

SCÈNES DU GESTE

6 – 8 novembre 2015

LE CND

FESTIVAL
D'AUTOMNE
À PARIS

44^e édition



SCÈNES DU GESTE – chapitre 1

Programme diurne
Studios et salles du *CND*

Vendredi 6 et samedi 7 novembre 12h – 23h
Dimanche 8 novembre 12h – 20h

La Fabrique des gestes

Samedi 7 et dimanche 8 novembre

Le Laboratoire des chœurs

Vendredi 6 et samedi 7 novembre

L'Atelier des archives

Samedi 7 et dimanche 8 novembre

Films et installation-performance

Vendredi 6, samedi 7 et dimanche 8 novembre

Entrée libre

Programme nocturne
Salles de spectacle du *CND*

Programme A

Vendredi 6 novembre 19h
Samedi 7 novembre 15h et 19h
Dimanche 8 novembre 15h (sans Maguy Marin)
Durée estimée : 1h15

Programme B

Vendredi 6 novembre 21h (sans Gil Isoart)
Samedi 7 novembre 17h et 21h
Dimanche 8 novembre 17h
Durée estimée : 1h15

Tarif plein 15€ / Tarif réduit 10€

Avec la carte *CND* : Tarif plein 10€ / Tarif réduit 5€

Conception & commissariat artistique, **Christophe Wavelet**

Production et réalisation Centre national de la danse

Coproduction Festival d'Automne à Paris

En partenariat avec l'Opéra national de Paris, le Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris, le Conservatoire à Rayonnement Régional de Paris

Avec le soutien du Palais Galliera, musée de la Mode de la Ville de Paris et du Ciné 104 Pantin

Remerciements aux élèves du CNSMDP, issus du département des disciplines instrumentales classiques et contemporaines, du département de musique ancienne ainsi que de la direction des études chorégraphiques, et aux notateurs, professeurs et classes de danse et de musique du CNSMDP

www.festival-automne.com – 01 53 45 17 17 // www.cnd.fr – 01 41 83 98 98

Photographies couverture, 4^e de couverture et pages intérieures :

Pierre Leguillon, *La Grande Évasion* – coll. Musée de la danse / Centre chorégraphique national de Rennes et de Bretagne © Pierre Leguillon

Éditorial

SCÈNES DU GESTE est une manifestation performative. À la croisée du geste, de la mémoire et de l'archive, sa première édition invite le public à se familiariser avec les nombreuses œuvres mettant en scène les rapports des corps et de l'histoire. Artistes et chercheurs y sont rassemblés au gré d'un ensemble de performances chorégraphiques et musicales, d'installations et de projections. Inaugurant un cycle biennal au *CND*, ce chapitre 1 est placé sous le signe du dialogue que les arts performatifs entretiennent depuis longtemps avec le cinéma, la musique et les arts visuels.

Deux temps structurent ce rendez-vous : diurne et nocturne. Dans la journée, l'ensemble du bâtiment conçu par l'architecte Jacques Kalisz est activé au gré d'un parcours propice au libre jeu de l'expérience esthétique. Aux œuvres réunies dans les différentes salles du *CND* se joignent trois autres séquences : la Fabrique des gestes, le Laboratoire des chœurs et l'Atelier des archives. Le soir venu, place à un ensemble de spectacles chorégraphiques et musicaux qui s'entrelacent à une série de projections, où les figures du solo et du duo témoignent de l'extraordinaire invention qu'elles suscitent en Europe depuis plus de trois siècles.

Christophe Wavelet

« Mille histoires de gestes »

Entretien avec Christophe Wavelet



Comme l'annonce son titre, SCÈNES DU GESTE – chapitre 1 marque la première étape d'un cycle de manifestations performatives dont vous signez la conception au Centre national de la danse.

Ce rendez-vous public inaugure un projet de biennale que Mathilde Monnier, qui assume désormais la direction du Centre national de la danse, m'a convié à concevoir pour les prochaines années. SCÈNES DU GESTE prend appui sur une constellation de gestes artistiques que ce premier chapitre configure à sa manière. Il entrelace pour cela installations, performances ou projections et met l'accent sur la fécondité du dialogue des arts. Il permet aussi de mobiliser l'ensemble des ressources liées à l'activité du CND en les déployant dans les espaces de l'étonnant bâtiment qui l'abrite, conçu par l'architecte Jacques Kalisz à Pantin. Surtout, il s'emploie à rendre sensible un ensemble de pratiques artistiques qui invitent à repenser aujourd'hui les potentialités inédites d'un nom pourtant familier : celui de « chorégraphie ». Et comme son titre l'indique, il y est question de scènes : dispositifs de présentation et d'intelligibilité. Il s'agit d'y mettre en lumière différents processus artistiques qui donnent lieu à l'invention de modes souvent inédits du faire, du voir,

du dire et du sentir, au gré des fictions qu'ils inventent. Et puis il sera question de gestes, ce nom commun qui, comme celui de langage, est constitutif de la vie et de l'histoire des sociétés humaines. Conviant à faire l'expérience de nombreuses œuvres plastiques, chorégraphiques, musicales ou cinématographiques, ce Chapitre 1 convie aussi visiteurs et spectateurs à entrer dans la fabrique où les hypothèses artistiques s'éprouvent, se pensent et s'adressent. Autrement dit, à s'intéresser à ce que font les pratiques de l'art, aux conditions d'expérience que pour cela elles se donnent et à la manière dont elles s'écrivent ou se phrasent pour devenir pensables, pour s'offrir en partage.

Le CND est à la fois un lieu de création et un centre de ressources : est-ce que l'idée de SCÈNES DU GESTE est de faire sortir ces ressources, les exposer, les incarner, leur donner une autre visibilité ?

Il est vrai que la constitution des collections et des fonds publics d'une grande richesse aujourd'hui conservés à la bibliothèque médiathèque du Centre national de la danse a été l'objet d'un soin particulièrement attentif. Les ressources offertes aux visiteurs, aux artistes et aux chercheurs en font désormais

un lieu de réputation internationale. Plus que de les « faire sortir », il s'agit donc d'attester des manières dont elles sont aujourd'hui mises au travail par des artistes, au gré de pratiques parfois encore mal connues du public. La configuration de ce Chapitre 1 de SCÈNES DU GESTE donne ainsi visibilité et intelligibilité à un ensemble de projets émergés ces vingt dernières années. Ce qui leur est commun, c'est d'engager un certain devenir de l'art à la confluence de certains enjeux : la formation et la propagation de gestes artistiques, notamment dans leurs rapports à l'histoire, à la mémoire et à l'archive. Enjeux décisifs, s'agissant d'un art pour lequel la question de la transmission ne se pose pas dans des termes identiques aux arts visuels ou au cinéma, lesquels disposent de musées ou de cinémathèques. Conjointement, il s'agira de rendre sensible la manière dont cet enjeu de l'invention gestuelle reste commun à un ensemble de pratiques de l'art, capables de dialogues fertiles.

Cette programmation implique des ateliers, des pièces, des films, des interventions théoriques... Difficile de passer en revue tout ce qu'elle contient. Comment avez-vous organisé ces temps, ces séquences, leur entrelacement ?

Deux temporalités configurent en effet ce premier chapitre de SCÈNES DU GESTE : diurne et nocturne. Pendant la journée, trois séquences s'offrent aux visiteurs : la Fabrique des gestes, l'Atelier des archives et le Laboratoire des chœurs. Et le soir venu, place aux spectacles.

Deux espaces sont consacrés à différents fragments audiovisuels rares qui documentent les fictions chorégraphiques des performers extraordinaires que furent respectivement Valeska Gert et Kazuo Ohno. Deux autres présentent les gestes d'artistes contemporains. L'installation performative conçue par Pierre Leguillon, *La Grande Évasion*, permet l'activation d'un musée portable dont la collection est constituée d'images ayant la danse pour signifiant commun. Enfin, l'œuvre filmique que Tacita Dean a réalisée en collaboration avec le chorégraphe Merce Cunningham au soir de sa vie à partir de la célèbre composition de John Cage 4'33 est ici présentée dans sa version pour écran seul.

Sous l'intitulé de Fabrique des gestes, certaines questions sont travaillées : que signifie être « danseur » ou « danseuse » en 1585, en 1632, en 1724 ou en 1792 ? Que danse-t-on en 1911, en 1924, en 1932, en 1956 ou en 1968, et comment ? Quelles motivations irriguent une pratique artistique ? Quelles formes de vie, quels modes de représentation engagent-ils ? À quelles

manières de faire société donnent-ils lieu ? Comment des savoirs y sont-ils construits, discutés et transmis ? Quel sensible commun la Fabrique des gestes remet-elle au travail ? Quelle puissance d'invention, quel jeu d'écart, quelles transformations engage-t-elle ? Plus que de réponses, il s'agira, au gré de performances chorégraphiques et musicales, de donner accès à la manière dont elles sont mises en œuvre à partir des sources sur lesquelles elles prennent appui. Cette dynamique permettra aussi de détailler ce qu'un nom aussi familier que celui de « danseurs » a pu assumer non seulement de sens fort différents, mais aussi impliquer en termes de pratiques. Et cela, de la Renaissance au XX^e siècle. Manière de rappeler que le présent de l'art assume ainsi l'un des legs de la modernité artistique : par-delà tout vœu de « rupture », celle-ci a en effet commencé avec la décision d'instaurer de nouveaux régimes de rapport au passé. Et pour cela, « de réinterpréter ce que fait ou ce qui fait l'art », comme l'a rappelé Jacques Rancière. Façon aussi de mettre en lumière la richesse de démarches qui s'intéressent de très près depuis quelques années aux généalogies des gestes et des chorégraphies. Car les gestes, pas plus que les mots, ne tombent du ciel : ils sont le fruit d'une histoire aussi complexe que passionnante, au cœur des transformations que connaissent les sociétés humaines.

Sous la rubrique de l'Atelier des archives, artistes, curateurs et chercheurs impliqués dans une libre pratique de l'archive ont répondu à notre invitation. L'ensemble des rendez-vous qu'ils destinent aux visiteurs conviera à une traversée singulière parmi sources et documents. Conçus chaque fois comme embrayeurs, ceux-ci permettront de déployer les sédiments de mille histoires de gestes et de les mettre en intrigue. Pour mieux libérer leurs provenances, leurs enjeux et leurs effets.

Quant au Laboratoire des chœurs, il fera intervenir enfants, adolescents et adultes, amateurs ou jeunes artistes suivant un cursus chorégraphique. Il mettra l'accent sur un enjeu structurant de l'histoire des pratiques en danse : celui de l'invention de formes collectives d'expérience. Cela, au gré de différentes pratiques et figures de la choralité. De la reprise d'un bal de la Renaissance à des danses chorales d'Isadora Duncan ou de Martin Gleisner, ce dispositif sera l'occasion de comprendre comment l'acte chorégraphique a été pensé au fil des âges, y compris comme dynamique de construction et de questionnement d'un commun nouant entre eux les enjeux de solidarité et de réciprocité sur lesquels toute culture repose.

Enfin, au cours des soirées, deux programmes exceptionnels ont été tout spécialement commandités à un ensemble d'artistes pour ce premier chapitre de SCÈNES DU GESTE. Ils entrelaceront spectacles chorégraphiques, musicaux et projections. D'Isadora Duncan à Merce Cunningham, de Valeska Gert à Oskar Schlemmer, d'Erik Satie à Kurt Weill et John Cage, de Mary Wigman à Yvonne Rainer et d'un fandango du Siècle d'or espagnol à une danse flamenco de Carmen Amaya, ces soirées seront entièrement consacrées à des *solis* et duos remarquables parmi ceux ayant scandé l'histoire chorégraphique occidentale. Ils seront confiés à l'interprétation de danseurs, de musiciens et de performers de différentes générations, aussi notables que Maguy Marin et Latifa Laâbissi, François Chaignaud, I-Fang Lin et Thomas Caley ou Ana Yepes. Conçues comme un montage non chronologique, le caractère unique de ces soirées repose sur le fait qu'elles ont été imaginées pour cette manifestation.

Spectacles, projections, ateliers couvrant un spectre historique allant de la Renaissance à nos jours... Est-ce que cette programmation a valeur de « synthèse critique » des formes, des idées qui ont agité le champ chorégraphique ces vingt dernières années ?

En admettant qu'une telle entreprise soit non seulement possible mais légitime, il est certain qu'elle réclamerait une configuration bien plus vaste, une durée nettement plus importante et des moyens de production véritablement exceptionnels. SCÈNES DU GESTE a plutôt été conçu comme la configuration ponctuelle d'un ensemble d'espaces d'expérience où il s'agit d'abord de rendre sensibles les poétiques que suscitent aujourd'hui des processus où le geste et la parole coopèrent et où l'enjeu de l'invention artistique permet d'engager différents modes de rapports à l'histoire, à la mémoire, à l'archive et à la transmission. Autrement dit, d'éprouver et de repenser ce qui s'échange sous le nom d'art entendu comme mode d'interrogation, d'intervention et de redistribution d'un sensible commun. Manière aussi de se familiariser avec un ensemble de démarches et de questionnements qui portent tant sur la formation et la transmission des savoirs artistiques que sur la nécessaire reformulation historique des pratiques, de leurs modes de production, d'adresse ou de présentation. Pour le reste, comme disait si bien Wittgenstein : « ce que ton lecteur peut faire lui-même, laisse-le lui ». Même chose pour les visiteurs et spectateurs.

Est-ce que cette programmation est aussi une manière d'y voir plus clair sur l'évolution de la danse

contemporaine, en relation avec son histoire, son statut, sa relation avec d'autres formes artistiques et d'autres champs de savoir ?

Votre question laisse supposer qu'une espèce d'ombre ou d'opacité pourrait régner sur les transformations que connaissent les pratiques chorégraphiques, dans leur rapport aux contextes où elles interviennent ou aux autres domaines de pratiques avec lesquels elles dialoguent. Il ne me semble pas qu'il en soit ainsi. D'une part, parce que l'intérêt public croissant qu'elles suscitent depuis quelques décennies ici et là dans le monde témoigne du fait que les spectateurs sont eux aussi partie prenante de ces transformations. Après tout, comme Marcel Duchamp le formulait déjà, ne sont-ce pas « les regardeurs qui font les tableaux » ? D'autre part, parce que ce qui se formule, se pense et s'échange sous le nom d'art procède toujours d'une adresse, d'une destination. Or, cette adresse n'est jamais faite à tel individu ou tel groupe en particulier, c'est-à-dire à tel public socialement ou idéologiquement déterminé. Au contraire, un geste artistique s'adresse « à qui veut », comme l'a si justement formulé Mallarmé. Autrement dit, à quiconque s'y dispose favorablement, s'y montre intéressé. Or, il me semble qu'à cet égard aussi les spectateurs sont attentifs et assument leur part du contrat symbolique qu'ils souscrivent avec les pratiques ou les projets artistiques qu'ils fréquentent. Par ailleurs, ce que vous nommez l'évolution des pratiques chorégraphiques me paraît, comme pour les autres pratiques artistiques, inviter à ne surtout pas le céder aux demandes de formules, de labels ou de slogans hâtifs propres à l'industrie culturelle. En matière d'expérience artistique, il me semble préférable de se garder de tout empressement à conclure. Il est sans doute plus fécond d'aller vers l'unité singulière, c'est-à-dire vers les pratiques et les œuvres. En particulier si l'on entend discerner chaque fois ce que, du commun, ces pratiques redistribuent et comment. Bref : je ne crois pas qu'il soit possible d'identifier une évolution, au sens univoque du terme. Et cela, qu'il s'agisse d'art chorégraphique ou d'autres arts, notamment dans une époque où il faudrait pour cela assumer une position de surplomb intenable face aux dimensions géoculturelles mondiales où une telle « évolution » se joue désormais. À cet égard, sans doute convient-il ici de préciser que SCÈNES DU GESTE ne cherche à mettre en lumière que certaines mutations, survenues dans un contexte spécifique : celles des pratiques et des discours chorégraphiques qui coexistent dans la France du XXI^e siècle, que ce soit à l'égard de sa capacité à maintenir le dialogue avec d'autres contextes

culturels ou d'autres domaines de pratiques, qu'ils soient artistiques ou de recherche. Il consiste ainsi en une configuration qui vise à en rendre intelligibles certaines conditions, certaines modalités de travail ou de transformation de catégories aussi admises que celle de « performance », de « danse » ou de « chorégraphie ». En restant pour cela attentif aux dialogues et aux débats qui les irriguent. Bref, à mettre l'accent sur leur effectivité et leur capacité à prendre part aux inventions de l'âge qui est le nôtre.

Une perspective intéressante de SCÈNES DU GESTE tient par ailleurs au fait de ne pas envisager la danse selon son « historiographie » classique – qui part généralement du ballet, passe par la danse moderne pour arriver à la danse contemporaine – mais de tordre cette perspective, notamment en prenant en compte la danse de la Renaissance. Quel est le sens de cette « discontinuité » ?

Cette « historiographie » que vous évoquez me paraît sans doute moins relever d'un quelconque « classicisme » que d'un positivisme pour le moins problématique. Lequel est d'ailleurs fort heureusement mis souvent en défaut, tant par les pratiques et les discours que par les œuvres de l'art. Et cela, en danse comme ailleurs. À cet égard, SCÈNES DU GESTE est aussi l'occasion de faire entendre un ensemble non homogène de voix, de paroles ou de récits qui, conjoints aux gestes qu'ils travaillent, sont autant de manières de contribuer à l'intelligibilité réciproque de modes de pensée et d'action que les pratiques de l'art mettent en jeu. Quant à la discontinuité, il me semble qu'elle est inhérente à la transmission de la modernité en art.

Au cœur de SCÈNES DU GESTE, deux questions insistent tout particulièrement : celle du document, de l'archive – textes, témoignages, partitions, traités ; et celle du performatif, de toutes les frictions entre le chorégraphique et le performatif. Est-ce qu'il ne s'agit pas des questions centrales de ce que pourrait être une « scène du geste » ? Est-ce que la ligne de démarcation entre les deux ne se joue pas justement au niveau du statut du document ?

C'est plutôt dans l'entrelacs de quatre notions que ce Chapitre 1 a été conçu : geste, mémoire, archive et transmission. Ce sont leurs mutuelles implications qui motivent et informent aujourd'hui de nombreuses pratiques artistiques. Le document, la source archivistique ne constitue en réalité que l'un de ces quatre termes. Or, c'est son rapport aux trois autres termes qui est sans doute décisif. Quant à l'enjeu du geste, il me semblerait à la fois périlleux et réduc-

teur de chercher à ne le rabattre que sur la question du performatif. Pour devenir pensable, et pour qu'il puisse se chiffrer dans des fictions artistiques, il me semble qu'il engage bien d'autres dimensions. Si l'on y regarde aujourd'hui de près, ce qui se laisse observer c'est que cette catégorie du geste intéresse un ensemble de champs de pratiques, de l'art à l'anthropologie, de l'histoire sociale et culturelle à l'esthétique, et de la psychanalyse aux neurosciences ou aux nouvelles technologies. SCÈNES DU GESTE s'apprête à en éclairer certaines approches, au gré des différents dispositifs que ce programme noue. Quelles hypothèses des danseurs, des chorégraphes et d'autres artistes construisent-ils au gré de pratiques distinctes et hétérogènes, où l'entrelacs des gestes, des documents, de la mémoire et de la transmission sont en jeu ? En quoi ces logiques se distinguent-elles des méthodes et des critères dont sont passibles les travaux universitaires ? En quoi sont-elles ou non convergentes avec d'autres domaines de pratiques ? C'est de ces questions et de la manière dont des œuvres les chiffrent aujourd'hui que visiteurs et spectateurs de SCÈNES DU GESTE sont conviés à faire l'expérience le temps de ces trois journées bouillonnantes.

Propos recueillis par Gilles Amalvi

Christophe Wavelet, historien d'art, critique et curateur, a codirigé les activités du Quatuor Knust et siégé aux comités de rédaction des revues *Vacarme* et *Mouvement*. Directeur du LiFE – Lieu international des Formes Émergentes (2005-2010), il y a signé un programme d'expositions, de performances, de concerts et de publications. Dramaturge de la reprise de *Relâche* d'Erik Satie et Francis Picabia (1924), il travaille à celle des œuvres conçues par Oskar Schlemmer pour la scène du Bauhaus (1922-29). Lauréat de l'Académie Schloss Solitude en 2012 et 2013, il intervient comme curateur depuis 2014 au CND, à l'invitation de Mathilde Monnier, et depuis 2015 pour l'International Arab Theater Fund à l'invitation de Mai Abu El Dahab, ainsi qu'à celle de Benjamin Millepied dans le contexte de la nouvelle Académie chorégraphique de l'Opéra de Paris. Il dispense un enseignement régulier dans différentes écoles d'art européennes. Avec la chorégraphe Eszter Salamon, il cosigne cette année la mise en scène de *Monument 0.1 – Valda Setterfield & Gus Solomons Jr.* qui sera présentée en novembre au CND.

PROGRAMME DIURNE

La Fabrique des gestes

À partir d'un montage de performances chorégraphiques ou musicales et de l'activation de nombreuses sources exposées (codex, partitions, traités de maîtres à danser, correspondances, mémoires, manifestes, articles, essais, témoignages, textes littéraires), cette séquence invite à entrer dans la fabrique où se rêvent, se pensent et se forment différentes constellations de gestes auxquelles l'histoire occidentale a donné le nom de *danses* ou de *chorégraphies*. Qu'il s'agisse de la Renaissance tardive, des époques baroque et classique ou de la modernité artistique, cette séquence de SCÈNES DU GESTE met en lumière les conditions historiques grâce auxquelles s'opèrent les transformations de ce qui s'entend sous le nom de « danseurs », de « danse ». En mettant l'accent sur ces mutations qui scandent la tumultueuse histoire des conceptions propres à différents âges chorégraphiques, elle permet d'éclairer qu'en art comme ailleurs, les gestes ne tombent pas du ciel. Fruits d'une pratique, ils procèdent aussi toujours d'une histoire dont il s'agit ici de tracer certaines généalogies pour mieux en éprouver les conditions, les motivations, les modalités et les priorités. Ce qui est en jeu, c'est également la manière dont chaque pratique artistique requiert et engage un travail qui conjugue entre eux différents processus. Parmi eux, la répétition, la sédimentation, la mémorisation et l'adresse jouent un rôle décisif. Les fictions auxquelles l'histoire de chaque société humaine donne le nom d'*art* nouent le sensible au pensable : gestes de corps et gestes de pensée y sont solidaires. Ils s'y offrent chaque fois comme expérience plurielle de subjectivation, redistribuant le « commun » dont elles sont issues. Cela, afin d'en garantir la transmissibilité et d'en relancer la possibilité.

Répertoires et pratiques de danseurs, de l'âge baroque aux Lumières

Danse, Olivier Collin, Irène Feste, Irène Ginger, Hubert Hazebroucq
Masques, Marie-Astrid Adam
Costumes, Marielle Viillard

Musique, étudiants du Département de musique ancienne du CNSMDP, dirigé par Pascal Bertin
2 modules :

Danses anciennes : « Entre règle et caprice » (45 minutes)
Danses anciennes : « Du naturel au caractère » (45 minutes)

Irène Ginger et Hubert Hazebroucq signent cette intervention qui convie les spectateurs à se familiariser avec différents aspects des riches répertoires chorégraphiques et musicaux des XVII^e et XVIII^e siècles. Grâce à l'activation de nombreuses sources permettant leur restitution, ils déclinent cette séquence selon deux temps, qui mettent chacun en lumière la nature des expériences que la pratique de ces répertoires suscite. Le premier temps, « Entre règle et caprice », permet aux spectateurs de se familiariser avec les cadres et les codes qui déterminent les logiques de composition et les processus d'ornementation du geste dansé lors des différentes époques concernées. Le second temps, « Du naturel au caractère », convie à une exploration des modalités grâce auxquelles les danseurs donnaient sens à leur danse, entre présentation de soi et représentation, associant pour cela abstraction et théâtralité.

Irène Ginger, spécialisée en danse baroque depuis 1982, travaille avec la compagnie L'Éventail (direction M.G. Massé). Elle enseigne au CNSMDP, au CRR de Paris et au PSPBB pour musiciens et danseurs. Elle poursuit des recherches sur la danse baroque au sein de l'Association pour un centre de recherches sur les arts du spectacle aux XVII^e et XVIII^e siècles.

Hubert Hazebroucq, danseur contemporain à Lyon, s'est familiarisé en 1998 avec les danses anciennes, Renaissance et baroque. Il a interprété ces répertoires dans plusieurs compagnies, dont L'Éclat des Muses (Christine Bayle). Chorégraphe, il fonde en 2008 la compagnie Les Corps Éloquents. Invité par de nombreux ensembles musicaux parmi lesquels Doulce Mémoire, il est aussi chercheur et membre de l'ACRAS.

Irène Feste pratique les danses Renaissance et baroque depuis 2006, en particulier avec Christine



Le Laboratoire des chœurs

Pour groupes d'enfants, d'adolescents et d'adultes amateurs

Bayle, Divertimenty (G. Jablonka) et Les Corps Éloquents. Elle a cofondé avec Pierre-François Dollé la compagnie Fantaisies Baroques en 2007, et poursuit des recherches sur la danse des années 1800-1830.

Olivier Rollin est diplômé du CNSMDP en danse contemporaine. Après avoir travaillé avec Karine Saporta et Charles Cré-Ange, il est interprète depuis 2002 dans des compagnies de danse baroque, collaborant notamment avec les chorégraphes Marie-Geneviève Massé, Béatrice Massin et Ana Yepes.

Modernités chorégraphiques

Isadora Duncan, Rudolf Laban, Mary Wigman, Ted Shawn, Martha Graham, Kurt Jooss, Doris Humphrey

L'enjeu de l'incorporation ou de l'appropriation artistique des gestes au moyen de l'interprétation des archives entraîne avec lui la question des conditions d'analyse qui permettent d'élaborer une lecture à la fois rigoureuse et inventive des sources disponibles. Il s'agit chaque fois de veiller à ce que la poétique où les œuvres ont leur source puisse à son tour donner lieu à la singularité d'un geste d'interprétation. Coordonnée par Noëlle Simonet en dialogue avec les notateurs en cinématographie Laban ainsi que les professeurs de danse contemporaine du CNSMDP, cette séquence présente une constellation de pratiques chorégraphiques et de techniques de corps constitutives de la modernité chorégraphique, élaborées au cours de la première moitié du XX^e siècle. Elle active un ensemble de sources rares ou encore méconnues provenant des fonds et collections d'archives conservées à la médiathèque du *CND* ou déposées au Centre national d'écriture du mouvement (CNEM), un vaste ensemble de partitions chorégraphiques allant de Rudolf Laban à Mary Wigman, de Hanya Holm à Kurt Jooss ou Jean Cébron et de Ted Shawn à Martha Graham ou Doris Humphrey. Qu'il s'agisse d'exercices de cours ou de fragments chorégraphiques souvent inédits, tous sont interprétés par les danseurs qui suivent actuellement le cursus d'études dispensé par le département de danse du CNSMDP. Il s'agit donc d'un double geste de transmission : à de jeunes artistes en cours de formation,

ainsi qu'aux visiteurs et spectateurs. Moyen aussi de faire très concrètement l'expérience des régularités et des singularités ayant structuré les conceptions de la danse dont hérite l'époque contemporaine.

Cinéographes associés

Amandine Bajou, en tant que notatrice, note des extraits de la *Cinquième position* d'Andrea Sitter, avant d'entamer un travail approfondi autour des pièces de Myriam Gourfink (*Une lente mastication*, *Almasty...*) pour qui elle est également interprète.

Irénée Blin, danseuse et chorégraphe, développe des projets mêlant danse, musique et théâtralité, où la cinématographie Laban et l'Analyse Fonctionnelle du Corps dans le Mouvement Dansé viennent soutenir les étapes de création et de réalisation.

Aurélien Berland est diplômé en 2006 du CNSMDP en danse contemporaine et en cinématographie Laban en 2015. Danseuse, elle a notamment collaboré avec différents chorégraphes de la scène contemporaine française tels que Daniel Dobbels, Christian et François Ben Aïm, Christine Gérard et Nacera Belaza, tout en menant à bien ses propres projets chorégraphiques. En 2014, elle crée la Compagnie Gramma.

Virginie Mirbeau est danseuse et associée aux projets des chorégraphes François Raffinot puis Hervé Robbe au CCN du Havre. Chorégraphe, diplômée du CNSMDP en cinématographie Laban et titulaire du Certificat d'aptitude de professeur en danse contemporaine, elle rejoint en 2014-15 le cycle de perfectionnement en notation Laban au CNSMDP et interprète la reprise, signée par Dominique Brun, du *Sacre du printemps* de Vaslav Nijinski, *Sacre #2*.

Maud Pizon se forme à la danse contemporaine au sein de la compagnie Coline à Istres. Depuis 2008, elle danse notamment pour Mié Coquempot, Amélie Port et Mélanie Perrier. En 2014, elle participe à la recreation du *Sacre du printemps* de Nijinski que signe Dominique Brun. Titulaire d'une Licence du département Danse de l'Université Paris 8, elle suit actuellement le second cycle du cursus d'études de cinématographie Laban au CNSMDP.

Cette séquence est consacrée à l'activité chorale et met l'accent sur l'un des vœux hérités de l'histoire de la danse et relayé par la modernité chorégraphique. Aux côtés d'une danse destinée à la scène des théâtres et portée par des danseurs de métier, il s'est aussi agi de mettre en œuvre différentes pratiques au moyen desquelles le travail des gestes, des mouvements et des rythmes puisse s'éprouver comme projet collectif. Cela, afin de reconfigurer un commun dont l'expérience s'éprouve de corps à corps. Et en mobilisant pour cela les vastes ressources qu'offre toute situation de dialogue kinesthésique. L'invention de figures de la choralité y est chaque fois conçue comme une manière d'être ensemble, au moyen de pratiques qui se redistribuent au gré de l'histoire selon des modalités qui varient considérablement comme on le verra ici, de la Renaissance à aujourd'hui.

Maispiel (Jeu de mai, 1929)

Chœur de mouvement de Martin Gleisner

Interprétation, élèves du CNSMDP

Notatrices, Marie-Charlotte Chevalier et Axelle Locatelli

À l'aube des années 1930, Martin Gleisner, collaborateur de Rudolf Laban, contribue à l'élaboration d'une conception des pratiques chorégraphiques élargie au-delà des seuls cercles de professionnels. C'est alors qu'il compose *Maispiel* (*Jeu de mai*) à partir d'un texte de Richard Dehmel (1863-1920), poète allemand proche du mouvement politique ouvrier.

Marie-Charlotte Chevalier est danseuse. Après un cursus universitaire, elle suit une formation de danse contemporaine au Conservatoire de région de Paris, puis à New York dans les studios de Movement Research, de Trisha Brown, de Susan Klein et de Merce Cunningham. Ses collaborations artistiques s'inscrivent aussi dans le domaine des arts visuels.

Axelle Locatelli, titulaire du diplôme de perfectionnement en cinématographie Laban (CNSMDP), est actuellement doctorante en danse à l'université Paris 8 où elle a enseigné pendant deux ans. Elle mène des recherches sur les « chœurs de mouvement Laban » et travaille régulièrement à des relectures de transcriptions de danses chorales.

Il suffit d'un geste (circa, 1920)

Isadora Duncan

Reprise et transmission sous la direction de Lætitia Doat
Interprétation chorégraphique, Centre d'Hébergement et de Réinsertion Sociale (CHRS) pour femmes Pauline Rolland du 19^e arrondissement de Paris et élèves de la classe d'application du *CND*

« À partir du solo intitulé *La Mère*, composé par Isadora Duncan au début des années 1920, je proposerai à un groupe de femmes d'interroger la question du récit en danse. Comment une simple marche, un seul geste de bras peuvent-ils porter toute une histoire ? »

Lætitia Doat

Lætitia Doat, danseuse et chorégraphe, est titulaire d'un doctorat du Département danse de l'Université Paris 8 consacré aux danses d'Isadora Duncan, et est diplômée en cinématographie Laban du CNSMDP. Elle enseigne depuis 2013 au Département danse de l'Université de Lille 3. Ses travaux chorégraphiques s'intéressent depuis une dizaine d'années aux notions de répertoire ainsi qu'au dialogue entre danse et arts visuels.

Un bal à la Renaissance

Reprise d'un bal pour enfants

Transmission sous la direction d'Hubert Hazebrucq

Interprétation chorégraphique, enfants et adolescents

(classe de CM2 de l'école Paul Langevin, Pantin)

Interprétation musicale, musiciens du CRR de Paris

Une classe de CM2 de Pantin présentera quelques-unes des principales danses pratiquées au bal durant le XVI^e siècle. Ces rondes, chaînes ou processions sont avant tout une expérience collective, non démonstrative – ce qui n'exclut ni la finesse ni la complexité –, mêlant dans un élan musical partagé le rituel, le festif ou le ludique. Le public sera convié à participer.

Hubert Hazebrucq

Voir biographie page 9.

L'Atelier des archives

L'enjeu du geste, et plus particulièrement du geste en art, se pense depuis des domaines de pratiques nombreux, distincts et complémentaires. Les artistes et chercheurs qui interviennent ici ont en commun, par leurs activités respectives, d'être impliqués dans une pratique approfondie de l'archive en relation à la question du geste artistique. Au cours de rendez-vous avec chaque intervenant, les visiteurs sont ainsi conviés dans différents espaces du *CND* où un ensemble de documents est exposé et présenté. À partir d'une sélection de sources souvent étonnantes effectuée par chacun au gré de son archive personnelle ou de certains fonds rares, ces voyages sont comme autant de contes, de récits ou de fables qui s'élaborent à partir des sources. Ils permettent chaque fois de faire l'expérience de la poétique singulière qu'une pratique permet d'élaborer. Manière de se familiariser avec les processus grâce auxquels l'activation et l'interprétation des sources historiques contribuent à éclairer ce présent depuis lequel il s'agit de les lire et de les faire parler. Ou comment déplier chaque fois les sédiments historiques de gestes que l'invention artistique a libérés, pour relancer la propagation de leurs effets.

1920-2015 : Paris-dada, Paris-relâche
Carole Boulbès

« Années folles, *glamour*, machineries, émergence du style Art déco, passage de dada au surréalisme, passage de la vierge à la mariée, plaisirs. Poésie sonore, injures, non-sens, provocations, avant-garde, après-guerre, farces, pantalonnades. Café-concert, musique sodomiste, music-hall, sketch, cinéma. Redistribution des rôles, l'homme tube et l'homme sandwich, striptease, maillots roses, Irma Vep, Chenal vous dit M...arthe ! Valses, fox-trot, jazz-band, rondes, acrobaties, séductions. Tubes, ficelles, ballons de baudruche, jardin à la française, mur de lumières, élégances, haute couture, miroirs. »

Carole Boulbès

Carole Boulbès, critique d'art et auteur d'articles et de conférences sur l'art moderne et contemporain, est docteur en Arts et Sciences de l'Art de l'Université Paris 1. Elle enseigne l'histoire et la théorie des arts

à l'École Nationale Supérieure d'Art de Paris-Cergy. Parmi ses publications, signalons notamment *Picabia, le saint masqué* (éditions Jean-Michel Place, 1998) ; *Picabia, Poèmes* (éditions Mémoire du Livre, 2002) et *Écrits critiques* (2005) ; *Picabia avec Nietzsche* (éditions Les Presses du réel, 2010) ; *Femmes, attitudes performatives, aux lisières de la performance et de la danse* (édition Les Presses du réel, 2014).

Sauter dans la modernité : Nijinski et l'invention du poème chorégraphique
Dominique Brun

Depuis près de vingt ans, Dominique Brun consacre une part décisive de ses travaux à l'œuvre, aussi brève qu'intense, de Nijinski. Infatigable interprète des sources très riches qui documentent l'activité de celui qui reste l'un des artistes fulgurants de la modernité chorégraphique, elle ouvre grand son atelier des archives consacrées au danseur et chorégraphe russe dont le rayonnement s'étendit de Moscou à Paris, de Londres à Vienne et de New York à Rio ou Buenos Aires. Une visite guidée qui est aussi une plongée au cœur d'une extraordinaire poétique du geste dansé capable d'éclairer la manière dont l'invention d'un geste correspond aussi à l'invention d'un corps.

Dominique Brun, interprète, chorégraphe, notatrice et pédagogue, est engagée dans une recherche qui se situe au croisement de l'histoire de la danse et de la création chorégraphique contemporaine. Son projet actuel, soutenu par l'Association du 48, est un diptyque « selon et d'après *Le Sacre du printemps* de Nijinski », qui se compose d'une création *Sacre #197* puis une reconstitution historique *Sacre #2*. Elle conclura ce cycle de créations consacré à l'œuvre de Nijinski par la création de *Jeux* prévue avec orchestre en octobre 2016 à la Philharmonie de Paris.

Les danses gravées du XVIII^e siècle
Marie Glon

Un phénomène éditorial se répand dans divers pays d'Europe durant la première moitié du XVIII^e siècle : des centaines de « danses gravées », objets à la

lisière de l'écriture et de l'image, sont publiées par des maîtres de danse recourant à un art scripturaire nouveau, la *Chorégraphie*. Ce terme apparaît pour la première fois en 1700, pour désigner l'« art de décrire la danse » dont les principes sont publiés à Paris cette année-là. Alors que la danse était alors, comme elle l'est aujourd'hui, massivement inscrite dans l'oralité, les *danses gravées* proposent un nouveau mode de transmission : elles inventent un art de déchiffrer qui est aussi un art de mettre le lecteur en mouvement, activant la porosité entre le geste de lire et le geste de danser.

Marie Glon, maître de conférences en danse à l'Université Lille 3, est l'auteur d'un doctorat d'histoire intitulé *Les Lumières chorégraphiques. Les maîtres de danse européens au cœur d'un phénomène éditorial (1700-1760)* soutenu en 2014 à l'École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS) sous la direction de Georges Vigarello. Elle est également formatrice au musée du Louvre et rédactrice en chef de la revue semestrielle *Repères, cahier de danse*, publiée par la Briqueterie, Centre de développement chorégraphique du Val-de-Marne.

J'ouvre mon placard
Elisabeth Lebovici

« J'ouvre mes archives selon la nécessité du moment. Et je lis. Tels sont les gestes quotidiens que j'accomplis, en tant que travailleuse du texte. Cherchant aujourd'hui à réunir l'iconographie de mon prochain livre intitulé *Ce que le sida m'a fait*, je propose donc d'ouvrir mes placards. Il faut entendre placard, ici, au sens banal et matériel du terme, puisque mes archives sont en effet déposées dans un placard. Mais il faut aussi l'entendre au sens que lui donne, notamment, la philosophe et critique littéraire Eve Kosofsky Sedgwick lorsqu'elle se propose d'initier *L'épistémologie du placard*. Ces rendez-vous donnés à l'occasion de l'Atelier des archives, je les conçois comme la mise en place d'une « intrigue » filtrant, en un processus sans fin de gestion d'informations, de révélations et d'occultations qui fait de la circulation du savoir sur la sexualité son principe moteur, mon auto-représentation. »

Elisabeth Lebovici

Elisabeth Lebovici est historienne et critique d'art. Elle a travaillé au service culture de *Libération* pendant quinze ans, jusqu'en 2006. Elle tient le blog *le-beau-vice.blogspot.fr*. Elle est chargée de cours à Sciences-Po et codirige depuis 2006, avec Patricia Falguières et Natasa Petresin-Bachelez, le séminaire *Something You Should Know: artistes et curators* à l'École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS). Elle est l'auteur, avec Catherine Gonnard, de *Femmes/artistes, artistes/femmes, Paris de 1880 à nos jours* (Paris, Hazan, 2007). Elle a abondamment écrit, parlé, débattu des questions de genre et féministes, de théorie *queer* et d'activisme.

« À moi... de grâce...
Le livre du ballet »
Nathalie Lecomte

Extrait du *Bourgeois gentilhomme* de Molière, le fragment qui donne son titre à cette intervention témoigne de la place qui fut celle de ces « livres » qu'il évoque. De la relation *a posteriori* du spectacle au « livre du ballet » imprimé pour être distribué en salle le jour de la représentation, l'objet *livret* constitue l'une des sources premières à la disposition de l'historien qui consacre ses recherches aux arts chorégraphiques. À partir d'un choix de sources conservées dans les collections de la médiathèque du *CND*, il s'agira d'appréhender en quoi ces objets fournissent un accès privilégié vers la connaissance et l'intelligibilité des spectacles de cour en Europe, du XVI^e au XVIII^e siècles.

Nathalie Lecomte, historienne et chercheuse indépendante, est membre fondatrice de l'ACRAS (Association pour un Centre de Recherches sur les Arts du Spectacle aux XVII^e et XVIII^e siècles). Elle a contribué notamment au *Dictionnaire de la danse (Larousse)*, aux *Dictionnaire de la musique en France aux XVII^e et XVIII^e siècles* et *Dictionnaire de la musique en France au XIX^e siècle* (Fayard), à *La Danse classique (Gallimard jeunesse)* ainsi qu'à *L'Histoire de la danse : repères dans le cadre du diplôme d'État et Scènes de bal, bals en scènes* (éditions du *CND*). Elle est l'auteur de *Entre cours et jardins d'illusion. Le ballet en Europe 1515-1715* (éditions du *CND*).

Films et installation-performance

Vexations & projections

Pierre Leguillon

Tandis que sont jouées continûment les célèbres *Vexations* composées par Erik Satie en 1893, œuvre inaugurale des recherches menées par les avant-gardes musicales postérieures, des images provenues de sa vaste archive iconographique et sélectionnées par l'artiste Pierre Leguillon sont projetées en un point de l'espace. Au gré d'un jeu de l'apparaître et du disparaître, la temporalité de leur exposition nous rappelle cette note mémorable de l'écrivain Pierre Loti, selon laquelle « il n'y a d'urgent que le décor ».

Pierre Leguillon vit et travaille à Bruxelles. Ses œuvres, performances et projections sont notamment exposées à Raven Row (Londres, Angleterre, 2011), au Mamco (Genève, Suisse, 2010), au Moderna Museet (Malmö, Suède, 2010), au musée du Louvre (Paris, France, 2009), à l'Artists Space (New York, USA, 2009) et Carnegie International de Pittsburgh en 2013. Lauréat de la Villa Médicis en 2003, il enseigne aussi à la HEAD, Haute École d'Art et de Design, à Genève.

Araignées – entre choses et gestes

Marcella Lista

Barnett Newman affirmait : « L'artiste peint pour avoir quelque chose à regarder ; parfois il doit écrire pour avoir aussi quelque chose à lire ». Certains objets semblent n'avoir pour fin que de permettre des gestes. Sans souci ni désir de généalogie, on s'intéressera ici entre autres aux pratiques de Sophie Taeuber-Arp, de Valeska Gert, de Pino Pascali et de Bruce Nauman.

Marcella Lista est historienne de l'art. Elle enseigne régulièrement et mène au musée du Louvre depuis 2004 un programme d'invitations à des artistes dans le champ des arts visuels, de la danse et de la performance. Parmi ses ouvrages et expositions : *L'œuvre d'art totale à la naissance des avant-gardes* (CTHS/INHA, 2006) ; *Sons et Lumières : une histoire du son dans l'art du XX^e siècle* (Centre Pompidou, 2004) ; *Corps étrangers : danse, dessin, film* (musée

du Louvre, 2006) ; *Pierre Boulez. Œuvre : fragment* (musée du Louvre, 2008) ; *Paul Klee : Polyphonies* (musée de la Musique, Paris, 2011) ; *Walid Raad / Préface à la première édition* (musée du Louvre, 2013) ; *Mark Lewis. Invention au Louvre* (musée du Louvre, 2014). Elle a publié récemment *Play Dead : Dance, Museums and the 'Time-Based Arts'* (Dance Research Journal, décembre 2014) et *Suzanne Lafont : Situations, dans le catalogue de l'exposition Suzanne Lafont* (Nîmes, Carré d'art, 2015).

Le document et l'intention

Laurent Sébillotte

& l'équipe de la médiathèque du CND

L'archiviste – à la différence du collectionneur, de l'historien ou de l'archéologue, du poète ou du rêveur –, lorsqu'il considère les archives dont il a la garde, ne suit aucun fil ni ne poursuit aucune quête personnelle. Pour lui, de ces documents (à la fois objets et contenus), il importe avant tout de reconstituer le trajet jusqu'à nous, d'élucider les conditions de naissance, ainsi que les motivations et les moyens grâce auxquels ils ont été conservés et transmis. Ensuite, seulement, il se posera la question de ce dont ils font trace. Un parcours inattendu parmi les fonds conservés au CND sera l'occasion de partager cette conception, illusoire peut-être, d'une archive considérée d'abord pour elle-même.

Laurent Sébillotte rejoint le CND à sa création en 1999. Après son inauguration en 2004, il ouvre les collections aux fonds d'archives des artistes et professionnels de la danse, définit des méthodologies spécifiques pour le traitement de ces fonds et intervient auprès des compagnies impliquées dans des démarches d'archivage. Il est aujourd'hui directeur du département Patrimoine, audiovisuel et éditions du CND. Laurent Sébillotte est l'auteur de plusieurs publications en lien avec la problématique des sources documentaires et des archives en danse.

Films (Fonds de la Cinémathèque de la danse au CND)

Valeska Gert

Montage de fragments filmiques (1925-1978)

Montage des séquences des nombreux films où cette toute première punk de l'histoire de la modernité chorégraphique est intervenue, de l'aube au crépuscule de sa longue carrière. Il s'agit ici de rendre sensible le fait que le médium filmique constitua, pour cette « bête de scène », un autre espace où déployer ses performances inouïes, lui permettant notamment de bénéficier de possibilités de cadrage impossibles à réaliser au cabaret ou dans les théâtres où elle se produisait par ailleurs.

Kazuo Ohno

Montage de fragments filmiques (1925-1978)

Montage de séquences tirées de films et vidéos consacrés à la danse de celui qui fut, aux côtés de Hijikata Tatsumi, l'un des deux fondateurs du Butôh et l'inventeur inoubliable de ressources poétiques jamais vues avant lui et propres à un corps âgé.

Merce Cunningham & Tacita Dean

Merce Cunningham performs STILLNESS (in three movements) to John Cage's composition 4'33" with Trevor Carlson, New York City, 28 april 2007

Une salle de l'exposition est consacrée à la version pour écran unique du film réalisé par l'artiste britannique Tacita Dean à partir de l'œuvre du compositeur John Cage 4'33" (1952). Le chorégraphe Merce Cunningham y est filmé assis, au bord de l'immobilité, dans son lieu de travail à New York. Calme méditation sur l'impermanence, le silence qu'assume ce film confère à la moindre des inflexions expressives du regard de Cunningham un relief auquel répondent les hasards des sonorités captées sur le vif dans son studio au cours du tournage, ainsi que les indications livrées hors-champ par Trevor Carlson, l'ami et assistant qui accompagna les dernières années de vie du chorégraphe après la mort de Cage.

Les œuvres de **Tacita Dean** sont notamment exposées dans le cadre de la Biennale de Venise (2003, 2005), de la Documenta 13 (2012), au Schaulager de Bâle (2006), au New Museum de New York (2008) et à la Tate Modern de Londres (2011). De nombreux prix ont couronné son travail (Aachen Art Prize, 2002 ; Fondazione Sandretto Rebaudengo, Turin, 2004 ; Benesse Prize de la 51^e Biennale de Venise, 2005 ; Hugo Boss Prize du Solomon R. Guggenheim Museum de New York, 2006 ; Kurt Schwitters Prize, 2009).

Installation-performance

Pierre Leguillon

La Grande Évasion (2012)

36 boîtes en aluminium, environ 300 impressions photographiques et documents de dimensions variables
Activation, Cyriaque Villemaux

Cette installation performative permet d'activer un corpus d'images liées aux gestes dansés. Collectées par l'artiste, elles y sont présentées dans une architecture de 36 boîtes en aluminium, disposées au sol sur trois niveaux. Chaque boîte est dévolue à une thématique liée au corps dansant, au gré d'une série d'intitulés – « ballerines », « géométrie », « mêlées-harpies », « *teaching* », « couple », « portés ». À son sujet, son auteur évoque « une maquette, celle d'une ville ou le bâtiment d'un musée avec des départements en extension. Les images y sont disposées selon un principe d'analogie formelle. »

Cyriaque Villemaux a suivi les cursus du CNSMDP (2005-2008) puis de P.A.R.T.S dont il est diplômé depuis 2012. Interprète de Noé Soulier, il signe aussi ses propres projets, seul ou en collaboration, notamment avec Polina Akhmetzyanova ou Nestor Garcia-Dias.

Projection hors les murs

Tacita Dean

Craneway Event (2008-2009)

1h48, 16 mm film couleur anamorphique, son optique
Projection au Ciné 104 Pantin – Dimanche 8 novembre 10h45
Film présenté par Christophe Wavelet

PROGRAMME NOCTURNE DANSE, PERFORMANCE, MUSIQUE ET FILMS

De Carmen Amaya à Pina Bausch, des danses anonymes de l'âge Baroque espagnol à celles de Trisha Brown dans la New York des années 1970, de Fokine à Pavlova, de Nijinski pour les Ballets russes de Diaghilev à l'abstraction chorégraphique d'Oskar Schlemmer et Merce Cunningham, de Satie à John Cage et de Steve Reich à Salvatore Sciarrino, de la danse d'expression de Mary Wigman ou de Dore Hoyer aux satyres politiques selon Valeska Gert et Kurt Jooss, des émancipations au féminin selon Isadora Duncan ou Yvonne Rainer au fantôme de La Argentina revenu hanter les gestes de Kazuo Ohno. Montage de performances chorégraphiques et musicales, de lectures de textes et de projections de films, les deux programmes font la part belle aux solos et duos. Ils permettent aussi de rassembler pour la première fois à Paris des œuvres souvent méconnues et interprétées par de nombreux danseurs, chorégraphes et musiciens contemporains qui témoignent ainsi de leur vif intérêt pour différentes généalogies de la modernité artistique.

Conception lumière, Yves Godin

Interprétation musicale, musiciens du CNSMDP et du CRR

Programme A

Steve Reich | musique
Clapping music

Isadora Duncan | danse
Narcisse (circa 1905, solo)

Reprise et transmission, sous la direction d'Elisabeth Schwartz
Interprétation chorégraphique, François Chaignaud

« Transmettre les danses d'Isadora Duncan à un homme est une façon de questionner la part spécifique du féminin dans la danse d'Isadora Duncan. Avec *Narcisse*, cette question se pose plus intensément. Ici encore, à travers la transmission à François Chaignaud, je réaffirme le principe esthétique qui a toujours guidé mon travail d'interprétation : la simplicité. S'appuyer sur le style – construction motrice, rythmes, phrasés en lien avec l'espace – plus que sur la forme me semble pertinent vis-à-vis de cet enjeu. »

Elisabeth Schwartz

Elisabeth Schwartz, danseuse contemporaine formée à New York, interprète du répertoire d'Isadora Duncan et docteur en arts du spectacle, transmet ce répertoire en mêlant approche stylistique et histoire culturelle à travers les outils d'analyse qualitative du mouvement de Rudolf Laban.

François Chaignaud étudie la danse depuis l'âge de six ans. Il est diplômé en 2003 du CNSMDP et collabore ensuite auprès de plusieurs chorégraphes. En 2008, il fonde avec Cecilia Bengolea la compagnie Vlovajob Pru. Ensemble, ils créent *Pâquerette* (2005-2008), *Sylphides* (2009), *Castor et Pollux* (2010); *Danses Libres* (d'après des chorégraphies de François Malkovsky et Suzanne Bodak, 2010), *(M)IMOSA, altered natives' Say Yes To Another Excess – TWERK* (2012); *Dub Love* (2013); *How Slow the Wind* (2014), pièce pour le ballet de l'opéra de Lyon; *Devoted* (2015), pour le Ballet de Lorraine.



Valeska Gert | danse
Japanische Groteske (1926, solo)
Interprétation, Latifa Laâbissi

À partir des enregistrements cinématographiques qui documentent ces trois danses de Valeska Gert, un travail d'interprétation est engagé tour à tour par Latifa Laâbissi, I-Fang Lin et Mathilde Monnier en collaboration avec Christophe Wavelet, afin d'en restituer les lignes d'intensité au gré de libres gestes d'appropriation. Ces interprétations font écho aux œuvres présentées dans la salle d'exposition que SCÈNES DU GESTE consacrent à la carrière de cette artiste.

Gertrud Valesca Sömes, dite **Valeska Gert** est née en 1892 à Berlin et morte sur l'île de Sylt en 1978. Danseuse, chorégraphe, actrice, cabarettiste et écrivain, juive et militante, sa carrière exceptionnellement durable la signala très tôt comme l'une des artistes et performeuses les plus remarquables des avant-gardes des années 1920. De Berlin à Paris et New York, ses satyres chorégraphiques comme sa filmographie la signalent comme l'une des danseuses et actrices les plus singulières de l'histoire de la modernité artistique européenne. De Pabst à Renoir, de Fellini à Fassbinder et de Schlöndorff à Ottinger, nombreux ont été les cinéastes qui ont su inscrire dans des fictions inoubliables l'intensité de ses gestes artistiques.

Oskar Schlemmer | danse
Stäbetanz (1928)
Interprétation, Alma Toaspern
Reprise et transmission, sous la direction de Christophe Wavelet

De 1926 à 1929, le Bauhaus de Dessau présente les œuvres à caractère expérimental qu'Oskar Schlemmer conçoit en collaboration avec les jeunes artistes venus étudier dans cette école. Au sortir de la Première Guerre mondiale, les avant-gardes européennes sont alors travaillées par les utopies de « l'homme nouveau », bientôt systématiquement mises à mal par la montée des fascismes et du nazisme européens. Entre ces deux événements désastreux, Oskar Schlemmer est alors de ceux qui s'interrogent sans relâche sur les apories, les contradictions, mais aussi les potentialités dont le nom d'art condense la promesse. Inventeur infatigable, il est constamment en dialogue et en débat avec l'art de son temps. Conjointement à ses enseignements, à ses écrits et à ses recherches dans les domaines du dessin, de la peinture et de

la sculpture, ses travaux destinés à la scène situent au cœur de son projet les relations du corps et du geste dans leurs rapports à l'espace et au temps de l'histoire. Sa *Stäbetanz*, activation temporelle d'une sculpture constructiviste, scande l'invention de l'abstraction chorégraphique.

Alma Toaspern, née en 1989, a suivi le cursus de l'École supérieure de Francfort avant de rallier le cycle de recherche chorégraphique de P.A.R.T.S. à Bruxelles, dont elle est diplômée. Danseuse et chorégraphe, elle signe ses propres travaux et poursuit différentes collaborations artistiques en Belgique, France, Allemagne, Argentine, Espagne, Turquie et aux Pays-Bas. Elle dispense régulièrement un enseignement sous forme d'ateliers d'improvisation.

John Cage | musique
Suite for Toy Piano (1948)

Merce Cunningham | danse
Suite for Five (1958, solo)
Interprétation chorégraphique, Thomas Caley

« Collaborer avec Merce Cunningham engageait une pratique de l'impossible. Impliquant un calme confinant à celui du Zen, l'engagement physique auquel elle donnait lieu conjoignait intensité et méticulosité. Les indications données et leur caractère parfois inaccomplissable requéraient un état de constante recherche où il s'agissait sans cesse d'inventer des solutions. C'est précisément en cela que ce travail fut pour moi décisif. Le solo extrait de *Suite for Five* que j'interprète à l'occasion de SCÈNES DU GESTE témoigne lui aussi de cette tonalité calme qui caractérisait cette approche du mouvement. Il s'agit aujourd'hui de partager cette intensité d'expérience dont les travaux de Cunningham ont été l'occasion, cela au gré d'une pratique performative ici solitaire, dépourvue de costume, de musique et de récit autre. »
Thomas Caley

Thomas Caley a été interprète de la Merce Cunningham Dance Company de 1994 à 2000 après un cursus d'études au Purchase College de New York. Il a ensuite mené une carrière de danseur et de chorégraphe indépendant à Stockholm en Suède, où il a co-signé une vingtaine de créations chorégraphiques en collaboration avec Petter Jacobsson. Depuis 2011, il est coordinateur de la recherche et directeur des répétitions au CCN de Nancy, Ballet de Lorraine.

Michel Fokine | film
La Mort du cygne (1912)
Chorégraphie, Michel Fokine
Interprétation, Anna Pavlova

C'est en 1905 que le chorégraphe russe Michel Fokine signe, à la demande d'Anna Pavlova, *La Mort du cygne*, bref solo chorégraphique qui prend appui sur le treizième mouvement du *Carnaval des animaux* (1886) du compositeur Camille Saint-Saëns. Ce solo est inspiré du poème de Tennyson *The Dying Swann*. Créée au théâtre Mariinsky le 20 décembre 1907, cette œuvre sera ensuite filmée, assurant ainsi sa réputation pour la postérité.

Anna Matveïevna Pavlovna, dite **Anna Pavlova** (1881-1931), fut la ballerine russe la plus célébrée de son temps. Élève de Cecchetti, formée à l'École des théâtres impériaux russes à Saint-Petersbourg, elle brille au firmament de la scène du Mariinsky jusqu'en 1913, tandis que sa renommée internationale croît dès 1908 à la faveur de très nombreuses tournées internationales. Ses collaborations avec Nijinski dans *Les Sylphides* et *Giselle* ont été unanimement saluées par le public et la critique de leur temps.

Michel Fokine (1880-1942), danseur et chorégraphe russe, fut l'élève de Karsavin et de Legat à l'École des théâtres impériaux russes, avant de devenir premier danseur et maître de ballet du Mariinsky de Saint-Petersbourg. Il rallie dès 1909 les Ballets russes de Diaghilev, pour lesquels il crée notamment les chorégraphies des *Sylphides* (sur la musique de Chopin), de *L'Oiseau de feu* (sur celle de Stravinsky), de *Schéhérazade* (sur celle de Rimsky-Korsakov) et de *Daphnis et Chloé* (sur celle de Ravel).

Valeska Gert | danse
Tod (1929, solo)
Transmission, Christophe Wavelet, Mathilde Monnier

Rares sont les performances chorégraphiques que Valeska Gert destinait à la scène qui ont été filmées. Sa *Mort* est de celle-là, qui, comme son titre l'indique, fictionne une série d'états de corps où l'étirement temporel d'un rôle muet donne figure à une ultime lutte corporelle avec l'inéluctable. L'interprétation qui en est ici donnée constitue une libre appropriation, élaborée à partir des deux seuls enregistrements existants de 1929 et de 1969.

Vaslav Nijinski | danse
Le Sacre du printemps (1913, solo de L'Élue)
Reprise et transmission, sous la direction de Dominique Brun
Interprétation chorégraphique, Sylvain Prunenec
Interprétation musicale (rythmes de la partition), Dominique Brun

« Ce solo de l'Élue est l'ultime moment du *Sacre du printemps*, celui dansé d'un sacrifice humain. Cette danse est en quelque sorte le cri révolté de quelqu'un qu'on va assassiner : l'Élue donne ce qu'elle n'a pas mais que la communauté lui prend pour survivre. C'est pourtant aussi un obscur appel à la vie, lancé contre la noirceur qui nous étreint. Les gestes qui composent ce solo sont l'objet d'une réinvention qui s'appuie sur les dessins et commentaires de 1913, notamment ceux de Valentine Hugo et Jacques Rivière. Il a été écrit avec et pour Julie Salgues et confié ce soir à l'interprétation de Sylvain Prunenec. »
Dominique Brun

Vaslav Nijinski fut d'abord à l'aube du XX^e siècle ce qu'avait été Vestris au siècle des Lumières : le danseur le plus admiré de son temps. Sa notoriété internationale, grâce au succès remporté par les Ballets russes de Diaghilev, était égale à celle d'Isadora Duncan ou d'Anna Pavlova. Mais Nijinski fut aussi, très tôt, grâce à quatre œuvres exceptionnelles, l'un des premiers chorégraphes de la modernité artistique.

Sylvain Prunenec crée, avec sa compagnie l'association du 48, les pièces *Verso Vertigo* en 1996, *Bâti*, *La Finale* et *Fronde* en 2002. Il crée un solo intitulé *Effroi* en 2003, puis *Redoux*. *Lunatique* (inspiré des travaux du physiologiste Étienne-Jules Marey, 2007) et *About you* (qui s'appuie sur la décomposition du mouvement) sont créés en 2008. Il propose régulièrement des performances, improvisations en extérieur ou dans des centres d'art. En résidence au théâtre de Vanves, il entame une nouvelle étape de son travail. Depuis 2000, il tisse des collaborations avec des artistes africains, notamment la compagnie de danse éthiopienne Adugna et la compagnie congolaise Les Studios Kabako de Faustin Linyekula.

Kurt Jooss | danse
Die Grüne Tisch (1932, *La table verte*, solo de *La Mort*)
Reprise et transmission, sous la direction de Karin Hermes
Interprétation chorégraphique, Thomas Caley

Hors d'Allemagne, cette pièce légendaire qu'est *La Table verte* n'est que très rarement reprise sur les

scènes internationales. Thomas Caley, interprète de la Merce Cunningham Dance Company dans les années 1990, relève le défi d'en livrer une interprétation, à partir de la transmission confiée à Karin Hermes et qui prend appui sur le cinégramme établi par Kurt Jooss lui-même dans le système de notation de Laban.

Ianis Xenakis | musique
Mikka, pour violon

Ana Yepes | danse
En suspens, en suspension... du baroque à ce jour

Remarquable par sa capacité à conjoindre deux qualités de geste réputées antagonistes, la danse d'Ana Yepes se signale depuis de nombreuses années par ses qualités de suspens dans la lenteur comme par sa vigueur dans la rapidité. Elle interprète deux solos, l'un du Siècle d'Or espagnol avec castagnettes, l'autre plus librement inspiré des danses françaises de l'âge baroque. Le premier fait la part belle à des moments d'improvisation ancrés dans une fréquentation approfondie de la corporalité des danses de l'Espagne de cette époque, avec castagnettes – pièce inspirée de la *Jácara* et des *Folías*. Le second déploie une danse très personnelle et s'inspire tant des gestes et mouvements des temps lents de la Belle Danse française que de moments librement engagés, axé sur la suspension et une fluidité continue de la ligne gestuelle.

Ana Yepes a étudié la musique à Madrid, La Haye, Paris et Fontainebleau. Professeur de Danse ancienne diplômée de la Guildhall School of Music and Drama de Londres en 1983, elle a réalisé de nombreuses chorégraphies d'opéra et collaboré, en tant que danseuse et chorégraphe, avec Les Arts Florissants, Ris et Danceries, Les Paladins, Elyma Ensemble et le Trio Yepes. Elle enseigne régulièrement en Europe et dans le monde. Elle s'apprête à publier le premier livre de sa collection relative à la danse au Siècle d'Or espagnol : *Introduction aux sources de la danse du Siècle d'Or espagnol et ses rapports avec la danse française et italienne*, en collaboration avec Anna Romani.

Kurt Weill | musique (sous réserve)
Chansons

Interprétation vocale, Maguy Marin
Interprétation musicale, Adriano Spampanato

Maguy Marin, danseuse et chorégraphe, étudie la danse classique puis entre au ballet de Strasbourg avant de rejoindre Mudra (Bruxelles), l'école pluridisciplinaire de Maurice Béjart. En 1985, le Centre chorégraphique national de Créteil et du Val-de-Marne voit le jour. En 1998, elle conçoit le nouveau Centre chorégraphique national de Rillieux-la-Pape. En janvier 2015, avec sa compagnie, elle retrouve l'agglomération lyonnaise. Une installation à Ramdam à Sainte-Foy-lès-Lyon qui enclenche le déploiement d'un nouveau projet : *ramdam, un centre d'art*.

Programme B

Erik Satie | musique
Musique d'ameublement (1918, extraits)

Merce Cunningham | danse
CRWDSPCR (1993, extrait)
Interprétation chorégraphique, Thomas Caley

Francine Lancelot | danse
ATYS (1987, solo du Sommeil)
Interprétation chorégraphique, Gil Isoart

Le solo du Sommeil d'Atys est une chorégraphie conçue par Francine Lancelot sur la musique de Jean-Baptiste Lully pour son opéra éponyme, créé en 1678. Interprété à sa création en 1987 par Jean-Christophe Paré, il fut transmis par Béatrice Massin à Gil Isoart. Il condense dans l'œuvre de Lully un moment suspendu et comme hors du temps, où la poétique du geste et sa tonalité de caresse consonnent idéalement avec celles de la musique.

Gil Isoart, formé au Conservatoire de Nice, intègre l'École puis le Ballet de l'Opéra de Paris en 1986. Il y danse de nombreux rôles en qualité de soliste, interprétant notamment les chorégraphies de Lacotte, Noureev, Robbins, Belarbi, Carlson, Forsythe, Gallotta, Kelemenis, Kylian, Preljocaj et Teshigawara. Étoile invitée par le Ballet National de Nancy sous la direction de Pierre Lacotte, il est aujourd'hui professeur du Ballet de l'Opéra de Paris, et Maître de ballet. Il a bénéficié de nombreuses récompenses et prix (AROP, Carpeaux, Concours International de Paris, Prix de la critique Ballet 2000).

Dore Hoyer | danse
Haine (1959) et *Amour* (1959)
Interprétation chorégraphique, Paula Pi
Reconstruction des danses, Martin Nachbar, Paula Pi

Danseuse et chorégraphe allemande, Dore Hoyer (1911-1967) fut l'élève de Gret Palucca et l'interprète de Mary Wigman, qui voyait en elle « la dernière grande danseuse moderne d'Europe ». Elle crée très tôt ses propres chorégraphies. Son œuvre se clôt avec son célèbre cycle des *Affectos Humanos* (1962),

composé d'une série de solos (*Vanité, Honneur, Désir, Haine, Angoisse* et *Amour*). Deux d'entre eux sont confiés à l'interprétation de la danseuse et chorégraphe brésilienne Paula Pi.

Paula Pi, diplômée de musique de l'Université de Campinas au Brésil, présente depuis 2010 ses projets chorégraphiques au Brésil et suit le cursus de master Ex.e.r.ce au CCN de Montpellier de 2013 à 2015. Elle prend part à la nouvelle création de Latifa Laâbissi et Nadia Lauro en 2015. Elle poursuit également sa carrière de musicienne professionnelle et fonde au Brésil le projet des nuits *Free to Fall São Paulo*.

Salvatore Sciarrino | musique
Fauno che fischia a un merlo (1980)

Kurt Jooss | danse
L'Après-midi d'un faune (1965)
Reprise et transmission, sous la direction de Noëlle Simonet
Interprétation chorégraphique, solistes du Ballet de l'Opéra de Paris

À son retour de New York en 1961, Pina Bausch rejoint le Folkwangballet à Essen, compagnie constituée par Kurt Jooss, où elle rencontre Jean Cébron. Ensemble, ils travaillent une technique qu'orientent les conceptions de Rudolf Laban, mêlées à des apports issus de la Modern Dance nord-américaine et au legs d'Enrico Cecchetti pour le domaine du ballet. Pour ces deux interprètes d'exception, Kurt Jooss livre, en mars 1966 et sur la musique de Claude Debussy, sa version de *L'Après-midi d'un faune*. Le jeu des contrastes dynamiques, conjoint aux modulations de schèmes de mouvements tour à tour traités sur un mode multidirectionnel ou selon des logiques d'à-plat, réminiscences de l'œuvre de Nijinski, façonnent le matériau chorégraphique. La partition, établie en cinématographie Laban dès l'époque de sa création, permet aujourd'hui à Noëlle Simonet de redonner corps à cette œuvre méconnue.

Danseuse, Noëlle Simonet enseigne la cinématographie Laban au CNSMDP. Elle développe au sein de la Compagnie Labkine des projets de création de spectacles et d'outils pédagogiques. Elle est formatrice en pratique somatique (Body-Mind Centering).

Vaslav Nijinski | danse

L'Après-midi d'un faune (1912)

Reprise et transmission, sous la direction de Dominique Brun
Interprétation chorégraphique, Emmanuelle Huynh

Opus inaugural de l'œuvre de Nijinski, *L'Après-midi d'un faune* fut composé en étroite collaboration avec sa sœur, Bronislava, qui allait à son tour devenir l'une des artistes les plus marquantes de la danse occidentale de son époque. Il prend appui sur la célèbre partition de Claude Debussy, jouée ici dans la transcription pour flûte et piano conçue par son disciple Gustave Samazeuil. Toutefois, il en contrarie la ligne pour composer un poème gestuel, et signe ce faisant un véritable tournant dans l'histoire de la modernité en danse. La partition manuscrite qu'il a pris le soin d'établir révèle en effet une précision d'écriture extraordinairement détaillée. C'est cette rigueur qui permet à Nijinski de fictionner l'invention d'une corporalité neuve, déjouant au passage les normes du scénario sexué héritées de la tradition.

Emmanuelle Huynh, danseuse et chorégraphe, a étudié la danse et la philosophie. Son travail explore la relation avec la littérature, la musique, la lumière et l'architecture. Elle crée *Mûa* (1994), *A Vida Enorme* (2002), *Cribles* (2009), *TÔZAI !...* (2014)... De 2004 à 2012, elle dirige le CNDC Angers et y refonde l'École en créant notamment un master : « Essais ». Elle travaille actuellement sur le projet « "New York(s)", un portrait de la ville de New York à travers ses habitants et leur relation à l'espace et à l'architecture ». Elle est Maître Assistant associée à l'ENSA de Nantes.

Antonia Mercé

alias « La Argentina » (1926) | film

Il s'agit de l'unique film retrouvé à ce jour qui documente la danse de celle qui fut internationalement saluée au cours d'innombrables tournées dans le monde, avant de revenir hanter la danse du chorégraphe japonais Kazuo Ohno, aux travaux duquel l'exposition présentée dans le cadre de SCÈNES DU GESTE consacre une salle.

Antonia Mercé y Luque, dite « La Argentina », danseuse et chorégraphe espagnole née à Buenos Aires en Argentine en 1890, reste considérée comme l'une des plus grandes novatrices des danses d'Espagne du XX^e siècle. Le critique de danse André Levinson écrivait en 1928 à son propos : « L'intelligence, chez elle, transfigure cette écriture de lignes courbes, ellipses et

spirales [...]. Comme chaque artiste véritablement créateur [...] elle satisfait, à la fois, l'esprit et les sens. Ce frénétique jaillissement, cette ardeur animale qui transportent le danseur populaire trépignant et se tordant sur la place de Ronda, elle les asservit à une forme, les inscrit en des mouvements d'une pure et hautaine élégance, les plie à la perfection ».

Carmen Amaya | film

Danses flamencas (1953)

Ana Yepes | danse

Solo dansé du Siècle d'Or espagnol

Danse et castagnettes, Ana Yepes

Voir présentation et biographie page 20.

Valeska Gert | danse

Tod (1929)

Interprétation, Mathilde Monnier et I-fang Lin
Direction artistique, Christophe Wavelet

Voir présentation page 19.

Mathilde Monnier est danseuse et chorégraphe. Elle a dirigé le Centre chorégraphique national de Montpellier Languedoc-Rousillon de 1994 à 2013 et a pris la direction générale du *CND* en janvier 2014.

Yvonne Rainer | danse

Chair and Pillow et Pillow Slides (1970, extraits du *Continuous Project Altered Daily*)

Partition chorégraphique établie par Barbara Katz
Interprétation chorégraphique, ensemble des danseurs de ce programme

Créé au Whitney Museum le 31 mars 1970, ce *Projet continu altéré quotidiennement*, conçu par Yvonne Rainer et ses amis, consiste en un ensemble de structures chorégraphiques, dont certaines transcrites en cinématographie Laban la même année par Barbara Katz. Elles sont accompagnées d'un tableau des « rôles et affections métamusculaires », table d'orientation des régimes performatifs adoptés tour à tour par chaque performer.

Yvonne Rainer, après avoir étudié dans le cadre de la Martha Graham School, prend part à l'atelier de recherche artistique animé par Anna Halprin à San

Francisco puis suit à New York les cours du studio Merce Cunningham ainsi que les célèbres ateliers de composition de Robert Ellis Dunn (1959-1961). Elle cofonde ensuite le Judson Dance Theater à New York en 1962. Les travaux à priorité expérimentale et spéculative de cette constellation d'artistes continuent de résonner dans ceux de nombreux artistes aujourd'hui. Associée ensuite aux activités du collectif d'improvisation The Grand Union (1970-76), elle devient cinéaste et renoue en 2000 avec son activité de chorégraphe. Elle a réalisé sept longs-métrages et publié plusieurs essais, parmi lesquels *A Woman Who...* (1999) et *Feelings are Facts* (2006).

Valeska Gert | danse

Canaille (1928)

Interprétation chorégraphique, I-fang Lin
Direction artistique, Christophe Wavelet

Edgard Varese | musique

Density (1936, révisions 1946, 1951)

Mary Wigman | danse

Hexentanz (1919-1926, version complète, première française)

Interprétation chorégraphique, Latifa Laâbissi
Direction artistique, Mary Anne Santos Newhall

Mary Wigman (1886-1973) signa près d'une centaine de *solis* au cours de sa vie, parmi lesquels cinq seulement furent filmés. C'est le cas de son *Hexentanz* (*Danse de la sorcière*), dont les deux premières minutes furent enregistrées en 1930 et contribuent aujourd'hui encore à garantir la notoriété que cette œuvre a très tôt acquise. À ce *Tanz Drama* (*Drame dansé*), la danseuse et chercheuse nord-américaine Mary Ann Santos Newhall a consacré une longue recherche. Grâce à l'examen approfondi des archives disponibles, elle livre aujourd'hui la première reprise *in extenso* de cette chorégraphie, qu'elle confie à l'interprétation de Latifa Laâbissi.

Mary Anne Santos Newhall est professeur au Département d'études théâtrales et chorégraphiques de l'Université de New Mexico aux États-Unis. Titulaire d'un doctorat en histoire, elle aime à se définir comme une « historienne qui danse ». Ses recherches sont consacrées aux œuvres et aux pratiques du modernisme chorégraphique de la première moitié du XX^e siècle. Danseuse soliste, elle intervient aussi dans

le cadre de la Martha Graham Dance Company et de l'American Repertory Dance Theatre. Spécialiste de l'œuvre de la danseuse, chorégraphe et pédagogue Anya Holm, elle a également travaillé à la reprise de différentes œuvres de Martha Graham. Elle est artiste associée de l'American Dance Legacy Initiative.

Le travail de **Latifa Laâbissi**, mêlant les genres, réfléchissant et redéfinissant les formats, fait entrer sur scène un hors-champ multiple ; un paysage anthropologique où se découpent des histoires, des figures et des voix. La mise en jeu de la voix et du visage comme véhicule d'états et d'accents minoritaires devient indissociable de l'acte dansé dans *Self portrait camouflage* (2006), *Histoire par celui qui la raconte* (2008) et *Loredreamsong* (2010). Après *Phasmes* (2001), pièce hantée par les fantômes de Dore Hoyer, Valeska Gert et Mary Wigman, elle revient sur la danse allemande des années 1920 avec le diptyque *Écran somnambule* et *La part du rite* (2012). Elle imagine *Autoarchive* (2013), une forme performative portant sur les enjeux et les filiations de son propre travail. Dernière création : *Adieu et merci* (2013).

