritis, but the beauty deprived of reasons for existing of his ballets goes on, like those “fleeting moments where you feel alive”. ■

Translation: Chloé Baker

Emmanuel Daydé is an art, music and theatre critic and curator. He is co-curator of the Madagascar pavilion at the 2019 Venice Biennale.

DANIEL LARRIEU

Chiquenaudes & Romance en stuc

Mathilde Bardou



Figure majeure de la nouvelle danse française, Daniel Larrieu réactive deux pièces de jeunesse : *Chiquenaudes* (1982), qui l'a révélé, et *Romance en stuc* (1985). Son audace et son inventivité tissent un lien avec une nouvelle génération de danseurs.

■ Créé à ciel ouvert, dans les jardins du Palais-Royal où le jeune Daniel Larrieu avait pour habitude de répéter, *Chiquenaudes* est un trio silencieux de neuf minutes composé de gestes brefs et abstraits qui donnent aux corps un vocabulaire précis et une allure espiègle. La pièce impose un silence auquel le chorégraphe tient beaucoup. Donner lieu à des espaces qui ne sont pas comblés d'artifices – tant nous en sommes saturés –, laissant voir la vérité de l'être qui est sous nos yeux : souffle, rythme des corps, choralité. Lorsque les trois danseurs sortent de scène, ce silence est rompu par la bande sonore originale de *Romance en stuc* (signée Ève Couturier et Jean-Jacques Palix), ouvrant la voie à un chœur antique dont la gestuelle concise et les figures statuariques rappellent les iconographies grecque et égyptienne.

PUDEUR CÉLESTE

Les danseurs, coiffés de perruques colorées et habillés de collants transparents, de tee-shirts près du corps ou noués à la taille, forment un ensemble tout à fait étonnant, empreint à la fois de gravité et de drôlerie. Prenant appui sur des textes d'Empédocle évoquant la nature et sur le roman *Spirite* (1865) de Théophile Gautier (qui a servi de base au ballet romantique *Giselle* d'Adolphe Adam), *Romance en stuc* met en scène un couple que le destin sépare. L'amante, en robe de soie, éloignée par la mort, avoue son amour à un homme, immobile, et dont la présence irradie, qui ne l'a jamais regardée. « Mon état de pur esprit, d'être impalpable, me permet maintenant de vous dire ces choses, que cacherait peut-être une fille de la Terre. Mais l'immaculée blancheur d'une âme ne saurait rougir. La pudeur céleste avoue l'amour (1). » Cet extrait splendide est l'une des rares voix intelligibles en son entier, car la bande sonore mêle sans cesse les textes, de sorte que certains mots seulement sortent du tumulte, rendant au ballet le sens qui lui est propre : celui du corps, de la forme initiée par la danse.

Nous entrons alors dans l'univers de Larrieu, à la fois tel qu'il l'a créé dans les années 1980 et renouvelé par le travail de transmission qu'il a accompli avec les jeunes danseurs. *Romance en stuc* est très difficile à danser, tant les gestes sont affûtés, en torsions et en choralité. Le chorégraphe constate de surcroît que le corps des danseurs n'est plus le même que celui d'il y a trente ans ; moins vertical et moins enclin à travailler une écriture, un geste formel. Le chœur, par exemple, impose une rigueur que les jeunes danseurs ne pratiquent plus beaucoup. La réactivation a fait l'objet d'un travail de reprise mais aussi d'une passation de l'équipe d'origine (les danseurs Sara Lindon, Laurence Rondoni, Dominique Brunet,



Daniel Larrieu. « *Romance en stuc* ». 2019.

(Ph. Benjamin Favrat)



Ci-dessus/above: Daniel Larrieu.
« Chiquenaudes ». 2019. (Ph. Benjamin Favrat)
Page de droite/right: Daniel Larrieu.
« Chiquenaudes ». 1982. (Ph. Quentin Bertoux)

Didier Chauvin, Bertrand Lombard notamment) à la nouvelle, afin que la transmission s'enrichisse d'expériences et de souvenirs divers, passe par d'autres voies que celle du chorégraphe. C'est en particulier le cas pour le rôle personnnifié du destin séparant les deux amants, dont les mouvements sont inspirés des arts martiaux. C'est, selon Larrieu, un travail de mémoire mais aussi de création, que de reprendre ces pièces en prenant garde à toutes les strates qui les composent.

Inspirée du cloître des Célestins d'Avignon, où le spectacle fut créé, la scénographie reprend au sol, par des marquages de couleur verte, la place qu'occupaient alors les arches du cloître sur la scène. Les pans verticaux aux formes géométriques qui habillaient le plateau sont aujourd'hui de velours sobre. Les costumes, fidèles à l'origine, dont les perruques en mousse de polyuréthane, les robes de soie, les collants, les tee-shirts, les peintures corporelles sont d'une richesse et d'une

beauté rares, jouent sur les superpositions et les transparences. Notons que l'économie actuelle du spectacle vivant rend tout à fait exceptionnelle l'occasion, pour l'artiste, de réaliser de tels costumes sur mesure. Le trouble suscité par les costumes est cependant une condition essentielle à l'œuvre.

INTIMITÉ

Dans *Romance en stuc*, on ne distingue parfois plus si les danseurs du chœur sont des hommes ou des femmes. Quant à l'amant, il laisse révéler, sous son costume, la robe de soie qu'il porte à même la peau. Ces créatures vivantes ne sont pas définissables, elles donnent à voir l'identité intime des êtres. Telle la jeune fille qui n'avoue son amour qu'une fois séparée des vivants, mais n'ayant pas encore tout à fait disparue, c'est dans les espaces d'entre-deux, savamment tracés par la danse, que se situe la pièce. « Si, aujourd'hui, le corps de l'autre est accessible plus facilement qu'avant, il est plus difficile d'accéder à l'intimité de sa personne », constate Larrieu. *Romance en stuc* ouvre un espace qui accède à cette « intimité » impalpable, comme l'exprime le solo adressé par le corps

et la voix enregistrée de l'amante: « Il faut d'abord que vous connaissiez l'être indéfinissable pour vous qui s'est glissé dans votre existence. Quelle que soit votre pénétration, vous ne pourriez parvenir à démêler sa véritable nature... (1) »

Pour autant, la danse n'est pas ici issue de la pensée. Elle vient du corps et pointe plutôt en sa direction. En cela, la pièce renoue avec l'expression du romantisme tel qu'il semble avoir aujourd'hui disparu, et l'on s'aperçoit alors des bienfaits dont elle est porteuse, dans un monde où l'identité et le rapport à l'autre se parent des masques les plus attractifs. En cela, et parce que les onze jeunes danseurs sont aujourd'hui garants de sa mémoire, la réactivation de *Romance en stuc* est salutaire. « Ce monde invisible, dont le réel est le voile, a ses pièges et ses abîmes. Mais vous n'y tomberez pas (1). » ■

(1) Théophile Gautier, *Spirite*, 1865.

Mathilde Bardou est metteur en scène et comédienne.

Daniel Larrieu est né en/was born in 1957.
Il vit à/He lives in Paris.



Daniel Larrieu Chiquenaudes & Romance en stuc

Major figure of "Nouvelle danse française", Daniel Larrieu is reviving two pieces from his youth: *Chiquenaudes* (1982), which launched him, and *Romance en stuc* (1985). His boldness and inventiveness connect with a new generation of dancers.

Created in the open air, in the gardens of the Palais Royal in Paris where the young Daniel Larrieu used to rehearse, *Chiquenaudes* [Flicks or snaps of the fingers] is a silent nine-minute trio piece composed of brief abstract gestures that give the body a precise vocabulary and an air of mischief. The piece imposes silence, which the choreographer is very fond of, in order to allow room for spaces that aren't filled with artifice – which we are so saturated with – revealing the truth of the being before our eyes: breath, rhythm of bodies, the choral. When the three dancers leave the stage, this silence is broken by the original soundtrack of *Romance en stuc* [*Romance in Stucco*] composed by Ève Couturier and Jean-Jacques Palix, opening the way for a chorus from antiquity, whose concise gestures and statuary figures recall Greek and Egyptian iconography. The dancers, wearing colourful wigs, dressed in transparent tights and tight-fitting T-shirts knotted at the waist, form an utterly surprising ensemble, imbued with both gravity and humour. Based on Empedocles' texts evoking nature and Théophile Gautier's novel *Spirite* (1865) (which served as the basis for the romantic ballet *Giselle*), *Romance en stuc* portrays a couple separated by destiny. The lover, in a silk dress, distanced by death,

confesses her love to a man, immobile, whose presence radiates and who never looks at her. "My state of pure spirit, of impalpable being, now allows me to tell you these things, which perhaps a girl from Earth would hide. But the immaculate purity of a soul cannot blush. Celestial modesty confesses love (1)." This splendid excerpt is one of the few intelligible voices among them all, because the soundtrack constantly mixes the texts, so that only certain words emerge from the tumult, giving to the ballet the meaning that is its own: that of the body, of the form initiated by the dance.

REVIVAL

We then enter the world of Larrieu, both as he created it in the 1980s and renewed by the transmission work he has carried out with young dancers. *Romance en stuc* is very difficult to dance, the gestures are so honed, in torsions and chorally. The choreographer furthermore notes that dancers' bodies are no longer the same as thirty years ago; less vertical and less inclined to forge a language, a formal gesture. The chorus, for example, imposes a rigour that young dancers no longer practise. The revival necessitated a work of recovery but also a handover of the original via the original team (notably the dancers Sara Lindon, Laurence Rondoni, Dominique Brunet, Didier Chauvin and Bertrand Lombard) to the new, so that the transmission was enriched by various experiences and memories, passed on through other ways than that of the choreographer. This is particularly the case for the role personifying destiny, separating the two

lovers, whose movements are directly inspired by the martial arts. It is according to Larrieu a work of memory, but also of creation, that of taking these pieces in hand again, taking into account all the layers that compose them. Inspired by the Cloître des Célestins in Avignon, the cloisters where the show was created, the scenography resumes on the floor, with green markings, the place then occupied by the arches of the cloisters on the stage. The vertical sections of geometric shapes that adorned the stage are now sober velvet. The costumes, faithful to the original ones, including polyurethane foam wigs, silk dresses, tights, T-shirts, body paint, are of a rare richness and beauty, playing on layers and transparencies. It should be noted that the current economy of live performance makes it quite exceptional for the artist to create such custom-made costumes. The disorder caused by the costumes is however an essential element of the work.

INTIMACY

In *Romance en stuc*, we sometimes can't distinguish whether the dancers of the chorus are men or women. As for the lover, she allows glimpses, beneath her costume, of the silk dress she is also wearing. These living creatures aren't definable, they reveal the private identity of beings. Like the young girl who confesses her love only once separated from the living, but not yet completely passed away, it is in the in-between spaces, skillfully traced by the dance, that the piece is located. "If today the body of the other is accessible more easily than before, it is more difficult to access the intimacy of their person," says Larrieu. *Romance en stuc* opens up a space that accesses this "intimacy," impalpable, as expressed by the solo addressed by the body and the recorded voice of the lover: "You must first know the ineffable being who has slipped into your existence. Whatever your penetration, you cannot manage to unravel their true nature... (1)" For all that, dance isn't the result of thought here. It comes from the body and rather points in its direction. In this the piece revives the expression of romanticism as it seems to have now disappeared, and we thus see the benefits it brings, in a world where identity and one's relationship to the other is adorned with the most attractive masks. In this, and because the eleven young dancers are now guarantors of its memory, the revival of *Romance en stuc* is salutary. "This invisible world, of which reality is the veil, has its traps, and its abysses. But you shan't fall into them (1)."

Translation: Chloé Baker

(1) Théophile Gautier, *Spirite*, 1865.

LA RIBOT

Panoramix

Laurent Goumarre

Anthologie créée en 2003 de pièces de La Ribot, *Panoramix* est remis en scène mais aussi en jeu. D'une durée de trois heures, le spectacle affirme la démesure de la danseuse, chorégraphe et performeuse espagnole.

■ Il faut refaire l'histoire : *Panoramix*? L'alignement de trente-quatre *Pièces distinguées*, créées entre 1993 et 2000 par La Ribot. On récapitule :

— 1993 : début d'une série de solos, soit 13 *Piezas distinguidas*, l'occasion pour l'artiste madrilène de se présenter selon un double code théâtral et pictural : treize autoportraits de soixante-dix secondes à sept minutes, des poèmes haïkus en mouvement : une idée, un geste, une pièce. À cette époque, La Ribot construit son personnage pittoresque et burlesque : un corps nu debout, comme une toile de chevalet/support plastique.

— 1997 : création de treize nouvelles partitions qui, regroupées sous le titre *Más distinguidas*, s'emploient à redéfinir l'espace de jeu : l'horizontalité.

— 2000 : huit autres pièces, *Still Distinguished*, pour un espace désormais public, sans salle ni scène, bref, un environnement antithéâtral, une chorégraphie de la déambulation. La Ribot s'étale doucement au sol au milieu de ses objets et au pied des spectateurs. Aux quelques secondes des pièces/gestes/idées des débuts, elle substitue des dépositions qui excèdent les dix minutes : des couchers travaillés jusqu'à l'immobilité maintenue, au point que le spectateur pose son regard ailleurs, oublie ce corps déceptif qui n'attend plus qu'on le regarde. « C'est comme mettre en jeu une idée de la démocratie, parce que tout, depuis les objets trouvés là, utilisés puis abandonnés, jusqu'aux écrans vidéo, en passant par le spectateur, le son des baffles, moi-même, tout est pareillement dispersé au sol, sans principe organisateur. Alors l'espace n'est plus qu'une surface, sans fin, et c'est cela la condition qui rend possible de penser en termes de présentation et non de représentation. Il me semble que, si je donne au public un espace

pour qu'il puisse se promener, décider de regarder ou pas l'exposition des choses qui s'y passent, je dois aussi lui donner le temps de le faire. Ce qui veut dire que, pour moi, cet espace de travail commun est aussi une durée, et vice versa, un espace-temps adéquat pour, maintenant, construire ma présence, et puis déconstruire pour continuer. Et ça n'a rien à voir avec un temps théâtral, parce qu'on sait tous que la représentation a quelque chose à voir avec l'idée d'une fin. Moi, je propose ici un environnement, un temps ; au spectateur de décider s'il fait l'expérience de cette présentation ou n'en fait qu'une représentation. »

MESURER LE CORPS ET L'ESPACE

Panoramix est l'histoire de cette lente déposition sur le plateau, une rétrospective de pièces qui ne se veut pas chronologique, mais libre comme une association d'idées. Car, au fond, qu'est-ce qu'elle fait La Ribot quand, nue, elle fend la foule des spectateurs, s'emboîte dans une chaise ou étale sur le plateau une flaque d'objets, si ce n'est s'aménager un espace où pouvoir ensuite se coucher et prendre la mesure de son corps ? C'est pour moi tout l'enjeu de ce *Panoramix* que La Ribot réactive cette année. Et deux des *Pièces distinguées* de cette anthologie pourraient bien en définir les enjeux :

— *Capricho mío* (1994) : La Ribot mesure avec un mètre n'importe quelle partie – ou distance entre différents points – de son corps, dans les poses les plus improbables. Puis, elle enroule son mètre, désigne une dernière fois les parties de son anatomie mesurée et conclut ironiquement : « Quatre-vingt-dix/soixante/quatre-vingt-dix », soit les mensurations « idéales » du corps féminin fétichisé. La disproportion dessine alors un corps burlesque parce que démesuré.

— *Candida Illuminaris* (2000) : La Ribot, cette

La Ribot. « *Panoramix* ». 1993-2003. « Pièce distinguée n°8 *Capricho mío* ». Propriétaire distingué Bernardo Laniado Romero. Série « 13 *Piezas distinguidas* ». (Tate Modern, Londres, 2003, Ph. Manuel Vason)



fois, dispose sur scène, à intervalle régulier, des objets, des trucs de rien, sans valeur marchande, avec valeur sentimentale peut-être, comme une barrette, une poupée, les Lego de son fils, les escarpins verts que sa mère lui avait offerts pour le mariage de son frère, une tresse de ses cheveux... Elle distribue les indices de ses histoires personnelles, dont la fonction essentielle est de la rattacher au sol en tissant un lien affectif entre elle et le plateau. Comme un rituel pour pouvoir, elle-même, enfin se déposer. Une fois que tous ces trucs ont bien été distribués du plus petit au plus grand, et à cette seule condition, La Ribot y va finalement de son corps allongé et fait acte de sa déposit-

tion. L'installation de ce corps aligné prend dès lors la mesure de l'espace.

L'histoire de *Panoramix* est dans ce double rapport au monde: l'exposition d'un corps « im-mesurable » et sa déposition « démesurée » pour en arriver à cette conclusion: La Ribot « dépasse les bornes ».

Mais de quel acte s'agit-il? Celui d'être au monde dans la mesure. Et ça se construit sur le mode de la fragmentation: fragmenter le plus possible, en ménageant des espaces entre chacun des objets. Il ne s'agit pas de recouvrir le plateau, mais de « s'espacer », de « gagner de l'espace » pour mieux trouver sa place.

Candida Illuminaris prend toute la « mesure » de cette place faite au corps de la femme

sans que rien ne soit jamais gagné. C'est peut-être pour moi la pièce la plus vulnérable qui soit, quand La Ribot abandonne derrière elle ses objets et effets personnels pour se retrouver nue, couchée, au milieu d'une centaine d'inconnus. À la regarder respirer à quelques mètres de soi, on comprend qu'il suffit d'un rien pour que sa place soit menacée. Ce qui ne manque pas de se produire car il arrive que des objets disparaissent, qu'un spectateur se découvre fétichiste et glisse dans sa poche un petit truc qui a été semé. L'histoire de cette *Pièce distinguée* passe par là: la disparition un jour d'une poupée, le vol de la tresse de cheveux... Parce que rien n'est jamais fixé, tout peut disparaître.



Alors, en lieu et place de l'objet manquant, La Ribot dépose un morceau de carton sur lequel elle a écrit le nom de la chose volée/disparue, le lieu du crime, la date. Je me souviens de *Panoramix* en 2003: quelques bouts de carton marquaient doucement la disparition d'objets, sans ostentation, juste des petits mots pour signaler que, là, avant, il y avait quelque chose, que cette chose a été ravie, que cela pourrait bien arriver à chacun des autres objets, qu'un jour viendra où, peut-être, tout aura disparu. Et que ce jour-là, La Ribot n'alignera plus que des morceaux de carton. Aura-t-elle encore la force, ce jour-là de déposer son corps? En 2019, combien d'objets lui restent-ils? ■

Laurent Goumarre est journaliste et critique, producteur du Nouveau rendez-vous sur France Inter. Il a été conseiller artistique du festival Montpellier Danse, puis adjoint à la programmation de la Biennale internationale de la danse de Lyon. Artiste, il est représenté par la galerie Alain Gutharc, Paris.

La Ribot est née en /was born in 1962. Elle vit à Genève /She lives in Geneva.

La Ribot. « *Panoramix* ». 1993-2003.

Ci-dessous/below: « *Pièce distinguée 22 Oh!*, Compositione Más distinguidas », 1997.

Page de droite/right: « *Candida Iluminaris, Still Distinguished* », 2000. (Mercat de les Flors, Barcelone, 2019, Ph. Alfred Mauve)

La Ribot Panoramix

An anthology created in 2003 from pieces by La Ribot, *Panoramix* is a re-staging, but also a bringing-back into-play. With a duration of three hours, the show affirms the excessiveness of the Spanish dancer, choreographer and performer.

We need to retrace the history: *Panoramix*? The alignment of thirty-four *Pièces Distinguées* [*Distinguished Pieces*] created between 1993 and 2000 by La Ribot. Let's recap: — 1993: beginning of a series of solos, *13 Piezas Distinguidas*, the opportunity for the Madrilenian artist to present herself according to a dual theatrical and pictorial code: thirteen self-portraits from seventy seconds to seven minutes, haiku poems in movement: an idea, a gesture, a piece. This was when La Ribot constructed her picturesque, burlesque character: a naked body standing, like a canvas on an easel/plastic support. — 1997: creation of thirteen new scores which, grouped under the title *Más distinguidas*, were used to redefine the play area: horizontality.

— 2000: eight other pieces, *Still Distinguished*, for a space now public, neither venue nor stage, in short, an anti-theatrical environment, a wandering choreography. La Ribot slowly lies down in the middle of her objects and at the feet of the spectators. The initial few seconds of pieces/gestures/ideas, she replaces with depositions that exceed ten minutes: lying down until immobility is maintained to the point that the viewer looks elsewhere, forgetting the deceptive body no longer expecting to be watched. "It's like putting into play an idea of democracy, because everything from objects found there, used and abandoned, to video screens, through the viewer, the sound of speakers, myself, everything is similarly scattered on the ground, without an organizing principle. Then space is only a surface, endless, which is the condition that makes it possible to think in terms of presentation and not of representation. It seems to me that if I give the public a space to walk around, decide whether or not to watch the exhibition of things happening there, I must also give them time to do so. Which means that, for me, this common work space is also a duration, and vice versa, a space/time adequate for building my presence at one point, and then deconstructing it to move on. And it has nothing to do with theatrical time, because we all know that representation has something to do with the idea of an end. I





propose here an environment, a time; it's up to the viewer to decide whether they are experiencing this presentation or merely making of it a representation."

Panoramix is the story of this slow deposition on the set, a retrospective of pieces that isn't meant to be chronological, but free as an association of ideas. Because, basically, what does La Ribot do when, naked, she divides the crowd of spectators, fits into a chair or spreads on the floor a puddle of objects, if it isn't to create a space where she can then lie down and take the measure of her body? This for me is what is at play in the *Panoramix* that La Ribot is reviving this year. And two of the *Distinguished Pieces* of this anthology could well define the issues at stake:

— *Capricho Mío* (1994): La Ribot measures with a measuring tape any part – or distance between different points – of her body, in the most improbable poses. Then she rolls up her tape, points to the parts of her measured anatomy for the last time, and ironically concludes: "Ninety/sixty/ninety", the "ideal" measurements of the fetishized female body. The disproportion thus draws a burlesque body because it doesn't fit the measurements. — *Candida Illuminaris* (2000): La Ribot, this time, arranges on stage, at regular intervals, objects, little nothings, without market value, with sentimental value perhaps, like a hairclip, a doll, her son's Lego, the green shoes her

mother had given her for her brother's wedding, a braid of her hair... She distributes the clues to her personal stories, the essential function of which is to connect her to the floor by weaving an emotional bond between her and the performance space. Like a ritual to be able, finally, to place herself. Once all this stuff, from the smallest to the largest, has been distributed, and only then, does La Ribot finally go there with her body prone and make a statement of her deposition. The installation of this aligned body therefore takes the measure of the space. The story of *Panoramix* is in this double relation to the world: the exposure of an "immeasurable" body and its "excessive" deposition to reach this conclusion: La Ribot "goes beyond the limits".

But what act is it? That of being in the world in a measured fashion. And it is built on the mode of fragmentation: to fragment as much as possible, leaving spaces between objects. It isn't a matter of covering the stage, but to "space", "gain space" to better find one's place. *Candida Illuminaris* takes the whole "measure" of this place made for the body of women without anything ever being gained. This is perhaps for me the most vulnerable piece, when La Ribot leaves behind her objects and belongings, to find herself naked, lying in the middle of a hundred strangers. Watching her breathe a few metres away, we understand that it wouldn't take much for

her place to be threatened. This doesn't fail to happen, because it happens that objects disappear, a spectator discovers themselves a fetishist and slips into their pocket a little object that has been sown. The story of this *Distinguished Piece* lies there: the disappearance one day of a doll, the flight of the braid of hair... Because nothing is ever fixed, everything can disappear. Then, in place of the missing object, La Ribot lays a piece of cardboard on which she writes the name of the stolen/disappeared thing, the place of the crime, the date. I remember *Panoramix* in 2003: some pieces of cardboard gently marked the disappearance of objects, without ostentation, just little notes to indicate that there, before, there was something, that that thing was stolen, that it could happen to each of the other objects, that a day will come when, perhaps, everything will be gone. And that day, La Ribot will just align pieces of cardboard. Will she still have the strength to lay down her body that day? In 2019, how many objects does she have left? ■

Translation: Chloé Baker

Laurent Goumarre is a journalist and critic, producer of radio programme *Le Nouveau Rendez-vous* on France Inter. He was artistic advisor of the festival *Montpellier Danse*, then assistant to the programming of the *Bienale Internationale de la Danse de Lyon*. An artist, he is represented by the gallery *Alain Gutharc*, Paris.

GERARD & KELLY Modern Living

Christophe Catsaros

Avec la figure et les réalisations de Le Corbusier, les Américains Gerard & Kelly poursuivent leur entreprise de déconstruction par la danse des archétypes architecturaux de la modernité.

■ Notre époque peut-elle comprendre les valeurs et les idées du siècle passé ? Peut-on réellement juger de manière transhistorique les postures, les opinions et les engagements de ceux qui ont vécu il y a cent ans ? Leur modernité est-elle toujours la nôtre ? Malgré la profusion de sources filmiques, photographiques et sonores qui documentent la première moitié du 20^e siècle, certaines idées et certains gestes, pourtant progressistes, paraissent aujourd'hui en décalage avec nos valeurs. Ce décalage n'est nulle part plus visible qu'à l'endroit des questions de genre et de race. La polémique récente sur le *blackface* est exemplaire de ce type de contresens. Offensive et dégradante dans la plupart des cas, cette pratique de travestissement racial fut aussi exceptionnellement un moyen de subvertir l'ordre et de protester contre la ségrégation des Noirs.

FONCTION CRITIQUE

Gerard & Kelly ont choisi de faire de la danse un médium de réflexion critique pointant ces contresens. Leurs travaux, entre la vidéo et la performance, sont traversés par une volonté de soulever des questions de genre et de race (un peu moins de classe). *State of*, montrée au Festival d'Automne à Paris en 2017, est probablement la performance qui illustre le mieux la fonction critique de leur pratique. Au milieu d'une assemblée de spectateurs surplombée par le son de glorieux chasseurs F-16 de la non moins glorieuse USAAF et par la voix enivrante de Whitney Huston chantant l'hymne américain, les couleurs sont hissées. Le poteau se révèle rapidement être une barre de *pole dance* et le drapeau, un danseur noir habillé de haillons *stars and stripes*. La pièce a de quoi effaroucher le patriotisme américain et pourrait faci-



Gerard & Kelly. « Modern Living ». 2016.

(The Glass House, New Canaan, Connecticut, Ph. Max Lakner/BFA.com, Court. of the artists)

lement entrer dans la catégorie des « offenses au drapeau » qui justifient, dans certains États, de s'en prendre physiquement à ceux qui les perpètrent. Heureusement pour eux, aucun incident n'a été à déplorer lors des nombreuses occasions qu'ils ont eues de montrer leur chorégraphie antimilitariste.

DÉCONSTRUCTION LIBIDINALE

Pour le Festival d'Automne à Paris 2019, c'est un projet encore plus stratifié qu'ils s'apprêtent à présenter, soulevant à nouveau des questions de genre et de race et demeurant à

l'affût d'une déconstruction de la normalité et des codes comportementaux qui la définissent. *Modern Living* est pensé comme une réactivation chorégraphique d'emblèmes architecturaux de la modernité. C'est à la maison Schindler, en Californie, que le projet a débuté. La première performance de la série s'efforçait, en effet, de questionner les standards de la vie de couple et l'extension de la notion de famille, le corps des danseurs transformant à nouveau en maison le joyau architectural muséifié. Construite en 1920 pour héberger la famille de l'architecte, la maison

Schindler fut, en effet, un manifeste d'ouverture d'esprit et d'avant-gardisme européen. Elle permit à Rudolf et Pauline Schindler de vivre pleinement leur « communisme familial » en terre ennemie, la Californie de l'individualisme et d'une conception traditionnelle de la famille. Ils y accueillirent leurs amis et connaissances, vécurent en quartet avec un autre couple et élevèrent leurs enfants dans une sorte d'utopie éclairée et sensuelle, visitée par tout ce que la côte Ouest comptait alors d'esprits libres et inventifs. Gerard & Kelly interrogent ainsi, par une performance très rythmée, les rapports entre l'architecture et l'intimité. Dans leur univers, le trou de la serrure se confond avec les orifices les plus intimes (leitmotiv obsessionnel de leur chorégraphie), cherchant à révéler l'essence d'un espace construit à l'endroit des préférences sexuelles et des habitudes libidinales de ses premiers occupants.

Lancé en 2016 sur des bases conceptuelles solides, *Modern Living* poursuit son œuvre de déconstruction libidinale avec la Glass House (1949) de Philip Johnson, sur un thème les touchant tout particulièrement : l'homosexualité et ses formes de manifestations. La maison de verre de Johnson fut en effet de son vivant le lieu de rencontre d'une communauté gay composée d'hommes alors trop célèbres pour assumer publiquement leurs penchants. Réunis dans le salon transparent de la maison, ces hommes étaient à la fois exposés et à l'abri des regards. Cette position dialectique, rendue possible par l'architecture du lieu, constitue le support d'une série de performances qui ont à leur tour donné lieu à un film. L'intime devient le prisme principal servant à décrypter tant l'architecture du lieu que les affinités du grand architecte américain.

NÉGROPHILE

La formule étant bien établie, Gerard & Kelly peuvent à présent parcourir le monde en déclinant leur analyse chorégraphique d'emblèmes de la modernité. Prochaine étape : la villa Savoye. Le Corbusier y sera questionné sur ses positions à l'égard des inégalités raciales, à partir du récit de sa rencontre avec Joséphine Baker, en 1930, sur un navire faisant route pour le Brésil. Le Corbusier est à l'époque ce que l'on a de plus en plus de mal à prononcer aujourd'hui : un négrophile, c'est-à-dire un admirateur de la culture noire. Subjugué par le jazz, il adore Joséphine avec qui il flirte assidûment, se passionne pour l'art africain et croit sincèrement que l'avenir des États-Unis est dans la pureté et la beauté de sa communauté afro-américaine. Il considère la ségrégation raciale comme le principal défaut de la démocratie états-unienne, et rêve d'un mariage entre l'archaïsme de l'art nègre et la logique fonctionnaliste qui ferait éclore l'équivalent du jazz en architecture. Pendant ce voyage, il se déguise en Joséphine,





en prenant bien soin de se faire noircir le visage. Dans un élan de fascination, il imagine pour elle le déroulement d'un spectacle, la faisant descendre d'un cocotier avec une jupe de bananes, pour l'élever en apothéose dans une robe resplendissante. L'ambivalence de l'admiration de l'architecte pour le peuple noir, emphatique mais à certains égards méprisante, les questions d'altérité raciale mais surtout l'irrecevabilité de sa fascination constituent le matériau contradictoire sur lequel travaillent actuellement les deux chorégraphes dans le décor de la villa Savoye, chef-d'œuvre corbuséen construit entre 1928 et 1931 pour un courtier lillois, Pierre Savoye et son épouse. ■

Christophe Catsaros est critique d'architecture indépendant, auteur du blog Manuel pour habitants des villes, publié sur le site du quotidien suisse Le Temps.

Brennan Gerard est né en /was born in 1978, Ryan Kelly en /in 1979. Ils vivent à /They live in New York.

Gerard & Kelly Modern Living

With the figure and achievements of Le Corbusier, the Americans Gerard & Kelly continue their enterprise of deconstructing architectural archetypes of modernity via dance.

Can our era understand the values and ideas of the past century? Can one really judge in a trans-historical way the positions, opinions and commitments of those who lived a hundred years ago? Is their modernity still ours? Despite the profusion of film, photographic and sound sources that document the first half of the 20th century, certain ideas and gestures, though progressive, seem to be out of step with our values today. This gap is nowhere more visible than in matters of

gender and race. The recent controversy over blackface is exemplary of this type of misinterpretation. Offensive and degrading in most cases, this practice of racial disguise was also exceptionally a means of subverting order and protesting against the segregation of blacks.

Gerard & Kelly have chosen to make dance a medium of critical reflection on the lookout for these misinterpretations. Their work, between video and performance, is traversed

by a desire to raise issues of gender and race (a little less of class). *State Of*, shown at the Festival d'Automne à Paris in 2017 is probably the performance that best illustrates the critical function of their practice. In the midst of a gathering of spectators beneath the sound of glorious F-16 fighters of the no-less-glorious USAAF and the intoxicating voice of Whitney Huston singing the American anthem, the colours are hoisted. The pole soon turns out to be a pole dance bar, and the flag, a black dancer dressed in stars and stripes rags. The piece is offensive to American patriotism and could easily fall into the category of "flag offenses" that justify, in some states, physically attacking those who perpetuate them. Fortunately for them, there has been no such trouble so far in the many opportunities they have had to show their antimilitarist choreography.

LIBIDINAL DECONSTRUCTION

For the Festival d'Automne à Paris 2019 it is an even more stratified project that they are about to present, raising again issues of gender and race and remaining on the lookout for a deconstruction of normality and behavioral codes that define it. *Modern Living* is conceived as a choreographic reactivation of architectural emblems of modernity. It was at Schindler House in California that the project began. The first performance of the series was aimed, in fact, at questioning the norms of life as a couple and the extension of the notion of family, the body of the dancers again transforming into a home the architectural gem turned into a museum. Built in 1920 to house his family, the Schindler house was indeed a manifesto of open-mindedness and European avant-gardism. It allowed the couple to fully live their "family communism" in enemy land, the California of individualism and a traditional conception of the family. They welcomed their friends and acquaintances, lived in a quartet with another couple and raised their children in a sort of enlightened, sensual utopia, visited by all that the West Coast had at the time of free, inventive spirits. Gerard & Kelly thus question, through a very rhythmic performance, the relationship between architecture and intimacy. In their universe the keyhole merges with the most intimate orifices (the obsessive leitmotif of their choreography), seeking to reveal the essence of a space built in the place of the sexual preferences and libidinal habits of its first occupants.

Launched in 2016 on a solid conceptual basis, *Modern Living* continues its libidinal deconstruction work with Philip Johnson's *Glass House* on a theme that particularly affects them: homosexuality and its forms of manifestation. Johnson's glass house was, in



fact, the meeting place of a gay community made up of men at that time too famous to publicly acknowledge their inclinations. Gathered in the transparent living room of the house, these men were both exposed and out of sight. This very dialectical position, made possible by the architecture of the place, is the support of a series of performances, which in turn have given rise to a film. The intimate becomes the main prism used to decipher both the architecture of the place and the affinities of the great American architect.

NEGROPHILE

The formula being well established, Gerard & Kelly can now travel the world continuing their choreographic analysis of emblems of modernity. Next step: Villa Savoye. The architect Le Corbusier will be questioned on his position on racial inequalities, from the account of his meeting with Josephine Baker in 1930 on a ship bound for Brazil. Le Corbusier was at the time known as what we have more and more difficulty to pronounce today: a Negrophile, which is to say an admirer of black culture. Captivated by jazz, he adored Josephine with whom he flirted assiduously, was passionate about African art and sincerely believed that the future of the United States lay in the purity and beauty of its African-American community.

He saw racial segregation as the main defect

Ci-dessus/above: Le Corbusier. « Le Corbusier et Joséphine Baker ». 1930. Dessin/drawing.

(Fondation Le Corbusier ©FLC/ARS, 2019)

Page de gauche/left: Gerard & Kelly.

« Modern Living ». 2016. (The Glass House, New Canaan, Connecticut, Ph. Max Lakner / BFA.com, Court. of the artists)

of American democracy, and dreamed of a marriage between the archaism of Negro art and the functionalist logic that would hatch the equivalent of jazz in architecture. During this trip he disguised himself as Josephine, taking care to blacken his face. In a burst of fascination, he imagined for her the unfolding of a show, having her come down from a coconut tree with a banana skirt, to raise her in apotheosis in a resplendent dress. The ambivalence of the architect's admiration for black people, emphatic but in some ways contemptuous, the questions of racial otherness but especially the inadmissibility of his fascination constitute the contradictory material on which the two choreographers are currently working in the decor of the Villa Savoye, the LeCorbusean masterpiece built between 1928 and 1931 for a broker in Lille, Pierre Savoye, and his wife.■

Translation: Chloé Baker

Christophe Catsaros is an independent architecture critic, author of the blog *Manuel Pour Habitants des Villes* [Manual for City-Dwellers].

METTE INGVARSEN

Moving in Concert

Alain Berland





Synthèse de tous les spectacles de Mette Ingvarsen, *Moving in Concert* inaugure un nouveau cycle sur les rapports entre technologie et nature.

■ L'art de Mette Ingvarsen est « indisciplinaire ». Il se nourrit tout aussi bien de formes artistiques comme l'improvisation, la dramaturgie et la performance, que de sciences humaines telles que la philosophie, la sociologie et l'anthropologie : autant d'influences rassemblées dans la thèse que l'artiste a présentée en 2016 à l'université de Stockholm. La chorégraphe et performeuse danoise, qui vit à Bruxelles, revendique une danse élargie qui se déploie, depuis une quinzaine d'années, sur deux axes majeurs. Le premier, *Red Pieces*, s'intéresse à la sexualité tandis que le second, *The Artificial Nature*, interroge le non-humain. Le tout est structuré par les disciplines citées mais aussi par les arts visuels et, tout particulièrement, par un travail sur les masses corporelles de ses danseurs qu'elle cherche souvent à restituer sous une forme fluide, presque gazeuse. « Mon travail est inspiré par la sculpture et ses matériaux, que je cherche à mettre en mouvement. J'essaie souvent d'effacer les corps humains pour en faire d'autres matières. De plus, je travaille toujours en totale équité avec les corps car, en termes de genre, les hommes comme les femmes peuvent être dominants. C'est particulièrement visible dans *7 Pleasures*, où le groupe de danseurs tente de s'unifier et de devenir aussi fluide qu'un liquide pour traverser le plateau en enveloppant les objets disposés dans l'espace. »

INDIFFÉRENCIATION DE GENRE

Rappelons que *7 Pleasures* est un spectacle créé en 2015 qui explore, comme son titre l'indique, sept notions du désir. Il est composé de sept chapitres interprétés par douze danseurs nus. Il s'insère dans la série des *Red Pieces* qui contient trois autres volets. L'ensemble, très remarqué, a beaucoup tourné sur les scènes du monde de la danse. Il s'intéresse aux représentations de la sexualité et particulièrement aux rapports d'exposition entre espace intime et espace public. Le cycle a débuté en 2005 avec *To Come*, œuvre très spectaculaire pour cinq danseurs, prolongée en 2017 par *To Come (extended)*

avec, cette fois, quinze protagonistes, tous vêtus de la tête aux pieds de la même combinaison bleue. Dans une indifférenciation de genre, les danseurs miment, à l'aide d'effets de fondu enchaîné et de multiples tableaux vivants, les positions sexuelles de groupes. Bien que banalisées par l'industrie pornographique et déshumanisées par les costumes, les figures proposées parviennent tout de même à communiquer l'étrange sensualité mécanisée d'un possible devenir-cyborg de l'espèce humaine.

To Come (extended) fait ainsi le lien avec la seconde série, intitulée *The Artificial Nature*. Débutée en 2009, puis interrompue en 2012, elle est, comme son nom l'indique, une réflexion sur le vivant et l'artificiel. Elle a engendré plusieurs performances dépourvues de danseurs où Mette Ingvarsen présentait au public des situations, tout en les animant avec des objets : confettis, bulles, lumières, etc.

La création *Moving in Concert* se situe dans la continuité de *The Artificial Nature*. « Je travaille depuis six ans exclusivement sur la sexualité. Avec ce nouveau spectacle, je tente de mettre à l'écart ce thème, même si le corps aura toujours une présence sensuelle très importante. Il est le prolongement d'un essai intuitif débuté en 2018 sous la forme d'une maquette. Cette fois-ci, je travaille avec des outils technologiques, principalement des lampes à diodes électroluminescentes qui vont être mises en mouvement par les danseurs, mais aussi avec une matière naturelle, comme la lentille alimentaire. Les lampes ont de nombreuses teintes, elles permettent de travailler nos humeurs dans l'espace et aussi de construire des communautés colorées. Comme l'œuvre, au moment où je vous parle, est encore en train de se créer, je ne suis pas certaine des formes adoptées mais il y aura une tension entre un imaginaire dystopique et une vision utopique. Le spectacle a plusieurs parties, il est très abstrait car il observe les mouvements des corps produits par les technologies 3D et les algorithmes. En ce moment, je regarde beaucoup les constructions des architectes qui travaillent à partir de formes naturelles. De même, la pensée de la philosophe Catherine Malabou est très importante dans mon travail. Ses réflexions sur la plasticité du cerveau dans une société hyper-technologique, sur la façon dont nos émotions, nos mouvements, nos affects modifient nos manières d'agir dans le monde m'intéressent beaucoup. Je cherche à saisir

comment cette plasticité pourrait être un moteur créatif ou artistique. *Moving in Concert* est conçu avec des collaborateurs de longue date, aussi bien les danseurs que les techniciens. C'est un travail qui est à la table, où on lit les textes ensemble, mais aussi un travail extrêmement physique. On doit tourner autour de notre propre axe corporel avec les lampes et c'est un exercice très éprouvant pour le cerveau puisqu'il nous faut lâcher toute forme de contrôle. »

LATECHNIQUE

Avec *Moving in Concert*, sorte de synthèse de tous ses spectacles, Mette Ingvarsten inaugure un nouveau cycle sur les rapports entre technologie et nature. À l'heure où se met en place une communauté technocritique qui lutte contre les promesses du progrès et réfléchit au vivre-ensemble dans un univers hypertechnicisé, il est essentiel de métaphoriser, sous forme de spectacle, les liens entre corps et progrès. Car, et il ne faut pas l'oublier, la technique n'est jamais neutre. Elle dépend, certes, de ses usages mais elle conditionne aussi, ne serait-ce que par sa volonté d'efficacité, les corps et les esprits. ■

Alain Berland est critique d'art et commissaire d'exposition.

Mette Ingvarsten est née en 1980. Elle vit à Bruxelles / *She lives in Brussels.*

Mette Ingvarsten Moving in Concert

A synthesis of all Mette Ingvarsten's shows, *Moving in Concert* inaugurates a new cycle on the relationship between technology and nature.

Mette Ingvarsten's art is unruly. She draws as much on artistic forms such as improvisation, dramaturgy and performance as on human sciences such as philosophy, sociology and anthropology: all influences evident in the thesis that the artist presented in 2016 at the University of Stockholm. The Danish choreographer and performer, who lives in Brussels, practices an expanded field of dance that has been unfolding over two decades in two major areas. The first, *Red Pieces*, focuses on sexuality, while the second, *The Artificial Nature*, ponders the non-human. The whole is structured by the disciplines mentioned but also by the visual arts and especially by a work on the corpo-

real masses of her dancers, which she often seeks to turn into a fluid, almost gaseous form. "My work is inspired by sculpture and its materials, which I seek to set in motion. I often try to erase human bodies to create other materials. In addition, I always work in total equity with the body because, in terms of gender, both men and women can be dominant. This is particularly evident in *7 Pleasures*, where the group of dancers attempts to unite and become as fluid as a liquid to cross the stage by wrapping objects arranged in the space."

GENDER UNDIFFERENTIATION

Let's recall that *7 Pleasures* is a show created in 2015 that explores, as its title suggests, seven notions of desire. It is composed of seven chapters interpreted by twelve naked dancers. It is part of the series *Red Pieces*, which contains three other components. The whole, much remarked upon, has toured a lot on the stages of the dance world. It explores representations of sexuality, particularly in the relation between exposure in private space and in public space. The cycle

Page de droite/right: Mette Ingvarsten.

«To Come (extended) ». 2017. (Ph. Jens Sethzman)

Ci-dessous/below: Mette Ingvarsten.

«Moving in Concert». 2019. (Ph. Marc Domage)



began in 2005 with *To Come*, a very spectacular work for five dancers. It was extended in 2017 by *To Come (extended)* with, this time, fifteen protagonists, all dressed from head to toe in identical blue suits. Without differentiation of gender, the dancers mimic the sexual positions of groups with the help of cross-fade effects and multiple tableaux vivants. Although trivialized by the porno-

graphic industry and dehumanized by the costumes, the proposed figures still manage to communicate the strange mechanized sensuality of the possible cyborg future of the human species.

To Come (extended) thus constitutes the link with the second series, entitled *The Artificial Nature*. Begun in 2009, then interrupted in 2012, it is a reflection, as its name indicates,

on the living and the artificial. It has engendered several dancer-free performances in which Mette Ingvarsten presented situations to the audience, while animating them with objects: confetti, bubbles, lights, etc.

Moving in Concert is a continuation of *The Artificial Nature*. "I've been working exclusively on sexuality for six years. With this new show I try to sideline this theme even though the body will always have a very important sensual presence. It is an extension of an intuitive project started in 2018 in the form of a model. This time I'm working with technological tools, mainly diode lamps that will be put in motion by the dancers, but also with natural material, such as lentils. The lamps have many tints, they allow us to work our moods in the space and also to build colourful communities. As the work, as I speak to you, is still being created, I'm not sure of the forms adopted, but there will be a tension between a dystopian imagination and a utopian vision. The show has several parts, it's very abstract because it observes the movements of bodies produced by 3D technologies and algorithms. At the moment I'm looking a lot at the constructions of architects who work from natural forms. Similarly, the thought of the philosopher Catherine Malabou is very important in my work. Her reflections on the plasticity of the brain in a hyper-technological society, on how our emotions, our movements, our feelings modify our behaviour in the world interest me a great deal. I seek to understand how this plasticity could be a creative and artistic motor. *Moving in Concert* is conceived with longtime collaborators, both dancers and technicians. It's a job done at the table, where we read the texts together, but also the result of a lot of physical work. We have to turn round our own body axis with the lamps, and that's a very stressful exercise for the brain since we have to let go of all forms of control."

TECHNOLOGY

With *Moving in Concert*, a sort of synthesis of all her shows, Mette Ingvarsten inaugurates a new cycle on the relationship between technology and nature. At a time when a technocritical community is emerging, fighting the promises of progress and reflecting on living together in a hyper-technological world, it's essential to use metaphor, in the form of shows, to express the links between body and progress. Because, and we mustn't forget this, technology is never neutral, it depends, of course, on its uses but also it conditions, if only by its goal of efficiency, bodies and minds.■

Translation: Chloé Baker

Alain Berland is an art critic and curator.



BORIS CHARMATZ

infini

Jérôme Provençal

***infini*, la dernière création de Boris Charmatz, part d'un postulat en forme de défi : danser en comptant sans s'arrêter.**

■ Ayant quitté, fin décembre 2018, la direction du Centre chorégraphique national de Rennes et de Bretagne après dix ans à la tête de l'institution, Boris Charmatz poursuit désormais son exploration du domaine de la danse au sein de l'association Terrain, implantée en région Hauts-de-France. Présentée en avant-première début juillet, dans le cadre du festival Montpellier Danse, sa nouvelle pièce, *infini*, s'inscrit dans le prolongement direct de ses deux précédentes créations, *10000 gestes* et *la Ruée*.

Exacerbation du caractère éphémère de la danse, *10000 gestes* mobilise une vingtaine d'interprètes pour déclencher un saisissant jaillissement chorégraphique durant lequel aucun des gestes accomplis par chaque interprète n'est répété. Déployée pour la première fois en novembre 2018 dans tous les espaces du Théâtre national de Bretagne (TNB) avec la participation d'une quarantaine d'interprètes (professionnels ou amateurs), *la Ruée* a pour fondement *l'Histoire mondiale de la France*, fameux ouvrage collectif coordonné par Patrick Boucheron (1), dont elle offre durant trois heures une appropriation mouvante en éclats : chaque participant(e) s'empare très librement d'un chapitre du livre, l'interprète ou le commente à sa façon, à chaque chapitre correspondant une date particulière de l'histoire de France.

PARTITION DE COMPTES

Pour *infini*, approfondissant encore sa pratique chorégraphique sur les chiffres et les dates, Boris Charmatz est parti d'un postulat en forme de défi : danser en comptant sans s'arrêter, tout le temps, à l'infini – ou presque. Portée à bout de corps par six remarquables interprètes, trois femmes (Raphaëlle Delaunay, Maud Le Pladec, Solène Wachter) et trois hommes (Régis Badel, Boris Charmatz, Fabrice Mazliah), la pièce se structure ainsi avant tout sur une partition de comptes. Parfois très significatifs ou évocateurs, en particulier lorsqu'ils apparaissent comme des dates

(associées à un événement historique ou à une personnalité), chiffres et nombres sont égrenés oralement par les six interprètes tout en performant.

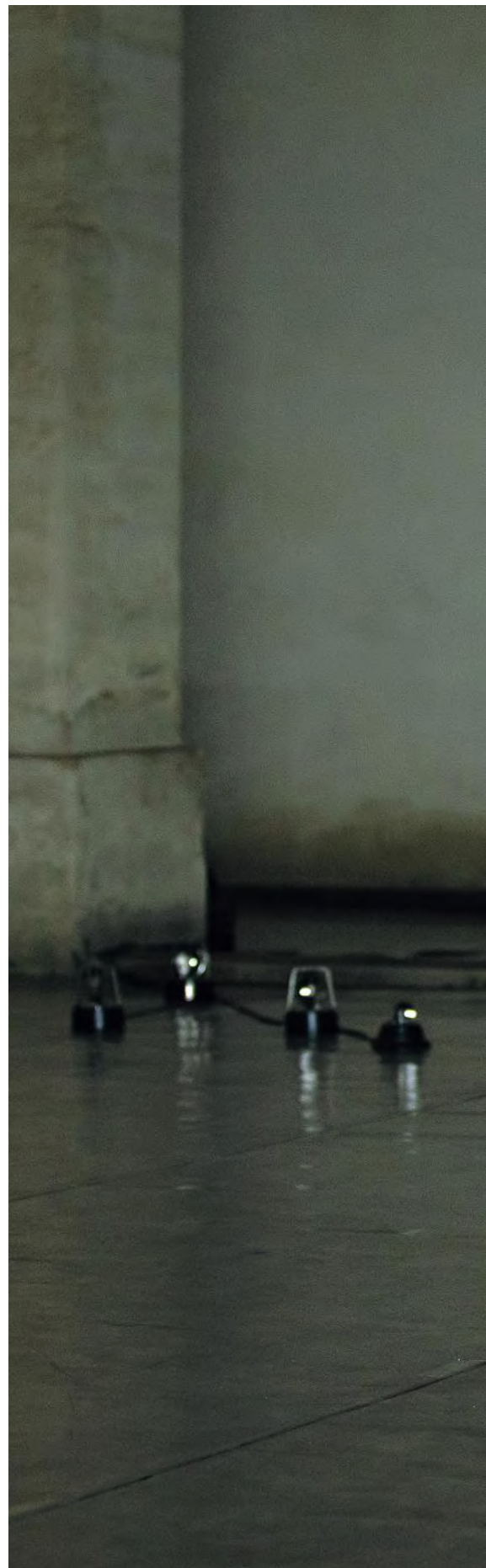
« En danse, on compte énormément, explique Boris Charmatz. On n'apprend pas la musique, on apprend à compter la musique. La base du "solfège pour danseurs", c'est le fait de compter la musique. Durant une pièce de danse, les interprètes comptent sans arrêt dans leur tête. Du coup, il y a un rapport amour/haine avec cette contrainte mathématique. Pour ma part, j'ai toujours détesté compter en dansant, j'ai toujours préféré laisser mon cerveau divaguer. Dans cette pièce, nous comptons, parlons, chantons et dansons, mais c'est pour mieux divaguer. »

FLUX ININTERROMPU

À la sonorité des chiffres et des nombres, obsédante scansion incantatoire, s'ajoutent diverses autres ponctuations musicales, souvent très brèves – de David Bowie (*Space Oddity*) à Jean-Philippe Rameau (*les Indes galantes*), en passant par Philip Glass (*Einstein on the Beach*), Erwan Keravec (*Sonneurs*) ou Alvin Lucier (*Ever Present*). Emportés dans un flux ininterrompu de gestes et de sons pendant environ soixante-quinze minutes particulièrement intenses, les six interprètes traversent de multiples états et humeurs tout du long, en insufflant une énergie débordante au mouvement d'ensemble. Pièce très physique, parvenant à concilier la rigueur la plus extrême et la spontanéité la plus vive, *infini* prend la forme d'une vertigineuse divagation collective. Vibrante et chaotique, extravagante et excessive, elle tire sa force motrice d'une ouverture maximale au(x) possible(s).

« Ce qui m'intéresse, c'est qu'on peut trouver l'infini dans toutes les directions, développe le chorégraphe. On peut aller aussi bien vers l'infiniment grand que vers l'infiniment petit. On peut chercher l'infini dans le passé, en remontant sans fin, on peut le chercher devant soi, en se projetant le plus loin possible, on peut aussi creuser à même le présent, en regardant tout ce qu'il y a entre 0 et 1, entre maintenant et maintenant. »

Boris Charmatz. « *infini* ». 2019. (Ph. Alain Scherer)





Loin de s'égarer dans la quête d'un absolu hypothétique, *infini* se positionne fermement dans le terrain du réel et entre puissamment en résonance avec l'instant présent. Tendus continûment vers le dépassement, bougeant, courant, sautant, tombant, se relevant, les corps en action sur scène mènent une lutte sans répit ni merci contre le (passage du) temps et l'ordre des choses. Faisant preuve d'un élan individuel propre à chacune, ces six turbulentes singularités s'agrègent par ailleurs en une entité collective à la fois hétérogène et solidaire, envers et contre tout.

« Plus on avançait dans le travail, plus on prenait conscience du fait que les nombres n'ont rien d'abstrait, précise Charmatz. Les dates historiques sont, par exemple, très concrètes. Elles stimulent forcément l'imaginaire et ramènent au politique. Dans le monde actuel, cette dimension politique apparaît évidente avec les data, les algorithmes, tous les codes dont nous avons besoin au quotidien... Les nombres ont tout envahi aujourd'hui. »

ADVENIR-ORGANIQUE

Au devenir-numérique du monde, *infini* oppose un advenir-organique, terriblement (é)mouvant. Oui, mille fois, dix mille fois, cent mille fois oui, il est encore (et toujours) possible de résister. La dynamique politique à l'œuvre sourdement dans la pièce lui confère une nécessité viscérale et procure aux spectateurs un impérieux sentiment d'urgence – sentiment auquel contribue notablement le superbe dispositif lumineux imaginé par Yves Godin, fidèle partenaire artistique de Charmatz. Ce dispositif se compose d'un essaim de gyrophares, posés au sol, dont les lumières jaunes tournoyantes irradient, hypnotiques, tout le lieu de la représentation.

Pièce foncièrement évolutive, *infini* peut se reconfigurer en partie d'une fois sur l'autre et également s'adapter à des espaces scéniques très différents, en intérieur ou extérieur, comme à Montpellier Danse où elle a été jouée dans la majestueuse cour de l'Agora : un cadre idéal amplifiant le caractère tragique de cette palpitante équation chorégraphique, au cœur de notre temps. ■

(1) Patrick Boucheron (dir.), *Histoire mondiale de la France*, Seuil, 2017.

Journaliste et auteur indépendant, Jérôme Provençal écrit sur la musique, la danse, le théâtre, le cinéma et les arts plastiques. Il collabore avec divers magazines (les Inrocks, Politis, New Noise, artpress...) ainsi qu'avec des structures (La Philharmonie de Paris, Le CENTQUATRE-PARIS, le Théâtre de la Cité à Toulouse...). Il vit entre Toulouse et Berlin.

Boris Charmatz est né en/was born in 1973.
Il vit à Bruxelles/He lives in Brussels.



Boris Charmatz. «infini». 2019. (Ph. Laurent Philippe)

Boris Charmatz infini

***infini*, Boris Charmatz's latest creation, is based on a premise that is a challenge: to dance while counting non-stop.**

Having left the direction of the Centre Chorégraphique National de Rennes et de Bretagne at the end of December 2018, after ten years at the head of the institution, Boris Charmatz is now continuing his exploration of the field of dance within the association Terrain, located in the Hauts-de-France region. Presented in July, as a preview, as part of the Montpellier Danse festival, *infini* [infinite], is a direct extension of his two previous creations, *10000 gestes* [10,000 Gestures] and *La Ruée* [The Rush].

Intensification of the ephemeral nature of dance, *10000 gestes* mobilizes about twenty performers to trigger a striking choreographic outpouring, during which none of the gestures performed by each performer is repeated. Performed for the first time in November 2018 in all spaces of the Théâtre National de Bretagne (TNB) with the participation of about forty performers (professionals and amateurs), *La Ruée* is based on *Histoire Mondiale de la France* [World History of France], a collective book coordinated by Patrick Boucheron (1). It offers over the course of three hours a shifting appropriation in fragments: each participant appropriating, very freely, a chapter of the book, interpreting or commenting upon it in their own way, each chapter corresponding to a particular date in the history of France.

SCORE OF COUNTS

For *infini*, further developing his choreographic practice on numbers and dates, Boris Charmatz started from a premise in the form of a challenge: to dance counting non-stop, all the time, indefinitely – or almost. Carried out by six remarkable performers, three women (Raphaëlle Delaunay, Maud Le Pladec, Solène Wachter) and three men (Régis Badel, Boris Charmatz, Fabrice Mazliah), the piece is structured above all by a score of counts: sometimes very meaningful and evocative, especially when they appear as dates (associated with an historical event or a celebrity), figures and numbers are counted out loud by the six performers while performing.

"In dance, we count a lot," explains Boris Charmatz. "We don't learn music, we learn to count music. The basis of 'music theory for dancers' is to count the music. During a dance piece, the performers count constantly in their heads. So there's a love/hate relationship with this mathematical constraint. For my part, I always hated counting while dancing, I always preferred to let my brain wander. In this piece, we count, speak, sing and dance, but it's in order to better wander."

UNINTERRUPTED FLOW

To the sound of figures and numbers, an obsessive incantatory scansion, are added various other musical punctuations, often very brief – from David Bowie (*Space Oddity*) to Jean-Philippe Rameau (*Les Indes Galantes*) via Philip Glass (*Einstein on the Beach*), Erwan Keravec (*Sonneurs*) and Alvin Lucier



(*Ever Present*). Carried away by an uninterrupted flow of gestures and sounds for about seventy-five minutes, particularly intense, the six performers go through multiple states and moods throughout, infusing the overall movement with an exuberant energy. A very physical piece, able to reconcile the most extreme rigour and the most lively and infinite spontaneity, takes the form of a vertiginous collective deviation. Vibrant and chaotic, extravagant and excessive, it draws its driving force from a maximum opening to the possible.

"What interests me is that we can find infinity in all directions," comments the choreographer. "We can go as easily to the infinitely large as to the infinitely small. We can look for the infinite in the past, going back endlessly, we can look for it in front of us, projecting as far as possible ahead, we can also dig into the present, looking at everything between 0 and 1, between now and now." Far from straying into the quest for a hypothetical absolute, *infini* positions itself firmly in the realm of reality, and resonates powerfully with the present moment. Stretched continuously towards overtaking, moving, running, jumping, falling, rising, the bodies

in action on stage lead a fight without respite or mercy against time, the passage of time and the order of things. Demonstrating an individual impetus specific to each, these six turbulent singularities also aggregate into a collective entity that is both heterogeneous and united, against all odds.

"The further we went in the work, the more we realized that numbers aren't abstract," says Charmatz. "Historical dates are, for example, very concrete. They necessarily stimulate the imagination and bring us back to politics. In today's world this political dimension appears obvious with data, algorithms, all the codes we need on a daily basis... Numbers have invaded everything today."

ORGANIC FUTURE

To the digital becoming of the world, *infini* opposes an organic becoming, terribly mobile and moving. Yes, a thousand times, ten thousand times, a hundred thousand times, yes, it is still (and always) possible to resist. The undercurrent of political dynamics at work in the room confers a visceral need and gives the audience a pressing sense of urgency – a feeling to which the superb luminous device dreamt-up by Yves Godin,

Boris Charmatz. « *infini* ». 2019. (Ph. Sandy Korzekwa)

Charmatz's faithful artistic partner, contributes. This device consists of a swarm of rotating lights placed on the floor, whirling yellow lights radiating, hypnotic, throughout the whole space of the show.

A fundamentally evolving piece, *infini* can be reconfigured in part from one time to another and also adapt to very different spaces, indoor or outdoor, as in the Montpellier Danse festival, where it was performed in the majestic courtyard of the Agora: an ideal setting, amplifying the tragic character of this exciting choreographic equation, at the heart of our time. ■

Translation: Chloé Baker

(1) Patrick Boucheron (dir.), *Histoire mondiale de la France* [World History of France], Seuil, 2017.

Journalist and freelance writer, Jérôme Provençal writes on music, dance, theatre, cinema and the visual arts. He collaborates with various magazines (*Les Inrocks*, *Politix*, *New Noise*, *artpress*...) as well as with institutions (*The Philharmonie de Paris*, *The CENT-QUATRE-PARIS*, *the Théâtre de la Cité in Toulouse*...). He lives between Toulouse and Berlin.

Entre recherche et dramaturgie, le dispositif du GdRA rend compte d'une diversité culturelle et naturelle toujours plus menacée par l'Occident. *Selve* déplace le terrain de l'enquête en Guyane française, parmi le peuple amérindien des Wayana (1).

■ Depuis 2007, le GdRA (Groupe de recherches artistiques) développe une pratique singulière, associant recherche et spectacle, dans la lignée des « théâtres du réel (2) ». Ses fondateurs, l'anthropologue et musicien Christophe Rulhes et le circassien Julien Cassier, y invitent des intervenants de toutes disciplines afin de porter sur scène, de rendre sensible et représentable la parole des personnes qu'ils interrogent. Au commencement, donc, un dispositif d'enquête sur un terrain parfois lointain, les entretiens filmés venant s'enrichir de dessins et de peintures, de photographies et de captations audio – matériau d'une vertigineuse investigation scénographique et dramaturgique.

Après *Lenga* (2016), *Selve* constitue le deuxième volet de *la Guerre des natures*, où le GdRA met en scène, dans l'héritage revendiqué des anthropologues Bruno Latour et Philippe Descola, la rencontre d'une conception « moderne » du monde, fondée sur la prise de possession de la Terre par les hommes, avec les pratiques de populations « terriennes » dans l'imaginaire desquelles la distinction entre nature et culture est privée de sens. Après Madagascar et l'Afrique du Sud, le terrain se déplace cette fois en Guyane française, dans la forêt amazonienne, parmi le peuple wayana, désormais menacé, comme les autres Indiens d'Amazonie, par les violences et la pollution liées à l'orpaillage, la propagande envahissante des évangélistes et une véritable épidémie de suicides, en particulier chez les jeunes gens. Accompagnés du dessinateur et fabricant d'images Benoît Bonnemaison-Fitte, de la photographe Hélène Canaud et du réalisateur Nicolas Pradal, auteur d'un documentaire sur les Wayana, Christophe Rulhes et Julien Cassier se sont rendus à la rencontre d'Aimawale Opoya, artiste et excellent connaisseur et transmetteur de sa culture, par ailleurs porte-parole de sa communauté. Pendant six semaines, ils font la connaissance de sa famille et de son entourage, interrogent, enregistrent, photographient. La parole revendicatrice d'une jeune nièce d'Aimawale, Sylvana, la singularise, comme la voix possible d'un spectacle à venir.

DES OBJETS PORTEURS DE SENS

Tout en partageant l'ambition heuristique, le travail du GdRA se tient à contre-courant d'un théâtre fondé sur une recherche documentaire visant à une forme de vérité objective, tendant à effacer le rôle et la vision des auteurs. Le parti pris est celui de la subjecti-

LE GDRA Selve

Laurent Perez



tivité : en premier lieu celle du témoin, que le protocole d'enquête invite à s'exprimer le plus librement possible, en son nom propre. C'est autour de la parole de Sylvana – qui traverse le spectacle, à défaut d'être physiquement sur scène, tel que cela avait été prévu – que s'organise le travail de création. L'intervention de Christophe Rulhes n'est pas moins subjective, qui réécrit les propos de Sylvana, quitte à les « trahir », avec son accord, afin de produire un texte que les improvisations font elles-mêmes exploser au cours de la production du spectacle. Toutes les contradictions que suppose la rencontre des cultures s'expriment : Sylvana, qui s'est d'abord exprimée en français, a retransmis elle-même en wayana son témoignage relu par Christophe Rulhes ; à sa voix, celui-ci fait répondre celle d'un personnage fictif, voire

mythologique, nommé Selve, femme-forêt matricielle, dont la parole prophétique emprunte à un vocabulaire savant. Ce paradoxe est revendiqué : plus que postcolonial, le projet se veut « décolonial », reflet d'un métissage constant des identités et des pratiques. La parole de Sylvana prend place dans un monde sonore que restitue Christophe Rulhes : sur scène, la musique est omniprésente, tirant notamment son inspiration des sons et des musiques enregistrés sur le terrain. Presque vide d'hommes, ce monde est aussi puissamment habité d'êtres vivants réels ou imaginaires – cette distinction ne fait pas sens pour les Wayana –, notamment ces esprits *jolok* que Benoît Bonnemaison-Fitte a eu pour tâche, sinon de représenter, du moins d'évoquer. Il s'est inspiré, pour ce faire, de la

culture visuelle des Indiens, qui produisent tatouages et peintures corporelles, vannerie, objets, ainsi que ces peintures circulaires nommées *maluwana*, ou ciels de case, représentant les traditions d'une communauté, dont un exemplaire figure sur scène. Chacun des grands lés de papier qu'il a peints à son retour prend en charge une partie de la narration ; peu à peu, la *black box* se peuple d'un univers symbolique, dont le foisonnement reflète celui de l'environnement naturel. Il ne s'agit pas d'un décor, insiste l'artiste, mais d'objets efficaces, porteurs de sens. Sur scène, la famille de Sylvana est représentée au moyen des portraits d'Hélène Canaud, invitée par le GdRA suite à ses travaux sur les populations pygmées d'Afrique centrale. Cette forêt de visages en taille réelle, installée sur des socles mobiles, est sollicitée en fonction d'une narration incarnée physiquement par les comédiens.

THÉÂTRE DE L'HYBRIDATION

Le travail du corps est en effet essentiel, relevant moins d'une chorégraphie que de la création autonome des comédiens-danseurs, répondant, chacun selon ses moyens, au défi de résonner aux paroles de Sylvana, de seconder son récit, de relayer les mots lorsqu'ils font défaut, en particulier face à la situation d'extrême violence que subissent les Wayana. Le corps acrobatique de Julien Cassier exprime une présence brute, proche du sol, prête à la chute, redoublée par la présence de Chloé Beillevaire, invitée pour la physicalité violente, « terrienne », de sa danse, à même de représenter les invisibles *jolok* et les âmes des suicidés, et sa capacité à s'emparer de la musicalité de la langue wayana. Bénédicte Le Lamer est, quant à elle, la voix de Sylvana en français, dont elle s'approprie et réinvente le texte.

Le dispositif de *Selve* ne compose pas un discours : le sens y est suggéré, suscité par la multiplicité des démarches. Dans ce théâtre de l'hybridation, chaque « Personne » entretient des rapports dynamiques avec des cultures qui ne s'opposent pas nécessairement. L'oralité, la multiplicité des langues – reflet de la richesse du terrain en faune et en flore – y témoignent d'une diversité que l'Occident est en passe de terminer de détruire. ■

(1) Le spectacle fait l'objet d'une publication aux Solitaires intempestifs, *la Guerre des natures*, accompagnée d'un double CD, 144 p., 19 euros.

(2) Mouvement ou tendance qui, à partir des années 1980, vise à faire du théâtre un lieu de représentation des réalités sociales, en particulier en mettant en scène la parole et les problèmes des personnes ordinaires.





Le GdRA Selve

The GdRA system, between research and dramaturgy, reflects a cultural and natural diversity that is increasingly threatened by the West. *Selve* moves the field of investigation to French Guiana, among the native people of the Wayana (1).

Since 2007 the GdRA (Groupe de Recherches Artistiques)[Artistic Research Group] has developed a singular practice, associating research and spectacle, in the tradition of "theatre of the real (2)". Its founders, the anthropologist and musician Christophe Rulhes and the circus artist Julien Cassier, invite contributors from all disciplines to stage, to render comprehensible and representable the words of the people they question. Initially, then, a model of investigation on a sometimes distant terrain, filmed interviews enriched with drawings and paintings, photographs and audio recordings – material of a dramatic scenographic and dramaturgical investigation.

After *Lenga* (2016), *Selve* is the second part of *La Guerre des natures* [War of Natures], where the GdRA stages, in the acknowledged legacy of anthropologists Bruno Latour and Philippe Descola, the meeting of a "modern" conception of the world, founded on the taking possession of the Earth by people, with the practices of "earthly" populations in the imagination of whom the distinction between nature and culture is inconceivable. After Madagascar and South Africa, the terrain is located this time to French Guiana, in the Amazon rainforest, among the Wayana people, now threatened, like other indigenous peoples in the Amazon, by the violence and pollution linked to gold panning, the invading propaganda of evangelists and a veritable epidemic of suicides, especially among the young. Accompanied by cartoonist and manufacturer of images Benoît Bonnemaïson-Fitte, photographer Hélène Canaud and film director Nicolas Pradal, author of a documentary on the Wayana, Christophe Rulhes and Julien Cassier met Aimawale Opoya, artist and excellent connoisseur and transmitter of his culture, who is also a spokesperson for his community. For six weeks they met his family and entourage, interviewed, recorded and photographed them. The militant voice of Aimawale's young niece Sylvana singles her out as the possible voice of a future show.

MEANINGFUL OBJECTS

While sharing the heuristic ambition, the work of the GdRA is against the current of a theatre based on a documentary research aimed at a form of objective truth, tending to erase the role and vision of the authors. The position taken is that of subjectivity: and first and foremost that of the witness, whom the survey protocol invites to express themselves as freely as possible, in their own name. It is around the words of Sylvana – who will feature throughout the show, if not physically on stage, as originally planned – that the creative process was organized. The intervention of Christophe Rulhes is no less subjective, rewriting Sylvana's words, even to "betray" them, with her permission, to produce a text that improvisations will themselves explode during the production of the show. All the contradictions implied by the meeting of cultures are expressed: Sylvana, initially expressing herself in French, translated her own words into Wayan before they were reread by Christophe Rulhes, who has her voice answered by fictitious character, mythological even, named Selve, a forest-woman, matrix, whose prophetic words borrow from a learned vocabulary. This paradox is defended: more than postcolonial, the project wants to be "decolonial"; a reflection of a constant mingling of identities and practices.

Sylvana's words are spoken in a sound world that Christophe Rulhes reconstitutes: on stage, music is omnipresent, drawing in particular inspiration from the sounds and music recorded in the field. Almost empty of people, this world is also powerfully inhabited by real and imaginary living beings – this distinction makes no sense for the Wayana – especially the *jolok* spirits that Benoît Bonnemaison-Fitte had the task, if not of representing, at least of evoking. It is inspired by the visual culture of the Wayana, who produce tattoos and body paintings, basketry, and objects, as well as circular paintings called *maluwana*, or "hut skies", representing the traditions of a community, one example of which will be on stage. Each of the large pieces of paper he paints on his return is placed in charge of part of the narrative; little by little, the black box is populated by a symbolic universe, the abundance of which reflects that of the natural environment. Not decoration, the artist insists, but effective, meaningful objects. On stage, Sylvana's family is represented by portraits by Hélène

Canaud, invited by the GdRA following her work on Pygmy populations in Central Africa. This forest of full-sized faces, installed on mobile pedestals, is solicited according to a narrative embodied physically by the actors. The work of the body is indeed essential, less a choreography than the autonomous creation of the actor-dancers, answering, each according to their means, the challenge of resonating to Sylvana's words, to support her story, to relay the words when they are lacking, especially in the face of the extreme violence experienced by the Wayana. Julien Cassier's acrobatic body expresses a raw presence, close to the ground, ready to fall, redoubled by the presence of Chloé Beillevaire, invited for the violent "earthy" physicality of her dance, able to represent the invisible *jolok* and the souls of suicide victims, and her ability to seize the musicality of the Wayana language. Bénédicte Le Lamer is Sylvana's voice in French, which she appropriates and reinvents.

The set-up of *Selve* doesn't comprise a discourse, a speech: meaning is suggested,

sparked by the multiplicity of different procedures. In this hybrid theatre, each "Person" has a dynamic relationship with cultures that aren't necessarily opposed to one another. Orality, the multiplicity of languages – a reflection of how rich in fauna and flora the land is – testify to a diversity that the West is about to finally end up destroying. ■

Translation: Chloé Baker

(1) The show is accompanied by the book *La Guerre des natures* [War of Natures], Les Solitaires intempestifs, 144 p., 19 euros (including a double CD).

(2) A movement or trend that, since the 1980s, aims to make theatre a place of representation of social realities, in particular by staging the spoken words and problems of ordinary people.

Page de gauche/left: Le GdRA. « Lenga ».

Julien Cassier et Christophe Rulhes, théâtre de Vidy, Lausanne, 2016 (Ph. Nathalie Sternalski)

Ci-dessous/below: Scénographie de/Set design

of « Selve ». Peintures de/Paintings by

Benoît Bonnemaison-Fitte et/and ciel de case.

(Ph. Le GdRA)





BEGÜM ERCIYAS

Pillow Talk

Clarisse Bardiot

Chorégraphe, Begüm Erciyas s'intéresse avant tout à la présence des objets inanimés. Dans *Pillow Talk*, elle invite le spectateur à dialoguer sur l'oreiller avec une entité numérique.

■ Begüm Erciyas a d'abord étudié la biologie moléculaire et la génétique à Ankara avant de suivre un cursus à la Salzburg Experimental Academy of Dance. S'ensuivent des résidences de longue durée qui la mènent de Berlin à Bruxelles en passant par Tokyo. De ses études initiales, elle conserve un intérêt pour la métamorphose des objets inanimés en artefacts dotés d'une vie propre. Dès ses premières œuvres, elle rejette l'organicité et la présence charnelle des danseurs en dehors du plateau. Dans *Ballroom* (2010), les interprètes œuvrent en coulisse, lançant et rattrapant des balles de golf et de ping-pong, véritables protagonistes de la pièce, ode à la traversée du plateau et à l'incarnation. Tour à tour rapides, lentes, seules ou en grappes, glissant ou sautillant, les balles se font espiègles, imperturbables, indécises et volontaires – autonomes.

La rencontre avec le Japon la confirme dans cette voie. La chorégraphe y étudie la manière dont les objets sont dotés d'une vie propre, qu'il s'agisse de l'accueil positif de robots de compagnie auprès des personnes âgées ou encore de l'enterrement selon le rite bouddhiste d'objets « en fin de vie » tels que des ciseaux émoussés ou des téléphones obsoletés. Mais les objets ne sont pas toujours des artefacts tangibles. Dans *Voicing Pieces* (2016), le spectateur était invité à lire un texte. Sa voix était amplifiée et modifiée et ce qui lui est si intime et personnel devenait une ex-croissance observable de l'extérieur, manipulable. La création *Pillow Talk* poursuit ce théâtre de l'intime, ce théâtre pour soi, ce théâtre de la voix commencé avec *Voicing Pieces*. Une conversation avec l'un des androïdes fabriqués dans le laboratoire de robotique du professeur Hiroshi Ishiguro en est le point de départ.

« Véronique, vous pouvez y aller. » Un à un,

chaque spectateur passe d'une antichambre, où il a dû se déchausser et attendre quelques minutes, à un vaste espace plongé dans la pénombre où se devinent des corps adossés à des reliefs. Paysage de collines en intérieur inspiré du *Stalker* (1979) d'Andreï Tarkovski, celles-ci dessinent des criques où chacun se love, à la fois isolé de ses congénères et pourtant ensemble. Des chuchotements de conversations traversent une nappe sonore qui les brouille – on distingue des voix qui fredonnent *Killing Me Softly*. Une lumière indique au nouveau venu l'emplacement qui lui est réservé. Le tissu qui recouvre l'ensemble de l'espace ainsi que l'oreiller sur lequel reposer sa tête a des reflets brillants ; au toucher, il crisse légèrement. La position du corps en virgule est agréable, mais la matière légèrement rebu-tante, comme un appel à la vigilance.

INQUIÉTANTE ÉTRANGETÉ

« Coucou » : une voix féminine émane de l'oreiller et invite à la conversation. D'entrée de jeu, la couleur est annoncée : la voix est en cours de fabrication, elle apprend encore, et rencontrer une « part du spectateur » lui permettra de s'améliorer. *Pillow Talk* propose un dialogue sur l'oreiller avec une entité artificielle. Après des échanges anodins, des souvenirs sont évoqués, des jeux de langage proposés, une sieste commune improvisée, des questions saugrenues posées (« Est-ce que ton pantalon a un nom aussi ? »). La voix (il en existe deux versions, en français et en anglais) n'obéit pas au doigt et à l'œil mais affirme au contraire son autonomie, faisant preuve de quant-à-soi. Comme le tissu, elle a des reflets métalliques. Parfois, des failles dans le système sont clairement perceptibles. Une intonation éraillée, un rire artificiel mal à propos brisent le charme du phrasé réaliste. La conversation familière se teinte d'inquiétante étrangeté. Davantage que le contenu des propos échangés, c'est le sentiment de

présence-absence que l'on peut conférer à un être artificiel qui est ici subtilement mis en scène. L'oreiller lui donne une incarnation rassurante et familière. Mais, plus que tout, le rythme des échanges est ce qui les rend justes ou faux. La voix est ainsi celle d'une confidente que l'on sent proche de soi, pour disparaître parfois, laissant un trouble : à qui s'adresse-t-on ? À une entité artificielle qu'il faut nourrir de nos mots pour qu'elle enrichisse ses compétences, à une amie électronique personnalisable à loisir, à un être qui ne nous comprend pas, à nous-mêmes ?

AU CŒUR DU THÉÂTRE

Begüm Erciyas ne recourt pas à une voix artificielle pour réaliser une prouesse technologique qui relèverait de la création d'un acteur doté d'intelligence artificielle : il s'agit en fait d'un système assez rudimentaire réalisé en collaboration avec le développeur Ruben van de Ven. Son objet principal est la modélisation des situations de conversation, davantage que de leur contenu, et d'une question au cœur du théâtre : comment conférer un sentiment de présence à ce qui a lieu sur le plateau, à cette construction éminemment artificielle ? En réalité, la machine n'apprend pas. Une trame générale est conçue à l'avance et, en fonction des réactions des spectateurs, ceux-

ci seront orientés vers telle ou telle autre « bulle », autant de chapitres, de bifurcations, qui personnalisent le parcours avec une dose de hasard dont la quantité est encore en cours d'ajustement.

Si, dans un premier temps, un système de reconnaissance vocale permettait de recueillir certains mots-clés prononcés par les spectateurs pour en inférer des statistiques puis ajuster la trame dramaturgique selon les indications récoltées, dans un second temps, il a été remplacé par une simple analyse du rythme des silences. L'enjeu est ailleurs : c'est un enjeu d'écriture, un art de la conversation revisité par le contexte contemporain des technologies numériques et, en particulier, des développements actuels des agents conversationnels. À la question : « Qu'est-ce qui fait qu'une conversation est humaine ? », Begüm Erciyas répond par l'ajustement du silence entre deux phrases, par l'art de la pause, par la rythmique de l'écoute de l'autre – par la danse. ■

Clarisse Bardiot est maître de conférences à l'Université Polytechnique Hauts-de-France et directrice des éditions Subjectile. Ses travaux portent sur les digital performances, les humanités numériques et les arts de la scène, les relations arts/sciences et les nouvelles formes d'édition. Elle est actuellement en délégation au CNRS.

Begüm Erciyas. « Pillow Talk ». 2019.

(Ph. Ruben van de Ven)

Begüm Erciyas est née en 1982.

Elle vit à Bruxelles / She lives in Brussels.

Begüm Erciyas Pillow Talk

As a choreographer, Begüm Erciyas is primarily interested in the presence of inanimate objects. In *Pillow Talk* she invites viewers to converse with a digital device on pillows.

Begüm Erciyas first studied molecular biology and genetics in Ankara before taking a course at the Salzburg Experimental Academy of Dance (SEAD). Subsequently long-term residencies have taken her from Berlin to Brussels via Tokyo. From her initial studies she maintains an interest in the metamorphosis of inanimate objects into artefacts with lives of their own. From her first works she has taken the organicity and carnal presence of dancers beyond the stage. In *Ballroom* (2010), the performers work behind the scenes, throwing and catching golf and ping-pong balls, making these the actual protagonists of the show, in a real ode to traversing the stage and incarnation. Alternately fast, slow, single or in clusters, rolling or bouncing, the balls are playful, imperturbable, wavering and voluntary – autonomous. Her encounter with Japan confirmed her on





Begüm Erciyas. «Voicing Pieces». 2016. (Ph. Bea Borgers)

this course. There the choreographer studied the way objects are endowed with lives of their own, be it the positive reception of robots providing company for the elderly or the burial according to Buddhist rites of objects “at the end of life”, such as blunt scissors or obsolete phones. But objects aren’t always tangible artefacts. In *Voicing Pieces* (2016) viewers are invited to read a text. Their voice is amplified and modified and what is so intimate and personal becomes an outgrowth observable from the outside and which can be manipulated. The *Pillow Talk* production continues this theatre of the intimate, this theatre for oneself, this theatre of the voice which *Voicing Pieces* had begun. A conversation with one of the androids made in Professor Hiroshi Ishiguro’s robotics laboratory is the starting point.

DISQUIETING STRANGENESS

“Veronique, your turn now.” One by one, each spectator goes from an antechamber, where they had to take off their shoes and wait a few minutes, to a vast space plunged in half-light, where one can make out bodies leaning against reliefs. A hilly landscape inspired by the film *Stalker* (1979) by Andrei Tarkovsky, these hillocks form caves where each can curl up, at the same time isolated from their peers and together with them. Whispers of conversation pass through an electronic device that scrambles them – there are voices that hum *Killing Me Softly*. A light indicates to the newcomer the location reserved for them. The fabric that covers the entire space and the pillow on which to rest their head has shiny reflections; to the touch, it creaks slightly. The comma position of the body is agreeable,

but the material slightly off-putting, like a warning to remain alert. “Hey”: a female voice emanates from the pillow, invites conversation. The tone is set from the outset: the voice is being manufactured, it is still learning and meeting a “part of the viewer” will allow it to improve. *Pillow Talk* offers a dialogue on a pillow with an artificial entity. After trivial exchanges, memories are evoked, language games proposed, an improvised joint nap, crazy questions asked (“Do your trousers have a name too?”). The voice (there are two versions, in French and in English) doesn’t obey to the letter but affirms on the contrary its autonomy, conveys aloofness. Like the fabric, it has metallic notes, and sometimes flaws in the system are clearly noticeable. A hoarse intonation, a mischievous artificial laugh break the spell of realistic phrasing. The familiar conversation is tinged with disquieting strangeness. More than the content of the words exchanged, it is the feeling of presence-absence that can be conferred on an artificial being, which is here subtly staged. The pillow gives this a reassuring, familiar incarnation. But most of all, the rhythm of the exchanges is what makes them ring true or false. The voice is thus that of a confidante we feel close to, sometimes disappearing, leaving us in a state of confusion: who is being addressed? An artificial entity that must be nourished by our words for its skills to be enriched, an electronic friend customizable at leisure, a being that doesn’t understand us, ourselves?

AT THE HEART OF THE THEATRE

Begüm Erciyas doesn’t resort to an artificial voice to achieve a technological feat that would be the creation of an actor with artifi-

cial intelligence: it is in fact a rather rudimentary system made in collaboration with the developer Ruben van de Ven. Its main purpose is modeling conversation situations rather than their content and a question at the heart of the theatre: how to confer a sense of presence to what is happening on the set, to this eminently artificial construction? In fact the machine doesn’t learn. A general framework is designed in advance and according to the reactions of the spectators, they will be directed towards this or that other “bubble”, so many chapters, bifurcations, which personalize the course of the conversation with a dose of chance, the quantity of which is still being adjusted.

If at first a system of voice recognition could collect certain keywords uttered by the spectators to infer statistics and adjust the dramaturgical frame according to the indications collected, it was then replaced by a simple analysis of the rhythm of silences. The challenge is elsewhere: it is a challenge of writing, an art of conversation revisited by the contemporary context of digital technologies and, in particular, current developments of conversational agents. To the question “what makes a conversation human?” Begüm Erciyas answers that it is in how silence is adjusted between two sentences, the art of the pause, the rhythm of listening to the other – the dance. ■

Translation: Chloé Baker

Clarisse Bardiot is a senior lecturer at the Université Polytechnique Hauts-de-France and director of publishing house Éditions Subjectile. Her work focuses on digital performance, digital humanities and the performing arts, arts/science relations and new forms of publishing. She is currently on a commission for the CNRS.

KAT VÁLASTUR

Arcana Swarm

Alexandra Balona

Comment performer la joie quand son caractère éphémère incline vers la dissolution ? Telle est l'une des questions que pose le dernier spectacle de Kat Válastur.

« La trace est l'apparition d'une proximité, quelque lointain que puisse être ce qui l'a laissée. [...] Avec la trace, nous nous emparons de la chose (1). »
Walter Benjamin

■ Dans *Paris, capitale du 19^e siècle*, Walter Benjamin montre qu'il n'y a pas de continuum historique et que la connaissance historique d'un présent n'est possible que dans des éclairs de clarté où une image dialectique – soudaine émergence d'un événement – apparaît. Cette image est « ce en quoi l'Autrefois rencontre le Maintenant, dans un éclair, pour former une constellation » ; « chaque Maintenant est le Maintenant d'une connaissabilité déterminée (2) ». Le concept benjaminien de trace est associé à la possibilité de la connaissance historique. Structurée comme ce qui n'est pas-ici et pas-maintenant, elle condense présence et non-présence, représentation et présentation, la chose et sa négativité. Par son caractère relationnel et intermédiaire, elle ouvre la possibilité d'une connaissabilité des choses dans la spontanéité du moment présent.

NEWTOPES

L'œuvre de Kat Válastur opère dans des couches relationnelles et intermédiaires du temps et de l'espace, comme autant de stratégies autorisant un accès critique à un « Maintenant » donné. Mobilisant des traces qui évitent la représentation et dépassent la tension entre passé et futur, Válastur propose des « newtopes », règnes mythologiques aussi bien qu'outils chorégraphiques. Dans un contexte de changement climatique et de crise politique et sociale, la technosphère fondée sur un capitalisme de calcul est devenue la scène sur laquelle la chorégraphe grecque interroge les frontières poreuses entre l'humain, l'inhumain et la technologie.

Dans la dernière décennie, Válastur chorégraphiait des topographies dystopiques et des formes vivantes ou humanoïdes dans des constellations cybernétiques, mêlées à la mythologie afin de susciter des champs de tension, des nuances de réalité, de temps virtuel et de cadres spatiaux. D'un autre côté, son œuvre critique aussi la condition privilégiée de l'*anthropos* dans le récit politique et scientifique de l'anthropocène, rompant avec les faux universalismes comme le genre, l'identité et les espèces.

La pensée de Walter Benjamin – qui a largement influencé la critique de Válastur – se méfie des constructions épistémologiques aspirant à une objectivité instrumentale afin d'atteindre une connaissance mimétique. L'œuvre de Válastur invite, non à la représentation, mais au dévoilement du savoir ainsi que des processus et des traces qui le fondent. Les traces y tiennent lieu de nouveaux sites imaginaires, à mi-chemin entre le réel et le virtuel.

MORPHOSE NUMÉRIQUE

Dans *The Marginal Sculptures of Newtopia*, sa série précédente (*Gland* [2014], *Ah! Oh! A Contemporary Ritual* [2014] et *OILinity* [2016]), Válastur partait de la rencontre entre des champs de force topologiques corporels et fictionnels et des « newtopes » chorégraphiques, dans une science-fiction spéculative et critique. Sa dernière série *The Staggered Dances of Beauty*, qui comprend *Rasp Your Soul* (2017), *Stellar Fauna* (2018) et son récent ensemble *Arcana Swarm* (2019), explore les tensions entre numérique et analogique au moyen de la « morphose numérique », transformation d'une image en une autre sans transition apparente. Les danseurs expriment des sons étrangement codés au moyen de micros qui distordent leurs voix selon différents décalages de fréquence. Válastur décrit ces paramètres comme des « démons » imaginaires, du mot grec *daimon* (« divin », « pouvoir », « destin »), destin à l'intérieur de chacun de nous, traduit en latin par le mot *genius*, selon Giorgio Agamben « le nom du dieu qui devient le gardien de chacun au moment de sa naissance ». « Ce dieu intime et personnel » est



aussi « le plus impersonnel en nous ; il est la personnalisation de ce qui, en nous, nous dépasse et nous excède ». *Genius* recèle implicitement la conception d'un humain qui « n'est pas seulement un ego et une conscience individuelle » mais est « accompagné d'un élément impersonnel, pré-individuel (3) » dont il dépend, marque de la condition non autonome du sujet.

Les corps de *Rasp Your Soul* et de *Stellar Fauna* s'efforçaient de répondre à l'une des nombreuses questions de Válastur : quels types de champs de force sont les corps exposés dans un monde en plein bouleversement ? Le performeur de *Rasp Your Soul* luttait

ainsi dans un environnement technologique et troublant, où les limites entre le moi et le monde extérieur étaient mouvantes. Les deux performeuses de *Stellar Fauna*, qui mêlaient film et performance, incarnaient les figures de l'oracle et son rôle prophétique, avec ses messages cryptés et ses objets énigmatiques, sur une scène en ellipse qui entourait le public.

INTERROGATIONS EXISTENTIELLES

Arcana Swarm est le dernier en date des ensembles de Válastur, où la danse est fortement présente. À côté de la morphose numérique et du décalage de fréquence, *Arcana*

Swarm déploie un paysage sonore de musiques religieuses et une scénographie composée de sculptures de grande taille de parties du corps désassemblées. Cette mise en scène réduit les performeurs à une échelle plus humaine, à rebours du positionnement anthropocentrique du sujet contemporain. *Arcana Swarm* ajoute de nouvelles interrogations existentielles à celles de *The Staggered Dances of Beauty* : de quel espace dispose l'expression dans la crise contemporaine ? Comment porter le réalisme sur scène, y poser une présence au-delà de la

Kat Válastur. « *Arcana Swarm* ». 2019.





représentation ? Comment performer la joie, quand son caractère éphémère incline vers la dissolution ? Dans *Arcana Swarm*, le cours fugitif de la joie n'est guère perçu comme réel ou comme une construction, comme une présence ou une absence. Suivant les impulsions des démons ou d'une nature agonisante, la pièce négocie l'euphorie de la joie et de la vitalité avec ses conditions de possibilité, de réalité et de mensonge. Convoquant une présence jamais remplie, *Arcana Swarm* s'étend sur des gestes fragmentés d'incomplétude, et déploie un lent basculement chorégraphique de la joie vers l'horreur. Images et traces d'un « Maintenant » qui porte l'empreinte d'une époque critique. ■

Traduction : Laurent Perez

Kat Válastur *Arcana Swarm*

How to perform joy when its ephemerality tends towards dissolution? This is one of the questions posed in the latest show by Kat Válastur.

—
"The trace is appearance of a nearness, however far removed the thing that left it behind may be. [...] In the trace, we gain possession of the things...(1)"
 Walter Benjamin

In the *Arcades Project*, Walter Benjamin demonstrates that there is no historical continuum, and that historical knowledge of a particular "now" is possible only in moments of lightening flashes, in which a dialectical image — or the sudden emergence of an event — appears. This image "is that wherein what has been comes together in a flash with

the now to form a constellation(2)"; and, "each now is the now of a particular recognisability (3)." Trace is also another Benjaminian concept related to the possibility of historical knowledge. Structured as something that is *not-here* and *not-now*, it condenses presence and non-presence, representation and presentation, the thing and its negative. Thus, through its relational and intermediate character, the trace opens the space for a possible *knowability* of things in the spontaneity of the present moment.

Kat Válastur's work also operates within relational and intermediate layers of time and space, as strategies to critically access a particular "now." Conveying traces that avoid representation and overstretch the tension between past and future, Válastur proposes fictional "newtopias," as well as mythological realms as choreographic tools.

In the present context of anthropogenic climate change, political and social disarray, the realm of a planetary technosphere predicated on a computational capitalism becomes the stage where the Greek choreographer questions, among other things, the porous

(1) Walter Benjamin, *Paris, capitale du 19^e siècle. Le Livre des passages*, Le Cerf, 1989.

(2) *Id.*

(3) Giorgio Agamben, « Genius » in *Profanations*, Rivages, 2005.



boundaries between the human, the non-human and technology.

Over the past decade, Válastur has been choreographing dystopic topographies and life-forms, humanoids in cybernetic constellations, joining forces with mythology to convey fields of tension, shades of realness, virtual time and space frames. On the other hand, her work also proposes a critique of the privileged condition of the anthropos in the Anthropocene political and scientific narrative, disrupting false universalisms, such as gender, identity and species.

Walter Benjamin's body of work—also influential for Kat Válastur's critique of the contemporary—distrusts any epistemological constructs that aspire to an objectivity instrumental to representational knowledge. His is an invitation not to representation, but to the unveiling of knowledge along with the processes and traces that construct it. Traces that, in Válastur's work, assume the presence of imagined new places, in between the real and the virtual.

In her previous choreographic series entitled *The Marginal Sculptures of Newtopia*, that included the works *Gland* (2014), *Ah! Oh! A Contemporary Ritual* (2014) and *OILinity* (2016), Válastur starts from the encounter between the body and fictional topological force-fields to choreograph "newtopias" in a speculative science fiction, critique of the political, social and ecological planetary disarray. Her most recent series *The Staggered Dances of Beauty*, which encompasses *Rasp Your Soul* (2017), *Stellar Fauna* (2018) and her most recent group piece *Arcana Swarm* (2019), investigates the power tensions between the digital and the analogue, through the use of "digital morphing," a transformative tool whereby one image or form transforms into another, through a seamless transition. In addition, the performers express strangely

coded sounds by the use of wireless microphones that distort and alienate their voices through different pitch shifts. Válastur describes these inputs as imaginary "Daemons", in reference to the ancient Greek word *daimon* ("godlike," "power," "fate"), the *Deamon* of fate as a voice within each one of us. The ancient Greek word translates into Latin as *Genius*, referred Giorgio Agamben, "the name for the god who becomes each man's guardian at the moment of birth (4)." Moreover, "this most intimate and personal god" is also that "which is most impersonal in us; it is the personalization of what, in us, goes beyond and exceeds us." Thus, implicit in *Genius* is a conception of the human that "is not only an ego and an individual consciousness," but rather that he or she "is accompanied by an impersonal, pre-individual element (5)" from which it depends: a mark of the subject non-autonomous condition.

DISASSEMBLED BODY PARTS

The bodies on *Rasp Your Soul* and *Stellar Fauna* are constructions that try to answer one of Válastur's main questions: "what kind of force fields are the bodies exposed to in a drastically changing world?" In *Rasp Your Soul*, the male performer struggles in a technological and uncanny environment, with shifting borders between the inner self and the outer world. The two female performers in *Stellar Fauna*, a choreography composed of a film and a performance, embody the figures of the oracle and its prophetic role, carrying encrypted messages and enigmatic objects in an elliptical setting that surrounds the audience. *Arcana Swarm* is Válastur's most recent group piece, with a strong emphasis on dance. Although conveying the familiar tools of digital morphing and pitch shifting, *Arcana Swarm* has a soundscape composed of religious music played on reserve, and a scenario

Ci-dessus/above: Kat Válastur. «Rasp Your Soul».

2017. (Ph. Dorothea Tuch)

Page de gauche/left: Kat Válastur. «Stellar Fauna».

2018. (Ph. Leon Eixenberger)

composed of large-scale sculptures of disassembled body parts. A set that renders the performers a more human scale, countering the anthropocentric positioning of the contemporary subject.

To the foundational quests that underlie *The Staggered Dances of Beauty*, *Arcana Swarm* adds other concerns: is there room for expression under contemporary conditions of crisis? How to bring realism onto the stage, conveying a presence that is beyond representation? And how to perform joy when its ephemerality tends towards dissolution?

In *Arcana Swarm*, this fugitive drive of joy is hardly perceived as real or as a construction, as a presence or an absence. Following the input from the *Daemons*, or from a dying nature, this piece negotiates the euphoria of joy and vitality with its conditions of possibility and dissolution, realness and fakeness. Convening a presence that is never fulfilled, *Arcana Swarm* dwells on fragmented gestures of incompleteness, and unfolds in a slow choreographic swing of a joy that changes into the horrific. Images and traces of a particular "now" that bear the imprints of a critical moment. ■

Alexandra Balona is a researcher, writer and independent curator based in Porto.

(1) Walter Benjamin, *The Arcades Project*, Belknap Harvard Univ. Press, 1999, p. 447.

(2) Same, p. 462.

(3) Same, p. 463.

(4) Giorgio Agamben, "Genius" in *Profanations*, Zone Books, p. 11.

(5) Same.

LA RIBOT, MATHILDE MONNIER, TIAGO RODRIGUES Please Please Please

Carole Boulbès

En s'appuyant sur les textes de Tiago Rodrigues, La Ribot et Mathilde Monnier donnent une nouvelle dimension à leur collaboration à la lisière de la danse et de la performance.

■ C'est une expérience étrange que La Ribot, Mathilde Monnier et Tiago Rodrigues nous proposent. Dans un décor blanc éclairé par Éric Wurtz, des « personnages décalés, drôles et grinçants » surgissent. La Ribot et Mathilde Monnier incarnent différents rôles : un fou, un artiste, un marginal, un bureaucrate... et même un cafard qui danse ! Pour la première fois, les textes de Tiago Rodrigues – directeur du Teatro Nacional Dona Maria II de Lisbonne depuis 2016 – servent de déclencheurs souples ou, peut-être, de points de mire à leurs turbulentes recherches chorégraphiques. Le « contrat décalé entre des créateurs sauvages qui retrouvent leur liberté » – selon un état antérieur du projet – est devenu un message adressé aux générations futures : *Please Please Please*.

ACTIONS SIMPLES

Danseuse, chorégraphe et directrice du Centre national de la danse jusqu'en juin 2019 (après avoir dirigé le Centre chorégraphique national de Montpellier-Languedoc-Roussillon), Mathilde Monnier a signé de nombreuses créations aux univers très différents, s'associant, par exemple, à l'écrivaine Christine Angot, au compositeur Heiner Goebbels, au chanteur Philippe Katerine...

Avec son *Projet distingué* interprété en solo, ses *Pièces distinguées* vendues à des collectionneurs et ses œuvres scéniques entre spectacle, performance et vidéo, La Ribot a pris un autre chemin. Par exemple, pour la pièce *40 Espontâneos* (2004), elle a recruté quarante amateurs par voie de presse et leur

a demandé d'accomplir des actions simples : s'habiller, courir, marcher, s'allonger, rire...

En 2014 et 2015, au Festival d'Avignon, le comédien et metteur en scène Tiago Rodrigues a monté les pièces *By Heart*, puis *Antoine et Cléopâtre* d'après William Shakespeare. Au printemps 2016, à Paris, il a occupé le Théâtre de la Bastille et présenté sa pièce *Bovary*. Cette année, avec le collectif tg STAN, il crée *The Way She Dies*, relecture d'*Anna Karénine* de Tolstoï. Histoires mythiques. Héroïnes romanesques...

En 2008 déjà, Mathilde Monnier et La Ribot avaient inventé le puissant personnage de Gustavia, présenté lors du Festival d'Automne à Paris au Centre Pompidou. Pendant une rencontre publique à Nancy (1), La Ribot avait dévoilé les étapes de cette première collaboration : chaque jour, l'une improvisait pendant dix, vingt minutes ou plus, et l'autre copiait, déconstruisait ou parodiait à son tour. Au bout d'un mois, les « matériaux » issus de ces confrontations étaient partagés pour « construire des moments ».

Ensemble, les deux artistes – dont la ressemblance physique est frappante (« dans ce spectacle et de loin », comme le dit La Ribot) – ont donc convergé vers une création qui laisse place à l'improvisation. Lors des représentations, beaucoup de choses étaient écrites mais presque rien n'était fixé, ce qui donnait toute son importance au « vivant ». La création comme sédimentation ou, pour le dire autrement, la création comme *work in process*. L'impermanence dans la permanence. Voilà comment est née *Gustavia*, cette pièce-personnage qui met en scène des femmes qui ne peuvent être jumelles mais se ressemblent au point de former un seul corps dédoublé, adoptant des postures insolites ou provocatrices, explorant différents visages, parlant fort, criant cette vérité :

« Dieu est une femme, une femme géniale ! » Comment « composer avec le moi-artiste, le moi-directeur, le moi-manager » ? Est-il possible de garder le cap ? Comment faire si l'on désire le triomphe d'« un théâtre qui n'impose pas, dès les premières minutes du spectacle, des codes établis, une esthétique ou une éthique » ? L'auteur de ces lignes est Tiago Rodrigues (2). Épris de liberté, il voudrait « signer des contrats construits ensemble, des contrats esthétiques et politiques, plus complexes de scène en scène, avec de nouvelles strates de langage, d'interprétation [...] ».

Comment envoyer un message d'espoir aux jeunes générations ? Comment créer dans le monde de la catastrophe imminente ? Cette question que posait Fluxus en pleine guerre froide, la voici de nouveau sur toutes les lèvres. Dans ce monde libéral en pleine mutation, qui saborde tous les codes et laisse peu d'espoir de survivances, la réflexion sur la mémoire et la transmission est essentielle.

FAIRE LES CHOSES AUTREMENT

Invitées par le Centre chorégraphique national-Ballets de Lorraine en 2012, La Ribot et Monnier ont conçu séparément des spectacles qui engageaient les souvenirs des danseurs : la première intitulait *EEEXEECUUUU-TIOOOOONS!!!* une performance qui, par la répétition de gestes brefs, poussait à son paroxysme la mécanique productiviste de la danse et du show. Avec *Objets re-trouvés*, Mathilde Monnier, considérant les corps des jeunes danseurs comme des archives vivantes, leur demandait de rejouer des extraits de spectacles prélevés dans le vaste répertoire du Ballet de Lorraine. Quant à Rodrigues, dans sa pièce *By Heart*, il invitait une dizaine de personnes du public à s'installer sur scène pour réciter un poème qu'ils venaient d'apprendre plus ou moins facilement.



On le sait, le processus créatif ne cesse d'évoluer, de se transformer. Même si un synopsis ou une partition servent de fil conducteur aux performances, même si les gestes et les textes sont mémorisés, rien n'empêche de faire les choses autrement. Face à cela, les critiques d'art, ces « animaux à idées molles », comme le disait Francis Picabia, ne sont sûrement pas des devins. On ne peut rien deviner quatre mois à l'avance... Juste livrer quelques pistes glanées, avant l'été, auprès de La Ribot et Mathilde Monnier : « Deux femmes sur le plateau s'adressent à leurs fils et filles, c'est un message pour les générations futures, un message du présent qui est envoyé dans le temps. Les enfants répondent... Please, écoute-moi ! Mais qui doit écouter qui ? Qui doit conseiller qui ? Les deux femmes parlent de la même voix. Ce sont des personnages doubles qui racontent le monde d'aujourd'hui et celui de demain. » ■

(1) Lors du colloque *Femmes, attitudes performatives, aux lisières de la danse et de la performance*, organisé par l'auteure en novembre 2012 et qui donna lieu à une publication aux Presses du réel en 2014.

(2) Tiago Rodrigues, entretien avec Pascaline Vallée, www.theatre-contemporain.net, septembre 2018.

Critique d'art, Carole Boulbès est professeure d'histoire et théorie des arts à l'École Nationale Supérieure d'Art de Cergy. Elle a notamment publié Picabia avec Nietzsche (Les Presses du réel, 2010).

La Ribot est née en / *was born in* 1962. Elle vit à Genève / *She lives in Geneva*. Mathilde Monnier est née en / *was born in* 1959. Elle vit / *She lives in* Montpellier. Tiago Rodrigues est né en / *was born in* 1977. Il vit à Lisbonne / *He lives in Lisbon*.

La Ribot & Mathilde Monnier. « Gustavia ». 2008.
(Ph. Marc Coudrais)

La Ribot, Mathilde Monnier, Tiago Rodrigues Please Please Please

With the texts of Tiago Rodrigues, La Ribot and Mathilde Monnier give a new dimension to their collaboration on the threshold of dance and theatre.

It is a peculiar experience that La Ribot, Mathilde Monnier and Tiago Rodrigues offer us. In a white decor lit by Eric Wurtz, "quirky characters, funny, wry" emerge. La Ribot and Mathilde Monnier embody different roles: a lunatic, an artist, a dropout, a bureaucrat ... and even a dancing cockroach! For the first time, the texts by Tiago Rodrigues – director of the Teatro Nacional Dona Maria II in Lisbon since 2016 – serve as flexible triggers, or perhaps focal points, for their turbulent choreographic research. The "offbeat contract between wild creators retrieving their freedom" – a previous state of the project – has become a message addressed to future generations: *Please Please Please*.

SIMPLE ACTIONS

Dancer, choreographer and director of the Centre National de la Danse until June 2019 – after having directed the Centre Chorégraphique National de Montpellier-Languedoc-Roussillon –, Mathilde Monnier has created numerous works. With very different universes, by joining forces with, for example, the writer Christine Angot, composer Heiner Goebbels, singer Philippe Katerine...

With her *Projet Distingué* performed solo, her *Pièces Distinguées* sold to collectors and her stage works that are part show, performance and video, La Ribot has taken another path. For example, for the piece *40 Espontaneos* (2004), she recruited forty amateurs via the press and asked them to perform simple actions: dressing, running, walking, lying down, laughing...

In 2014 and 2015, at the Festival d'Avignon, actor and director Tiago Rodrigues staged *By Heart*, and *Antoine and Cleopatra*, based on Shakespeare's play. In spring 2016, in Paris, he took over the Théâtre de la Bastille and presented *Bovary*. This year he is creating with the tg STAN collective, *The Way She Dies*, a rereading of Tolstoy's *Anna Karenina*. Classic stories. Romantic heroines.

Already in 2008 Monnier and La Ribot had invented the powerful character Gustavia, presented at the Festival d'Automne à Paris at the Pompidou Centre. During a public meeting in Nancy (1), La Ribot unveiled the stages of this first collaboration: each

day, one improvised for ten, twenty minutes or more, and the other in turn copied, deconstructed or parodied her. At the end of a month the "materials" resulting from these confrontations were shared to "build moments".

The two artists – whose physical resemblance is striking ("in this show and from a distance", as La Ribot points out) – have come together in a creation that leaves room for improvisation. During the performances many things were written but almost no-



thing was fixed, giving the "living" its due importance: creation as sedimentation or, otherwise said, creation as work in process: impermanence in permanence. This is how *Gustavia* was born, this character/piece featuring women who cannot be twins but are so similar as to form a single body split into two, adopting unusual or provocative postures, exploring different faces, speaking loudly, shouting this truth: "God is a woman, a great woman!"

How to "compose with the me-the-artist,

me-the-director, me-the-manager"? Is it possible to stay the course? What to do if you want the triumph of "a theatre that does not impose, from the first minutes of the show, established codes, aesthetics or ethics"? The author of these lines is Tiago Rodrigues (2). A passionate advocate of freedom, he would like to "sign contracts constructed together, aesthetic and political contracts, more complex from one scene to another, with new layers of language, interpretation [...]."

How to send a message of hope to younger

generations? How to create in the world of impending disaster? This question posed by Fluxus in the midst of the Cold War is back on everyone's lips. In this changing neoliberal world, which is scuttling all codes and leaving little hope of survival, reflection on memory and transmission is essential.

DOING THINGS DIFFERENTLY

Invited by the Centre Chorégraphique National – Ballet de Lorraine in 2012, La Ribot and Monnier separately designed shows that engage the memories of dancers: the first entitled *EEEEEECUUUUTIOOOONS!!!* a performance which, by the repetition of brief gestures, pushed to their extreme the productionist mechanics of dance and show. With *Objets Re-Trouvés* [Rediscovered Objects], Monnier, considering the bodies of young dancers as living archives, asked them to rehearse excerpts from the broad repertoire of the Ballet de Lorraine. As for Rodrigues, in his play *By Heart*, he invited a dozen members of the public to come onto the stage to recite a poem they had just learned more or less easily.

As we know, the creative process is constantly evolving and transforming itself. Even though a synopsis or score serves as a guide to performance, even if gestures and texts are memorized, nothing prevents you from doing things differently. Faced with this, art critics, those "soft-brained animals" as Francis Picabia called them, are surely not soothsayers. We cannot guess anything four months in advance... All we can do is deliver some leads picked up before the summer from La Ribot and Monnier: "Two women on the set address their sons and daughters, it's a message for future generations, a message from the present that's sent through time. The children answer... 'Please, listen to me!' But who should listen to whom? Who should advise whom? The two women speak with the same voice. They're dual characters who relate the world of today and tomorrow."■

Translation: Chloé Baker

An art critic, Carole Boulbès teaches art history and theory at École Nationale Supérieure d'Art de Cergy.



(1) At the conference *Femmes, attitudes performatives, aux lisières de la danse et de la performance* [Women, performative attitudes, at the edges of dance and performance], organized by the author in November 2012 and which gave rise to a publication in Presses du Réel in 2014.

(2) Tiago Rodrigues, interview with Pascaline Vallée, www.theatre-contemporain.net, September 2018.

La Ribot. « EEEEEECUUUTIOOOONS!!! ». (Ballet de Lorraine, Opera de Nancy, 2012, Ph. Laurent Philippe)

NOSFELL

Le Corps des songes

Emmanuel Daydé

Avec le Corps des songes, conte cruel, pop, onirique, chorégraphique et vocal, Nosfell, chanteur révélé par Philippe Decouflé, livre les clés de son imaginaire en révélant les traumatismes de son enfance dans le méandre de tatouages et de mots étrangers salvateurs.

■ Cela commence comme un rêve d'enfant, par une chanson composée pour la naissance de sa fille, *le Corps des songes*. « Parce que l'arrivée d'un enfant, c'est un corps que l'on craint et que l'on désire en même temps, il y a là comme une page qui se tourne. » Et cela finit comme un cauchemar d'adulte, par un premier spectacle chorégraphique et autobiographique en forme de conte noir fantasmagorique, transpercé par le réel d'un père mystique, possédé et violent.

LANGUE IMAGINAIRE

« J'étais plongé dans les notes d'une langue imaginaire que mon père m'avait transmise. J'ai alors voulu mettre en perspective sa souffrance en tant qu'immigré et sa frustration en tant qu'intégré qui renonce à sa langue, comme une forme de pardon. Lorsque j'étais petit, mon père me réveillait régulièrement la nuit. Terriblement jaloux, il voulait que je lui raconte le quotidien de ma mère, mais aussi mes rêves. Il s'en nourrissait et me contait les siens en retour, afin de faire taire son mal du pays. Ces réveils intempestifs ont fait de moi un insomniaque. Mais ils m'ont aussi appris à retranscrire mes rêves, dans cet état contemplatif de demi-sommeil paradoxal qui nous pétrifie le corps mais nous permet de voir des choses qu'on pense réelles, et dont on réalise

ensuite qu'elles ne le sont pas. C'est cet état-là que j'appelle "le corps des songes". Durant ces colloques nocturnes, il me faisait réciter des mots que je ne comprenais pas, qu'il me faisait dire comme des psaumes. Après son départ, j'ai gardé comme un fétiche cette succession d'onomatopées, qui étaient chaque fois les mêmes, mais qui ne provenaient d'aucune des sept langues qu'il parlait couramment. Cette liste est devenue la base étymologique d'une langue inventée dont la structure se calque, de mémoire, sur la prosodie léguée par mon père. Le typographe Jérémie Barrault m'a ensuite aidé à la dessiner en créant un protocole d'écriture sur clavier. En outre, à l'époque de ces nuits de mots, alors que je viens d'avoir neuf ans, je suis victime, après l'école, de ce qu'on appellerait aujourd'hui du harcèlement de la part d'un camarade de classe, qui me pousse à des jeux sexuels avec lui. Un jour, je subis un viol par deux hommes qui passaient par là. Comme je n'ai aucun espace à la maison pour raconter ce qui m'est arrivé et que je suis plein de honte, cette langue de mon père – mon secret, ma musique – devient pour moi le langage de l'indicible. »

FRONTIÈRES DE RÉAPPROPRIATION

C'est en concevant des « objets en musique » pour Philippe Decouflé, sur les spectacles *Octopus* en 2010 et *Contact* en 2015, que Nosfell s'est révélé auteur et compositeur en même temps que danseur et chorégraphe. « L'engagement physique de Nosfell, sa façon d'incarner la musique, le poussent naturellement à collaborer avec des danseurs et des

Nosfell. (Ph. Valérie Archeno)





chorégraphes», avait prévenu Decouflé. « N'étant pas danseur de formation, j'essaie de pousser la mémoire de mon corps dans des contraintes physiques, toujours avec l'idée du souffle et du chant qui le rééquilibre », explique l'artiste au corps de serpent. « J'ai demandé à Clémence Galliard, qui a dansé dans *Octopus* et *Contact*, de porter un regard chorégraphique sur mes propositions, afin de les nettoyer. Sur quelques sessions, j'ai même fait appel à François Chaignaud, qui chante et qui danse en même temps. »

Comme dans les rites de passage et les temps de transhumance, Nosfell revêt sur scène un costume modulaire de chimère et de faune, inspiré de ceux des mascarades animistes photographiées par Charles Fréger. Se déshabillant, il finit par dévoiler la cartographie de son pays imaginaire en suivant les tatouages inscrits sur son dos il y a près de quinze ans, « au moment où j'ai le droit d'inscrire ce que je veux sur ma peau ». Ces contes, décrits au tatoueur, sont comme des frontières de réappropriation et nourrissent l'onirisme oriental du spectacle. Ces frontières, qui peuvent être celles des origines comme celles de la folie, se modifient sur scène au fur et à mesure du déplacement dans l'espace. Nadia Lauro, la scénographe, l'aide à développer un langage topographique plus réfléchi à partir de ces tatouages enfantins – comme elle a pu le faire avec Latifa Laâbissi.

L'un d'entre eux raconte l'histoire d'un vieil homme qui se souvient que, fils de paludier, battu par son père parce que la mer ne donnait plus de sel, il allait verser des larmes auprès d'un arbre qui, pris d'un supplément d'âme, les versait par ses racines à la mer toute proche. Devenu adulte et résistant à un régime qui interdit les arts, il est chassé de son pays. L'homme souffle alors à l'oreille des enfants de son village une mélodie qui engendre une nouvelle famille d'individus : les griots, dont la marche permanente colporte des informations en chantant. « Un autre de mes tatouages reprend un dicton que le chat du Cheshire aurait pu transmettre à Alice au pays des merveilles mais qu'un père spirituel, chez moi, transmet au personnage de Nosfell : le chien te mordra, le renard t'épargnera. Avant l'arrivée d'un envahisseur venu du nord, un père jette son fils dans une rivière dont les torrents l'emmènent jusqu'à un paysage désertique. C'est durant ce temps de solitude initiatique que l'enfant se forge ce dicton pour lui-même. »

À partir de ses contes tatoués, Nosfell a composé une fantaisie lyrique pour un ensemble de dix musiciens, dans l'esprit de *l'Histoire du soldat* (1918) de Stravinsky. Mettant en musique ce qui est de l'ordre des ténèbres mystiques à la manière d'un sombre tapis sonore, il crée un patch sur un synthétiseur modulaire Buchla : « Je laisse tout cela grouiller en textures multicouches, accidents sonores



et oscillations, au son de rythmiques aléatoires. Quant aux textes, j'en ai écrit une partie pour être chantés et dits en français ou dans la langue imaginaire paternelle. Comme je forme depuis quelque temps un duo avec Dominique A, je lui ai demandé de rédiger à ma place tous les moments autobiographiques concernant mon trauma, chantés à cappella ou accompagnés à la guitare. J'aurais été incapable de le faire sans sombrer dans le pathos. Bien que je veuille parcourir l'intime, je ne veux pas tomber dans l'impudeur, je veux que le spectateur puisse s'agripper à l'humanité qui nous traverse. J'ai longtemps considéré mon enfance comme une période d'enfermement et de souffrance. J'ai vécu beaucoup de dépressions très violentes par la suite – on m'a même diagnostiqué schizophrène – mais je suis suivi aujourd'hui avec une médecine plus douce et un entourage bienveillant. J'espère pouvoir proposer là différentes perspectives et ouvrir sur l'imaginaire en embrassant tout l'espace. » ■

Nosfell est né en / was born in 1977. Il vit à / He lives in Saint-Ouen.

Nosfell Le Corps des songes

With *Le Corps des songes* [*The Dream Body*], a cruel, pop, dream-like tale, choreographic and vocal, Nosfell, singer revealed by Philippe Decouflé, delivers the keys to his imagination by revealing the traumas of his childhood in a meandering of tattoos and of redeeming foreign words.

It begins like a child's dream, with a song composed for the birth of his daughter, *Le Corps des songes*. "Because the arrival of a child is a body that we fear and that we want at the same time, there's something of a page turning there." And it ends up like an adult nightmare, with a first choreographic, autobiographical show, in the form of a dark, phantasmagorical tale, pierced by the reality of a mystical father, possessed and violent.



Nosfell. (Ph. DR)

IMAGINARY LANGUAGE

"I was immersed in the notes of an imaginary language that my father had passed on to me. I then wished, as a form of forgiveness, to put into perspective his suffering as an immigrant and his frustration as an integrated one who renounced his language. When I was little, my father often woke me up at night. Terribly jealous, he wanted me to tell him how my mother spent her days, but also about my dreams. He fed on these and told me about his own in return, to stifle his homesickness. These brutal, untimely awakenings turned me into an insomniac. But they also taught me to transcribe my dreams, in that contemplative state of rapid eye movement sleep that petrifies the body but allows us to see things that we think are real, and which we later realize aren't. This is the state I call 'the dream body'. During these nocturnal conferences, he made me recite words that I didn't understand, that he made me recite like psalms. After his death I kept like a fetish this succession of onomatopoeias, which were the same each time, but which didn't come from any of the seven lan-

guages he spoke fluently. This list has become the etymological basis of an invented language, the structure of which is traced from memory on the prosody bequeathed by my father. The typographer Jeremy Barrault then helped me to draw it by creating a writing protocol on a keyboard. In addition, at the time of those nights of words, when I was just nine years old, I was a victim after school of what would today be called harassment from a classmate who pushed me to play sexual games with him. One day I was raped by two men who were passing by. Since I had no space at home to tell anyone what had happened to me and I was ashamed, that language of my father's – my secret, my music – became for me the language of the unspeakable."

BORDERS OF REAPPROPRIATION

By designing "objects in music" for Philippe Decouflé, in the shows *Octopus* in 2010 and *Contact* in 2015, Nosfell was author, composer, dancer and choreographer. "Nosfell's physical commitment, his way of embodying music, naturally push him to collaborate with dancers and choreographers," Decouflé had said. "Not being a trained dancer, I try to push the memory of my body into physical constraints, always with the idea of the breath and song that rebalance it," explains the artist with the snake-like body. "I asked Clémence Galliard, who danced in *Octopus* and *Contact*, to take a choreographic look at my suggestions in order to tidy them up. Over a few sessions, I even called on François Chaignaud, who sings and dances at the same time."

As in rites of passage and times of transhumance, on stage Nosfell dons a modular costume of a chimera and a faun, inspired by the animist masquerades photographed by Charles Fréger. Undressing, he finally unveils the cartography of his imaginary world, following the tattoos traced on his back almost fifteen years ago, "when I had the right to write what I wanted on my skin." These tales, described to the tattoo artist, are like frontiers of reappropriation, and nourish the oriental dreamscape of the show. These boundaries, which may be those of origins, of madness, change on stage according to the movement in space. Nadia Lauro, the scenographer, helped him to develop a more reflective topographic language from these childish tattoos – as she did with Latifa Laâbissi.

One of them tells the story of an old man, who remembers that, son of a salt maker, beaten by his father because the sea was no longer yielding salt, he would go to shed tears near a tree, which carried the little extra water by its roots to the nearby sea. Becoming an adult and resisting a regime forbidding the arts, he is driven out of his country. The man then whispers in the ear of the children of his village a melody that generates a new family of individuals: the griots, who, forever travelling, peddle information while singing. "Another of my tattoos is a saying that the Cheshire cat could have passed on to Alice in Wonderland, but that a spiritual father at home is passing on to Nosfell's character: the dog will bite you, the fox will spare you." Before the arrival of an invader from the north, a father throws his son into a river, the flow of which takes him to a desert landscape. It's during this time of initiatory solitude that the child forges this saying for himself."

From his tattooed tales Nosfell composed a lyrical fantasy for a set of ten musicians, in the spirit of Stravinsky's *The Soldier's Tale* (1918). Putting to music what is of the order of mystical obscurity in the manner of a dark sound blanket, he creates a patch on a Buchla modular synthesizer: "I let it all swarm in multi-layered textures, sound accidents and oscillations, to the sound of random rhythms. As for the texts, I wrote some of them to be sung and recited in French or in the imaginary paternal language. As I've been working for a while with Dominique A, I asked him to write for me all the autobiographical moments concerning my trauma, sung a cappella or accompanied on the guitar. I would have been incapable of doing it without sinking into pathos. Although I want to go over the intimate, I don't want to fall into shameless exhibitionism, I want the viewer to cling to the humanity that flows through us. I've long considered my childhood as a period of confinement and suffering. I had a lot of very violent depression afterwards – I was even diagnosed with schizophrenia – but today I'm sustained by an alternative, gentler medicine and a caring entourage. I hope to be able to suggest different perspectives here and open to the imaginary by embracing all space."■

Translation: Chloé Baker

JEANNE MOYNOT & ANNE-SOPHIE TURION

Belles plantes

Julie Chaizemartin



Belles plantes, la dernière création en duo des jeunes Jeanne Moynot et Anne-Sophie Turion, a pour sujet le temps et pour fondement leur angoisse du devenir.



■ Jeanne Moynot et Anne-Sophie Turion le disent elles-mêmes : à la scène, elles forment un vieux couple. « Vieux » n'étant pas un terme anodin dans leur vocabulaire. Il renferme une longue temporalité constituée d'événements variés, d'une précieuse fidélité et d'une connaissance affectueuse de l'autre. Le temps, son écoulement, son chemin vers la vieillesse, est justement le sujet central de *Belles plantes*, leur nouvelle création scénique en duo, qui suit plusieurs résidences au théâtre Garonne à Toulouse, au Centre national de la danse, à Montévidéo à Marseille, et une présentation des « prémisses » au festival Hors Pistes du Centre Pompidou. Il est intéressant de considérer ce thème à l'aune de leurs deux précédentes créations (la performance *Bordel* en 2017, puis *le Poil de la bête*, leur premier spectacle, en 2018) qui exorcisaient des obsessions et des traumatismes d'enfance et se débarrassaient d'un vécu trop encombrant, en acte matériel pour Anne-Sophie qui procédait au rangement de ses affaires, en évacuation psychologique pour Jeanne qui pressentait un changement radical dans sa vie. Elles semblent donc aujourd'hui arriver à un point de rupture, une phase de transition, et poser l'incommensurable question du temps permet de problématiser à la scène leur angoisse du devenir.

« Aujourd'hui, j'ai 33 ans. Libre ok ! Mais pour aller où et avec qui ? », demande Anne-Sophie. « J'ai 33 ans et moi je suis homosexuelle. Je m'en suis rendue compte il n'y a pas longtemps. Je vais crever, je vais me suicider », lance à son tour Jeanne, jouant avec sa propre catharsis. Cette dernière sera même représentée plus directement, corporellement, par une scène de rap à l'extravagance incisive. Inénarrable mise à distance. Leur performance entremêle malicieusement le récit autobiographique et la fable contée au point de dérouter complètement le spectateur qui ne sait plus démêler le vécu de la fiction.

MADELEINE DE PROUST

Le titre *Belles plantes*, s'il se réfère au premier job d'été de Jeanne qui était fleuriste, est aussi l'évocation d'une jeunesse bientôt flétrie. Le décor du spectacle est donc floral, constitué de fleurs coupées plus ou moins fraîches qui entourent deux chaises longues, métaphores de la vieillesse et lieu propice des conversations sur le passé. En arrière-plan, de grands pendrillons crayonnés à la main dessinent de mouvants motifs colorés à l'aspect impressionniste. Ce dispositif est la « boîte à madeleine de Proust » du duo qui s'accompagne du danseur Christophe Ives afin de rendre palpables, par le corps et ses ombres portées, les tonalités successives des imperceptibles changements d'états physiques.

Jeanne Moynot & Anne-Sophie Turion. « *Belles plantes* ». 2019. (Ph. Compagnie Le parc à thèmes)

Sensation de douceur et de lenteur dans ces courbes infinies qui miment un ineffable processus de transition.

Ici, la symbolique rejoint la pensée développée dans le *Yi Jing* ou *Classique des changements*, manuel source de la pensée chinoise dans lequel on comprend que l'Orient pense le temps comme une traversée sans début ni fin. La mort y est perçue, non comme un aboutissement, mais comme un renouvellement intégré à un cycle. « La transformation silencieuse ne force pas, ne contrecarre rien, ne se bat pas ; mais elle fait son chemin, dira-t-on, infiltre, s'étend, se ramifie, se globalise – fait "tache d'huile" », écrit le philosophe François Jullien dans *les Transformations silencieuses* (2009) qui a inspiré les deux artistes. Et, de fait, nous ne nous voyons pas vieillir. Alors, comment l'action scénique, lieu de l'éphémère, est-elle capable de happer le passage du temps, impossible à circonscrire, sinon à revenir à la conception platonicienne de son découpage ou de sa personification ?

VOYAGE DANS LE TEMPS

« Retour arrière, avance rapide, pensée occidentale en *cut*, pensée orientale en fondu enchaîné », explique le binôme, car le spectacle ne peut que s'articuler autour de « capsules temporelles » où sont évoqués tour à tour le souvenir du jardin de la mère d'Anne-Sophie ou le coming out de Jeanne, réalité présente assortie d'un effet spectaculaire. L'intelligence se niche ici, quand la temporalité devient un moyen d'exprimer les non-dits que l'on dissimule toute une vie. Ce qui fait mal, ce qui est tabou, sans retenue, frontalement. L'homosexualité de Jeanne ou le sort des personnes âgées dans les maisons de retraite. Par moment, une minuscule caméra endoscopique explore un fragile pistil aux contours sexuels ou une pizza bon marché dont les brocolis en gros plan deviennent les bosquets du jardin maternel. Avec poésie, ces images réactivent des souvenirs et opèrent comme une analyse à la fois précise et absurde de la mise en scène, qu'elles ne cessent d'interroger. L'envers du décor s'apparente à une plongée dans leur inconscient artistique. Issues toutes les deux des arts visuels (l'École nationale supérieure des arts décoratifs de Paris pour Anne-Sophie, la Villa Arson pour Jeanne), elles développent une écriture scénique qui intègre leur pensée plastique. Celle-ci se matérialise par un bric-à-brac désopilant, de facture artisanale, volontairement déplacé dans l'espace scénique.

Les deux artistes détournent les codes du théâtre pour créer des tableaux scéniques qui croisent l'art pictural, le freestyle musical, la démarche de la performance et l'énergie du stand-up. L'humour s'immisce dans la gravité, le burlesque dans la mélancolie, l'intimité dans la différence. C'est le cours de la vie et ses ressorts tragiques qui intéressent ces



(Ph. Antonia Auday)

Jeanne Moynot & Anne-Sophie Turion

Belles plantes

Julie Chaizemartin est historienne de l'art et journaliste culture. Elle collabore à artpress, Beaux-Arts Magazine, au Quotidien de l'art et au Quotidien du pharmacien. Elle a publié Ferrare, joyau de la Renaissance italienne (Berg International, 2012) et fondé en 2016 la webradio culturelle Art District Radio spécialisée dans les arts et la musique jazz.

Elle vit à / *She lives in* Pantin.

Elle vit à /*She lives in* Paris et /*and* Marseille.

Jeanne Moynot and Anne-Sophie Turion say so themselves: on stage they form an old couple. "Old" is no trivial term in their vocabulary. It contains a long temporality consisting of varied events, a precious fidelity and an affectionate while tenuous knowledge of the other. Time indeed, its flow, its path to old age, is the central subject of *Beautiful Plants*, their new duet following several residencies at the Théâtre Garonne in Toulouse, at the Centre National de la Danse, the Montevideo venue in Marseille, and a presentation of the "premises" at the Hors Pistes Festival at the Pompidou Centre in Paris. It is interesting to consider this theme in the light of their two previous creations (the performance *Bordel* [Mess] in 2017, then *Le Poil de la Bête* [The Hair of the Beast / Hardiness], their first

show, in 2018), which exorcise childhood obsessions and traumas, getting rid of a too troublesome experience: a material act for Anne-Sophie, who went about putting some order into her belongings, a psychological evacuation for Jeanne, who foresaw a radical change in her life. Today they seem to be reaching a turning point, a phase of transition, posing the immeasurable question of the times, allowing them to explore on stage their anxiety about what is to become of them. "Today I'm 33 years old. Free, OK! But to go where and with whom?," asks Anne-Sophie. "I'm 33 years old and I'm homosexual. I realized this not long ago. I'm going to die, I'm going to commit suicide," says Jeanne in turn, acting out her own catharsis. This latter will even be represented more directly, corporeally, via a rap scene of incisive extravagance. Astonishing distancing. Their performance archly interweaves autobiographical narrative and the tale told, to the point of completely discombobulating the viewer, no longer able to disentangle experience from fiction.

PROUSTIAN MADELEINE

The title *Beautiful Plants*, if it refers to the first summer job held by Jeanne, who was a florist, is also the evocation of a youth soon withered, as beautiful plant also means “a fine figure of a woman” in French. The sce-



nery of the show is therefore floral, consisting of cut flowers, more or less fresh, which surround two chaises longues, metaphors for old age, and a place conducive to conversations about the past. In the background large screens decorated with colourful, hand-drawn patterns in the impressionist style. This device is the duo's "box of Proustian Madeleines", which is accompanied by the dancer Christophe Ives to make palpable by the body and its shadows the successive tones of the imperceptible changes of physical states. There is a sensation of gentleness and slowness in these infinite curves that mimic an ineffable process of transition. Here symbolism joins thought developed in the *I Ching* or *Classic of Changes*, seminal manual of Chinese thought, in which one understands that the East conceives of time as a crossing without beginning or end. Death is perceived, not as completion, but as renewal integrated into a cycle. "The silent transformation does not force, counteract anything, does not fight; but makes its way, let's say, infiltrates, extends, ramifies, becomes globalized — spreads like an oil stain", writes the philosopher François Jullien in his essay *Les Transformations Silencieuses* [*Silent Transformations*] (2009), which inspired the two artists. And the fact is we don't see ourselves growing old. So how can action on the stage, place of the

ephemeral, capture the passage of time, impossible to circumscribe, if not by returning to the Platonic conception of its division or its personification?

TIME TRAVEL

"Flashback, fast forward, Western thought in cuts, oriental thought in fades," say the pair, because the show can only be articulated around "time capsules" invoking in turn the memory of Anne-Sophie's mother's garden and the coming out of Jeanne, a present reality with a spectacular effect. Intelligence is located here, when temporality becomes a means of expressing unsaid things that one hides for a lifetime. What hurts, what is taboo, unrestrained, head-on. Jeanne's homosexuality or the fate of the elderly in retirement homes. At times a tiny endoscopic camera explores a fragile pistil with sexual contours and a cheap pizza with broccoli in close-up becomes the groves of the maternal garden. Poetically, these images reactivate memories and operate as a precise, absurd analysis of *mise-en-scène*, which they never cease to question. A view of behind the scenes is like diving into their artistic subconscious. Both coming from a background in the visual arts (National School of Decorative Arts in Paris for Anne-Sophie, Villa d'Arson in Nice for Jeanne), they are developing a stage writing that in-

tegrates their plastic, visual arts thinking. This is materialized by a hilarious bundle of bric-brac, artisanal, emphatically moved around the stage.

The two artists overturn theatrical codes to create stage tableaux that intersect pictorial art, musical freestyle, the performance approach and the energy of the stand-up. Humour meddles with gravity, burlesque with melancholy, intimacy with difference. It is the course of life and its tragic twists and turns that interest these two artists, who never hesitate, by silences or long monologues, to describe violent and disturbing realities by adding to them a sweet varnish of impertinence. The young women haven't forgotten their little-girl souls, the only ones capable of flirting with their adult consciousness and defusing radical remarks. However, nothing in their show is innocent. Every gesture, every intonation carries meaning, in order to convey to us the emotion of what escapes us. ■

Translation: Chloé Baker

Julie Chaizemartin is an art historian and culture journalist. She works with artpress, Beaux-Arts Magazine, Le Quotidien de l'art and Le Quotidien du pharmacien. She has published Joyau de la Renaissance Italienne [Jewel of Italian Renaissance] (Berg International, 2012) and founded in 2016 the cultural web radio station Art District Radio, specializing in the arts and jazz music.

ANA RITA TEODORO

FoFo

Léonard Adrien

Entre critique de la marchandisation de l'adorable et ode à la lenteur et à l'innocence, *FoFo* de la chorégraphe portugaise Ana Rita Teodoro mâtine de *butô* l'univers *kawaii*.

■ Ils sont quatre, ils contournent la scène, un mur en film plastifié au fond, de grandes plaques verticales de Plexiglas orange côté cour. Ana Rita, João, Kazuki et Marcela nous tournent le dos, immobiles. Une lumière douce et colorée traverse les parois, s'y réfracte. Un jeu d'ombre et de lumière attise notre curiosité sur ces objets qui occupent la scène.

Chacun part individuellement à la découverte de ce nouveau monde. Ils piétinent, puis s'avachissent, sur de grands coussins d'air, elle s'y glisse, puis s'en couvre, parce qu'ils ont envie de s'avachir, ou de se couvrir de ces éléments qu'ils commencent à apprivoiser. Seule Ana Rita ne le fait pas.

Sur la scène, de l'eau commence à bouillir dans une casserole. Alors on y remet de l'eau, froide, l'eau ne bout plus. Chacun continue ses mouvements singuliers, son apprivoisement de ce nouveau monde pour y trouver, difficilement, un certain confort. Ana Rita, à l'écart, s'essaye, lentement, sous des inspirations *butô*, à atteindre le sol, ni debout, ni par terre.

Et puis, tranquillement, les uns après les autres, ils enchaînent des activités du quotidien, culinaires surtout, simples. Elles renvoient aux premiers rudiments de cuisine que l'on pourrait apprendre. Le tout dans des couleurs qui résonnent avec celles des costumes, pastel. On y cuit un œuf, peut-être en référence à *Palermo, Palermo* (1989) de Pina Bausch, mais surtout parce que c'est ordinaire.

D'abord déconcertés, nous comprenons que c'est une perception de l'infime que veut nous procurer la chorégraphe. Une économie du geste et une certaine apologie de la lenteur nous permettent de nous concentrer sur les plus simples mouvements du corps. Nous percevons les moindres bruits. Même l'odorat est stimulé par les effluves de cuisine. C'est tout un prisme de perception qui est mis en valeur, toutes ces nuances qui se situent entre les extrêmes, souvent oubliées, mais chères au mouvement *butô*.

Cette douceur et ces découvertes individuelles d'objets, de lieux, de soi, sont rythmées par des moments d'euphorie, où les quatre danseurs se rejoignent pour danser, chanter, crier ou se battre. C'est alors que les visages, par des grimaces exagérées, offrent un regard ironique sur ce que peut être l'enfance, la naïveté, la découverte de l'autre.

La scénographie crée un univers rassurant. Filtrée par les panneaux translucides qui entourent la scène, la lumière n'est jamais directe ni agressive. Les grandes bulles transparentes, les éléments de cuisine, les ingrédients offrent une ambiance douce et légère et, par un large prisme de couleurs, déterminent un univers enfantin.

« Fofo », c'est la forme attendrissante du portugais « fofinho », comme « mimi » de « mignon ». Inspirée par la culture populaire japonaise du *kawaii*, cette pièce interroge la part capitaliste associée à cet univers, souvent perçu comme une marchandisation de l'adorable, de l'enfantin. Mais, par une représentation poétique de ces actes ordinaires, *FoFo* propose une représentation du *cute* comme une ode à la lenteur et à l'innocence, en référence aux écrits de Gertrude Stein ou de Francis Ponge.

DÉLIRER L'ANATOMIE

Le travail de la chorégraphe, danseuse et artiste Ana Rita Teodoro questionne l'académisme de la danse, la perception du corps et de l'espace au prisme de la littérature, de la science ou de la philosophie. C'est après de nombreux voyages au Japon qu'elle intègre l'école supérieure du Centre national de danse contemporaine d'Angers, en lien avec l'université Paris 8, où elle réalise un master intitulé *Délirer l'anatomie*. Elle en tirera, à partir de 2012, une « collection » constitué de trois pièces : *Plateau*, *Rêve d'intestin* et *Orifice paradis*.

Ana Rita Teodoro. « FoFo ». 2019. (Ph. Marc Domage)



Ce triptyque illustre une passion pour le corps et l'anatomie étudiés avec Sofia Neuparth au Centro em movimento de Lisbonne, et dont elle dit : « À travers la capacité de lier, je construis un imaginaire, je chorégraphie des jardins de sensations. » Point de départ d'une sublimation de l'ordinaire, ces trois spectacles offrent aux spectateurs un changement de paradigme de la perception d'une partie du tube digestif, de la bouche, du vagin ou du squelette, à travers le tibia et le fémur. Ce besoin d'acceptation du corps, de sa compréhension pour mieux le tolérer, est directement mis à

disposition des spectateurs par la présence de micros qui amplifient les bruits des organismes et que l'on retrouvera sous différentes formes dans les spectacles de l'artiste.

Ana Rita Teodoro poursuivra un travail de recherche sur le *butô*, notamment grâce à deux séminaires à Yokohama, sous l'égide de Yoshito Ōno au Kazuo Ōno Dance Studio, qui aboutiront à sa conférence scénographiée poétique *Your Teacher, Please* (2018) où elle interroge le *butô*. Cette performance offre un regard sur ce mouvement qui a bouleversé le contexte de la danse à Tokyo dans les an-

nées 1960, non pas au prisme de son esthétique, souvent réduite à des figures tordues et lentes, mais de sa transmission. L'artiste écrit à ce propos : « Ces expériences m'ont convaincue que la particularité et la richesse du *butô* se trouvaient dans ses processus d'apprentissage. »

FoFo s'inscrit dans le prolongement d'un parcours rythmé par des recherches, des voyages et des créations. Le « fofo » du spectacle pourrait renvoyer à un univers enfantin et naïf, à des tons pastel et joyeux ; mais on comprend rapidement que ces clichés sont traités





Page de gauche/left: Ana Rita Teodoro. «YourTeacher, Please». 2018. (Ph. Cheng Wang)
Ci-contre/right: Ana Rita Teodoro. «FoFo». 2019. (Ph. Marc Domage)

avec ironie et que ce sont dans les questions de l'apprentissage et de la découverte du corps, du monde et de l'autre que son propos réside. Il suggère ainsi une interrogation sur le rapport au corps, à la gestuelle, à l'espace et à la relation entre existence et essence (que le *butô* se refuse à dissocier).

FoFo prend à contrepied le regard porté sur l'enfance ou l'adolescence par le cinéma américain de Gus Van Sant ou Larry Clark. La découverte de soi, du monde extérieur et de la transmission y est magnifiée, avec beaucoup d'humilité. ■

Léonard Adrien est architecte-urbaniste, diplômé de la Bauhaus-Universität Weimar et de l'École d'architecture de la ville & des territoires Paris-Est. Il s'oriente depuis peu vers la scénographie de spectacles vivants et l'écriture.

Ana Rita Teodoro est née en/was born in 1982.
Elle vit à Lisbonne/She lives in Lisbon.

Ana Rita Teodoro FoFo

Between criticism of merchandising of the adorable and ode to slowness and innocence, *FoFo* by Portuguese choreographer Ana Rita Teodoro blends *butô* with the *kawaii* universe.

There are four of them, on the edges of the stage, a wall of plastic film in the background, big vertical sheets of orange plexiglass stage left. Ana Rita, João, Kazuki and Marcela have their backs turned to us, motionless. A soft coloured light traverses the walls, is refracted there. An interplay of light and shadow fuels our curiosity about the objects on the stage.

Each of them goes individually to discover this new world. They trample, then collapse onto large air cushions, while she slips onto,

covers her self. They want to collapse onto or cover themselves with these elements in order to tame them. Only Ana Rita doesn't. On the stage water begins to boil in a saucepan. Then more water is added, cold, and the water stops boiling. Each continues their singular movements, their taming of this new world to find, with difficulty, a certain comfort. Ana Rita, distanced, tries, slowly, under the inspiration of *butô*, to reach the floor, neither standing nor lying on it. And then, gently, one after the other, they perform a series of daily activities, especially culinary ones, simple ones. They refer to the first basics of cooking that might be learned. All in colours that resonate with those of the costumes, pastels. An egg is cooked, perhaps in reference to *Palermo, Palermo* (1989) by Pina Bausch, but mostly because it is of the everyday.

REASSURING UNIVERSE

At first disconcerted, we come to understand that it is a perception of the minuscule that the choreographer wants to give us. An economy of gesture and a certain vindication of slowness allow us to concentrate on the simplest movements of the body. The slightest noises are heard. Even the sense of smell is

stimulated by the aroma of cooking. It is a whole prism of perception that is highlighted, all these nuances that lie between the extremes, often forgotten, but dear to the butoh movement.

This gentleness and these individual discoveries of objects, of places, of oneself, are punctuated by moments of euphoria, where the four dancers meet to dance, sing, shout, or fight. It is then that the faces, by exaggerated grimaces, offer an ironic view of what the perception of childhood, of naivety, the discovery of the other can be.

The set design creates a reassuring universe. Filtered by the translucent panels that surround the stage, the light is never direct or aggressive. Large transparent bubbles, kitchen utensils, ingredients offer a gently, light atmosphere and, by a wide prism of colours, create a childish universe.

"Fofo" is the diminutive form of the Portuguese "fofinho", like "cutesy". Inspired by the popular Japanese culture of kawaii, this piece questions the capitalist part associated with this universe, often perceived as a commodification of the adorable, the child-like. But, by a poetic representation of these commonplace acts, *FoFo* offers a perception of the cute as an ode to slowness and innocence in reference to the writings of Gertrude Stein and Francis Ponge.

DELIRIOUS ANATOMY

The work of the choreographer, dancer and artist Ana Rita Teodoro questions the acad-

mism of dance, the perception of body and space through the prism of literature, science or philosophy. It was after many trips to Japan that she joined the school of the National Centre for Contemporary Dance in Angers, linked to the University of Paris 8, where she completed a Master's entitled *Délirer L'Anatomie*. After 2012 she developed from this work a "collection" of three pieces: *Plateau*, *Rêve d'Intestin* and *Orifice Paradis* [*Plateau*, *Intestine Dream* and *Orifice Paradise*].

This triptych illustrates a passion for the body and anatomy that she studied with Sofia Neuparth at Centro em Movimento in Lisbon, of which she says, "Through the ability to link, I build an imagination, I choreograph gardens of sensations." This is a starting point for a sublimation of the ordinary: these three shows offer audiences a paradigm shift in the perception of part of the digestive tube, the mouth, the vagina and the skeleton, via the tibia and the femur. This need for acceptance of the body, of its understanding to tolerate it better, is directly made available to the audience by the presence of microphones that amplify the sounds of organisms and is to be found in various forms in the artist's performances. Teodoro has pursued research on butoh, notably two seminars in Yokohama, under the aegis of Yoshito Ono at the Kazuo Ono Dance Studio, which culminated in the poetic scenographed conference *Your Teacher, Please* (2018), which pondered the butoh

movement. This performance offers a glimpse into the movement that shifted the context of dance in Tokyo in the 1960s, not through the prism of its aesthetic, often reduced to twisted, slow figures, but through its transmission. The artist writes: "These experiences convinced me that butoh's peculiarity and richness are found in its learning process."

IRONY

FoFo is an extension of a rhythmic journey between research, travel and creations. While the "fofo" of the show could be transmitted by the childish, naive universe, the joyous pastel tones, we quickly understand that these clichés are treated with irony, and that it is in the questions of learning and discovery of the body, of the world and of the other that it resides. We thus find a questioning of the relation of the body to gesture, space and the relation between existence and essence inherent in butoh.

FoFo is an opposite view of childhood and adolescence than that found in American cinema by Gus Van Sant and Larry Clark. Here, self-discovery, the exterior world and transmission are magnified, with great humility.■

Translation: Chloé Baker

Leonard Adrien is an architect and town-planner. He is working on a thesis on landscape in large developments and works with various Parisian practices. He is moving towards the scenography of live performance and writing.



XAVIER VEILHAN

Compulsory Figures

Étienne Hatt

S'appuyant sur la discipline aujourd'hui obsolète des figures imposées, *Compulsory Figures* du plasticien Xavier Veilhan est une réflexion en pratique sur la notion de spectacle.

Xavier Veilhan. «Vent moderne». 2015.
Film noir et blanc. 27 min 39 sec. (© et Court. Atelier Xavier Veilhan)



■ Les figures imposées sont une branche morte du patinage artistique. C'est en 1988 que l'International Skating Union vota l'abandon de cette discipline consistant à dessiner sur la glace, de la lame de ses patins, des figures en courbes et contre-courbes. Privilégiant moins la beauté du geste que la précision d'un dessin peu visible, les figures imposées s'avèrent trop peu spectaculaires à une époque où le sport finissait de ne valoir que pour sa télégenie. La décision fut prise avant que les progrès audiovisuels récents, comme les caméras embarquées ou les images de synthèse, puissent donner une nouvelle vie à cette discipline. Pourtant, telle n'est pas, aujourd'hui, l'ambition du nouveau spectacle de l'artiste Xavier Veilhan. Bien sûr, en s'appuyant sur d'abondantes recherches visuelles et sonores, *Compulsory*

Figures contribue à l'archéologie de cette discipline. Mais, même s'il met en scène le patineur formé aux figures imposées Stephen Thompson, il n'entend pas la restaurer. Né en 1976 à Calgary, Thompson est aussi un danseur professionnel qui, à l'instar du spectacle de Veilhan, prend les figures imposées comme point de départ de l'élaboration de figures libres.

En effet, Thompson et d'autres protagonistes, dont Veilhan lui-même, vêtus tantôt de costumes évoquant la modernité, tantôt de ces combinaisons neutres auxquelles l'artiste recourt dans ses films, spectacles et performances, évoluent sur la glace d'une patinoire carrée, bordée sur trois côtés de gradins peu profonds et peu élevés, et interagissent avec des éléments scénographiques ou techniques mobiles. Le dispositif, inspiré de l'architecture éphémère de spectacle, se veut autonome. Il est plongé dans un accompagnement sonore mêlant création musicale et *sound design* restituant les bruits des patins, tandis qu'une lumière rasante permet de distinguer les tracés sur la glace et qu'archives visuelles, captations en direct et dessins de Veilhan sont projetés sur le mur du fond à travers lequel des objets surgissent par une porte et une fenêtre.

Contrairement à ce que cette description pourrait laisser entendre, *Compulsory Figures* n'est pas un spectacle multimédia frénétique mais un continuum qui évolue au rythme de la glisse. Son foisonnement renvoie à la pratique de l'atelier qui, d'habitude effacée par l'objet fini quand il s'agit d'une sculpture, est affirmée dans les films, spectacles et performances. Ces derniers témoignent du processus de création constitué de recherches, dessins que Veilhan pratique de manière continue, échanges et étapes intermédiaires tandis que leur réalisation, impliquant des collaborateurs de Veilhan qui, a priori, n'auraient rien à faire sur scène, concourent à « l'activation de l'atelier ».

AUX LIMITES DU SPECTACLE

On connaît l'intérêt des artistes et des chorégraphes contemporains pour le sport. De Régine Chopinot mettant en scène *K.O.K.* (1988) à Douglas Gordon et Philippe Parreno réalisant *Zidane, un portrait du 21^e siècle* (2006), ils se sont tournés moins vers le patinage sur glace que la boxe ou le football. Veilhan, lui, y revient régulièrement depuis *Boucle* (2006), performance furtive conçue avec Alexis Bertrand et produite pour la Nuit Blanche, pendant laquelle des patineurs vêtus de noir tournaient sur un anneau. Plus tard, en 2015, il sollicite Thompson à deux reprises. Ce dernier apparaît dans *Vent moderne*, film créé avec Alexis Bertrand et Violeta Kreimer, où ses dessins sur glace sont mis en relation avec le processus de conception en architecture ou en design, et sert de modèle au *Skateur*,

sculpture monumental installée en Corée du Sud, figurant un patineur de short-track, discipline de vitesse qui, significativement, apparut aux Jeux olympiques quand les figures imposées disparaissaient.

L'intérêt de Veilhan pour le patinage sur glace n'est ni esthétique ni sociologique mais physique et mécanique. Il y voit un ensemble de forces et d'énergies et une manière de s'affranchir des lois de la gravité. Il se dit attiré par « l'apesanteur horizontale que seule peut produire la glace ». À cet égard, il faut mettre ces travaux en relation avec le motif du vol qui, lui aussi, revient dans son œuvre depuis *L'Homme volant* (1995) et, plus généralement, avec ses nombreuses œuvres où le corps est absent mais où des forces créent des formes. Le film *Pendule Dripping* (2011) en est, au regard de *Compulsory Figures*, le meilleur exemple puisqu'il montre le dessin d'une spirale obtenue par la simple confrontation de la force centrifuge et de la gravité.

Le dessin comme origine et comme destination est ainsi au cœur de *Compulsory Figures*, mais ce projet est aussi une réflexion en pratique sur la notion de spectacle. Quand y a-t-il spectacle ? Qu'est-ce qui fait spectacle ? semble se demander Veilhan. Interrogé sur la nature de sa nouvelle création, l'artiste est affirmatif : « *Compulsory Figures* vient d'ailleurs mais va vers le spectacle. » Il vient, en effet, d'une pratique de l'objet qui se soustrait aux règles de la scène. Et, s'il va vers le spectacle, se contraint à une durée et à une jauge, c'est en prenant des voies détournées, voire en cherchant à en sortir.

De fait, *Compulsory Figures* est amené à tourner et à s'adapter aux lieux qui l'accueilleront. Or, dans les grands espaces de La Villette, le dispositif mis en œuvre a une double fonction : il est à la fois patinoire ouverte au grand public et scène accueillant le spectacle. Les pratiques récréatives et artistiques se mélangent d'autant plus sur la glace que le spectacle ne s'appuie sur aucune narration et que les protagonistes ne font preuve d'aucune psychologie. Ils n'interprètent pas de rôle mais effectuent des actions qui, comme souvent chez Veilhan, par exemple dans *SYSTEMA OCCAM* (2013) [1], ne requièrent aucune compétence spécifique afin que le spectateur puisse avoir l'impression qu'il pourrait lui-même les réaliser.

On le voit, *Compulsory Figures* entend renouer avec ces formes spectaculaires populaires de plain-pied, propices aux interactions avec leur environnement physique et humain, comme le sont les sculptures de l'artiste dans l'espace public. ■

(1) Spectacle accompagné par la Fondation d'entreprise Hermès dans le cadre de New Settings #3.

Xavier Veilhan est né en/was born in 1963.
Il vit à/He lives in Paris.



Xavier Veilhan Compulsory Figures

Based on the now obsolete discipline of compulsory figures, Xavier Veilhan's *Compulsory Figures* is a reflection in practice on the notion of show.

Compulsory figures are a dead branch of figure skating. It was in 1988 that the International Skating Union voted to abandon this discipline of using the blades of skates to draw figures in curves and counter-curves on the ice. Favouring the precision of a barely visible drawing more than the beauty of the gesture, the compulsory figures turned out to be too unspectacular at a time when sport was ending up valued only for how telegenic it was. The decision was made before recent audio-visual progress, such as on-board cameras and computer-generated images could bring new life to this discipline. This isn't, however, the ambition of the new show created by the artist Xavier Veilhan.

Of course relying on abundant visual and sound research, *Compulsory Figures* contributes to the archaeology of this discipline. But even though it stages the figure-skater Stephen Thompson, it doesn't aim to revive it. Born in 1976 in Calgary, Thompson is also a professional dancer who, like Veilhan's



show, takes the compulsory figures as a starting point for the development of free figures. Indeed, Thompson and other protagonists, including Veilhan himself, sometimes dressed in costumes evoking modernity, sometimes the neutral outfits that the artist uses in his films, performances and shows, perform on the ice of a square rink, bordered on three sides by terraced seating not very deep, not very high, and interact with mobile scenographic and technical elements. This set-up, inspired by the ephemeral architecture of staged performance, is aimed to be autonomous. It is immersed in a sound accompaniment combining musical creation and sound design restituting the sounds of the

De haut en bas/from top: Xavier Veilhan. « Pendule Dripping ». 2011. Vidéo. 2 min 30 sec. (© et Court. Atelier Xavier Veilhan). « SYSTEMA OCCAM ». 2013. Spectacle pour une pièce sonore de/a performance by Xavier Veilhan for a musical piece by Eliane Radigue. 70 min. (Court. Atelier Xavier Veilhan)

skates while a raking light makes it possible to distinguish the marks on the ice. Visual archives, live recordings and drawings by Veilhan are projected onto the wall at the back, where there is a door and a window through which objects emerge. Contrary to what this description might suggest, *Compulsory Figures* isn't a frenetic multimedia show, but a continuum that





evolves with the rhythm of the skating. Its profusion refers to the studio practice, which, usually erased by the finished object when that is a sculpture, is affirmed in films, shows and performances. These last testify to the process of their creation, consisting of research, drawings that Veilhan produces continuously, exchanges and intermediate stages; while their realization, involving Veilhan's collaborators who, *a priori*, would have nothing to do on stage, contribute to the "activation of the studio".

FORCES AND FORMS

The interest of contemporary artists and choreographers in sport is well known: from Régine Chopinot staging *K.O.K.* (1988) to Douglas Gordon and Philippe Parreno making *Zidane, a 21st-century portrait* (2006), but they have turned less to ice skating than to boxing or football. Veilhan, however, has returned regularly to it since *Boucle* (2006), a furtive performance, conceived with Alexis Bertrand for France's annual nocturnal festival *Nuit Blanche*, during which skaters dressed in black circled on a rink. Later, in 2015, he called upon Thompson twice. He appears in *Vent Moderne* [*Modern Wind*], a film created with Alexis Bertrand and Violeta Kreimer, where his drawings on ice are related to the design process in architecture and design, and serve as a model for *Skater*, a monumental sculpture installed in

South Korea representing a short-track skater, a speed discipline which, significantly, appeared at the Olympics when the compulsory figures were being phased out.

Veilhan's interest in ice skating is neither aesthetic nor sociological, but physical and mechanical. He sees in it a set of forces and energies and a way of freeing oneself from the laws of gravity. He says he is attracted by the "horizontal weightlessness that only ice can produce". In this respect these works need to be placed in relation to the motif of flight which has also run through his work since *L'Homme Volant* [*The Flying Man*] (1995) and, more generally, with his numerous works where the body is absent but where forces create shapes. The film *Pendule Dripping* (2011) is, with respect to *Compulsory Figures*, the best example since it shows the design of a spiral obtained by the simple confrontation of centrifugal force and gravity.

AT THE LIMITS OF SHOWS

As we can see, drawing as origin and destination is at the heart of *Compulsory Figures*, but this project is also a reflection in practice on the notion of show. "When is there a show? What makes a show?," seems to ask Veilhan. Asked about the nature of his new creation, the artist is positive: "*Compulsory Figures* comes from elsewhere but tends toward the show". It comes, in fact, from a

Ci-dessus/above: Xavier Veilhan. « *Compulsory Figures* ». 2019. Dessin préparatoire/sketch.

practice with the object that evades the rules of the stage. And if it ends up in a show, is constrained by a duration and a measure, it is by taking sideways routes, even striving to evade it. In fact, *Compulsory Figures* will be on tour and having to adapt to the places that will host it. However, in the large spaces of La Villette, the set-up implemented has a dual function: it is both an open ice rink for the general public and a stage hosting the show. Recreational and artistic practices are all the more mixed on the ice as the show isn't based on any narration and the protagonists don't exhibit any psychology. They don't interpret roles, but perform actions that, as often with Veilhan, for example in *SYSTEMA OCCAM* (2013) (1), don't require any specific skills, so that members of the audience may have the impression that they could even carry them out themselves.

As we can see, *Compulsory Figures* is intended to reconnect with those popular forms of mainstream that are conducive to interactions with their physical and human environment, as are the artist's sculptures in public spaces.■

Translation: Chloé Baker

(1) Show supported by the Fondation d'entreprise Hermès as part of New Settings #3.

CALENDRIER

10-14 septembre 2019:

Boris Charmatz, *infini*
 Au Théâtre de la Ville – Espace Cardin
 Avec le Festival d'Automne à Paris
 Durée: 1h
 Horaires: Mar. au ven. 20h, sam. 16h
 Tarifs: de 15 € à 30 €
 Renseignements et réservation:
www.festival-automne.com / 01 53 45 17 17

12-13 septembre 2019:

Cyril Teste, *Opening Night*
 Au Florence Gould Hall
 Avec le FIAF (French Institute Alliance Française),
 New York
 Durée: 1h30
 Horaires: 19h30
 Tarifs: de 45 \$ à 65 \$
 Renseignements et réservation:
www.crossingthelinefestival.org

14-22 septembre 2019:

La Ribot, *Panoramix*
 Au Centre Pompidou
 Avec le Festival d'Automne à Paris
 Durée: 3h
 Horaires: Sam.14, lun.16, mer.18, ven.20, dim.22, 19h
 Tarifs: de 14 € à 18 €
 Renseignements et réservation:
www.festival-automne.com / 01 53 45 17 17

28 septembre-6 octobre 2019:

Gerard & Kelly, *Modern Living*
 À la villa Savoye, Poissy
 Avec le Festival d'Automne à Paris
 Dans le cadre de Monuments en mouvement
 du Centre des monuments nationaux
 Durée: 1h
 Horaires: Sam. 16h30, 18h et dim. 14h30, 16h, 17h30
 Tarifs: de 10 € à 20 €
 Renseignements et réservation:
www.festival-automne.com / 01 53 45 17 17

10 octobre 2019:

Gerard & Kelly, *Schindler/Glass*
 Au Centre Pompidou, Cinéma 1
 Avec le Festival d'Automne à Paris
 Projection suivie d'une discussion entre Gerard &
 Kelly et Evan Moffitt, auteur et critique
 Horaire: 19h
 Entrée libre dans la limite des places disponibles
 Renseignements:
www.festival-automne.com / 01 53 45 17 17

15 octobre 2019:

La Ribot / Mathilde Monnier / Tiago Rodrigues,
Please Please Please
 À l'Espace 1789, Saint-Ouen
 Avec le Festival d'Automne à Paris
 Durée: 1h15
 Horaire: 20h
 Tarifs: de 10 € à 16 €
 Renseignements et réservation:
www.festival-automne.com / 01 53 45 17 17

16-18 octobre 2019:

Gerard & Kelly, *Clockwork*
 Dans l'Appartement-Atelier de Le Corbusier
 (Paris 16^e)
 Avec le Festival d'Automne à Paris
 Durée: 40 min
 Horaires: 11h, 13h, 15h et 17h
 Tarifs: de 12 € à 16 €
 Renseignements et réservation:
www.festival-automne.com / 01 53 45 17 17

17-20 octobre 2019:

La Ribot / Mathilde Monnier / Tiago Rodrigues,
Please Please Please
 Au Centre Pompidou
 Avec le Festival d'Automne à Paris
 Durée: 1h15
 Horaires: Jeu. au sam. 20h30, dim. 17h
 Tarifs: de 14 € à 18 €
 Renseignements et réservation:
www.festival-automne.com / 01 53 45 17 17

22-26 octobre 2019:

Merce Cunningham, *Cross Currents / Pond Way / Walkaround Time*
 The Royal Ballet / Opera Ballet Vlaanderen /
 Ballet de l'Opéra national de Paris
 À Chaillot – Théâtre national de la danse
 Avec le Festival d'Automne à Paris et le Théâtre
 de la Ville
 Durée: 1h20
 Horaires: Mar., mer., ven. 20h30, jeu. 19h45, sam.
 15h30 et 20h30
 Tarifs: de 18 € à 42 €
 Renseignements et réservation:
www.festival-automne.com / 01 53 45 17 17

6-9 novembre 2019:

Mette Ingvarlsen, *Moving in Concert*
 Au Centre Pompidou
 Avec le Festival d'Automne à Paris
 Durée estimée: 1h30
 Horaires: 20h30
 Tarifs: de 14 € à 18 €
 Renseignements et réservation:
www.festival-automne.com / 01 53 45 17 17

13-16 novembre 2019:

Boris Charmatz, *infini*
 À Nanterre-Amandiers – Centre
 dramatique national
 Avec le Festival d'Automne à Paris
 Durée: 1h
 Horaires: Mer et ven. 20h30, jeu.19h30 et sam. 19h
 Tarifs: de 10 € à 30 €
 Renseignements et réservation:
www.festival-automne.com / 01 53 45 17 17

13-16 novembre 2019:

Begüm Erçiyas, *Pillow Talk*
 À Nanterre-Amandiers – Centre
 dramatique national
 Durée: 1h
 Horaires: Entrée toutes les 20 min. Mer. et ven.
 19h-22h20, jeu. 18h-21h20, et sam. 16h-20h20
 Tarifs: de 5 € à 30 €
 Renseignements et réservation:
www.nanterre-amandiers.com / 01 46 14 70 00

14-15 novembre 2019:

Jeanne Moynet & Anne-Sophie Turion, *Belles plantes*
 Au Théâtre de la Cité internationale
 Durée: 1h
 Horaires: 19h30
 Tarifs: de 7 € à 23 €
 Renseignements et réservation:
www.theatredelacite.com / 01 43 13 50 50

14-16 novembre 2019:

Daniel Larrieu, *Chiquenaudes & Romance en stuc*
 Au Théâtre de la Cité internationale
 Durée: Environ 1h20 (9 et 55 min)
 Horaires: 21h
 Tarifs: de 7 € à 23 €
 Renseignements et réservation:
www.theatredelacite.com / 01 43 13 50 50

14-20 novembre 2019:

Merce Cunningham, *Summerspace / Exchange / Scenario*
 Ballet de l'Opéra de Lyon
 Au Théâtre du Châtelet
 Avec le Festival d'Automne à Paris et le Théâtre
 de la Ville
 Durée: 2h20 avec entractes
 Horaires: Mar. au sam. 20h, dim. 15h, relâche lun.
 Tarifs: de 14 € à 41 €
 Renseignements et réservation:
www.festival-automne.com / 01 53 45 17 17

19 novembre 2019:

Boris Charmatz, *infini*
 À l'Espace 1789, Saint-Ouen
 Avec le Festival d'Automne à Paris
 Durée: 1h
 Horaires: 20h
 Tarifs: de 10 € à 16 €
 Renseignements et réservation:
www.festival-automne.com / 01 53 45 17 17

21-23 novembre 2019:

Nosfell, *Le Corps des songes*
 Au Théâtre de la Cité internationale
 Durée: 1h30
 Horaires: 19h30
 Tarifs: de 7 € à 23 €
 Renseignements et réservation:
www.theatredelacite.com / 01 43 13 50 50

21-23 novembre 2019:

Le GdRA, *SELVE – Itu jekët Sylvana, La Guerre des Natures t2*
 Au Théâtre de la Cité internationale
 Durée: 1h30
 Horaires: 21h
 Tarifs: de 7 € à 23 €
 Renseignements et réservation:
www.theatredelacite.com / 01 43 13 50 50

28-29 novembre 2019:

Ana Rita Teodoro, *FoFo*
 Au Théâtre de la Cité internationale
 Durée: 1h20
 Horaires: 19h30
 Tarifs: de 7 € à 23 €
 Renseignements et réservation:
www.theatredelacite.com / 01 43 13 50 50

28-30 novembre 2019:

Kat Válastur, *Arcana Swarm*
 Au Théâtre de la Cité internationale
 Avec le Théâtre de la Ville
 Durée: 1h
 Horaires: 21h
 Tarifs: de 7 € à 23 €
 Renseignements et réservation:
www.theatredelacite.com / 01 53 43 13 50 50

28-30 novembre 2019:

Merce Cunningham / Miguel Gutierrez, *RainForest* /
*Cela nous concerne tous (this concerns all of us)**
 CCN – Ballet de Lorraine
 À la MC93
 Avec le Festival d'Automne à Paris et le CN D
 Durée: 1h05
 Horaires: Jeu. et vend. 20h, sam. 16h
 Tarifs: de 15 € à 25 €
 Renseignements et réservation:
www.festival-automne.com / 01 53 45 17 17

3-4 décembre 2019:

Merce Cunningham / Miguel Gutierrez, *RainForest* /
*Cela nous concerne tous (this concerns all of us)**
 CCN – Ballet de Lorraine
 Au Théâtre du Beauvaisis (*programme
 légèrement différent)
 Avec le Festival d'Automne à Paris
 Durée: 1h05
 Horaires: Mar. 19h30 et mer. 20h30
 Tarifs: de 15 € à 23 €
 Renseignements et réservation:
www.festival-automne.com / 01 53 45 17 17

12 décembre 2019:

Merce Cunningham / Miguel Gutierrez, *RainForest* /
*Cela nous concerne tous (this concerns all of us)**
 CCN – Ballet de Lorraine
 Au Théâtre Paul Éluard, Bezons
 (*programme légèrement différent)
 Avec le Festival d'Automne à Paris
 Durée: 1h05
 Horaires: 20h30
 Tarifs: de 12 € à 23 €
 Renseignements et réservation:
www.festival-automne.com / 01 53 45 17 17

13-14 décembre 2019:

Merce Cunningham, *Summerspace* /
Exchange / *Scenário*
 Ballet de l'Opéra de Lyon
 Nouvelle Scène nationale Cergy-Pontoise /
 Val d'Oise
 Avec le Festival d'Automne à Paris
 Durée: 2h20 avec entractes
 Horaires: 20h30
 Tarifs: de 14 € à 41 €
 Renseignements et réservation:
www.festival-automne.com / 01 53 45 17 17

15 décembre 2019:

Merce Cunningham / Miguel Gutierrez, *RainForest* /
*Cela nous concerne tous (this concerns all of us)**
 CCN – Ballet de Lorraine
 À la Maison de la Musique de Nanterre
 (*programme légèrement différent)
 Avec le Festival d'Automne à Paris

Durée: 1h05
 Horaires: 16h30
 Tarifs: de 8 € à 25 €
 Renseignements et réservation:
www.festival-automne.com / 01 53 45 17 17

17-22 décembre 2019:

Xavier Veilhan, *Compulsory Figures*
 À La Villette
 Durée: 1h
 Horaires: en cours de confirmation
 Renseignements et réservation:
www.lavillette.com / 01 40 03 75 75

18-21 décembre 2019:

Merce Cunningham / Alessandro Sciarroni,
Winterbranch / *TURNING_motion sickness version*
 Ballet de l'Opéra de Lyon
 Au CENTQUATRE-Paris
 Avec le Festival d'Automne à Paris et le Théâtre
 de la Ville
 Durée: 1h10 avec entracte
 Horaires: Mer. 18 au sam. 21 décembre 20h30
 Tarifs: de 24 € à 31 €
 Renseignements et réservation:
www.festival-automne.com / 01 53 45 17 17

CALENDAR

10-14 September 2019

Boris Charmatz, *infini*
 Théâtre de la Ville – Espace Cardin
 With the Festival d'Automne à Paris
 Duration: 1 hr
 Times: Tues.-Fri. 8 pm, Sat. 4 pm
 Tickets: €15 to €30
 Informations and reservation:
www.festival-automne.com / +33 (0)1 53 45 17 17

12-13 September 2019

Cyril Teste, *Opening Night*
 Florence Gould Hall
 With the FIAF (French Institute Alliance Française),
 New York
 Duration: 1 hr 30 min
 Times: 7:30 pm
 Tickets: \$45 to \$65
 Informations and reservation:
www.crossingthelinefestival.org

14-22 September 2019

La Ribot, *Panoramix*
 Centre Pompidou
 With the Festival d'Automne à Paris
 Duration: 3 hr
 Times: Sat.14, Mon.16, Wed.18, Fri.20, Sun.22, 7 pm

Tickets: €14 to €18
 Informations and reservation:
www.festival-automne.com / +33 (0)1 53 45 17 17

28 September-6 October 2019

Gerard & Kelly, *Modern Living*
 Villa Savoye, Poissy
 With the Festival d'Automne à Paris
 As part of Monuments en mouvement,
 Centre des monuments nationaux
 Duration: 1 hr
 Times: Sat. 4:30 pm, 6 pm, Sun. 2:30 pm, 4 pm, 5:30 pm
 Tickets: €10 to €20
 Informations and reservation:
www.festival-automne.com / +33 (0)1 53 45 17 17

10 October 2019

Gerard & Kelly, *Schindler/Glass*
 Centre Pompidou, Cinéma 1
 With the Festival d'Automne à Paris
 Screening followed by a discussion between
 Gerard & Kelly and Evan Moffitt, author and critic
 Times: 7 pm
 Free entrance within the limits of the available
 places
 Informations:
www.festival-automne.com / +33 (0)1 53 45 17 17

15 October 2019

La Ribot / Mathilde Monnier / Tiago Rodrigues,
Please Please Please
 Espace 1789, Saint-Ouen
 With the Festival d'Automne à Paris
 Duration: 1 hr 15 min
 Times: 8 pm
 Tickets: €10 to €16
 Informations and reservation:
www.festival-automne.com / +33 (0)1 53 45 17 17

16-18 October 2019

Gerard & Kelly, *Clockwork*
 Appartement-Atelier de Le Corbusier (Paris 16^e)
 With the Festival d'Automne à Paris
 Duration: 40 min
 Times: 11 am, 1 pm, 3 pm and 5 pm
 Tickets: €12 to €16
 Informations and reservation:
www.festival-automne.com / +33 (0)1 53 45 17 17

17-20 October 2019

La Ribot / Mathilde Monnier / Tiago Rodrigues,
Please Please Please
 Centre Pompidou
 With the Festival d'Automne à Paris
 Duration: 1 hr 15 min
 Times: Thurs.-Sat. 8:30 pm, Sun. 5 pm
 Tickets: €14 to €18
 Informations and reservation:
www.festival-automne.com / +33 (0)1 53 45 17 17

22-26 October 2019

Merce Cunningham, *Cross Currents* / *Pond Way* /
Walkaround Time
 The Royal Ballet / Opera Ballet Vlaanderen /
 Ballet de l'Opéra national de Paris
 Chaillot – Théâtre national de la danse
 With the Festival d'Automne à Paris and the
 Théâtre de la Ville

Duration: 1 hr 20 min
 Times: Tues., Wed., Fri. 8:30 pm, Thurs. 7:45 pm,
 Sat. 3:30 pm and 8:30 pm
 Tickets: €18 to €42
 Informations and reservation:
www.festival-automne.com / +33 (0)1 53 45 17 17

6-9 November 2019

Mette Ingvarsen, *Moving in Concert*
 Centre Pompidou
 With the Festival d'Automne à Paris
 Duration: 1 hr 30 min (estimated)
 Times: 8:30 pm
 Tickets: €14 to €18
 Informations and reservation:
www.festival-automne.com / +33 (0)1 53 45 17 17

13-16 November 2019

Boris Charmatz, *infini*
 Nanterre-Amandiers – Centre dramatique national
 With the Festival d'Automne à Paris
 Duration: 1 hr
 Times: Wed. and Fri. 8:30 pm, Thurs. 7:30 pm and
 Sat. 7 pm
 Tickets: €10 to €30
 Informations and reservation:
www.festival-automne.com / +33 (0)1 53 45 17 17

13-16 November 2019

Begüm Erçiyas, *Pillow Talk*
 Nanterre-Amandiers – Centre dramatique national
 Duration: 1 hr
 Times: Entry every 20 min. Wed. and Fri. 7-10:20 pm,
 Thurs. 6-9:20 pm, Sun. 4-8:20 pm
 Tickets: €5 to €30
 Informations and reservation:
www.nanterre-amandiers.com / +33 (0)1 46 14 70 00

14-15 November 2019

Jeanne Moynet & Anne-Sophie Turion, *Belles plantes*
 Théâtre de la Cité internationale
 Duration: 1 hr
 Times: 7:30 pm
 Tickets: €7 to €23
 Informations and reservation:
www.theatredelacite.com / +33 (0)1 43 13 50 50

14-16 November 2019

Daniel Larrieu, *Chiquenaudes & Romance en stuc*
 Théâtre de la Cité internationale
 Duration: About 1 hr 20 min (9 and 55 min)
 Times: 9 pm
 Tickets: €7 to €23
 Informations and reservation:
www.theatredelacite.com / +33 (0)1 43 13 50 50

14-20 November 2019

Merce Cunningham, *Summerspace / Exchange / Scenario*
 Ballet de l'Opéra de Lyon
 Théâtre du Châtelet
 With the Festival d'Automne à Paris and the
 Théâtre de la Ville
 Duration: 2 hr 20 min with intermissions
 Times: Tues.-Sat. 8 pm, Sun. 3 pm
 Tickets: €14 to €41
 Informations and reservation:
www.festival-automne.com / +33 (0)1 53 45 17 17

19 November 2019

Boris Charmatz, *infini*
 Espace 1789, Saint-Ouen
 With the Festival d'Automne à Paris
 Duration: 1 hr
 Times: 8 pm
 Tickets: €10 to €16
 Informations and reservation:
www.festival-automne.com / +33 (0)1 53 45 17 17

21-23 November 2019

Nosfell, *Le Corps des songes*
 Théâtre de la Cité internationale
 Duration: 1 hr 30 min
 Times: 7:30 pm
 Tickets: €7 to €23
 Informations and reservation:
www.theatredelacite.com / +33 (0)1 43 13 50 50

21-23 November 2019

Le GdRA, *SELVE – Itu jekët Sylvana, La Guerre des Natures t2*
 Théâtre de la Cité internationale
 Duration: 1 hr 30 min
 Times: 9 pm
 Tickets: €7 to €23
 Informations and reservation:
www.theatredelacite.com / +33 (0)1 43 13 50 50

28-29 November 2019

Ana Rita Teodoro, *FoFo*
 Théâtre de la Cité internationale
 Duration: 1 hr 20 min
 Times: 7:30 pm
 Tickets: €7 to €23
 Informations and reservation:
www.theatredelacite.com / +33 (0)1 43 13 50 50

28-30 November 2019

Kat Válastur, *Arcana Swarm*
 Théâtre de la Cité internationale
 With the Théâtre de la Ville
 Duration: 1 hr
 Times: 9 pm
 Tickets: €7 to €23
 Informations and reservation:
www.theatredelacite.com / +33 (0)1 43 13 50 50

28-30 November 2019

Merce Cunningham / Miguel Gutierrez, *RainForest / Cela nous concerne tous (this concerns all of us)**
 CCN – Ballet de Lorraine
 MC93
 With the Festival d'Automne à Paris et le CN D
 Duration: 1 hr 05 min
 Times: Thurs. and Fri. 8 pm, Sat. 4 pm
 Tickets: €15 to €25
 Informations and reservation:
www.festival-automne.com / +33 (0)1 53 45 17 17

3-4 December 2019

Merce Cunningham / Miguel Gutierrez, *RainForest / Cela nous concerne tous (this concerns all of us)**
 CCN – Ballet de Lorraine
 Théâtre du Beauvaisis (*slightly different program)
 With the Festival d'Automne à Paris
 Duration: 1 hr 05 min
 Times: Tues. 7:30 pm and Wed. 8:30 pm

Tickets: €15 to €23
 Informations and reservation:
www.festival-automne.com / +33 (0)1 53 45 17 17

12 December 2019

Merce Cunningham / Miguel Gutierrez, *RainForest / Cela nous concerne tous (this concerns all of us)**
 CCN – Ballet de Lorraine
 Théâtre Paul Éluard, Bezons
 (*slightly different program)
 With the Festival d'Automne à Paris
 Duration: 1 hr 05 min
 Times: 8:30 pm
 Tickets: €12 to €23
 Informations and reservation:
www.festival-automne.com / +33 (0)1 53 45 17 17

13-14 December 2019

Merce Cunningham, *Summerspace / Exchange / Scenario*
 Ballet de l'Opéra de Lyon
 Nouvelle Scène nationale Cergy-Pontoise / Val d'Oise
 With the Festival d'Automne à Paris
 Duration: 2 hr 20 min with intermissions
 Times: 8:30 pm
 Tickets: €14 to €41
 Informations and reservation:
www.festival-automne.com / +33 (0)1 53 45 17 17

15 December 2019

Merce Cunningham / Miguel Gutierrez, *RainForest / Cela nous concerne tous (this concerns all of us)**
 CCN – Ballet de Lorraine
 Maison de la Musique de Nanterre
 (*slightly different program)
 With the Festival d'Automne à Paris
 Duration: 1 hr 05 min
 Times: 4:30 pm
 Tickets: €8 to €25
 Informations and reservation:
www.festival-automne.com / +33 (0)1 53 45 17 17

17-22 December 2019

Xavier Veilhan, *Compulsory Figures*
 La Villette
 Duration: 1 hr
 Times: currently being confirmed
 Informations and reservation:
www.lavillette.com / +33 (0)1 40 03 75 75

18-21 December 2019

Merce Cunningham / Alessandro Sciarroni, *Winter-branch / TURNING_motion sickness version*
 Ballet de l'Opéra de Lyon
 CENTQUATRE-Paris
 With the Festival d'Automne à Paris and the
 Théâtre de la Ville
 Duration: 1 hr 10 min with intermission
 Times: Wed.-Sat. 8:30 pm
 Tickets: €24 to €31
 Informations and reservation:
www.festival-automne.com / +33 (0)1 53 45 17 17

DISTRIBUTION CAST LIST

Boris Charmatz, *infini*

Chorégraphie/Choreography Boris Charmatz • **Avec/With** Régis Badel, Boris Charmatz, Raphaëlle Delaunay, Maud Le Pladec, Fabrice Mazliah, Solène Wachter • **Collaborateurs/Collaborators** Magali Cailliet Gajan • **Créateur lumière/Lighting designer** Yves Godin • **Designer** Jean-Paul Lespagnard • **Travail vocal/Vocal work** Dalila Khatir • **Création sonore/Sound designer** Olivier Renouf • **Production** Terrain

Merce Cunningham, *Cross Currents*

Chorégraphie/Choreography Merce Cunningham • **Musique/Music** Conlon Nancarrow • **Remontée par/Directed by** Daniel Squire • **Avec** un danseur et deux danseuses du/With one male dancer and two female dancers from the Royal Ballet • **Lumières/Lighting** Beverly Emmons • **Costumes** Merce Cunningham • Pièce créée le 31 juillet 1964 au/Created 31 July 1964 at the Sadler's Wells Theatre (Londres/London) • **Production originale/Original production** Merce Cunningham Dance Company, *Cross Currents* (1964), © Merce Cunningham Trust. All rights reserved

Merce Cunningham, *Pond Way*

Chorégraphie/Choreography Merce Cunningham • **Musique/Music** Brian Eno • **Remontée par/Directed by** Andrea Weber • **Scénographie/Scenography** Roy Lichtenstein • **Avec** 5 danseurs et 8 danseuses de/With 5 male dancers and 8 female dancers from the Opera Ballet Vlaanderen • **Lumières/Lighting** David Covey • **Costumes** Suzanne Gallo • Pièce créée le 13 janvier 1998/Created 13 January 1998 at the Opéra national de Paris • **Production originale/Original production** Merce Cunningham Dance Company, *Pond Way* (1998) © Merce Cunningham Trust. All rights reserved

Merce Cunningham, *Walkaround Time*

Chorégraphie/Choreography Merce Cunningham • **Remontée par/Directed by** Meg Harper, Jennifer Goggans • **Musique/Music** David Behrman • **Texte/Text** Marcel Duchamp, *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même* [La Boîte Verte], Paris, 1934 © Succession Marcel Duchamp, 2019 • **Décors/Set design** d'après/after Marcel Duchamp, *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même*, dit *Le Grand Verre*, supervisé à l'origine par/originally supervised by Jasper Johns • **Avec** 4 danseurs et 5 danseuses du Ballet de/With 4 male dancers and 5 female dancers from the Opéra national de Paris • **Costumes** d'après/after Jasper Johns • **Lumières/Lighting** Beverly Emmons • Pièce

créée le 10 mars 1968 au/Created 10 March 1968 at the State University College (Buffalo) • **Production originale/Original production** Merce Cunningham Dance Company, *Walkaround Time* (1968) © Merce Cunningham Trust. All rights reserved

Merce Cunningham, *Summerspace*

Chorégraphie/Choreography Merce Cunningham • **Musique/Music** Morton Feldman • **Remontée par/Directed by** Banu Ogan • **Avec** 2 danseurs et 4 danseuses du/With 2 male dancers and 4 female dancers from the Ballet de l'Opéra de Lyon • **Piano** Agnès Melchior, Futaba Oki • **Lumières/Lighting** Aaron Copp • **Costumes et décor/and set design** Robert Rauschenberg • Pièce créée le 17 août 1958 à/Created 17 August 1958 at the American Dance Festival, Connecticut College (New London) • **Production originale/Original production** Merce Cunningham Dance Company, *Summerspace* (1958) © Merce Cunningham Trust. All rights reserved • **Production** Opéra national de Lyon

Merce Cunningham, *Exchange*

Chorégraphie/Choreography Merce Cunningham • **Musique/Music** David Tudor • **Remontée par/Directed by** Patricia Lent, Andrea Weber • **Avec** 7 danseurs et 8 danseuses du/With 7 male dancers and 8 female dancers from the Ballet de l'Opéra de Lyon • **Son/Sound** Jean-Pierre Barbier, Phil Edelstein • **Décor, costumes et lumières** d'après/Set design, costumes and lighting after Jasper Johns • Pièce créée le 26 septembre 1978 au/Created 26 September 1978 at the City Center Theater (New York) • **Production originale/Original production** Merce Cunningham Dance Company, *Exchange* (1978) © Merce Cunningham Trust. All rights reserved • **Production** Opéra national de Lyon

Merce Cunningham, *Scenario*

Chorégraphie/Choreography Merce Cunningham • **Musique/Music** Takehisa Kosugi • **Remontée par/Directed by** Andrea Weber, Jamie Scott, Banu Ogan • **Avec** 7 danseurs et 8 danseuses du/With 7 male dancers and 8 female dancers from the Ballet de l'Opéra de Lyon • **Scénographie, lumières et costumes/Scenography, lighting and costumes** Rei Kawakubo • Pièce créée le 17 octobre 1997 à la/Created 17 October 1997 at the Brooklyn Academy of Music • **Production originale/Original production** Merce Cunningham Dance Company, *Scenario* (1997) © Merce Cunningham Trust. All rights reserved • **Production** Opéra national de Lyon

Merce Cunningham, *Winterbranch*

Chorégraphie/Choreography Merce Cunningham • **Musique/Music** La Monte Young • **Remontée par/Directed by** Jennifer Goggans, Cherryll Therrien • **Avec** 3 danseurs et 3 danseuses du/With 3 male dancers and 3 female dancers from the Ballet de l'Opéra de Lyon • **Lumières/Lighting** Beverly Emmons, d'après les lumières originales de/after Robert Rauschenberg • **Décors et costumes/Set design and costumes** Robert Rauschenberg • Pièce créée le 21 mars 1964 au/Created 21 March 1964 at the Wadsworth Atheneum (Hartford) • **Production originale/Original production** Merce Cunningham Dance Company, *Winterbranch* (1964) © Merce Cunningham Trust. All rights reserved • **Production** Opéra national de Lyon

Alessandro Sciarroni, *TURNING_motion sickness version*

Chorégraphie/Choreography Alessandro Sciarroni • **Musique/Music** Yes Sœur! (Alexandre Bouvier et/and Grégoire Simon) • **Avec** les danseurs et danseuses du/With the dancers of the Ballet de l'Opéra de Lyon • **Lumières/Lighting** Sébastien Lefèvre • **Costumes** Ettore Lombardi • Pièce créée le 14 septembre 2016 à/Created 14 September 2016 at the Opéra national de Lyon, dans le cadre de la/as part of the Biennale de la Danse • **Production** Opéra national de Lyon

Merce Cunningham, *RainForest*

Chorégraphie / *Choreography* Merce Cunningham • **Remontée par / *Directed by*** Ashley Chen, Cheryl Therrien • **Musique / *Music*** David Tudor • **Avec** 3 danseurs et 3 danseuses du / *With 3 male dancers and 3 female dancers* of the CCN – Ballet de Lorraine • **Lumières / *Lighting*** Aaron Copp • **Costumes** Jasper Johns • **Décor / *Set design*** Andy Warhol, *Silver Clouds* • Pièce créée le 9 mai 1968 au / *Created 9 May 1968 at the* Buffalo State College, State University of New York • **Production originale / *Original production*** Merce Cunningham Dance Company, *RainForest* (1968) © Merce Cunningham Trust. All rights reserved

Miguel Gutierrez, *Cela nous concerne tous (This concerns all of us)*

Chorégraphie / *Choreography* Miguel Gutierrez • **Dramaturgie / *Dramaturgy*** Stephanie Acosta • **Avec** 24 danseurs et danseuses du / *With 24 dancers of the* CCN – Ballet de Lorraine • **Musique / *Music*** Miguel Gutierrez, Olli Lautiola • **Lumières / *Lighting*** Yi Zhao • **Costumes** Miguel Gutierrez, Martine Augsburg • Pièce créée le 15 novembre 2017 à / *Created 15 November 2017 at the* Opéra national de Lorraine (Nancy)

Begüm Erciyas, *Pillow Talk*

Concept et mise en scène / *Concept and direction* Begüm Erciyas • **Scénographie / *Scenography*** Élodie Dauguet • **Création lumières / *Light design*** Jan Maertens • **Création sonore / *Sound design*** Adolfinia Fuck • **Développement interface / *Interface development*** Ruben van de Ven • **Dramaturgie / *Dramaturgy*** Marnix Rummens • **Collaboration écriture / *Writing collaboration*** Adolfinia Fuck, Katja Dreyer, Dennis Deter, Hermann Heisig, Jean-Baptiste Veyret-Logerias • **Production & PR** Barbara Greiner • **Conseiller artistique / *Artistic advisor*** David Weber-Krebs • **Assistant** Špela Tušar • **Aide à la recherche / *Research collaboration*** Robert M. Ochshorn, Holger Heissmeyer, Ewa Bankowska, Jozef Wouters, Diego Agulló, Vincent Roumagnac, Taro Inamura, Michael Spranger • **Production** Begüm Erciyas, Platform 0090

Gerard & Kelly, *Modern Living*

Conception et chorégraphie / *Conception and choreography* Gerard & Kelly • **Avec / *With*** Matthieu Barbin, Julia Eichten, Damontae Hack, Kehari Hutchinson, Emara Neymour-Jackson, Marlène Saldana, Jasmine Sugar • **Costumes** Stacey Berman • **Arrangement musical / *Musical arrangement*** Joanne Vance • **Travail vocal / *Vocal work*** Dalila Khafir • **Direction de production / *Direction of production*** Paul Briottet, Audrey Pouhe Njall • **Remerciements / *Thanks*** Dimitri Chamblas, Shannon Kirk, Jinglin Lao • **Production** Gerard & Kelly Foundation

Gerard & Kelly, *Clockwork*

Conception Gerard & Kelly • **Avec / *With*** Lauren Bolze, Julia Eichten, Ryan Kelly • **Production déléguée / *Executive production*** Festival d'Automne à Paris • **Performance commandée en / *Created in*** 2018 par / *for* Pioneer Works (Brooklyn) avec le soutien de / *with the support of* Rockefeller Brothers Fund

Gerard & Kelly, *Schindler/Glass*

Réalisation / *Direction* Gerard & Kelly • **Avec / *With*** L.A. Dance Project: Stephanie Amurao, Anthony Bryant, Aaron Carr, Julia Eichten, Morgan Lugo, Nathan Makolandra, Robbie Moore, Rachelle Rafailides, Lilja Ruriksdottir • **Musique / *Music*** SOPHIE et Lucky Dragons • **Costumes** Stacey Berman • **Photographie / *Pictures*** Javier Bosques, Alex Salinas-Albrecht • **Montage / *Editing*** Kate Alberathy, Abigail Collins • **Post-production** Harbor Picture Company

Le GdRA, *Selve*

Création / *Creation* GdRA I Christophe Rulhes et Julien Cassier • **Conception, mise en scène / *Conception, direction*** Christophe

Rulhes • **Texte / *Text*** Sylvana Opoya, Christophe Rulhes • **Avec / *With*** Bénédicte Le Lamer, Chloé Beilleveire, Julien Cassier, Christophe Rulhes • **Chorégraphie / *Choreography*** Julien Cassier et / *and* Chloé Beilleveire • **Musique / *Music*** Christophe Rulhes • **Collaboration artistique, images filmées / *Artistic collaboration, pictures*** Nicolas Pradal • **Scénographie / *Scenography*** Le GdRA avec des dessins de / *with drawings by* Benoît Bonnemaison-Fitte et des photographies de / *and photographs by* Hélène Cannaud • **Costumes** Céline Sathal • **Création lumière / *Lighting design*** Marie Boethas • **Création et régie son / *Sound design and control*** Pedro Theuriet • **Direction technique et régie générale / *Technical direction*** David Løchen • **Administration** Frédéric Cauchetier • **Production, diffusion, presse** AlterMachine I Elisabeth Le Coënt & Noura Sairour • **Production** Le GdRA

Mette Ingvarsten, *Moving in Concert*

Conception et chorégraphie / *Conception and choreography* Mette Ingvarsten • **Avec / *With*** Bruno Freire, Elias Girod, Gemma Higginbotham, Dolores Hulan, Jacob Ingram-Dood, Anni Koskinen, Calixto Neto, Norbert Pape, Manon Santkin • **Remplacements / *Replacements*** Hanna Hedman, Armin Hokmi • **Design sonore / *Sound design*** Peter Lenaerts • **Design lumière / *Lighting design*** Minna Tiikkainen • **Costumes** Jennifer Defays • **Scénographie / *Scenography*** Mette Ingvarsten et / *and* Minna Tiikkainen • **Dramaturgie / *Dramaturgy*** Bojana Cvejic • **Directeur technique / *Technical direction*** Hans Meijer • **Assistante chorégraphie / *Choreography assistant*** Christine De Smedt • **Assistants de production / *Production assistants*** Manon Haase et / *and* Joey Ng • **Fasciathérapie / *Fasciatherapy*** Anja Röttgerkamp • **Technicien sonore / *Audio technician*** Filip Vilhelmsson • **Administration** Kerstin Schroth et / *and* Joey Ng • **Production** Great Investment vzw

La Ribot, *Panoramix*

Conception, mise en scène, chorégraphie, interprétation / *Conception, direction, choreography, interpretation* La Ribot • **Lumières pour la reprise / *Lighting*** Eric Wurtz • **Lumières et son / *Lighting and sound*** Daniel Demont • **Costumes et accessoires / *Costumes and props*** La Ribot, Pepe Rubio • **Conception spatiale / *Spatial conception*** La Ribot, Almudena Ribot • **Musique / *Music*** Paolo Conte, Ivano Fossatti, Rubén Gonzalez, Fernando, Lopez Hermoso, Javier Lopez de Guereña, Django Reinhardt, Carles Santos, Erik Satie, Velma • **Production** La Ribot-Genève; 36 Gazelles (Londres)

La Ribot, Mathilde Monnier & Tiago Rodrigues, *Please Please Please*

Un spectacle de / *A show by* La Ribot, Mathilde Monnier & Tiago Rodrigues • **Avec / *With*** La Ribot, Mathilde Monnier • **Lumière / *Lighting*** Éric Wurtz • **Traduction / *Translation*** Thomas Resendes • **Distribution** La Ribot, Mathilde Monnier • **Production déléguée / *Executive production*** Le Quai, Centre dramatique national Angers Pays de la Loire

Daniel Larrieu, *Chiquenaudes & Romance en stuc*

Chorégraphie / *Choreography* Daniel Larrieu • **Remontage / *Direction*** Daniel Larrieu, Jérôme Andrieu • **Avec / *With*** Sophie Billon, Élodie Cottet, Léa Lansade, Marion Peuta, Jérôme Andrieu, Yohann Baran, Victor Brecard, Pierre Chauvin, Enzo Pauchet, Raoul Riva – boursier Adami, Julien-Henri Vu Van Dung • **Lumières / *Lighting*** Françoise Michel • **Bande son / *Soundtrack*** Jean-Jacques Palix, Ève Couturier • **Régie son / *Sound control*** Estelle Lambert • **Costumes** Didier Despin, Catherine Garnier à partir du travail de / *after* Mark Betty • **Accessoires, perruques / *Props, wigs*** Daniel Cendron • **Scénographie / *Scenography*** Franck Jamin, à partir du travail de / *after* Timney Fowler • **Directeur technique / *Technical direction*** Christophe Poux • **Production** Astrakan recherche chorégraphique – Collection Daniel Larrieu

Nosfell, *Le Corps des songes*

Conception, écriture, performance, composition musicale / *Conception, writing, performance, music* Nosfell • *Süanij (dans la forêt du songe)* composé et orchestré par / *composed and orchestrated by* Nosfell et / *and* Frédéric Gastard • **Concept et réalisation scénographie / *Scenography*** Nadia Lauro • **Co-auteurs des textes / *Writing collaboration*** Dominique A, Xavier Machault • **Regard chorégraphique / *Choreography collaboration*** François Chaignaud • **Dramaturgie / *Dramaturgy*** Tünde Deak • **Regard extérieur-assistanat / *Assistants*** Clémence Galliard, Anne Lenglet • **Création son / *Sound design*** Nicolas Delbart • **Lumière / *Lighting*** Yannick Fouassier • **Conception costumes** Éric Martin • **Réalisation costumes / *Costumes realisation*** Marion Egner • **Développement typographique / *Typography*** Jérémy Barraud • **Administration, production** Bureau Les Indépendances – Blandine Drouin, Colin Pitrat

Jeanne Moynet & Anne-Sophie Turion, *Belles plantes*

Conception, scénographie, performance Jeanne Moynet & Anne-Sophie Turion • **Avec la participation de / *Collaboration*** Christophe Ives • **Regard extérieur / *Advisor*** Elise Simonet • **Création lumière / *Light design*** Samuel Dosière • **Création sonore / *Sound design*** Cristian Sotomayor • **Production** compagnie Le parc à thèmes • **Production déléguée / *Executive production*** Actoral, bureau d'accompagnement d'artistes

Ana Rita Teodoro, *FoFo*

Conception, chorégraphie / *Conception, choreography* Ana Rita Teodoro • **Scénographie / *Scenography*** Sallahdyn Khafir • **Création lumière / *Light design*** Eduardo Abdala • **Création sonore / *Sound design*** Jérémie Sananes • **Costumes** Séverine Thiébault • **Photographie / *Pictures*** José Carlos Duarte • **Avec / *With*** Ana Rita Teodoro, Marcela Santander Corvalán, João Dos Santos Martins, Kazuki Fujita • **Production, diffusion** Associação Parasita / Sinara Suzin

Kat Válastur, *Arcana Swarm*

Conception, script, chorégraphie / *choreography* Kat Válastur • **Avec / *With*** Juan Pablo Cámara, Ixchel Mendoza Hernandez, Sergiu Matis, Dorotea Saykaly, Enrico Ticconi, Tiran Willemse • **Design lumière / *Light design*** Martin Beeretz • **Design sonore / *Sound design*** Peter Breitenbach • **Scénographie / *Scenography*** Leon Eixenberger • **Costumes** Christina Nyffeler • **Direction de production / *Production direction*** HAU Artist Office / Sabine Seifert • **Tournées / *Touring*** HAU Artist Office / Nicole Schuchardt • **Production** Kat Válastur / HAU Hebbel am Ufer

Xavier Veilhan, *Compulsory Figures*

Avec / *With* Stephen Thompson, danseur et patineur / *dancer and ice skater* • **Production** Lebeau & associés • **En partenariat avec / *In partnership with*** l'atelier Xavier Veilhan

Crossing The Line Festival

12 Sep–12 Oct 2019

fi:af

french institute
alliance française



**THE FONDATION D'ENTREPRISE HERMÈS
SUPPORTING CYRIL TESTE'S *OPENING NIGHT* FROM SEP 12–14**

AIRFRANCE 

 DELTA 

 FONDATION
D'ENTREPRISE
HERMÈS

 JCDecaux

 EDMOND
DE ROTHSCHILD
FOUNDATIONS

 FLORENCE GOULD
FOUNDATION





FONDATION
D'ENTREPRISE
HERMÈS

Révéler
des talents

Transmettre
les gestes

Accompagner
la formation

**LA FONDATION D'ENTREPRISE HERMÈS
S'ENGAGE EN FAVEUR DES ARTS DE LA SCÈNE.**

DÉCOUVREZ NOTRE ACTION SUR
FONDATIONDENTREPRISEHERMES.ORG

