



# MIGUEL GUTIERREZ

*The Age & Beauty Series*

**Centre  
Pompidou**

**LE CND**

FESTIVAL  
D'AUTOMNE  
À PARIS

44<sup>e</sup> édition

## Age & Beauty Part 3: DANCER or You can make whatever the fuck you want but you'll only tour solos or The Powerful People or We are strong/We are powerful/We are beautiful/We are divine or &.'///

Centre Pompidou / 25 - 29 novembre 2015

Création, **Miguel Gutierrez** / Avec Miguel Gutierrez, Ezra Azrieli Holzman, Ishmael Houston-Jones, Alex Rodabaugh, Jen Rosenblit / Lumière, Lenore Doxsee / Musique, Miguel Gutierrez / Chanteurs, Leslie Allison, Marisa Clementi, Tomas Cruz, Ashley Handel, Charlotte Mundy, Megan Schubert / Texte, Miguel Gutierrez, Robert Alan Aurthur, Bob Fosse, David Zelag Goodman, Gore Vidal / Décors, Miguel Gutierrez d'après une idée de Rotganzen / Construction décors, Marc Crousillat, mickey mahar, Rennie Lachlan MacDougall, Jordan Morley / Vidéo, Jillian Peña / Costumes, Connor Voss, Dusty Childers, Miguel Gutierrez / Machiniste, Aaron Verdery / Management, Sarah Lurie / Supervision son et vidéo, Joseph Wolfslau

Spectacle créé le 11 septembre 2015 au Fisher Center for the Performing Arts, Bard College (Annondale-on-Hudson) | Durée : 1h15

## Age & Beauty Part 2: Asian Beauty @ the Werq Meeting or The Choreographer & Her Muse or &:@&

LE CND, un centre d'art pour la danse / 1<sup>er</sup> - 4 décembre 2015

Création, **Miguel Gutierrez** / Avec Michelle Boulé, Miguel Gutierrez, Jaime Maseda, Ben Pryor / Lumière, Lenore Doxsee / Musique, Miguel Gutierrez, Jaime Fenelly, Pee in My Face with Surgery (Jaime Fenelly et Fritz Welch), Chris Forsyth, Neal Medlyn, Ryoji Ikeda, KC and the Sunshine Band / Son et projection, Miguel Gutierrez, Leo Martin / Costumes, Asta Hostetter, Dusty Childers, Connor Voss

Spectacle créé le 12 janvier 2015 à l'American Realness, Abrons Arts Center (New York) | Durée : 1h20

## Age & Beauty Part 1: Mid-Career Artist/Suicide Note or &:-/

LE CND, un centre d'art pour la danse / 7 - 11 décembre 2015

Création et scénographie, **Miguel Gutierrez** / En collaboration avec mickey mahar / Lumière, Lenore Doxsee / Musique, Jerry Goldsmith, Chuckie and Silvio Ecomo, Miguel Gutierrez / Texte, Miguel Gutierrez / Costumes, Dusty Childers et Miguel Gutierrez

Spectacle créé le 23 avril 2014 au Whitney Biennial, Whitney Museum of American Art (New York) | Durée : 1h

Coréalisation Les Spectacles vivants - Centre Pompidou ; LE CND, un centre d'art pour la danse ; Festival d'Automne à Paris  
Avec le soutien de The MAP Fund, Creative Capital, New England Foundation for the Arts' National Dance Project, the Doris Duke Charitable Foundation, the Andrew W. Mellon Foundation, the Maggie Alless National Choreographic Center at Florida State University, the French Institute Alliance française (FIAF) dans le cadre du Crossing the Line Festival (New York), New York Live Arts avec le soutien de the National Endowment for the Arts, The Fisher Center for the Performing Arts at Bard College, Hollins University, le programme ]domaines[ du Centre chorégraphique national de Montpellier, Lower Manhattan Cultural Council, Mount Tremper Arts, Abrons Arts Center  
Avec le soutien de FUSED, French-US Exchange in Dance (un programme de the New England Foundation for the Arts' National Dance Project, des services culturels de l'Ambassade de France aux États-Unis, the FACE Foundation, the Doris Duke Charitable Foundation, the Andrew W. Mellon Foundation, the Florence Gould Foundation, et du ministère de la Culture et de la Communication français)  
Avec le soutien de l'American Dance Abroad Rapid Response program  
Avec le soutien du Mona Bismarck American Center pour Age & Beauty Part 3  
Avec le soutien de l'Onda - Office national de diffusion artistique pour Age & Beauty Part 2



Avec le soutien de Sonia Rykiel pour l'accueil de Age & Beauty Part 1 et Age & Beauty Part 2

**SONIA RYKIEL**  
PARIS

### Miguel Gutierrez discusses The Age & Beauty Series

6 décembre 2015 à 15h / Mona Bismarck American Center - 34, avenue de New York - 75116 Paris / Entrée libre - Réservation : rsvp@monabismarck.org  
À l'occasion d'une rencontre au Mona Bismarck American Center, Miguel Gutierrez s'ouvrira aux spectateurs, développant son hypothèse selon laquelle les relations amoureuses, l'argent et le combat pour la célébrité sont le centre de toute création artistique.

www.festival-automne.com - 01 53 45 17 17 // www.centrepompidou.fr - 01 44 78 12 33 // www.cnd.fr - 01 41 83 98 98

Photos : couverture : Age & Beauty Part 1 © Ian Douglas // page 3 : Age & Beauty Part 2 © Ian Douglas // page 5 : Age & Beauty Part 3 © Eric McNatt

# « Laisser mon esprit partir à la dérive »

Entretien avec Miguel Gutierrez



**Avec cette pièce - dont le titre sonne un petit peu comme un roman de Jane Austen - vous déployez une sorte de « portrait de l'artiste en jeune homme vieillissant ». Quels éléments vous ont amené à ce geste rétrospectif vis-à-vis de votre travail, de votre carrière, de vos obsessions ?**

Ça me fait plaisir que vous ayez saisi la nature baroque du titre ! Lorsque j'étais jeune et que j'apprenais la danse, une de mes obsessions était d'imaginer où j'en serais à telle période de ma vie. Je me disais qu'il fallait que je sois dans une compagnie à tel âge. Vers la fin de mon adolescence, je me suis dit « ok, je ne vais pas devenir le genre de danseur que je voudrais être avant tel âge ». Lorsque j'ai commencé à me focaliser sur mon propre travail, je me disais par exemple qu'il fallait que je sois invité dans tel festival avant tant de temps. Le temps, l'âge et les attentes se sont cristallisés sous cette forme - pour toujours je crois.

Par ailleurs, je me suis toujours intéressé à la manière dont la performance - en tant que forme artistique basée sur le temps - nous oblige à nous confronter au fait que nous subissons tous les passages du temps. Une performance n'est pas figée, ou fixée, ou hors du temps : on regarde une personne ayant une histoire, un récit, un contexte, un futur. Le

temps est intégré à la manière dont cette personne bouge, à ce qu'elle sait, à ce qu'elle a appris. Personne n'y échappe, que l'on soit danseur ou non.

Dans cette carrière, lorsque l'on atteint la quarantaine, ces questions vous touchent particulièrement. Dans mon cas, j'ai réalisé que le fait de travailler, de partir en tournée, de donner des cours - choses qui sont toutes liées au fait de voyager - me tenait éloigné de chez moi la moitié de l'année. Je suis particulièrement conscient du temps que je passe chez moi ou ailleurs. Je suis particulièrement conscient de la nature éphémère de mes interactions avec mes amis et mes connaissances, partout où je vais. Je suis également très préoccupé par la question de savoir combien de temps je peux continuer à mener ce mode de vie, de travail, sans ressentir que son intention originelle - être en rapport avec les autres, partager mon travail et être amené à rencontrer de nouvelles personnes - s'est perdue au milieu des difficultés qu'il y a à se débrouiller avec ce mode de vie itinérant.

**Est-ce que ce retour sur soi-même implique une sorte de passage en revue de votre travail - comme un montage d'éléments issus de vos pièces précédentes ?**

Cette opération est plus spécifiquement présente dans la Part 2 : le matériau que danse Michelle Boulé provient du matériau solo qu'elle a dansé dans mes pièces. Lenore Doxsee, la créatrice lumière, recrée des modes d'éclairage qu'elle a utilisés dans toutes mes pièces. La musique et les sons proviennent entièrement de mes travaux antérieurs. Je ne suis pas, par nature, quelqu'un de particulièrement nostalgique ou obsédé par le passé. Généralement, j'essaie plutôt de créer de nouveaux matériaux et de nouvelles idées pour chaque pièce. Cela ne m'intéresse pas non plus de créer un style ou un vocabulaire repérable, même si je suis conscient que mes travaux possèdent une forme d'unité - qui provient d'une densité de sentiments associée à une angoisse existentielle. Encore une fois, je pense que l'opération de retour sur soi dans Age & Beauty est davantage un geste cherchant à comprendre com-

ment aller de l'avant. Mais bien entendu il y a dans cette série un geste commun basé sur la question : qu'est-ce que je ferais si je me disais que je suis en train de faire mes dernières pièces ? C'est la question qui m'a guidé pendant tout le processus.

**Comment avez-vous composé ces trois parties ? Quels échos se tissent entre elles et quelles sont les questions spécifiques dont traite chacune ?**

Chaque pièce a un processus très distinct, principalement basé sur les personnes impliquées. Le processus de la première partie a été très largement défini par mon intérêt pour Mickey Mahar ; j'ai essayé de comprendre ce que cela pouvait vouloir dire de mettre nos corps côte à côte. J'ai eu la chance que Mickey ne connaisse pas mon travail ; il n'avait donc pas *d'a priori* ou d'idées préconçues sur ce qui allait pouvoir se passer pendant les répétitions. Cela m'a donné une très grande liberté vis-à-vis de ma propre manière de travailler : la possibilité d'être irresponsable, de trahir mes habitudes de travail. Je pouvais arriver en retard aux répétitions. Nous pouvions passer l'essentiel du temps à discuter. Nous partions marcher, faire du shopping. Ça, c'était au début. Plus tard, nous avons commencé à mettre en place le mouvement pour la pièce, et cette liberté a nourri nos caractères obsessionnels, éperdus de précision et de férocité.

La deuxième partie a été très différente. Cette pièce, plus qu'aucune autre précédemment, a été l'accomplissement des cadres conceptuels que j'avais posés au début. Il se trouve que j'avais mené des discussions avec Ben Pryor, mon manager – discussions que j'avais secrètement enregistrées et retranscrites. Pendant les répétitions, nous avons passé beaucoup de temps à les lire. J'avais également amené toutes les vidéos des pièces dans lesquelles était Michelle, du coup son travail a consisté à ré-apprendre le matériel des quatorze dernières années. Tout le processus a été très intensif pour tout le monde. Pas vraiment sur un versant « créatif », en tout cas pas avant que nous ayons déterminé quel matériau nous allions utiliser. C'est un peu l'inverse de la manière dont j'ai toujours procédé jusque là. J'ai plutôt apprécié le fait de ne rien avoir à inventer – il s'agissait de monter, comme un arrangement.

La troisième partie est en train d'être créée, et comme dans la première, le processus est vraiment orienté par les collaborateurs avec lesquels je travaille – qui vont d'un enfant de huit ans à un homme de soixante-quatre ans. Une large part de ce qui se produit pendant les répétitions consiste à essayer de comprendre tout simplement ce qu'il serait possible de

faire ensemble. Je travaille avec certaines idées qui ont émergé dans la *Part 1*, en particulier une pratique nommée « performance instantanée » (qui est exactement ce que cela veut dire). Je réfléchis à la manière dont ce groupe de personnes propose une sorte de société de danseurs qui ne correspondent pas à ceux que nous sommes habitués à voir se côtoyer sur une scène.

Pour ce qui est de ce qui tient ces différents projets ensemble, c'est un faisceau de questionnements sur le futur, la mort, le travail, la danse, le suicide, la continuité, l'expérience extatique. Tout au long du processus lui-même, j'essaie de faire exactement ce que j'ai envie de faire – de manière plus agressive, et plus irrévérencieuse que jamais. Ce qui m'intéresse, c'est vraiment de comprendre « mais putain, qu'est-ce que ça peut bien signifier de dire : je suis *queer*\*. »

**La façon dont cet « auto-portrait » est tiraillé entre le succès et l'échec, le passé et le futur, l'épuisement et la volonté me fait penser aux dernières phrases de Beckett dans *L'Innommable* : « Il faut continuer, je ne peux pas continuer je vais continuer ». Est-ce que vous diriez que la position de l'artiste implique une sorte de « il faut continuer », quel qu'en soit le prix ?**

J'aime beaucoup cette citation – merci de l'avoir portée à mon attention. Je dirais qu'effectivement, il y a quelque chose de masochiste ou de sacrificiel dans le fait de continuer en dépit de soi-même dans ce projet, et c'est valable pour tous mes travaux à vrai dire. Je ne sais pas si c'est le cas pour tous les artistes, même s'il y a bien sûr une longue histoire des artistes confrontés à la lutte entre Éros et Thanatos. Je me sens souvent piégé par le fait d'avoir eu la chance de trouver quelque chose que je sais faire et – grâce au travail d'autres personnes, et à la confiance qu'ils m'ont accordée – de pouvoir le faire à une large échelle. Mais comme beaucoup d'autres artistes, je déteste le *statu quo* – et lorsque votre travail vous amène dans les sphères professionnalisées, vous vous rendez compte qu'une large part de ce qui appartient au « professionnel » sont des choses peu intéressantes : la question marchande, l'obsession de la nouveauté, les discussions sans fin au sujet des budgets, des réseaux, etc. Des façons de penser qui appartiennent au « milieu », et qui sont indissociables des intérêts capitalistes – le développement, la production... L'autre soir, je parlais à un collègue du fait que les artistes du spectacle sont les sujets idéaux du capitalisme : nous sommes prêts à nous exploiter nous-mêmes sans limite afin de vendre notre travail – nos corps – à l'intérieur d'un

système inconstant et impitoyable. Bon, c'est la manière la plus critique de réfléchir à ce sujet, mais ça paraît contenir une part de vérité.

Au niveau de ce qui se produit d'un point de vue conceptuel et énergétique dans le travail, j'ai toujours eu l'impression que chaque situation performative me mettait face à un carrefour : il s'agit de décider si je vais – et comment je vais – continuer à vivre. Je suis entièrement plongé dans ce niveau de drame et d'enjeux existentiels ; je sais que ça ne correspond pas exactement aux orientations actuelles des arts vivants, mais cela me semble être l'expression la plus honnête de ce que j'ai à offrir.

**Cette trilogie est une manière d'articuler la question « qu'est-ce que veut dire le concept de performance queer » ? Quelles lignes théoriques et pratiques avez-vous suivies afin de clarifier cette question ?**

Mon dieu, vaste question... Je cherche encore la réponse. La « *queerness* » pour moi n'est pas tant un objet qu'une façon de faire, ou une opération appliquée à quelque chose. C'est une manière de tirer des liens entre les idées de différence sexuelle et celles de race, de genre, de classe... En ce sens, le

mot possède une grande force et une grande valeur pour moi ; il oblige à regarder à la bordure des communautés, et à prendre en compte les *freaks*, les *outsiders*, les laissés-pour-compte, ceux qui ne sont pas à leur place ; c'est aussi un moyen de regarder les manières dont les gens qui ne rentrent pas dans des cases définies peuvent se réunir et faire des choses ensemble. Ma découverte de la performance *queer* a eu lieu au début des années 1990 à San Francisco – un moment incroyable, où se mélangeaient des travaux bruts, punk, « déqualifiés », qui avaient lieu dans des clubs et des théâtres. Cela a complètement transformé ma conception de ce qu'un spectacle de danse pouvait être. Ce travail a rendu *queer* mes propres attentes conventionnelles. Actuellement, il paraît beaucoup plus difficile d'imaginer faire ce genre de travail – tout au moins en cherchant à le penser pour un large public. Quelles sont les marges aujourd'hui, lorsqu'on sait que l'idée de « communauté » n'est plus seulement locale mais aussi virtuelle ? Mais pour revenir à la série *Age & Beauty*, ma façon de penser le *queer*, de concevoir ces pièces en tant que *queer* a à voir, dans le processus de travail, avec le fait d'écouter mes désirs immédiats ; c'est à



être au plus près de ce que la *queerness* a toujours signifié pour moi.

**Vous parlez d'une « temporalité queer » : comment définiriez-vous cette temporalité, et comment affecte-t-elle la manière dont vous traitez le temps sur scène ?**

Je dirais que cela s'exprime différemment dans chaque pièce. Dans la *Part 1*, il y a une sorte de boucle constante. Des boucles d'actions, de langage, de son. Cette boucle incessante propose un commencement infini, tout en attirant l'attention sur le fait que le temps passe – plaçant ainsi le public dans deux zones de temps simultanées. Dans la *Part 2*, nous regardons en arrière, et pendant le temps se déplie dans toutes les directions. Michelle rejoue toutes les parties solo qu'elle a faites avec moi ces quatorze dernières années, Ben et « Moi » (quelqu'un me joue dans la pièce) refont de vieilles discussions de travail comme si elles étaient effectuées en direct, et Lenore remet en scène ses éclairages. L'idée de rétrospective est rendue *queer* en un sens, parce que tous ces éléments sont re-contextualisés de manière à créer une nouvelle pièce, composée à partir du passé mais sans nostalgie. Dans la *Part 3*, des performeurs d'âges différents se réunissent, sans que j'essaie de les présenter comme un groupe « intergénérationnel », mais plutôt comme « les danseurs », envoyant promener nos attentes sur le temps, l'âge...

**Votre travail se préoccupe toujours de la question narrative – c'était le cas dans *Last Meadow* par exemple. Comment avez-vous travaillé l'aspect narratif dans *Age & Beauty* – et tout particulièrement la question d'une « narration collective » ?**

C'est assez séduisant pour moi d'imaginer pouvoir attraper quelque chose d'une « narration collective », même si je considère qu'il est impératif de me localiser moi-même en tant qu'homme, latino, cis-généré, *queer*, (relativement) valide, et capable de gagner ma vie par mon travail artistique. Ce n'est en aucun cas une expérience universelle. Cela dit, je vis dans ce monde, j'en suis le produit. Une bonne part de mon travail consiste à rester attentif à ce qui se produit dans la culture – au niveau artistique, pop, politique, social. Tout ce qui me touche dans ces expériences se retrouve exprimé dans mes pièces. Est-ce que nous ne songeons pas tous à la survie, au monde qui s'écroule ? Ne sommes-nous pas tous impliqués dans cette apocalypse lente et inévitable ? Mais revenons au travail ! Je suis contraint par la façon dont les différents éléments – le mouvement,

le son, le texte, la lumière – se superposent et créent des textures qui proposent un autre espace pour l'expérience. Je pense rarement en termes de récit ; il s'agit plutôt de ce que l'idée de « récit » évoque d'un point de vue rythmique, et comment cette idée agit sur la structure de la pièce telle qu'elle se déplie. Pour le dire autrement – lorsque je fais quelque chose, je garde toujours à l'esprit l'idée de super-structure : comment les choses vont-elles fonctionner en étant ordonnées de telle manière ? Mon rôle de « directeur », c'est d'être la personne qui veille à cette structure. J'aime beaucoup m'y accrocher – c'est mon secret en quelque sorte. J'adore y penser, laisser mon esprit partir à la dérive. C'est à ça que je pense sous la douche, le matin, lorsque je traîne au lit après le réveil, et que je contemple l'espace autour de moi. La *Part 2* est sans doute ce que j'ai fait qui s'approche le plus d'un récit, dans la mesure où il y a un script, des dialogues – qui nécessitaient d'être imprimés à partir des transcriptions, de manière à les structurer de façon logique. Ça a été assez amusant de penser la dramaturgie de manière conventionnelle, pour une fois... Qu'est-ce qui était en trop, qu'est-ce qui était suffisant ? Rien de tout cela n'est révolutionnaire en soi, mais il est intéressant de remarquer que dans le mouvement qui va du monologue – qui est habituellement ce qui caractérise mon travail – vers le dialogue, l'idée de récit devient de plus en plus intrigante.

**Un élément qui est très présent dans les trois parties concerne les « portraits » que vous dressez. Comment avez-vous choisi vos collaborateurs, et comment s'est déroulé le travail de transmissions, d'échanges autour du projet ?**

J'ai découvert mickey dans le travail d'Adrienne Truscott, et j'ai été aussitôt fasciné par sa présence : j'ai su que je voulais travailler avec lui pour la *Part 1*. Lorsque nous avons commencé à travailler ensemble, j'ai été très excité de découvrir que, malgré nos différences, nous partagions un ensemble de compétences intellectuelles et physiques. Comme je le disais, je me suis laissé aller à un processus poreux, je dirais même « irresponsable », et à apprécier travailler ainsi. Un grand nombre de répétitions se résumaient à discuter ou à sortir marcher. J'ai laissé le matériau, les mouvements et les textes émerger lentement. Je savais que je voulais que Michelle participe à la série. Au départ, je pensais qu'elle serait dans la *Part 1*, mais après avoir commencé à travailler avec mickey, il est devenu évident que ça ne pouvait être qu'un duo. Mais Michelle est tellement liée à

mon travail qu'il était clair qu'elle aurait un rôle central à un moment ou à un autre. Un jour, j'étais en pleine conversation de travail avec Ben, et j'ai réalisé à quel point tout cela était théâtral ; du coup, j'ai commencé à enregistrer en secret, en pensant que ça pourrait être un bon matériau pour la *Part 2*. Ce que peu de gens savent, c'est que Ben vient du théâtre musical – c'est un très bon acteur/chanteur/danseur. Du coup, il est devenu évident que ce qui était en train de se produire était une forme d'attention aux relations de longue durée ; la troisième personne qui s'est imposée de manière évidente, c'est la créatrice lumière, Lenore Doxsee, avec laquelle j'ai travaillé depuis autant de temps qu'avec Michelle. On considère parfois le travail des créateurs lumière comme périphérique, ou comme venant après-coup ; mais ma relation de travail avec Lenore a toujours été centrale, et absolument cruciale dans ma compréhension de ce que fait le travail, comment il opère sur les interprètes et le public. Enfin, j'ai intégré une doublure pour jouer mon rôle lors des dialogues, de manière à pouvoir regarder et écouter ces scènes de l'extérieur. Après un moment de présentation du travail en cours, je me suis rendu compte que je n'aimais pas la façon dont je me jouais, et j'ai donc demandé à Sean Donovan, ma doublure, de me remplacer dans la pièce. C'était beaucoup plus excitant d'avoir cette distance entre moi et le rôle de l'artiste aux prises avec l'angoisse. La *Part 3* porte sur une constellation *queer* de personnes dont la présence, ensemble, transcende les conceptions conventionnelles de l'ensemble de danse « inter-générationnel ». C'est une manière d'accepter l'idée de formes *queer* d'affinité ou de liens de parenté – qui ne suivent pas les représentations hétéro-normées de la structure familiale. C'est particulièrement touchant pour moi, puisque Ezra, l'enfant de huit ans dans la pièce, est mon filleul, et qu'il est le fils d'Anna Azrieli, qui a joué dans mes pièces pendant quinze ans. Je me sens très lié à tout le monde dans cette pièce, de manière très personnelle.

**J'aime beaucoup cette citation de vous : « mon travail est une recherche philosophique déguisée en performance ». Pouvez-vous m'en dire un peu plus à ce propos ?**

Oh mon cher, je crois que c'est ce que je viens de faire.

Propos recueillis par Gilles Amalvi

## Miguel Gutierrez

Performeur de la scène new-yorkaise, plusieurs fois primé, Miguel Gutierrez est aussi chorégraphe, interprète, musicien et auteur. La voix est pour lui un mouvement et le corps un vecteur d'émotions et d'idées. Installé à Brooklyn, à New York, depuis 2001, il alterne projets solos, performances et œuvres collectives. Leur style, toujours explosif, mélange les genres et déjoue les conventions.

Il a créé les pièces *enter the seen* (2002), *I succumb* (2003), *DAMNATION ROAD* (2004), *Sabotage* (avec Jaime Fennelly 2001-2004), *Retrospective Exhibitionist and Difficult Bodies* (2005, Bessie Award), *myendlesslove* (2006, 2013), *Everyone* (2007), *Nothing, No thing* (2008), *Last Meadow* (2009, Bessie Award), *HEAVENS WHAT HAVE I DONE* (2010), *And lose the name of action* (2012), *Storing the Winter with Mind Over Mirrors* (2013). Il a collaboré avec Jenny Holzer pour une performance au Boston ICA, est intervenu au Metropolitan Museum of Art pendant l'exposition *Regarding Warhol* et a créé une performance en écho au spectacle *Re-defining Actionism* au MUMOK/ImPulsTanz. Il s'est produit avec Jeremy Wade dans le rôle d'une des Holy Sisters of the Church of Beer au Roskilde Festival en 2013. Il a réalisé la chorégraphie et a dansé dans les clips de Diane Cluck, Holcombe Waller et Le Tigre, a chanté avec Antony and the Johnsons, Nick Hallett, My Robot Friend, Justin Vivian Bond et Holcombe Waller, a composé la musique originale de plusieurs de ses spectacles et a auto-produit un album (EP) sous le nom *The Belleville*. Il est l'auteur du livre *WHEN YOU RISE UP*. Son travail est présenté dans *The Choreographic* de Jenn Joy, publié par MIT Press. Il a créé le *DEEP AEROBICS*, une méthode absurde pour atteindre la radicalité présente en chacun de nous. Il pratique la méthode Feldenkrais. [www.miguelgutierrez.org](http://www.miguelgutierrez.org)

**Miguel Gutierrez au Festival d'Automne à Paris 2010 : *Last Meadow* (Centre Pompidou)**

\* *Queer* est un mot anglais signifiant « étrange », « peu commun », « bizarre ». Ce terme est apparu à partir des années 1980, selon le même phénomène d'appropriation du stigmaté et de l'insulte que lors de la création du mot *négritude*, pour regrouper les identités non-*straight* (soit les personnes non-hétéro-normées) sous un même terme.

**SONIA**

**RYKIEL**

**PARIS**

**[SONIARYKIEL.COM](http://SONIARYKIEL.COM)**