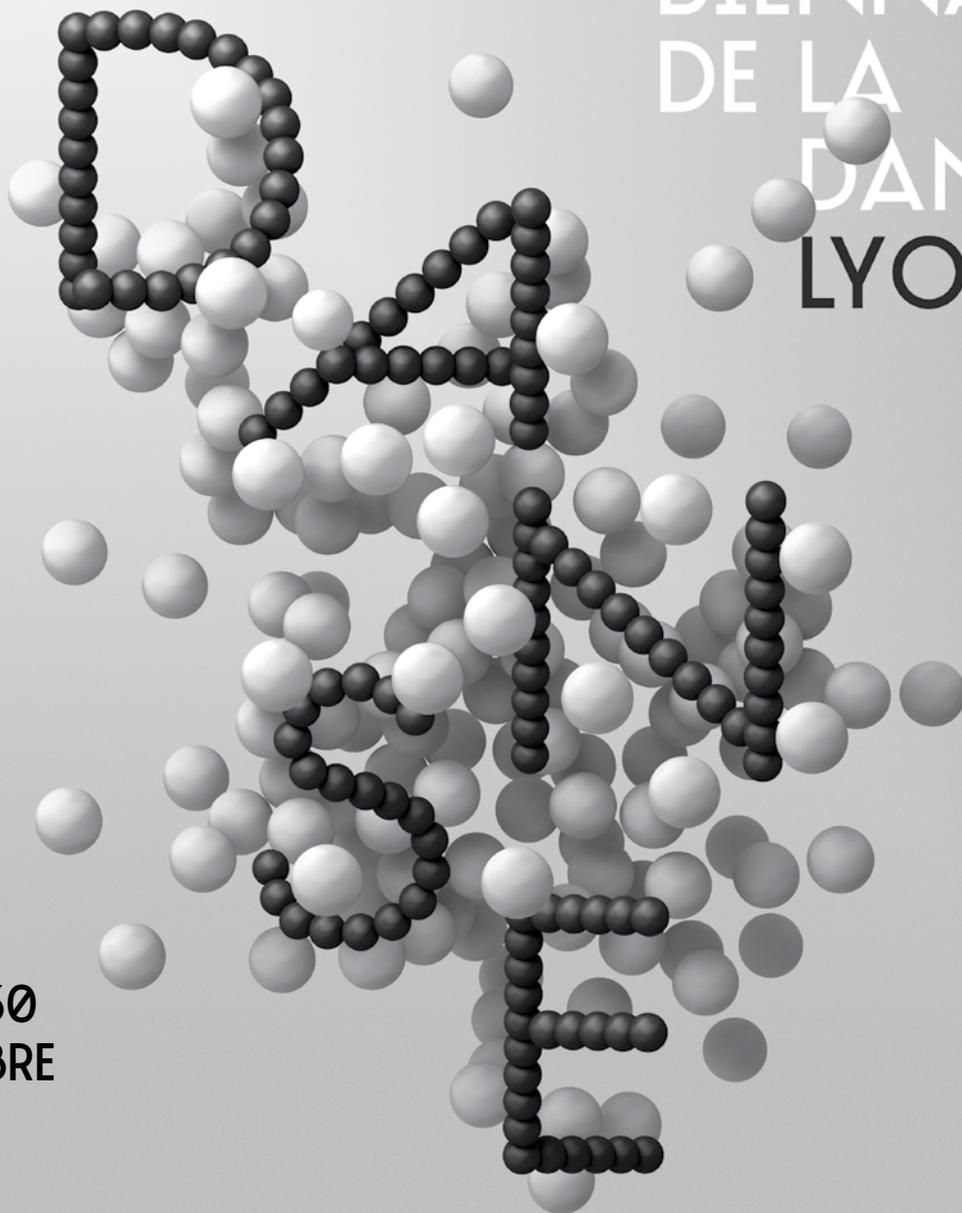


DOSSIER
DE PRESSE
PRESS
BOOK

15^E
BIENNALE
DE LA
DANSE
LYON



—
DU
13 AU 30
SEPTEMBRE
2012

—
WWW.
BIENNALE
DELADANSE
.COM
—

LA BIENNALE
DE LYON
DANSE

DIRECTION ARTISTIQUE / ARTISTIC DIRECTION

DOMINIQUE HERVIEU

DIRECTEUR ADJOINT À LA PROGRAMMATION /

ASSISTANT DIRECTOR OF PROGRAMMING

LAURENT GOUMARRE

CONSEILLER ARTISTIQUE / ARTISTIC ADVISER

BENJAMIN PERCHET

Continuer l'élan de la danse à Lyon et vous surprendre ! Voici l'objectif de ma première édition de la Biennale de la danse. Par quels moyens ?

Faire de la Biennale, avant tout, un festival de création. Faire aimer la danse à de nouveaux publics en diversifiant encore plus la programmation. Aller vers ceux qui pensent encore que la danse n'est pas pour eux...

Étonner les "aficionados" avec les dernières créations des "maîtres" et la découverte de nouveaux courants, de nouvelles expériences, de nouvelles formes artistiques.

Garder les grandes œuvres populaires qui nous rassemblent.

Donner l'envie à tous de participer : nous avons créé une **fabrique de l'amateur** qui offre de nombreuses possibilités aux spectateurs de devenir "acteurs de la Biennale" en vivant des expériences sensibles, inédites, conduites par des artistes. Danser avec Mourad Merzouki, place Bellecour, devenir ambassadeur-complice des Cinébals, participer au concours de sauts sur Internet, découvrir des spectacles et danser avec ses enfants pendant le week-end famille...

Les deux lignes de force de la Biennale 2012 affirment des valeurs et des nécessités absolues dans le monde de l'art d'aujourd'hui : soutenir davantage la création artistique et élargir la participation du public.

L'équipe de la Biennale sera au service des artistes pour faire partager **19 créations** dont **15 premières mondiales** et suivre avec le public **8 résidences de création "made in Lyon"**. Vous pourrez ainsi entrer dans la **fabrique des œuvres** et rencontrer les artistes lors de leur résidence de création. Ces échanges en direct seront relayés par numeridanse.tv, site de culture chorégraphique gratuit en résonance avec la programmation. De nombreux philosophes, universitaires, critiques d'art éclaireront également les enjeux de la programmation. C'est notre **fabrique du regard** qui donne au public une place centrale, critique et active au cœur de la Biennale. Elle permet d'entrer de plain-pied dans le large panorama de la danse d'aujourd'hui qui convie le spectaculaire, le politique, l'émotion, l'exotisme, le réflexif, le récit, la virtuosité, le minimalisme, l'humour, la fête...

J'ai souhaité élaborer une esthétique de la diversité en proposant une architecture de programmation qui offre divers cheminements dans un foisonnement esthétique. Je voudrais montrer qu'au sein de ce kaléidoscope, la danse est un art majeur qui influence aujourd'hui les autres arts : le théâtre, la performance, le cirque, les arts plastiques, etc... David Bobee, metteur en scène, Antoine Defoort et Halory Goerger, plasticiens, Phia Ménard, performeuse, la compagnie 14:20, chef de file de la magie nouvelle nous emmènent vers ces nouveaux horizons de la transdisciplinarité où le rapport au corps nourrit la dramaturgie. Nous proposons également deux parcours à l'intérieur de la Biennale. C'est en écoutant les artistes que plusieurs thématiques se sont construites telles que le récit ou le rapport entre danse et littérature, qui

relie le *Journal de Nijinski* dit par Patrice Chéreau dans le spectacle de Thierry Thieû Niang et Jean-Pierre Moulères, la création d'Angelin Preljocaj à partir de *Ce que j'appelle oubli* de Laurent Mauvignier, la création de Rachid Ouramdane autour d'un travail de "ré-écriture du réel" ou *En piste*, un tour de chant chorégraphique. Comment les chorégraphes s'emparent-ils de ces mots, dits ou non sur scène ? Comment la force narratrice rencontre le mouvement, la musicalité ? Pourquoi les créateurs ont-ils recours au récit souvent en prise avec le réel, entre sens et matière, poétique et politique, abstraction et théâtralité ? Une réflexion puissante sur les liens entre art et société s'élabore dans ces créations.

Si la Biennale continue à inviter des artistes de tous les continents, j'ai souhaité que cette édition se concentre plus en détail sur l'Asie : son patrimoine, sa modernité. Avec la Troupe des artistes de Sebatu - Bali, nous assistons à une grande fable universelle interprétée par 50 artistes. *Bali, danses et drames*, en hommage à Antonin Artaud, nous plongera dans la grande tradition des arts théâtraux et chorégraphiques balinaï et mettra en perspective notre modernité. La création ritualisée d'Ushio Amagatsu, le hip-hop inspiré des mangas de Mortal Combat, les collaborations franco-taiwanaises, les soli de grands interprètes japonais vivant en France nous donneront un condensé contrasté de vitalité et d'invention asiatique.

Je suis convaincue que la diversité esthétique est aujourd'hui la condition vitale de l'expérience de la contemporanéité. J'ai voulu la Biennale 2012 populaire et expérimentale. Elle réunira les artistes les plus importants de leur génération venant d'Asie, d'Afrique, d'Europe, mais aussi de France, de Rillieux-la-Pape et d'Isère... Nous mettrons en évidence une nouvelle dynamique qui souffle sur les arts vivants.

J'ai la chance de travailler avec le critique d'art Laurent Goumarre, directeur adjoint à la programmation, qui a contribué aux choix artistiques de cette première édition. Nous le retrouverons pendant le festival à l'occasion de deux rendez-vous avec les artistes.

Une Biennale plus dense.

Nous avons choisi de créer une Biennale plus resserrée, sur 18 jours, pour gagner en intensité, privilégier une ambiance festivalière et créer un précipité d'œuvres qui se chahutent, se bousculent, se contredisent et s'éclairent mutuellement. Guidés par un désir d'ouverture entier, nous créons en permanence des grands écarts esthétiques qu'aucun thème ne peut rassembler.

Nous espérons ardemment que cette disponibilité sensible devienne le terreau d'adhésion et de curiosité joyeuse des spectateurs. Il n'y a pas de titre à cette Biennale. C'est la quinzième édition de la Biennale de la danse de Lyon, un chiffre important pour à la fois saluer l'immense travail déjà réalisé, et ouvrir un nouveau chapitre. Je souhaite que cet événement montre, une fois de plus et par ces temps difficiles, l'irremplaçable place que l'art, et en particulier l'art vivant, générateur de nouveaux points de vue, peut avoir dans la vie de chacun. Jean Vilar disait en 1965 : "Tant que le théâtre est en crise, il va bien". L'art est peut-être aujourd'hui ce lieu précieux où l'état de crise est associé à l'invention et à l'espoir. Profitons-en !

Sustain the impetus of Dance in Lyon and surprise you! That's the objective of my first Dance Biennale. How?

By making the Biennale primarily a festival of new work.

Instilling a love of dance in new audiences by diversifying the programme even further. Reaching out to those who still think that dance isn't for them.

Amazing the aficionados with the latest creations by the "masters" and the discovery of new movements, new experiences, and new artistic forms.

Keeping the big crowd-pleasers that bring us together. **Giving everyone the desire to take part:** we have created a **fabrique de l'amateur** ("amateur studio") that offers spectators plentiful possibilities to become "Biennale stakeholders" through original, sensory experiences led by artists. Dancing with Mourad Merzouki on Place Bellecour, becoming a movie-dance ambassador, entering the online jump contest, discovering new shows, and dancing with your children during the family weekend.

The two core themes of the 2012 Biennale affirm values and needs that are vital in today's art world: increased support for artistic creation, and expanded public participation.

The Biennale team will be at the artists' service to share with you **19 new works** including **15 world premieres**, and, with the public, to track **8 "made in Lyon" creative residencies**. You can thus enter the **fabrique des œuvres** ("dance work studio") and meet the creators during their residencies. These fora will be broadcast live by numeridanse.tv, a free website about choreographic culture that resonates with the Biennale programme. Numerous philosophers, academics and art critics will also shed light on the issues underlying the programme. Meanwhile, our **fabrique du regard** ("studio of perspectives") will give the public a central, critical and active role at the heart of the Biennale. It will let people engage directly with the broad panorama of dance today – spectacular, political, emotional, exotic, reflexive, narrative, virtuoso, minimalist, humorous, festive...

It was my wish to devise an aesthetic of diversity by proposing a programme architecture that offers various paths through an aesthetic ferment. I am keen to show, within this kaleidoscope, that dance is a major art and today influencing the other arts : theatre performance, circus, the visual arts, etc. David Bobee, director; Antoine Defoort and Halory Goerger, visual artists; Phia Ménard, performer; and Compagnie 14:20, chief exponent of the new magic, lead us towards these new cross-disciplinary horizons, where dramaturgy is informed by the relationship with the body. We are also proposing two trails within the Biennale. Listening to the artists helped us devise several themes, such as storytelling or the ties between dance and literature, which connect The Diary of Vaslav Nijinsky, read by Patrice Chéreau in Thierry Thieû Niang and Jean-Pierre Moulères's show; Angelin Preljocaj's new work based on *Ce que j'appelle*

Dominique Hervieu

Directrice artistique de la Biennale de la danse

Artistic director, Lyon Dance Biennale

oubli by Laurent Mauvignier; Rachid Ouramdane's new piece on "rewriting reality"; and *En piste*, a choreographic song recital. How do the choreographers take possession of these words, un/spoken on stage? How does their narrative force interact with movement and musicality? Why do creators use stories that are often based on true events, pitched between meaning and material, the poetic and political, abstraction and theatricality? These new works compellingly explore the bonds between art and society.

Although the Biennale continues to host artists from every continent, I wanted this edition to focus in greater detail on Asia: its heritage and modernity. With the Sebatu artists' company of Bali, we witness a great universal fable performed by fifty artists. *Bali, danses et drames*, a tribute to Antonin Artaud, immerses us in the grand tradition of Balinese theatrical and choreographic arts. The ritualistic new piece by Ushio Amagatsu, the manga-inspired hip-hop of Mortal Combat, the Franco-Taiwanese collaborations, and the solos by leading Japanese performers living in France will provide an eclectic sampler of Asian vitality and inventiveness.

I am convinced that aesthetic diversity is today the essential condition for experiencing contemporaneity. I wanted the 2012 Biennale to be popular and experimental. It brings together the most important artists of their generation from Asia, Africa and Europe, but also from France, Rillieux-la-Pape and the Isère county southeast of Lyon... And we will highlight the fresh dynamic that is driving the performing arts.

I am fortunate to be working with the art critic Laurent Goumarre, assistant director of programming, who has helped make the artistic choices in this, my first Biennale. We will see him during the festival for two platform events with the artists.

A tighter-packed Biennale.

We have chosen to devise a more tightly packed Biennale, lasting just 18 days, to gain in intensity, encourage a festival mood, and generate a jostling rush of productions that are contradictory yet mutually enlightening. Guided by an urge for openness, we will constantly do the aesthetic "splits" in a way that no theme can encompass.

We fervently hope that this sensory receptiveness will engage the spectators and arouse their cheerful curiosity. This biennale is untitled. It is the fifteenth edition of the Lyon Dance Biennale – an important figure to hail the immense work already accomplished and also to open a new chapter. In these hard times, I would like this event to show, once again, the irreplaceable role that art – and performance art in particular – can play in each of our lives. As Jean Vilar said in 1965, "As long as the theatre is in crisis, it will thrive." Art is perhaps today that precious place where the state of crisis combines with inventiveness and hope. So let's make the most of it!

CALENDRIER

CALENDAR

	DIM 09	JEU 13	VEN 14	SAM 15	DIM 16	LUN 17	MAR 18		MER 19	JEU 20	VEN 21	SAM 22	DIM 23	LUN 24	MAR 25	MER 26	JEU 27	VEN 28	SAM 29	DIM 30	LUN 01	MAR 02	
Le Défilé - Rue de la République - Lyon	14 h 30																						
Sankai Juku — Opéra de Lyon		20 h 30	20 h 30	20 h 30																			
D. Larrieu, P. Houbin, D. Boivin - Cie Astrakan — Le Sémaphore - Irigny		20 h 30	20 h 30																				
David Bobee - Groupe Rictus — Les Subsistances		20 h 45	20 h 45	20 h 45			20 h 45		20 h 45	20 h 45	20 h 45	20 h 45											
M. Merzouki - CCN de Créteil et du Val-de-Marne - Cie Käfig — Maison de la Danse		20 h 30	20 h 30	15 h 20 h 30	17 h		14 h 30 20 h 30		19 h 30	20 h 30	20 h 30	20 h 30	17 h		14 h 30 20 h 30	19 h 30	20 h 30						
Troupe des artistes de Sebatu - Bali — Auditorium de Lyon			20 h 30	20 h 30	17 h																		
Jan Fabre - Troubleyn — Théâtre du Point du Jour			20 h 30	15 h 20 h 30	15 h																		
Ballet Preljocaj - CCN d'Aix-en-Provence — Célestins - Théâtre de Lyon				20 h 30	19 h		20 h 30		20 h 30	20 h 30	20 h 30												
Troupe des artistes de Sebatu - Bali — Salle Varèse - CNSMD de Lyon				17 h																			
Israel Galván — TNP - grande salle - Villeurbanne					15 h	20 h 30	20 h 30																
Troupe des artistes de Sebatu - Bali — Place des Célestins					11 h																		
D. Larrieu, P. Houbin, D. Boivin - Cie Astrakan — Le Polaris - Corbas					17 h																		
Dada Masilo — Comédie de Valence						20 h	20 h																
Cie 14:20 — ENSATT, Studio Lerrant							20 h 22 h 15		18 h 30 20 h 45	18 h 30 20 h 45													
C. Bengolea et F. Chaignaud — ENSATT, Théâtre Terzieff							20 h 30		19 h	19 h													
Rachid Ouramdane - L'A. — Le Toboggan - Décines									21 h 30	21 h 30													
Cie Maguy Marin — TNP - petit théâtre - Villeurbanne									20 h 30	20 h 30	21 h 30	21 h 30		20 h 30	20 h 30								
Antoine Defoort et Halory Goerger — Les Subsistances							19 h		19 h	19 h	19 h												
Luc Petton - Cie Le Guetteur — Théâtre de Vénissieux									20 h 30	14 h 30 20 h 30	14 h 30 20 h 30												
Jiří Kylián - Ballet de l'Opéra de Lyon — Opéra de Lyon									20 h 30	20 h 30	20 h 30	20 h 30	20 h 30										
Cie Des Prairies - Julie Desprairies — Opéra de Lyon										18 h 30	18 h 30	17 h											
CCN de Rillieux-la-Pape - Yuval Pick — Théâtre de la Croix-Rousse										20 h 30	19 h	19 h											
S. Lefeuvre, R. Latini, N. Olivier - Groupe Entorse — CCN de Rillieux-la-Pape										20 h 30	19 h	19 h											
Chantier initiative en danse urbaine — Maison de la Danse - Studio Jorge Donn											14 h 30												
Bouba Landrille Tchouda - Cie Malka — Espace Charlie Chaplin - Vaulx-en-Velin											20 h 30	16 h 30 20 h 30											
Philippe Decouflé - Compagnie DCA — Amphithéâtre / Cité Internationale											21 h 30	21 h 30	15 h										
Robyn Orlin - Moving Into Dance Mophatong — Le Transbordeur													17 h	20 h 30	20 h 30								
Dada Masilo — Le Toboggan - Décines														20 h 30	20 h 30	20 h 30	20 h 30						
Marion Lévy - Cie Didascalie — Centre culturel Théo Argence - Saint-Priest														14 h 30	14 h 30 19 h 30								
Kaori Ito et Hiroaki Umeda — Théâtre de la Renaissance - Oullins															20 h 30	20 h 30	20 h 30						
Bouba Landrille Tchouda - Cie Malka — Espace Albert Camus - Bron															14 h 30 20 h 30	20 h 30							
Patrice Thibaud — Théâtre de la Croix-Rousse															20 h 30	20 h 30	20 h 30	20 h 30	17 h				
Phia Ménard - Cie Non Nova — CCN de Rillieux-la-Pape																15 h 20 h 30	14 h 30 20 h 30	10 h - 14 h 30 20 h 30					
Thierry Thieû Niang et Jean Pierre Moulères — TNP - grande salle - Villeurbanne																	20 h 30	20 h 30	20 h 30				
Robyn Orlin - Moving Into Dance Mophatong — Théâtre de Privas																	19 h 30						
Sankai Juku — Opéra Théâtre de Saint-Etienne																	20 h 30						
Japanese Delight — Bourse du Travail																		20 h 30	19 h	17 h			
Bouba Landrille Tchouda - Cie Malka — Espace Culturel Saint-Genis Laval																		14 h 30 20 h 30					
Colin Dunne — TNP - petit théâtre - Villeurbanne																		19 h	19 h	15 h			
Ciné bals — Le Transbordeur																		21 h	15 h - 21 h	15 h			
Dada Masilo — Théâtre du Vellein - Villefontaine																			20 h 30				
Dave St-Pierre — Maison de la Danse																					17 h	19 h 30	20 h 30
Mizel Théret — Le Toboggan - Décines																					15 h		

**FAB DU
-RI REGARD
QUE(S)**

**DONNER LA PAROLE
AUX SPECTATEURS**

Que peut apporter la Biennale aux spectateurs comme expérience unique d'approfondissement de leur rapport à l'art ? C'est à cet enjeu que répond la fabrique du regard. Philosophes, universitaires, journalistes vont vers les spectateurs en compagnie des artistes pour échanger et éclairer les enjeux de la programmation. Films, conférences, colloques, découverte de numeridance.tv, étayent la réflexion. L'Université Populaire de Lyon ouvre son programme de l'année avec « la petite université populaire de la danse » initiée au Théâtre National de Chaillot en partenariat avec le département danse de l'université Paris 8. La LICRA, les 25^e Entretiens Jacques Cartier et l'Université Lyon 2 / Département Arts du spectacle enrichissent aussi largement les échanges. Les artistes donnent également rendez-vous au public pour des résidences ouvertes, des ateliers de mise en mouvement ou encore des rencontres. À travers ces rendez-vous, le public prend une place centrale, critique et active au cœur de la Biennale.

Programme complet p. 109

**GIVING SPECTATORS
A SAY**

How can the Biennale give spectators a unique experience that deepens their relationship with art? The Fabrique du Regard ("studio of perspectives") addresses this issue. A host of philosophers, academics and journalists, alongside artists, will engage with spectators to discuss and shed light on the issues raised by the programme. Their explorations will be extended by films, lectures, a seminar, and the discovery of numeridance.tv. At the Théâtre National Populaire (TNP), directed by Christian Schiaretti, this year's Université Populaire programme will open with a session of "la petite université populaire de la danse" lecture series that I initiated at the Théâtre National de Chaillot in Paris and in partnership with Paris 8 university / dance department. The debate will also be enriched by the international league against racism and anti-semitism (LICRA) and the Entretiens Jacques Cartier. Through these events, the public will play a central, critical and active role at the heart of the Biennale

See p. 109

**FAB DE
-RI L'AMATEUR
QUE(S)**

**DONNER LA PLACE
AUX AMATEURS**

C'est le laboratoire de pratique amateur de la Biennale de la danse. Il met en lumière plusieurs expériences artistiques entre amateurs et professionnels. Nous découvrons des créations très exigeantes interprétées par des amateurs avec Julie Desprairies, à l'intérieur de l'Opéra de Lyon, et avec *...du printemps!* de Thierry Thieü Niang et Jean-Pierre Moulères, un *Sacre du Printemps* interprété par une vingtaine de seniors. Nous invitons aussi le public à des moments festifs comme le Battle des enfants, en partenariat avec Pôle Pik/Centre chorégraphik de Bron, à l'Opéra de Lyon.

Programme complet p. 97

**GIVING PUBLIC SPACE
TO AMATEURS**

The Fabrique de l'Amateur is the Lyon Dance Biennale's laboratory of amateur practice. It will spotlight various artistic experiments between amateurs and professional creators. We will discover highly demanding pieces performed by amateurs with Julie Desprairies, inside and outside the Opera House; and with Thierry T. Niang. and Jean-Pierre Moulères with *...du printemps!* We also invite the audience to enjoy intensely festive occasions such as the children's hip-hop Battle with Pôle Pik / Centre chorégraphik - Bron, at the Opera House.

See p. 97

**TROIS "FABRIQUES "
ACCOMPAGNENT LE
PARCOURS DU SPECTATEUR.**

Pour plus de clarté, nous indiquons par un logo leur présence dans le dossier de presse.

**FAB DES
-RI ŒUVRES
QUE(S)**

**DONNER LES PLATEAUX
AUX CRÉATEURS**

Ce label désigne les œuvres nées sur les plateaux de la Biennale. Huit équipes artistiques françaises, franco-argentine, belge et japonaise créent la dernière phase de leurs spectacles sur les scènes de Lyon, de Villeurbanne et de Décines. Il s'agit de l'Opéra de Lyon, des Subsistances, du Théâtre de la Croix-Rousse, de l'ENSATT, du TNP de Villeurbanne et du Toboggan de Décines. Dans chacun de ces lieux, les artistes bénéficient de "résidences longues", de plus de deux semaines, pour finaliser leurs mises en scène, leurs scénographies, leurs lumières. Grâce à ces œuvres "made in Lyon", la Biennale de la danse devient une fabrique de création internationale et remplit pleinement la première mission d'un festival. La Biennale remercie très sincèrement les directeurs de ces institutions qui rendent cette aventure possible et créent une véritable "synergie Biennale" dans un esprit de service public. Grâce à eux l'identité de la Biennale change au service de la création artistique.

Programme complet p. 13

**THREE FABRIQUES
(" PRODUCTION STUDIOS ")
ENHANCE THE SPECTATING
EXPERIENCE.**

For greater clarity, their presence is marked by a logo in the press book.

**GIVING STAGES
TO CREATORS**

This label designates the works that have originated on the Biennale's stages. Eight artistic teams from France, France/ Argentina, Belgium and Japan are creating the final phase of their shows on stages in Lyon, Villeurbanne and Décines. Their venues are : the Opéra de Lyon, Les Subsistances, the Théâtre de la Croix-Rousse, ENSATT, the TNP in Villeurbanne, and Le Toboggan in Décines. At each venue, the artists enjoyed a "long residency" of two to four weeks in order to finalise the direction, scenography and lighting of their production. Thanks to these "made in Lyon" works, the Dance Biennale is becoming a genuine international studio for creating new work – and thus wholly fulfilling the chief mission of any festival.

I extend my sincere thanks to the directors of these institutions for enabling this adventure and fostering a genuine "Biennale synergy" in a spirit of public service. Thanks to them, the Biennale's image and identity are changing to serve artistic creation.

See p. 13

FABRIQUE(S)

PRO- GRAM- MA- TION

13

LES SPECTACLES

LA FABRIQUE DES ŒUVRES

LES CRÉATIONS

LA DIFFUSION

LES SPECTACLES JEUNE PUBLIC

*Entretiens réalisés par Laurent Goumarre
entre janvier et mars 2012*

97

LA FABRIQUE DE L'AMATEUR

LE DÉFILÉ

LE BATTLE DES ENFANTS

LES CINÉBALS

UN SAUT, UNE PHOTO!

PHOTOGRAPHER LE DÉFILÉ

COURS DE DANSE POUR TOUS

DANSER LA TARENTELE 2012

109

LA FABRIQUE DU REGARD

DES RENDEZ-VOUS POUR TOUS

- Résidences ouvertes
- La parole aux créateurs !
- Rencontre avec les artistes
- La petite université populaire de la danse
- Rencontre avec la Licra
- Journée - rencontre autour de M. Marin
- Rendez-vous avec L. Goumarre
- Workshop brunch
- Échauffement du spectateur
- Ateliers de mise en mouvement

DES RENDEZ-VOUS
POUR LES PROFESSIONNELS

- Colloque dans le cadre des 25^e entretiens J.Cartier
- Colloque "La danse dans les arts, pratiques, discours, figures"
- Chantier en cours / danse hip-hop
- Permanence d'info. CND
- Ateliers, rencontre par la pratique
- Permanence d'info. La Belle Ouvrage
- Journée parcours professionnel
- Café de la médiation

13

THE SHOWS

THE FABRIQUE DES ŒUVRES

THE CREATIONS

THE DIFFUSION

THE SHOWS FOR YOUNG PEOPLE

*Interviews realised by Laurent Goumarre
between January and March 2012*

97

THE FABRIQUE DE L'AMATEUR

THE DÉFILÉ

CHILDREN'S BATTLE

THE CINÉBALS

JUMP AND SNAP!

PHOTOGRAPH THE DÉFILÉ

DANCE CLASSES FOR ALL

IN 2012, DANCE THE TARENTELLA

109

THE FABRIQUE DU REGARD

A RANGE OF EVENTS FOR ALL

- Open residences
- Creators have their say !
- Meet the artists
- The people's little university of dance
- Platform event with Licra
- Journée - rencontre autour de M. Marin
- Rendez-vous, L. Goumarre
- Workshop brunch
- Audience warm-up
- Movement discovery workshops

EVENTS FOR PROFESSIONALS

- Seminar as part of the 25th entretiens J.Cartier
- Seminar "Dance in the arts, practices, discourses, figures"
- Work in progress / hip-hop dance
- CND information desk
- Practitioner workshops
- La Belle Ouvrage information desk
- Career path day
- Café de la médiation

LES SPEC- TACLES

14

LES CRÉATIONS "FABRIQUE DES ŒUVRES" THE "FABRIQUE DES ŒUVRES" CREATIONS

- 14 David Bobee — Groupe Rictus
- 16 Ushio Amagatsu — Sankai Juku
- 18 Raphaël Navarro et Clément Debailleul — 14:20
- 21 Cécilia Bengolea & François Chaignaud
- 23 Cie Maguy Marin
- 26 Antoine Defoort & Halory Goerger
- 29 Rachid Ouramdane — L'A.
- 32 Yuval Pick — CCN de Rillieux-la-Pape

35

LES CRÉATIONS THE CREATIONS

- 35 Dada Masilo
- 37 Ballet Preljocaj — CCN d'Aix-en-Provence
- 39 Troupe des artistes de Sebatu – Bali
Bali danses et drames
Les Danses Solistes, Bali années 20
Le Gambuh, la représentation des origines
- 42 Julie Desprairies — Cie Des Prairies
- 44 Kaori Ito
- 46 Robyn Orlin — Moving Into Dance Mophatong
- 48 Mortal Combat - Former Aktion - Repoll:FX — Japanese Delight
- 51 Dave St-Pierre

53

LA DIFFUSION DIFFUSION

- 53 Mourad Merzouki — CCN de Créteil et du Val-de-Marne / Cie Käfig
- 56 Daniel Larrieu - Dominique Boivin - Pascale Houbin — Cie Astrakan
- 59 Jan Fabre — Troubleyn
- 61 Israel Galván
- 63 Luc Petton — Cie Le Guetteur
- 65 Jiří Kylián — Ballet de l'Opéra de Lyon
- 67 Samuel Lefeuvre, Raphaëlle Latini, Nicolas Olivier — Groupe Entorse
- 69 Philippe Decoufflé — Compagnie DCA
- 71 Boubou Landrille Tchouda — Cie Malka
- 74 Hiroaki Umeda
- 76 Patrice Thibaud
- 78 Marion Lévy — Cie Didascalie
- 80 Phia Ménard — Cie Non Nova
- 84 Thierry Thieû Niang et Jean-Pierre Moulères
- 87 Colin Dunne
- 90 Mizel Théret

94

LES SPECTACLES JEUNE PUBLIC SHOWS FOR YOUNG PEOPLE

DAVID BOBEE

GROUPE RICTUS

ROMÉO ET JULIETTE CRÉATION

FABDES
R I C T U S
QUE(S)

Que peut nous raconter aujourd’hui la pièce *Roméo et Juliette* de Shakespeare sur un plan politique ? De quoi ces luttes fratricides sont-elles le symptôme ? Ce sont ces questions qu’aborde le metteur en scène David Bobee pour un théâtre toujours au bord du chorégraphique. Cela tient à son propre rapport au corps de ses acteurs : circassiens, danseurs hip-hop, acrobates qui prennent la parole en inversant les codes. Pour une esthétique du renversement.

Comment la pièce de Shakespeare s’est-elle imposée dans ton parcours ?

Pour moi d’abord, c’est la suite logique du travail que j’ai mené sur *Hamlet*, le fait de créer un dialogue sur la pièce avec le cirque, la danse, la vidéo.

Ensuite, comme toujours chez moi, je pars de l’envie de travailler une matière. Et c’est cela qui décide de tout le reste, de la scénographie, du titre et même du sujet de la pièce. Pour *Hamlet* par exemple, c’était le carrelage noir. Là, je voulais travailler en écho mais sur un contrepoint. Et la matière qui s’est imposée pour *Roméo et Juliette*, ça a donc été le cuivre : sa chaleur, la luminosité, pour une pièce où la question de la sensualité est centrale. De là est partie alors l’envie d’un décor tout en cuivre, d’une dramaturgie de la lumière, et de travailler avec des corps "cuvrés", des interprètes d’origine arabe, qui portent en eux une histoire de l’immigration, pour entrer en dialogue avec les luttes fratricides que se livrent les clans chez Shakespeare. C’est vraiment cette question-là qui pour moi est centrale, en écho avec le conflit israélo-palestinien, sans pour autant être littéral, ni illustratif.

Quel sens prend pour toi le fait d’être programmé dans le cadre d’une Biennale de la danse avec un spectacle a priori théâtral ?

Je ne pense pas en termes de discipline. Jamais. Ça tient à la façon dont je me suis construit. Je n’ai pas eu de formation théâtrale, pas d’éducation liée à ce milieu, je ne possède pas les codes. J’ai appris mon métier en tombant amoureux d’un groupe d’acteurs, c’est là que j’ai commencé à travailler, sans vocabulaire, sans technique théâtrale. Et dès le départ mes spectacles ont brouillé toute identification. En fait c’est par la rencontre avec des corps que je suis passé sur le plateau, d’abord avec les arts du cirque où j’ai trouvé un langage chorégraphique très concret : sauter, chuter, tomber, rouler. La danse est arrivée après.

Qu’est-ce que Shakespeare a libéré dans ton théâtre ?

Le fait d’avoir une dramaturgie qui était préalable. Car avant j’ai toujours travaillé sur des textes contemporains, d’auteurs vivants comme Ronan Chéneau qui arrivait sur le plateau avec ses feuilles, les donnait aux acteurs ; le texte n’existait pas avant même qu’on soit sur le plateau, parfois même il arrivait au fur à mesure du travail de mise en scène. C’était une vraie écriture en mouvements, qui faisait sa place au corps des acteurs. Avec les pièces de

What political message does Shakespeare’s play *Romeo and Juliet* have for us today ? What are those fratricidal wars symptomatic of ? Director David Bobee tackles these questions in a style of theatre that verges constantly on the choreographic. It stems from his attitude to the bodies of his actors : circus performers, hip-hop dancers and acrobats who, in an inversion of codes, speak. The aesthetics of reversal.

What made you choose Shakespeare’s play at this point in your career ?

I saw it, in the first place, as a logical continuation of the work I did on *Hamlet* – using circus, dance and video to create a dialogue with the play.

And then, as always for me, it started with wanting to work with a particular material. The rest follows on from that – the scenography, the title, and even the subject of the piece. With *Hamlet*, for example, it was the black tiling. What I wanted there was to bounce off it contrapuntally. And the material I wanted to use for *Romeo and Juliet* was copper – its warmth and radiance are right for a play where sensuality is the central ingredient. That’s why I wanted decor entirely made of copper, a dramaturgy of light, and to work with copper-coloured bodies – performers of Arab origin, people with an immigrant background, able to converse with the fratricidal wars that the clans wage in Shakespeare’s play. That was really the central question for me, an echo of the Israeli-Palestinian conflict – but without being literal about it, or trying to illustrate it.

What significance do you attach to staging what is essentially a theatrical production at a dance biennale ?

I don’t think in terms of disciplines – ever. And that comes from the way my career developed. I have no theatrical training, no education connected with that world ; I don’t know the codes. I learned my job from falling in love with a group of actors. That’s when I started to work, with no vocabulary and no theatre technique. And from the outset, my shows have had a blurred identity. In fact it was through my work with the human body that I started to work on stage ; at first with the circus arts, where I found a thoroughly concrete choreographic language : jumping, tumbling, falling, and rolling. Dance came after that.

Has Shakespeare had a liberating effect on your theatre ?

Yes, due to there being an existing drama. Before, I always worked on contemporary texts by living authors like Ronan Chéneau, who would arrive at the theatre and hand out his sheets of paper to the actors. The text didn’t even exist before we staged it ; sometimes it would arrive in instalments, while we were rehearsing. It really was writing in movements, which adapted to the bodies of the actors. With the Shakespeare plays, I’ve changed my theatrical approach ; the play exists, and I build around it.

Shakespeare, j’ai changé mon travail dramaturgique, la pièce existe, et je construis à partir de là.

As-tu regardé les ballets déjà consacrés à *Roméo et Juliette* ?

Ce n’est pas de ce côté-là que j’ai porté mon regard, mais plutôt du côté du cinéma, pour un mouvement plus contemporain. Et surtout ce sont des lectures qui m’accompagnent, des ouvrages de politique, des essais qui travaillent l’islamophobie rampante. Dernièrement je lisais *Quitter la France* d’Ariel Kenig. C’est ça qui soutient mon travail plus que des références chorégraphiques. Le corps tel que je l’envisage est politique.

C’est-à-dire ?

Ce n’est pas innocent de travailler avec des gens qui sont passés par le hip-hop, le cirque, la danse acrobatique. Ce n’est pas innocent ce qui se joue physiquement de ce côté-là : une physicalité brutale, concrète, qui s’est construite jour après jour dans la douleur, le défi de soi, l’exercice. On ne choisit pas le cirque par hasard, on ne choisit pas le hip-hop par hasard. Qu’est-ce que ça signifie de travailler l’acrobatie sans rien d’autre que son corps, sans arrêt. Qu’est-ce qu’on renvoie à la société quand on choisit de tourner sur la tête ? C’est extrêmement violent ce qui se dit là politiquement, dans ce renversement. En cela le corps se politise : on a un homme en scène et il choisit de faire basculer son humanité, de tout inverser : la tête au sol.

5 DATES CLÉS — 5 DATES

1999

Rencontre du groupe d’acteurs et techniciens à l’Université de Caen / Création du premier spectacle / Création de Rictus / Rencontre avec le travail d’Eric Lacascade.

Met a group of actors and technicians at Caen university / Created his first show / Set up Rictus / Discovered Eric Lacascade’s work.

2003

Laboratoire d’Imaginaire Social au CDN de Normandie / Lieu d’expérimentation d’outils esthétiques et politiques / Rencontre avec l’auteur Ronan Chéneau et son écriture engagée au cœur du plateau.

Laboratory of social imagination at the national dance centre (CDN) of Normandy / A place for experimenting with aesthetic and political tools / Met the author Ronan Chéneau, whose writing engages fully with the stage.

2007

Création du dernier volet de la Trilogie *Res persona, Fées, Cannibales* / Entrée des arts du cirque, de la danse et des nouvelles technologies dans le travail de Rictus.

Created *Cannibales*, the final part of a trilogy including *Res persona* and *Fées, Cannibales* / Circus arts, dance, and new technology became part of Rictus’s work.

2009

Rencontre au Congo des compagnies de danse contemporaine de Brazzaville / En découle le spectacle *Nos enfants nous font peur quand on les croise dans la rue* / Spectacle coup de poing sur l’identité nationale.

In Congo, met the contemporary-dance companies of Brazzaville / This yielded *Nos enfants nous font peur quand on les croise dans la rue*, a hard-hitting piece about national identity.

2010

Hamlet, premier texte du répertoire porté par l’engagement physique et politique de ses artistes, danseurs, acteurs, techniciens et acrobates / Rencontre des acteurs du Théâtre d’Art à Moscou, s’ensuit de nombreuses collaborations franco-russes.

Hamlet, his first piece based on a repertory text, borne by the physical and political engagement of his artists, dancers, actors, technicians and acrobats / Met the actors of the Art Theatre in Moscow ; many Franco-Russian collaborations have ensued.

PIÈCE POUR 14 INTERPRÈTES — CRÉATION 2012 — DURÉE, 2H30

LES SUBSISTANCES

jeu 13 — 20 h 45
ven 14 — 20 h 45
sam 15 — 20 h 45
mar 18 — 20 h 45
mer 19 — 20 h 45
jeu 20 — 20 h 45
ven 21 — 20 h 45
sam 22 — 20 h 45

Adaptation, mise en scène et scénographie: DAVID BOBEE

Nouvelle traduction: Pascal Collin — Interprètes: Mehdi Dehbi, Sarah Llorca, Veronique Stas, Hala Omran, Jean Boissery, Pierre Cartonnet, Edward Aleman, Radouan Leflahi, Pierre Bolo, Marc Agbedjidji, Alain d’Haeyer, Thierry Mettetal — Scénographie: David Bobee et Salem Ben Belkacem — Collaboration artistique et création lumière: Stéphane Babi Aubert — Création musique: Jean-Noël François — Création vidéo: José Gherrak — Création costumes: Marie Meyer — Construction du décor: Salem Ben Belkacem - Ateliers Akelhom — Direction technique: Thomas Turpin
Production: Rictus — Coproduction: Les Subsistances, La Biennale de la danse de Lyon, L’Hippodrome, scène nationale de Douai, Festival Automne en Normandie, Scène nationale 61, Alençon, CNCDC Chateaufvallon, Théâtre de Charleville-Mézières — Avec le soutien du Théâtre de Caen — Rictus est conventionnée par le Ministère de la Culture et de la Communication, DRAC de Basse-Normandie, elle est soutenue par le Conseil régional de Basse-Normandie, le Conseil général du Calvados (ODACC) et la ville de Caen — David Bobee et Rictus sont artistes associés à l’Hippodrome, Scène nationale de Douai, en compagnonnage avec la Scène nationale de Petit Quevilly-Mont Saint Aignan et le Théâtre National de Chaillot. — Accueil: Les Subsistances, Biennale de la danse de Lyon

TARIFS — ABBONNEMENT CAT. B — PARCOURS RÊCIT — Plein tarif, 20€ - Tarif réduit, 17€

USHIO AMAGATSU

SANKAI JUKU

CRÉATION 2012 CRÉATION

FAB DES
— RI ŒUVRES
QUE(S)

Nouvelle création pour le Maître Ushio Amagatsu, fondateur de la compagnie Sankai Juku qui depuis le milieu des années 70 décline une danse énigmatique aux images somptueuses, portée par les corps poudrés de danseurs officiants de rituels muets. Et comme pour toujours garder le secret jusqu'au dernier moment, ni le titre ni les pistes de travail ne seront évoquées. Jeu de questions - réponses périphériques.

À l'origine de la pièce ?

Des impressions puisées dans tous les autres genres : la littérature, la poésie, la philosophie, la peinture, la musique bien sûr. Pas seulement la danse, mais toutes les autres disciplines physiques.

Comment avez-vous vécu la catastrophe de Fukushima ?

Lorsque le séisme a eu lieu, j'étais dans une ville au sud de Tokyo. J'ai eu la plus grande peur de ma vie. Comme l'électricité fonctionnait encore, j'ai vu le tsunami en direct à la télévision, et j'ai été profondément choqué par cette image terrible. Et bien que le tsunami soit épouvantable et qu'il ait fait de nombreuses victimes — comme ça a déjà été le cas par le passé au Japon pour des raisons géographiques — l'accident nucléaire de Fukushima est à mon sens bien pire encore, car c'est une catastrophe provoquée par l'Homme. Je pense que la société doit changer, non seulement au Japon mais dans d'autres pays également, pour faire en sorte que ce type de catastrophe provoquée par l'Homme ne se reproduise plus.

Pensez-vous que ce type d'événement pourrait influencer votre façon de danser ?

Ce type d'événement est profondément lié aux émotions fondamentales, comme le "chagrin" ou la "prière", des émotions communes à tous les êtres humains, des émotions que j'ai toujours touchées dans mes créations passées. Je ne pense pas que je traiterai un jour d'un événement ou de circonstances en particulier dans mon travail. Mais dorénavant, j'aimerais toucher plus encore à ces émotions fondamentales.

A new creation by Ushio Amagatsu, founder of the Sankai Juku dance company, which, since the middle of the seventies, has dispensed an enigmatic kind of dance with luxurious imagery transmitted through the powdered white bodies of dancers officiating in silent rituals. So as not to spoil the surprise, neither the title nor the kind of work it is will be mentioned. Here is a set of peripheral questions and answers.

The origin of the piece ?

Impressions drawn from all the other genres : literature, poetry, philosophy, painting and, of course, music. Not just dance, but all the other physical disciplines.

What was your experience of the Fukushima catastrophe ?

When the earthquake happened, I was in a town to the south of Tokyo. I have never been more frightened in my life. The electricity was still working ; I saw the tsunami live on television, and I was profoundly shocked by that dreadful image. But although the tsunami was appalling and killed so many people – something which has already happened in the past in Japan because of our geography – the nuclear accident at Fukushima was, it seems to me, far, far worse, because it was a man-made catastrophe. I think society has got to change – not just in Japan but in other countries, too – so that this sort of man-made catastrophe never happens again.

Do you think such an event might affect the way you dance ?

An event like that is profoundly tied up with basic emotions, like sorrow or prayer, which are common to all human beings ; emotions that I have always touched on in my previous pieces. I don't think I will be dealing with any particular event or set of circumstances in my future work. But from now on, I would like to get even closer to those basic emotions.

Vous avez été un des membres fondateurs du groupe Dairakudakan dans les années 70, avant de créer votre propre compagnie. Quels étaient les enjeux politiques et esthétiques lorsque vous avez commencé ?

De la même façon que vous aviez le mouvement étudiant en France à la fin des années 60, au début des années 70 d'importantes questions de société se posaient au Japon. À cette époque, nous nous sommes également beaucoup interrogés sur l'art. Quant aux enjeux de l'époque, de nombreux artistes ont pris le parti de "créer une œuvre à partir du chaos", en quelque sorte.

En quoi votre vision et votre conception de la danse ont-elles été modifiées après la mort d'un membre de la compagnie en 1985, au cours d'un spectacle pendant lequel vous étiez suspendus par les pieds à plusieurs dizaines de mètres du sol ?

Ce fut un accident particulièrement choquant. Nous avons interrompu toutes nos activités pendant un an. Nous avons pensé dissoudre la compagnie, mais les parents de Takada (le danseur qui a perdu la vie lors de cet accident) nous ont vivement encouragé à continuer. Alors forts de leurs encouragements, nous avons décidé de reprendre nos activités.

Quelle signification souhaitiez-vous donner à votre compagnie en la nommant Sankai Juku "un atelier de montagne et de mer" au milieu des années 70 ?

Je voulais que cela symbolise un petit pays insulaire : le Japon.

You co-founded the Dairakudakan group in the 1970s, before creating your own company. What were the topical political and aesthetic issues when you began ?

Just as you had the student movement in France in the late '60s, at the beginning of the '70s in Japan people were asking important questions about society. At the same time we were raising a lot of questions about art. As for what was involved in the art of the time, a lot of artists decided to "create an œuvre out of chaos", as it were.

To what extent were your vision and your conception of dance affected by the death of a member of your company in 1985, in the middle of a performance in which you were hanging by your feet several dozen metres above the ground ?

It was a particularly shocking accident. We suspended all our activities for a year. We were thinking of breaking up the company, but Takada's parents – Takada was the dancer who lost his life in the accident – urged us to continue. So, with their encouragement, we resumed our activities.

What significance did you want to give the company, in the mid-'70s, by calling it Sankai Juku, "workshop of mountain and sea" ?

I wanted it to symbolise a small insular country – Japan.

DATES CLÉS — DATES

31 DÉCEMBRE ET 1^{ER} JANVIER

Car la fin d'une année et le début de la suivante sont symboliques. Et aussi parce que le 31 décembre, c'est mon anniversaire!

Because the end of one year and the beginning of the next is symbolic. And also because 31 December is my birthday!

PIÈCE POUR 8 DANSEURS — CRÉATION 2012 — DURÉE, 1H30 ENV

OPÉRA DE LYON

jeu 13 — 20h30
ven 14 — 20h30
sam 15 — 20h30

OPÉRA THÉÂTRE DE SAINT-ETIENNE

jeu 27 — 20h30
Vente à l'Opéra-Théâtre de Saint-Etienne:
operatheatrede saintetienne.fr
ou au 0477478340 / À partir du 3 sept.

Direction artistique, chorégraphie et conception: USHIO AMAGATSU

Musique: Takashi Kako, Yas-Kaz, Yochiro Yoshikawa — Danseurs: Ushio Amagatsu, Semimaru, Toru Iwashita, Sho Takeuchi, Akihito Ichihara, Ichiro Hasegawa, Dai Matsuoka, Norihito Ishii — Réalisation des costumes: Masayo Iiduka, Eiko Kawashima — Assistant aux danseurs: Shunsuke Momoki — Régisseur général: Kazuhiko Nakahara — Lumières: Genta Iwamura — Son: Akira Aikawa — Technicien du son: Junko Miyazaki — Technicien de scène: Tsubasa Yamashita — Interprète: Akira Ogata — Administration: Midori Okuyama, Yasuko Takai.

Co-production: Biennale de la danse de Lyon, Théâtre de la Ville Paris, France, Kitakyushu Performing Arts Center, Fukuoka Pref. Japon, Sankai Juku, Tokyo, Japon — Avec le soutien de ACA (l'Agence pour les affaires culturelles 2012) et de la Japan Foundation. Remerciement spécial : Shiseido — Accueil: Opéra de Lyon, Biennale de la danse de Lyon — Contact Europe: Pierre Barnier/Per Diem & Co

TARIFS

PARCOURS ASIE — ABO. CAT. A

Plein tarif - 1^{re} série 35€ - 2^e série 29€ - 3^e série 13€ - 4^e série 10€
Tarif réduit - 1^{re} série 32€ - 2^e série 26€ - 3^e série 10€ - 4^e série 7€

RAPHAËL NAVARRO ET CLÉMENT DEBAILLEUL

CIE 14:20

ELLIPSES CRÉATION
TITRE PROVISoire

FAB DES
- RI ŒUVRES
QUE(S)

Comment avez-vous rencontré l'univers de la magie ?

Raphaël Navarro : Par la rencontre, vers l'âge de 10 ans, du magicien Hugues Protat, porteur d'une grande tradition des pratiques d'illusionnisme, et qui fut mon maître de magie pendant de nombreuses années. Puis par une seconde rencontre avec le magicien Jacques Delord, dont les discussions, la philosophie et nos réflexions ont fait naître progressivement l'idée de magie nouvelle.
Clément Debailleul : Étant issu des arts du cirque, j'ai toujours cherché à repousser les limites de ma pratique et je l'ai donc rapidement interrogée face aux nouveaux champs des possibles qu'ouvrait la magie. Quel jongleur n'a pas rêvé que ses objets ne connaissent pas le sol ?

Pourquoi et à partir de quand parle-t-on de magie nouvelle ?

Quand l'enjeu artistique devient le détournement du réel dans l'ici et maintenant, autrement dit au sein même du réel.

Quel a été l'élément déclencheur de la création ?

Souvent une sensation, comme l'expérience kinesthésique du noir par exemple qui fut le point de départ du spectacle *Notte*. Nous cherchons à susciter le sentiment magique, un instant de déprise du réel sur la perception afin de faire naître une sensation de profonde présence au monde. C'est pourquoi nous travaillons à annuler la sensation d'un temps linéaire dans nos spectacles, et aussi à créer l'empathie, l'identification du spectateur à ce qu'il perçoit, afin qu'il incorpore l'étrangeté des images magiques et transforme cette sensation en une véritable expérience.

Quelle perception du monde souhaitez-vous altérer ?

Une perception univoque et ethnocentrique. La magie a le pouvoir de questionner nos certitudes, de nous redonner à percevoir le monde comme une chose infinie et illimitée, bien au-delà de nos croyances, de notre culture, de nos habitudes et de tout ce qui rend notre expérience familière.

Raphaël et Clément, vous êtes copains depuis le lycée, vous avez découvert ensemble les arts du spectacle avec Valentine Losseau, qu'a-t-elle changé en vous ?

Elle a apporté son regard d'ethnologue et d'anthropologue et sa sensibilité propre. Le mouvement de la magie nouvelle et nos propres créations sont vraiment liés à ce double regard artistique

How did you get involved with the world of magic ?

Raphaël Navarro : At the age of ten I met the magician Hugues Protat, who comes from a long tradition of illusionists. He was my magic master for a good many years. Then through a second meeting with the magician Jacques Delord, whose philosophy and conversation, and what we drew from it, gradually gave rise to the idea of a new magic.

Clément Debailleul : Coming from a circus background, I've always tried to push my technique to the boundaries. And I was very keen to open it up to the possibilities that magic could offer. After all, what juggler has never dreamed that his objects never hit the ground ?

When is the term " new magic " used ?

When the artist's concern is to distort reality in the here and now – in other words, in the very presence of reality – that's what we call " new magic ".

What are your creative triggers ?

It's often a sensation. Like the kinaesthetic experience of black, for example, which was the starting-point for *Notte*. We try to induce the feeling of magic – that moment when reality loosens its grip on perception and gives rise to a sensation of profound presence in the world. To achieve it, we work hard at eliminating any sense of linear time in our shows, and try to create empathy, i.e. the spectators identifying with what they perceive, so they can incorporate the strangeness of the magic images and transform that sensation into a real experience.

What perception of the world do you hope to alter ?

A univocal and ethnocentric perception. Magic has the power to challenge our certainties, to restore our ability to perceive the world as an infinite and unbounded entity, far beyond our beliefs, our culture, our habits, or anything that makes experience familiar to us.

Raphaël and Clément, you've been friends since school and you discovered the performing arts together with Valentine Losseau. How did she change you ?

She's an ethnologist and anthropologist, and with her special sensibility she sees things from that perspective. The new-magic movement and our own creations are tightly bound up with this dual,

et anthropologique qui nourrit notre imaginaire et renouvelle en permanence nos modes de pensée et nos réflexes créatifs.

Quel rapport votre magie entretient-elle avec la danse ?

La magie et la danse ont en commun de questionner l'espace et le temps et l'inscription du corps humain face aux réalités physiques : la gravité et l'expérience de sa propre spatialité. La magie apparaît comme une ouverture vers des espaces chorégraphiques inexplorés, avec la possibilité de travailler des états de corps libérés de ces contraintes.

Que vous apporte de travailler avec le danseur-chorégraphe Aragorn Boulanger ?

C'est une des rencontres fondamentales dans notre parcours. Son approche du corps, de la présence à l'intime et de la perception du temps nous apportent énormément et se complètent naturellement avec nos projets. Aragorn dans sa pratique d'interprète, ou en tant que chorégraphe de la compagnie Génôm, a toujours su utiliser et comprendre les différences et les complémentarités des notions d'illusion et de magie. Il danse, nous faisons de la magie, et notre intention esthétique est la même, celle de rapprocher intimité et étrangeté.

Comment se travaille une forme courte ?

Nous avons toujours aimé créer ce genre de petites formes autonomes, en parallèle de nos spectacles. Nous créons souvent plusieurs œuvres par an. Elles peuvent être des spectacles entiers, des installations plastiques, des performances, ou même un repas, un livre, etc. L'approche est toujours la même : travailler la magie comme langage de détournement du réel dans le réel. Ce n'est finalement que la forme extérieure qui change et celle-ci s'impose souvent d'elle-même.

Vous avez travaillé avec Michel Butor. Quel était l'enjeu de cette collaboration ?

Cette collaboration de plusieurs années, fut l'une des premières grandes rencontres artistiques que nous avons faites, avant Philippe Decoufflé, Jean-Paul Gaultier... L'enjeu était pour nous de créer un dialogue entre le langage de la littérature et celui de la magie, et du jonglage. Après de très nombreux échanges et discussions passionnants, en a résulté l'écriture d'un texte par Michel, *Les chants de la gravitation* écrit pour le spectacle *SoloS* en 2004 ; puis un livre en 2012 (*Les chants de la gravitation*, Michel Butor, Valentine Losseau, Ed. L'entretemps).

Vous interviendrez à l'ENSATT auprès des étudiants pour transmettre les techniques magiques. En quoi consistent ces techniques ?

Les techniques en magie ont cette particularité d'être secrètes. C'est pourquoi les artistes, les techniciens et les créateurs n'ont généralement pas accès à ces techniques confidentielles, qui représentent pourtant un extraordinaire patrimoine de connaissance scénologique (éclairage, machinerie, scénographie, costumes, techniques, gestion de l'attention par des procédés psychologiques). Le secret est une dimension de notre discipline que nous préférons et qui nous tient à cœur, pourtant nous intervenons régulièrement dans des formations pédagogiques artistiques ou techniques, avec la formation permanente au Centre National des Arts du Cirque et parfois à l'ENSATT. L'idée est de mettre à disposition du plus grand nombre ces techniques tant qu'elles sont employées dans un but créatif. La magie est un patrimoine très riche de connaissances scénologiques qui peuvent intéresser toutes les disciplines artistiques, c'est pourquoi nous sommes impatients d'échanger avec les étudiants de l'ENSATT.

artistic/anthropological way of seeing; it feeds our imagination and is a constant source of renewal for our thinking and our creative reflexes.

What's the connection between your magic and dance ?

Magic and dance share the fact that they both question space and time and how human body relates to physical realities such as gravity and its own spatiality. Magic seems to offer an opening to unexplored choreographic spaces, and the possibility of working with bodily states that are freed from these constraints.

What are you learning from working with the dancer-choreographer Aragorn Boulanger ?

It's been one of the most fundamental encounters of our career. His approach to the body, the inner presence, and to the perception of time has enriched us enormously and is a very natural complement to our projects. Aragorn, whether as performer or choreographer for the Génôm company, has always understood and been able to use the differences and the complementary qualities of illusion and magic. He dances ; we do magic. We share the aesthetic intention of bringing intimacy and strangeness closer together.

How does a short piece come about ?

We've always enjoyed creating these self-contained short pieces, as a parallel to our shows. We often create several pieces a year. They can be entire shows, plastic installations, performances, even a meal or a book. The approach is always the same : to make magic a distortion of reality within reality. In the end, it's only the outward form that changes and often imposes itself.

You worked with Michel Butor at one point. What kind of a challenge was that ?

We worked with him over a period of several years. It was one of our first great artistic encounters ; then came Philippe Decoufflé and Jean-Paul Gaultier. The challenge for us was to devise a dialogue between the language of literature and the language of magic, and juggling. After many conversations and some very exciting discussions, the result was a text called *Les chants de la gravitation* ["Songs of Gravitation"] that Michel wrote for the show *SoloS* in 2004, and it became a book in 2012 [*Les chants de la gravitation*, Michel Butor and Valentine Losseau, Editions L'entretemps].

In your classes at ENSATT [the French national academy of dramatic art] will you be teaching the students magic tricks? What do they involve ?

The thing about magic tricks is that they're secret. That's why artists, technicians and creators generally don't have access to them. And yet they represent an extraordinary wealth of scenographic knowledge – lighting, machinery, stage design, costumes, techniques, and psychological tricks for manipulating people's attention. Secrecy is an aspect of our discipline which we consider very important, and which we maintain strictly, but at the same time we regularly teach on artistic and technical courses at France's national circus school [Centre National des Arts du Cirque] and now at ENSATT too. The idea is to pass on as many of these techniques as we can, as long as they're used creatively. The knowledge behind magic can be applied to all artistic disciplines. That's why the ENSATT students have proved so curious about our upcoming sessions.

PIÈCE POUR 1 DANSEUR — CRÉATION 2012 — DURÉE, 10 À 15 MIN

ENSATT
STUDIO LERRANT

mar 18 — 20h - 22h15
mer 19 — 18h30 - 20h45
jeu 20 — 18h30 - 20h45

Écriture et mise en scène, conception magique et numérique:
RAPHAËL NAVARRO ET CLÉMENT DEBAILLEUL

Danseur: Aragorn Boulanger — Direction artistique: Robin Milly — Création lumières: Elsa Revol
Production: Cie 14:20 — Coproduction: Biennale de la danse de Lyon — La Compagnie 14:20 est soutenue par l'École Nationale Supérieure des Arts et Techniques du Théâtre.

GRATUIT — sur réservation à la billetterie



FORME BRÈVE À VOIR AVANT ET APRÈS
LE SPECTACLE DE F. CHAIGNAUD ET
C. BENGOLEA (VOIR P.21)



LITTLE SHOWS TO SEE BEFORE AND
AFTER THE F. CHAIGNAUD &
C. BENGOLEA'S SHOW (SEE P.21)

ANNÉE 2000

Un jour à 14H20 - Création de la Compagnie

One day, at 2.20pm: the company was founded

MAI 2004

Création de *SoloS* au Théâtre de la Cité Internationale de Paris, en collaboration avec l'écrivain Michel Butor

Premiere of *SoloS* at the Théâtre de la Cité Internationale, Paris, in collaboration with the writer Michel Butor

MARS 2007

Scénographie de l'exposition *Le défilé* au Musée des Arts Décoratifs de Paris, en collaboration avec le couturier Jean-Paul Gaultier

Co-designed the exhibition *Le défilé* at the Musée des Arts Décoratifs, Paris, with couturier Jean-Paul Gaultier

JUIN 2009

Ouverture du Monolithe - Laboratoire d'Expérimentation Magique -

Opening of Le Monolithe - Laboratoire d'Expérimentation Magique

FÉVRIER 2012

Représentations du spectacle *Vibrations* au Théâtre National de Chaillot à Paris et sortie du livre *Les chants de la gravitation* de Michel Butor et Valentine Losseau sur le premier spectacle de la Compagnie

Performances of *Vibrations* at the Théâtre National de Chaillot, Paris, and release of the book *Les chants de la gravitation* by Michel Butor and Valentine Losseau, about the company's first show

CECILIA BENGOLEA & FRANÇOIS CHAIGNAUD

CRÉATION 2012 ^{CRÉATION}

FAB DES
— RI ŒUVRES
QUE(S)

Élément déclencheur

F. C. - L'élément déclencheur, c'est d'abord nos dernières pièces: *Danses Libres* et *(M)imosa*. À l'inverse de nos premières pièces qui fondaient l'invention chorégraphique sur la mise en place d'un dispositif extérieur à nos corps (les godemichés dans *Pâquerette*, le latex dans *Sylphides*, le système de suspension dans *Castor et Pollux...*), *Danses Libres* et *(M)imosa* nous ont confrontés à des danses historiques, hautement communicatives: le répertoire de François Malkovsky pour *Danses Libres* et la confrontation avec les vogueurs de New York pour *(M)imosa*. Ces danses trouvent leurs principes en elles-mêmes, sans accessoire décisif. J'étais un peu jaloux de cette capacité à produire du sens, à créer un langage artistique, purement chorégraphique, fondé sur des principes, des lois, des systèmes articulant gestes, coordinations et postures de manière quasi discursive.

Split and Jump ou comment penser une danse abstraite

C. B. - À New York, pendant les répétitions de *(M)imosa*, on allait souvent au Bal de voguing, c'est là qu'on a commencé à les fréquenter, à faire des exercices avec eux. On a découvert des clubs insolites, avec des danses basées sur un seul mouvement, sur la variation de ce geste. Il s'agit d'un langage unicellulaire, *ame-boide...* d'une organisation des tensions primitives: Le *split and jump*: c'est une danse de club du Bronx fondée sur le plus grand écart possible: l'obsession de moduler ce geste d'ouverture, en se jetant depuis le bar, ou du haut des escaliers, pour atterrir dans la pose la plus écartée, sur les autres ou dans un coin du club, passionnément embrassant le sol avec leur entrejambe. Ils n'arrêtent pas de décomposer ce mouvement dans tous les espaces possibles et sur des rythmes effrénés liés à la musique soca mélangée à des beats plus Voguing et house.

F. C. - On s'est posé aussi la question: comment inventer des danses qui soient disons "abstraites" au sens où elles ne communiqueraient rien... Plus précisément des danses dans lesquelles on pourrait se dissoudre, des danses qui soient comme des pierres, ou des fleurs, des danses dont l'existence soit autonome, dont la puissance d'adresse au public ne serait pas de l'ordre de la communication. D'habitude dans le travail, je me pose la question inverse: quelle relation créer avec le public pour rendre tel geste ou telle pièce visible, perceptible, signifiante. Or ce qui m'a frappé, et profondément ému dans les pratiques de *split and jump* par exemple, c'est la manière dont ces danseurs, en train de produire des gestes

The catalyst

F. C. - The catalyst was primarily our most recent works *Danses Libres* and *(M)imosa*. These are very different from our previous output, which was based on external devices – the dildos in *Pâquerette* and the latex in *Sylphides*... In *Danses Libres* and our collaboration with voguers for *(M)imosa*, we were confronted with dance forms that didn't necessarily need props but invented highly communicative writing styles. I was slightly jealous of that ability to produce meaning from principles, laws and systems that almost allow you to be discursive without needing to add props. Voguers will be part of the new piece.

Split and jump, or how to conceive abstract dance

C. B. - In New York, during rehearsals of *(M)imosa*, we often went to balls. That's where we began hanging out with the voguers and doing drills together. We discovered some unusual clubs, with dances based on a single movement or a simple variation of it. It's a language that fascinates us: you realise it doesn't take many signs to build the language. I'm thinking of the *split and jump*, for instance: it's a clap dance from the Bronx, based on achieving the deepest possible split: they jump from bar counters or the top of staircases into the crowd. It's crazy. They're constantly fragmenting this movement in all kinds of spaces, to the frantic rhythms of soca music blended with beats with a stronger vogue and house flavour.

F. C. - We also wondered how we could invent dances that are "abstract" in the sense that we don't communicate anything... Specifically, dances you can dissolve into, dances that are like stones or flowers, that have their own existence. With an absolutely essential starting-point for our thinking: how do they address the audience? For example, the dancers in *split and jump* classes have this cosmic charisma, and even though the splits are totally spectacular, they don't seek to be perceived in any particular way – unlike voguing, which strongly addresses the audience and is very targeted. I loved that feeling of being in a landscape.

Voguing: dance with a built-in commentary

C. B. - In *(M)imosa*, one of our starting-points was to imagine the relationship between voguing and Judson Church postmodern dance, because they were contemporaneous movements. What would have happened in the '70s if an uptown dancer had gone downtown? In terms of the confrontation of aesthetics and thought, what effect would this have had on dance history?

PIÈCE POUR 6 DANSEURS — CRÉATION 2012 — DURÉE, 1H30 ENV

ENSATT
THÉÂTRE TERZIEFF

mar 18 — 20h30
mer 19 — 19h
jeu 20 — 19h

Direction artistique et chorégraphie: FRANÇOIS CHAIGNAUD ET CECILIA BENGOLEA

Danseurs: François Chaignaud, Cecilia Bengolea, Alex Mugler, Élixa Yvelin (distribution en cours) — Création costumes: Aymeric Bergada du Cadet Coproduction: Biennale de la danse de Lyon, Festival d'Automne à Paris, Centre Pompidou, CDC Toulouse/Midi-Pyrénées, CCN de Franche-Comté, le Vivat d'Armentières - scène conventionnée danse et théâtre, CCN de Grenoble, CCN de Caen/Basse-Normandie. Avec l'aide à la production d'Arcadi — Avec le soutien de FUSED (French U.S. Exchanged In Dance) et la Ménagerie de Verre (Paris) — Viojajob Pru est subventionnée par la DRAC Poitou-Charentes et reçoit l'aide de l'Institut français pour ses projets à l'étranger. Artistes associés à la Ménagerie de Verre (Paris).

TARIFS — ABONNEMENT CATÉGORIE C — Plein tarif, 20 € - Tarif réduit, 17 €

on ne peut plus spectaculaires, des grands écarts à répétitions, se mettent dans une concentration solaire, quasi cosmique, une sorte de rayonnement absolu, qui leur permet de ne pas avoir à adresser chacun de leur geste (comme c'est davantage le cas en Voguing). J'ai adoré voir cela, la valeur explicitement sexuelle et virtuose de ces gestes combinée à une forme d'abstraction, d'au-delà de la communication, de quasi minimalisme. Cela m'a semblé doublement émancipateur !

Voguing, quand la danse intègre son commentaire

F. C. B. - Dans (*M)imosa*, un des points de départ était d'imaginer la relation entre le Voguing et la danse post moderne Judson Church, parce que ces deux mouvements étaient contemporains. Qu'est-ce qui se serait passé, si dans les années 70, un danseur de uptown (Vogue) était descendu downtown (Judson Church, postmodern danse) ? En termes de confrontation esthétique, de pensée, qu'est-ce que cela aurait produit dans l'histoire de la danse ?

Et puis après deux mois de répétitions avec les Vogueurs, une autre question s'est posée : François a dit qu'il ne voulait pas leur voler leurs gestes, que ça leur appartenait. C'est là qu'on a commencé à penser au problème de la reproduction des gestes : pourquoi certaines personnes pourraient le faire et pas d'autres ? Et pourquoi ne pourrait-on pas tous franchir cette barrière ? Pour moi qui suis sud-américaine, il y avait là une question identitaire ; je ne me sentais pas plus identifiée à la post-modern dance qu'au Voguing. Alors ce qui était notre hypothèse de travail au départ est devenu le socle de notre expérience commune, concrète : quel serait l'effet de cette contamination mutuelle sachant que le Voguing utilise beaucoup les frustrations, même sexuelles : la battle des frustrations, ou plutôt se battre avec ces frustrations pour les exhumer et les sublimer à la fois.

F. C. B. - C'est vrai, il y a toujours un commentateur dans les balls, qui passe toute la nuit à répéter : "*I get so frustrated, I get so frustrated, shit, mother fucker, damn, pussy, dick, cunt*" pendant que les danseurs s'affrontent. Cette médiation du commentateur intarissable est magnifique, virtuose et très poétique : une manière de doubler, augmenter, décrire, déclencher la danse.

Créer la continuité contre l'exercice du pouvoir.

F. C. B. - Au début de (*M)imosa*, ce qui nous frappait c'était la "disconnexion" de légitimité entre, d'un côté, la danse post-moderne, qu'on nous avait inculquée comme étant la danse la plus émancipatrice, la plus intelligente, la plus critique, une promesse de paradis presque, et de l'autre, le Voguing en l'occurrence, une danse dont personne ne parlait, invisible. Et ce fossé me choque, me fait mal. Ce qui se joue là, dans ce différentiel de légitimité et de visibilité, c'est que les dispositifs de pouvoir – symboliques, culturels, socio-économiques –, excluent certains gestes, certaines positions de certains lieux. Nos corps éduqués de danseurs sont traversés de ce pouvoir qui fonctionne comme un designer, un architecte de nos sociétés, de telle sorte que tout le monde reste à sa place, que les gens ne se croisent pas, les gestes ne se mélangent pas, les danses ne se trompent pas de scène.

Dans le travail, en général, ce qui m'intéresse, c'est de créer de la continuité, là où il y a de la discontinuité. Nos corps de danseurs peuvent alors devenir des buvards, et faire se côtoyer des réalités jugées infréquentables, incompatibles ! Comme si nos corps se mettaient à parler plusieurs langues

C. B. - Si on voit quelqu'un dont on aime tellement la façon de bouger, pourquoi devrait-on s'empêcher de se laisser "coloniser", envahir, infecter par la tonalité de ces rythmes.

F. C. B. - On souhaite cette dévoration mutuelle, qui n'a plus rien à voir avec l'aliénation d'un groupe de danseurs au corps d'un chorégraphe. Au contraire, cet appétit, cette porosité créent de la continuité, sapent l'étanchéité des catégories instituées et nous laissent rêver à un corps polyglotte...

And then, two months of rehearsals with voguers raised another question : François said he didn't want to steal their moves, as they belonged to them. That's when we began thinking about the problem of replicating moves : why can some people can do this, but not others ? And why can't we all overcome that barrier ? As a South American, I see an issue of identity. I didn't identify any more closely with postmodern dance than I did with voguing. So our initial working assumption became the foundation of our shared, concrete experience : what effect would this mutual contamination have, given that voguing taps many frustrations, even sexual ones – battles of frustration. **F. C. B.** - It's true, there's always a commentator at the ball, and they spend the night saying the same things – it's a typical feature. I get so frustrated. The commentary is really a part of it, and it's rare for pieces to be performed during the commentary. It reminds me of preachers who never stop talking, the constant stream of words...

Creating continuity against power

F. C. B. - At the beginning of (*M)imosa*, what really struck us was the "disconnect" in terms of legitimacy. On the one hand, the idea had been instilled in us that this was the most emancipating of dance styles, the most intelligent and critical... almost the stuff of paradise. On the other hand, no one ever talked about it, it was invisible. This divide upsets me. It reflects the way socio-economic and power-based mechanisms have excluded certain moves and positions. That's what power does, I think : it designs the architecture of society so that people never meet, it keeps them in their place.

What matters is creating continuity where there is none. The body is like blotting paper, it can speak any language.

C. B. - At one time, people used to say that unison dances and dance-writing styles had been devalued – and rightly so – because in the '80s, choreographers were sufficiently charismatic and authoritative to colonise the body of the company. But later on, we felt that this criticism had prevented any possibility of deliberate, determined dancing : if you see someone and love the way they move, why should you stop yourself being "colonised", even if that's not the right word ? **F. C. B.** - You can wish to catch this virus, to devour each other. That way, it's possible to create continuity and construct a body that speaks many languages.

5 DATES CLÉS — 5 DATES

CECILIA BENGOLEA

1986

1^{er} danse dans le Carnaval de La Paloma, Uruguay.
First-ever dance at the carnival in La Paloma, Uruguay.

1998

Rite de communion initiatique, éclairante, avec la tribu Mazateca au Mexique.
Initiatory, enlightening communion rite with the Mazateca tribe in Mexico.

2008

La danse sexuée rejoint l'institution, dont Le Quartz-Brest, Ménagerie de Verre, Montpellier Danse, et bien d'autres: après 3 ans de répétition, 1^{er} de la troisième version de Pâquerette.
Gender-specific dance enters institutions including The Quartz-Brest, Ménagerie de Verre, Montpellier Danse, and plenty of others: after three years' rehearsals, premiere of the third version of *Pâquerette*.

2009

Cérémonie de rencontre avec mes ancêtres, accompagnée des shamans dans la vallée de Katmandu, Népal.
Ceremony to meet my ancestors, assisted by the shamans in the valley of Kathmandu, Nepal.

2012-20

Horoscope pour nous tous: Amour, Danse, Partage, Bienveillance absolue.
Horoscope for us all: Love, Dance, Sharing, Absolute Benevolence.

CIE MAGUY MARIN

CRÉATION 2012

CRÉATION

FAB DES
— RI ŒUVRES
QUE(S)

Nouvelle création pour Maguy Marin, une pièce post-CCN, qui reprend les obsessions de son travail, les questions de l'Histoire, du temps présent.

Quel aura été l'élément déclencheur de cette pièce ?

En fait, il n'y a pas d'élément déclencheur, ça s'est déclenché pour moi il y a très, très longtemps. Je me sens toujours travailler sur les mêmes choses : la mémoire, le vivre ensemble, la question de l'Histoire aussi, de ce qu'on nous a transmis, de ce qu'on va transmettre.

Comment ta famille t'a-t-elle transmis ce rapport à l'Histoire qui traverse tes pièces ?

Je pense que c'est l'obsession de mes parents. Et de mon père en particulier qui n'a pas cessé de ressasser, jusqu'à la fin de ses jours, l'échec de la République Espagnole. J'ai grandi à Toulouse, dans un milieu d'immigrés espagnols où il y avait une communauté très forte qui avait l'espoir d'y retourner... Ça a duré 40 ans et ça a été très, très dur pour eux. J'ai entendu ça toute mon enfance, il y avait des rencontres, des réunions ; alors forcément ça te marque, donc après tu cherches. Dans un premier temps, tu mets ça de côté quand tu es ado, tu n'as pas envie de savoir... mais, à un moment donné, ça ressurgit et ça te fait t'ouvrir sur les histoires des autres ; c'est plus seulement la petite histoire familiale, mais l'exil des autres, tu te mets à accepter les différences des gens, tu deviens hypersensible aux regards qu'on porte sur les autres. Aujourd'hui, je pense surtout à ce flux de personnes qui viennent survivre ici comme ils peuvent et qui sont constamment menacés de retourner dans leur pays où ils sont là aussi menacés ou parce qu'économiquement ils n'y arrivent pas. On vit dans un monde d'une violence incroyable, pas du tout hospitalier, ni amical. C'est extrêmement douloureux.

En quoi la création fera-t-elle écho aux pièces précédentes ?

Elle suit *Salves*, elle suit *Turba*, elle suit toutes les dernières pièces, elle devrait donc être nourrie de la question de la place de la poésie de *Turba*, de la question de l'histoire de la mémoire de *Salves*, de la question du quotidien aussi, de notre temps contemporain... J'ai toujours travaillé comme cela, même si au début, il y avait des gens, je me rappelle, qui disaient, "il n'y a pas de style", parce qu'entre *May B*, *Babel Babel* et *Hymen*, on sautait d'une chose à l'autre. Mais, déjà là, il y avait du lien, il fallait regarder un peu mieux. Donc, effectivement, ça repart toujours de ce qui a été fait, mais pas pour le refaire.

Comment s’est mise en place cette histoire de costumes et d’objets qui ont envahi tes plateaux, ont disparu, sont revenus ?

En fait, c’est très ancien, déjà dans *May B*, il y a du costume, il y a de la valise... et durant toutes les années 80, le costume et le déguisement ont été très importants. Puis, la collaboration avec Denis Mariotte a transformé le travail. À la fin des années 90, début 2000, ça s’est dépouillé ; j’ai travaillé autrement, plus sur le mouvement... c’est comme si à un moment donné la question de l’illusion du théâtre, du déguisement, de la transformation ou de la féerie, enfin tous ces effets qui sont à notre service dans un théâtre, c’est comme si je m’étais dit: " Non je ne veux plus avoir affaire à ça. Il y a des interprètes, ce sont des personnes et je veux travailler à partir de ça. " Leurs costumes étaient pratiquement leurs costumes de vie. Ça a duré de 1999 à *Umwelt*, pour des pièces beaucoup plus chorégraphiques, où la question de la musique a été très importante... les danseurs jouaient des instruments, etc. Et puis, à partir *d’Umwelt*, tout a basculé... Il y a eu la lecture de Spinoza et puis la question de comment on reçoit du monde et comment on renvoie aussi vers le monde. *Umwelt* est partie de ça : 9 corps qui sont sans arrêt en train de se transformer et d’être des milliers d’autres. La question du multiple s’est vraiment développée à ce moment-là, avec les costumes, les objets...

Je pense que petit à petit, j’ai renoué avec quelque chose que j’adore : le travesti. Être un autre, mais en étant aussi celui-là et un autre encore... c’est pour ça que dans *Turba*, les costumes sont mis momentanément et enlevés, et passés à quelqu’un d’autre. Pour exister dans le multiple.

Cette création est ta première post-CCN. Pourquoi as-tu quitté le Centre Chorégraphique National de Rillieux-la-Pape?

Plusieurs choses : la première de toutes, ça faisait 12 ans que j’étais là et j’avais l’impression que si je restais 3, 4, 7 ans, les choses allaient continuer à être intéressantes et riches, mais qu’il n’y aurait pas de basculement fort. Et je ne suis pas sûre que dans 7 ou 8 ans, j’aurais eu la force de repartir de façon indépendante. Je me suis dit : " Il faut une sacrée énergie pour repartir. Mieux vaut le faire maintenant, après ce sera trop compliqué ".

Après, parce que diriger un centre, c’est lourd : il y a les exigences du contrat, l’accueil des compagnies, etc., alors qu’on n’a pas vraiment les moyens de répondre et qu’on est obligé de gérer une pauvreté terrible, ça, c’était dur, épuisant... Arrêter, ça me permettait de retrouver du temps pour voyager, m’impliquer ailleurs. Et la troisième raison : j’avais peur de m’attacher au lieu ; on s’est battus pour l’avoir, il est magnifique et j’avais peur de m’attacher à son histoire qui était liée à la mienne et à celle de la compagnie. J’avais envie que le lieu soit détaché de ma personne, et que ça devienne vraiment un outil de travail public mis à disposition d’autres chorégraphes, d’autres gens.

Le fait de partir de Rillieux suppose des conditions différentes de travail : je réduis l’équipe à 6 ou 7 personnes et j’espère arriver à faire un travail dit "léger", une pièce qui puisse survivre dans n’importe quelle circonstance.

What’s the background to the costumes and objects that filled your productions, then vanished, then reappeared?

It actually goes back a long way. As early as *May B*, there were costumes and suitcases... And all through the ‘80s costumes and disguises were very important to me. Then in the late ‘90s / early 2000s, I pared down my pieces, I worked differently, focusing more on movement. It’s as if there came a time when the issue of illusion in the theatre, of disguise, of transformation and enchantment, all the effects at our disposal in a theatre... It’s as if I said to myself, "No, I don’t want to deal with that any more. There are performers, they’re people, and I want them to be my starting-point. "Their costumes were practically their everyday clothes. That lasted from 1999 until *Umwelt*, for much more choreographic pieces in which music had a very important role... the dancers played instruments, etc. And then, from *Umwelt* onwards, there was a big shift... I read Spinoza and then there was the question of "how do we perceive someone depending on whether they’re wearing overalls or a suit? ". In fact, how do you host people, and also how do you send people out into the world. That was the starting-point of *Umwelt*: nine bodies that are constantly transforming and being thousands of other bodies. That’s when the issue of multiplicity really began to develop, with the costumes and objects again...

I think that I gradually reconnected with something that I love: dressing in disguise. Being someone else, but being him/her and also yet another person... That’s why, in *Turba*, the costumes are momentarily put on and then taken off, and handed to someone else. To exist in multiplicity.

This is your first piece since departing the national choreographic centre (CCN) in Rillieux-la-Pape? Why did you leave?

Several reasons. The chief one being that I’d been there for 12 years and I felt that if I stayed another three, four or seven years, it would continue to be an interesting and rewarding experience, but that there would be no great step-change. And I wasn’t sure whether, seven or eight years down the line, I’d have the strength to begin again on my own. I thought to myself, " It takes an incredible amount of energy to make a fresh start. Better to do it now, otherwise it will be too difficult. " And besides, heading up a centre is a demanding job: there are the contractual requirements, hosting companies, etc. whereas you don’t really have what you need to cater for all of that, and you have to manage with terribly thin resources, and that was tough, exhausting... Stepping down gave me time to travel and dedicate myself to other things.

And there was a third reason : I was afraid of growing attached to the place. We’d fought to get it, it’s a magnificent venue, and I was afraid of becoming attached to its history, which was tied to my own history and the company’s. I wanted the place to be disconnected from my person, and really become a tool for public work that was made available to other choreographers, other people.

Leaving Rillieux meant having to work differently : I cut down my team and I hope I’ll manage to produce a "light" piece, a piece able to survive in any circumstances.

5 DATES CLÉS — 5 DATES

1971

Mudra/Béjart

1971

1977

Ballet théâtre de l’Arche avec Daniel Ambash

Il y a un lieu de naissance, autre qu’une ville. Toulouse. Un emplacement atteint suite à une série de déplacements provoqués par des mouvements politiques en Espagne. Ainsi, grandir par là, en France, au tout début des années 50. Puis il y a un désir de danser qui se confirme par un enchaînement d’études - de Toulouse, à Strasbourg puis à Mudra (Bruxelles) Maurice Béjart, Alfons Goris et Fernand Schirren... dans lequel se manifestent déjà des rencontres: les étudiants acteurs du Théâtre National de Strasbourg. Une volonté qui s’affirme avec le groupe Chandra puis au Ballet du XX^e siècle. Le travail de création s’amorce aux côtés de Daniel Ambash, et les concours de Nyon et de Bagnolet (1978) viennent appuyer cet élan.

Ballet Théâtre de l’Arche with Daniel Ambash

There is a place of birth other than a city, Toulouse. A location reached after a series of displacements caused by political movements in Spain. So I grew up "over there", in France, in the very early ‘50s. Then came a desire to dance confirmed by a sequence of studies: from Toulouse to Strasbourg to Mudra (Brussels), Maurice Béjart, Alfons Goris and Fernand Schirren... which gave rise to early encounters: the student actors of the Théâtre National de Strasbourg. An intent further affirmed with the Chandra group, then with the Ballet du XX^e Siècle. Creative work began alongside Daniel Ambash, and the Nyon and Bagnolet competitions (1978) fed this momentum.

1981

Beckett - *May B* - CCN de Créteil

De 1980 à 1990, portée par la confiance de l’équipe de la Maison des Arts de Créteil, la recherche se poursuit avec Christiane Glik, Luna Bloomfield, Mychel Lecoq et la complicité de Montserrat Casanova. Une troupe se constitue renforcée par Cathy Polo, Françoise Leick, Ulises Alvarez, Teresa Cunha, et bien d’autres encore. Chercher toujours, avec une composante, une compagnie qui deviendra en 1985 le Centre Chorégraphique National de Créteil et du Val-de-Marne. Une tentative de travailler à plusieurs et pouvoir en vivre, soutenue par une intense diffusion de par le monde.

From 1980-1990, supported by the trust of the team at the Maison des Arts in Créteil, exploration continued with Christiane Glik, Luna Bloomfield and Mychel Lecoq, and with artistic input by Montserrat Casanova. A company formed, and was strengthened by Cathy Polo, Françoise Leick, Ulises Alvarez, Teresa Cunha and many others. The exploration was sustained, with a component: a company that in 1985 became the national choreographic centre (CCN) of Créteil and Val-de-Marne. It was an attempt at collaborating and living from dance, supported by an intense performance schedule worldwide.

1987

Denis Mariotte

En 1987, la rencontre avec Denis Mariotte amorce une collaboration décisive qui ouvre le champ des expériences. Les points de vue commencent à se décaler et se prolongent de manière à approfondir un questionnement mutuel, un entretien à bâtons rompus sans cesse en mutations et contradictions hors des cadres d’un champ artistique spécifique. Après de nombreuses pièces nées de cette réflexion, ce dialogue prendra, en 2004, la forme d’un duo intitulé *Ça quand même*.

In 1987 I met Denis Mariotte: a key collaboration that opened up the experiential field. Viewpoints began to move out of sync and grow out of each other, deepening a mutual investigation, a free-flowing conversation made of constant shifts and contradictions, beyond the framework of a specific artistic field. After many pieces that stemmed from this thinking, the dialogue took the form of a duet, *Ça quand même* (2004).

1998

CCN Rillieux-la-Pape, une nouvelle implantation

Un nouveau territoire pour un nouveau Centre Chorégraphique National à Rillieux-la-Pape, dans le quartier de la Velette. Avec la nécessité de reprendre place dans l’espace public. Un croisement de présences qui agit dans un espace commun: Un " nous, en temps et lieu ". Ainsi chercher en ce lieu la distance nécessaire pour renforcer notre capacité à faire surgir " ces forces diagonales résistantes à l’oubli" (H. Arendt). Le travail se poursuit dans une pluralité de territoires - du Studio, au quartier de la Velette, aux villes partenaires, jusqu’aux villes d’autres pays. Un travail où s’entremêlent des créations, des interventions multiples, où l’exigence artistique ouvre des pistes qui dépassent le désir convivial immédiat d’un être ensemble.

Avec l’arrivée en 2006 d’un nouveau bâtiment - pour le CCN de Rillieux-la-Pape. Un lieu à habiter et à co-habiter, un laboratoire citoyen qu’est l’art de la scène destiné aux regards de la cité pour qu’ait lieu le geste d’une poétique publique. Faire que se fabrique et s’exprime par l’adresse publique, de lieux en lieux, de villes en villes, de pays en pays, la part d’existence que l’art nous renvoie. Et par-delà ces multiples endroits, partager les moyens, les outils, les expériences et les actions. Croiser les champs artistiques, créer, soutenir des recherches, ancrer des actes artistiques dans divers espaces de vie sociale, des écoles aux théâtres, des centres d’art aux centres sociaux, des espaces publics aux habitations ouvertes, des lieux de recherches aux maisons de quartier en faisant vivre le geste artistique comme puissance poétique du faire et du refaire les mondes.

CCN in Rillieux-la-Pape: a new settlement

A new territory and a new national choreographic centre (CCN) in Rillieux-la-Pape, in the neighbourhood of La Velette. With the need to again find a place in the public space. A mix of presences that acted in a common space: " we, in time and place ". In this place, seek the necessary distance to strengthen our ability to generate " these diagonal forces that resist oblivion " (Hannah Arendt). The work continued in a range of territories – at Le Studio, in the neighbourhood of La Velette, in partner towns, and even towns in other countries. Work interspersed with creations and multiple interventions in which stringent artistic standards opened up paths that reached beyond the immediate convivial desire to be together.

In 2006, the CCN in Rillieux-la-Pape took delivery of a new building. A place to inhabit and cohabit: a community-led lab that produces stage art for the eyes of local people, to make a gesture of public poetics. Ensure that the part of existence reflected by art is made and expressed to the public, from place to place, town to town, country to country. And beyond these many venues, share resources, tools, experiences and actions. Combine artistic fields, create, support exploratory work, root artistic acts in social spaces from schools to theatres, from art centres to social centres, from public spaces to " open housing", from research facilities to community halls, sustaining artistic gestures as a poetic force able to shape and reshape worlds.

PIÈCE POUR 6 DANSEURS — CRÉATION 2012

TNP - P^{TT} THÉÂTRE

mer 19 — 20h30
jeu 20 — 20h30
ven 21 — 21h30
sam 22 — 21h30
lun 24 — 20h30
mar 25 — 20h30

Conception et réalisation: **MAGUY MARIN** et **DENIS MARIOTTE**
Coproductio: Festival d’Automne à Paris — Théâtre de la Bastille, Centre chorégraphique national de Rillieux-la-Pape/Direction Yuval Pick, Le Parvis scène nationale Tarbes Pyrénées, La Biennale de la danse de Lyon, Théâtre Garonne (Toulouse), Compagnie Maguy Marin — Avec le soutien de: en 2012, la Compagnie Maguy Marin est subventionnée par le Ministère de la Culture et de la Communication et la Ville de Toulouse. — Accueil: TNP, Biennale de la danse

TARIFS — ABONNEMENT CAT. A — Plein tarif, 29€ - Tarif réduit, 26€

ANTOINE DEFOORT ET HALORY GOERGER

GERMINAL CRÉATION

FABDES
= R I ŒUVRES
QUE(S)

Foutraques, approximatifs, innocents... Voilà ce qui peut identifier les spectacles made in Antoine Defoort et Halory Goerger, entre performances/installations pour une vision innocente d'un théâtre/danse. Nouvelle création du duo français qui a pour ambition de "refaire le monde", pas moins.

Quelle a été la piste de départ pour cette nouvelle création ?

On avait envie de se poser cette question de café du commerce : "refaire le monde" mais en reposant toutes les questions, absolument toutes : est-ce que la gravité est utile ou pas ? Est-ce que la méiose et la mitose, c'est vraiment la même solution ? Bref, refaire l'histoire des sciences et des techniques, refaire l'histoire des idées, des structures sociales. Refaire tout, mais sans ambition moraliste. Alors qui dit revisiter l'histoire des sciences et de la nature, dit on va parler de tout, suppose de se poser la question : qui parle ? Qui raconte ? Quels sont les systèmes de narration ? Ça, c'est intéressant parce que nous sommes, l'un comme l'autre, de parfaits idiots en termes de techniques dramatiques et dramaturgiques. Ce n'est pas notre background.

Quelle est votre formation ?

On est différents tous les deux, moi (HG), je suis autodidacte, donc aucune formation, j'ai juste décidé à un moment qu'il fallait arrêter de faire le clown devant des étudiants, qu'il fallait le faire devant un public. Antoine, lui, a fait les Beaux-Arts. Lui, plus du côté de la performance, moi plus du côté de la poésie sonore. Et notre formation, c'est le plateau.

Alors de quel ordre sera cette écriture pour la création ?

On a une écriture de plateau, donc on ne peut rien dire de la création à priori. Mais je peux parler d'événements connexes : on a décidé de travailler avec de la grosse machinerie, comme on dit, et de fabriquer un plateau nu très typé comme celui très cliché d'une danse contemporaine de la fin des années 90 : un grand plateau nu avec des praticables peints en noir, parce qu'on a besoin d'une page blanche ; ensuite, on va la remplir. Parce qu'un plateau nu, ça ne signifie rien d'autre qu'un plateau nu : au départ il n'y a rien, et s'il faut construire quelque chose, ce sera avec ce plateau, ce qui suppose une violence dans le rapport à la matière, une violence dans le rapport aux matériaux. C'est aussi une joie d'avoir une plastique de travail, d'être un plasticien à la scène. Parmi les titres à l'étude, il y avait : *Gros œuvre*, *Ponts et Chaussées*, *Tout l'Univers*, ou *Civilisation*.

Comment articulez-vous la pièce avec le fait qu'elle soit programmée dans une Biennale de la danse ?

Ce n'est pas une surprise pour nous parce que c'est la danse contemporaine qui nous a mis le pied à l'étrier dès le début, et que c'est la scène la plus curieuse depuis 40 ans. Et puis la danse

Wacky, half-baked, naive – that's how you might describe shows crafted by Antoine Defoort and Halory Goerger, a performance/installation hybrid with a fresh take on theatre and dance. The Belgian duo's new creation aims to "change the world", no less. In short, it's a new Belgian joke that starts with the stage, where anything can happen. Even dance...

What was the idea that sparked this new work ?

We decided to explore the idea of the armchair philosopher who wants to "change the world" but we start by asking any and every question imaginable : is gravity useful or not ? Are meiosis and mitosis really the same process ? In short, we rewrite the history of science and technology, the history of ideas and social structures. We change it all, but without any moralising ambition. So if we talk about revising the history of science and nature, if you talk about debating absolutely everything, we first have to ask : Who's speaking ? Who is telling the story ? What are the narrative systems ? That is what's interesting, because we're both total idiots in terms of dramatic and dramaturgic techniques. That's not our background.

What is your background ?

We're quite different. I [HG] am self-taught, no training, I just decided one day that I had to stop clowning around in front of students, and do it instead in front of an audience. As for Antoine, he studied fine arts. He's interested in the 1980s concept of performance and I'm interested in acoustic poetry. Our testing ground is the stage.

So what's the nature of the writing for this piece ?

We have an in-situ style, so we can't really say much about the piece in advance. But I can tell you about the sidelines : we decided to pull out the big machinery, to build a bare stage much like those cliché stages of Belgian contemporary dance in the late 1990s : a big, bare stage with the floor painted black because we want to start with a blank page ; then we'll hit the ground running. Because a bare stage means just that, a bare stage : at first, there's nothing and if you need to build something, it will be with this stage, which implies a somewhat violent relationship with the material, or violence with materials. For example, destroy the stage to build a house. It's a real pleasure to do something manual, to work with the materials on stage. So that gave us some ideas for a title. Some of the titles we came up with before meeting with you – because we figured we should come up with something to tell you – were : *Gros œuvre* ("Construction Site"), *Ponts et Chaussées* ("Public Works"), *Germinale*... [they laugh]

How do you fit this piece into a scheduled event like the Lyon Dance Biennale ?

It's not such a surprise to us because we got our start in contemporary dance, which has been the most adventurous

a parfois été le sujet de nos travaux. Par exemple, j'avais écrit une "campagne de publicité comparative" entre la danse contemporaine et le concert de rock, comme deux formats culturels en compétition pour représenter une certaine modernité : je vous échange un baril de Jérôme Bel contre 2 barils de Sonic Youth. Et là j'incarnais non pas un danseur, mais bel et bien LE spectacle de danse contemporaine en académique, en slip, en short moulant. Ça prenait la forme de pastilles vidéos de 1 à 3 minutes où, en creux, on tentait de définir ce qu'étaient la danse contemporaine et le concert de rock avec un angle d'attaque qui était l'idiotie.

Qu'est-ce que la danse contemporaine est venue chercher de votre côté ?

La danse contemporaine a fait un pas depuis déjà longtemps vers le théâtre et inversement : dans un sens, c'est Pina Bausch, et dans l'autre... C'est vrai que là j'ai plus de mal à donner un exemple (rires). Bref, dans la masse de spectacles que je suis allé voir dans ma vie, il y a 90% de danse et 10% de théâtre. C'est un hasard ? Peut-être, mais c'est lié à un goût pour le corps, une qualité de présence sur scène. Un des points de rencontre pour moi, c'est la non-théâtralité ; j'ai le sentiment qu'il y a une recherche de non-théâtralité pour le jeu. Et c'est une des constituantes de notre rapport au plateau qui vient à la fois du standup et des systèmes d'adresse publique assumés. Ensuite la non-centralité du texte dans notre travail nous amène plus facilement du côté de la performance qui a aussi irrigué la danse contemporaine dans le milieu des années 90. Car ce qui était fondateur pour nous, c'était les questions de proximité : on a réussi à amener un public dans une salle, c'est bien, et là qu'est-ce qu'on en fait maintenant ? Quel rapport on crée avec ces gens ? Ce ne sera pas forcément frappant dans le travail qu'on est en train de faire qui, probablement, sera un dispositif frontal et spectaculaire. Car on peut à la fois aimer l'installation, la performance, le mélange des deux, mais aimer tout autant le caractère coercitif du dispositif théâtral fonctionnel qui présente des intérêts fondamentaux.

Ce qui supposerait une tentative de jeu cette fois ? De création de personnages ?

On va devoir incarner des tas de figures, parfois le peuple ou le dictateur, incarner un processus : comment incarner un processus ? Le plaisir qu'on a à faire de l'art, il vient de ce caractère de formation permanente, je suis en formation permanente et dans cette formation, il y a : refaire toutes les découvertes qui ont été faites par des gens qui ont fait le théâtre contemporain en ne les écoutant pas et en prenant le parti de ne plus se documenter. Cette posture, qui est à la fois une posture d'idiotie et d'ignorance relative, donne parfois lieu à des reproches. Cette relative innocence est pour moi une force, ça permet de ne rien s'interdire. Je crois que c'est Bruno Dumont, le cinéaste, qui dit que le déficit de qualité dans le jeu engage un processus de réparation chez le spectateur. Quand il voit les acteurs embués dans leur incapacité à dire leur texte et qu'ils cherchent à ne pas regarder la caméra, il ne peut être que touché : le spectateur voit le non-professionnalisme de l'acteur, ça parle à son inconscient et ça lui rend profondément sympathique la personne qu'il a sous les yeux.

Ce serait quoi ta définition de l'idiotie ?

C'est quelqu'un d'intempestif.

of the performing arts for 40 years. And dance has been the focus of our work. For example, I did a "comparative advertising campaign" between contemporary dance and rock concerts, like two competing cultural formats to represent a certain modernity, along the lines of: I'll trade you two barrels of Jérôme Bel for two barrels of Solitus. I wasn't playing the role of a dancer but of a contemporary dance show, dressed like a professor, or in my underwear, or in tight-fitting shorts. It was made up of video clips of one to three minutes. We were trying to indirectly define what is contemporary dance and what is a rock concert, from a totally idiotic perspective.

What is contemporary dance seeking in your work ?

Contemporary dance moved long ago towards theatre, and vice versa. On the one hand, you have Pina Bausch. On the other... it's true, I can't think of any examples off the top of my head [he laughs]. In the many, many shows I've seen in my life, 90% were dance and 10% theatre. Is that just a coincidence ? Perhaps, but it no doubt reflects a predilection for the body, for the qualities of a presence on stage. One of the points that interests me is non-theatricality. I think there's work to be done on the non-theatricality of performance. And that is one of the ingredients in our relationship with the stage that comes from stand-up comedy and wholly intentional public-address systems. And, because texts are not the central element in our work, we shift easily into dance or performance mode, which was much used in contemporary dance in the mid-1990s. The founding element for us was questions about proxemics : we manage to get an audience to come to the show, which is good, but what do we do now ? What rapport can we create with these people ? That idea won't necessarily stand out in the work we're going to show, which will probably have a frontal and show-type arrangement. We can love installation art, performance art, and a mix of both, all at the same time, and still love just as much the coercive nature of the functional theatrical arrangement, which has its own fundamental qualities.

Does this mean there'll be some kind of acting or character creation ?

We'll have to embody a host of characters, the masses or the dictator, or even a process : how do you embody a process ? We take pleasure in making art because we learn things all the time. It's an ongoing education and we rediscover things that were done by people who have worked in contemporary theatre, but without listening to them and choosing not to do the research. This posture, the posture of idiocy and relative ignorance, sometimes draws criticism. But to my mind, this relative naivety is an advantage : it means we can give ourselves free rein. I think it was Bruno Dumont, the filmmaker, who said that a lack of acting quality sets in motion a process of correction in the audience's mind. When they see the actors bogged down in their inability to say their lines and trying to avoid looking at the camera, the audience is touched : the viewer sees the non-professionalism of the actor, it speaks to his subconscious and it makes him sympathise with the person on the screen or stage.

What's your definition of idiocy ?

Someone who is impetuous.

5 DATES CLÉS — 5 DATES

ANTOINE DEFOORT

Dans un souci d'objectivité et de transparence totale, je propose le mode opératoire "random": je tire 5 dates aléatoires depuis 2002 et je vous raconte ce qu'il se passait à ce moment-là.
RÉSULTATS:

In the interest of objectivity and total transparency, I propose a "random" operating mode: I will pull five dates at random since 2002 and say what happened that year.
RESULTS:

30 JUIN 2005

Le trente juin deux mille cinq
On m'annonce que j'ai l'occasion de faire une de mes premières performances avec un vrai public, composé d'autre chose que de mes amis, dans une autre ville que celle où j'habite. Je mets à profit une espèce de travail de synthèse bizarre que j'ai à faire pour justifier de mon activité d'artiste, dans le cadre de ma recherche d'emploi, pour toucher le RMI, et ça devient le squelette de mon premier (presque) vrai spectacle.

June thirtieth, two thousand five
I was told I would have the opportunity to give one of my first performances in front of a real audience, with people other than my friends, in a city other than my home. I pulled together a strange kind of synthesis to try to justify my work as an artist, as part of my job hunt, in order to stay on the dole. That was the framework for my first (almost) real show.

31 OCTOBRE 2004

Le trente et un octobre deux mille quatre
Je viens d'avoir mon diplôme des Beaux-arts, ça me fait une belle jambe, et je me dis: bon, allez, j'essaie de continuer à faire un peu la même chose avant de trouver un vrai travail.

October thirtieth, two thousand four
I just received my diploma in fine arts, and a fat lot of good it did me... So I thought, OK, I'm going to keep on doing this before I have to find a real job.

22 FÉVRIER 2012

Le vingt-deux février deux mille douze
AH MAIS PUNAISE MAIS C'EST AUJOURD'HUI, INCROYABLE, JE VOUS JURE QUE C'EST VRAIMENT DU RANDOM TOTAL, C'EST ABSOLUMENT INCROYABLE. Combien j'avais de chance que ça arrive hein ? Combien ? Pour avoir mes 5 dates aléatoires, j'ai d'abord tiré aléatoirement 5 chiffres entre 1 et 31 pour les jours, puis 5 chiffres entre 1 et 12 pour les mois, puis 5 chiffres entre 2002 et 2012 pour les années (alors oui, ça aurait pu tomber dans le futur, je me suis dit que ce n'était pas grave). Ces chiffres, je n'ai pas cherché à les arranger entre eux, c'est vraiment dans l'ordre du tirage. Et PAF, je tombe sur le jour d'aujourd'hui. **AVOUEZ QUE C'EST QUAND MÊME VRAIMENT INCROYABLE.**
J'en reviens absolument pas. C'est certainement un signe. Mais de quoi ?

February twenty-second, two thousand twelve
OH, DAMN, THAT'S TODAY. THAT'S INCREDIBLE, I SWEAR I PICKED THAT AT RANDOM. HOW INCREDIBLE. What were the odds I would pick that date ? To get my five random dates, I first randomly picked five numbers between 1 and 31 for the days, then five numbers between 1 and 12 for the months, then five numbers between 2002 and 2012 for the years (OK, it could have fallen on a date in the future, but I thought that wouldn't be such a problem). I didn't try to arrange the numbers in any way at all; it was really the luck of the draw. And bingo! Out came today's date. **YOU'VE GOT TO ADMIT THAT'S REALLY INCREDIBLE.**
I can't get over it. It must be a sign, but a sign of what ?

2008

&&&&&& &&&&& -

(où l'on s'émerveille qu'il soit possible, dans le cadre de son métier, de regarder la quasi-totalité des films de science-fiction)

&&&&&& &&&&& -

(in which we are amazed that it's possible, as part of your job, to watch nearly every science-fiction film)

2009

Bonjour concert -
(où l'on éprouve les joies simples et directes de la comédie)

Bonjour concert -
(in which we experience the simple and direct joys of comedy)

7 JUILLET 2002

Le sept juillet deux mille deux

Je suis encore aux Beaux-arts, à Tourcoing, et je viens de passer mon diplôme de troisième année, dont j'ai décidé qu'il ne serait pas une installation, mais plutôt une performance (enfin, un peu entre les deux). J'ai chanté *Strangers in the night* en faisant blablou au avec les lèvres.

July seventh, two thousand two
I was still at the fine arts school, in Tourcoing, and I'd just done my graduate show. I decided it wouldn't be an installation but, instead, a performance (well, something in between the two). I "sang" *Strangers in the Night* by vibrating my lips.

2 NOVEMBRE 2007

Et le deux novembre deux mille sept.

Je suis en train de retravailler sur le spectacle *Cheval*, à Bruxelles, avec Julien Fournet. On essaie plein de trucs sans rien savoir, et on apprend tout ce qu'il ne faut pas faire quand on travaille sur un spectacle, en subissant benoîtement les conséquences. C'est très agréable, mais je suis quand même un peu stressé.

And, November second, two thousand seven.
I was working again on the show *Cheval*, in Brussels, with Julien Fournet. We were trying a lot of things without thinking, and we learned all the things you shouldn't do when working on a show, and suffered the consequences, like fools. It was enjoyable, but I was pretty stressed.

2011

France distraction -

(où l'on observe que concevoir des installations collectivement est un sport de combat)

France distraction -

(in which we observe that designing installations collectively is a combat sport)

RACHID OURAMDANE

—
L'A.

SFUMATO

CRÉATION

TITRE PROVISOIRE

FABDES
— RI ŒUVRES
QUE(S)

Comment travailler un plateau de danse afin de faire ré-entendre le reste du monde ? C'est ce qui anime depuis quelques années Rachid Ouramdane, avec une "danse documentaire fiction" traversée par les témoignages de ceux qui sont confrontés à l'exil, quelle qu'en soit la forme. La chorégraphie comme "réécriture du réel"

Ce projet est en résonance avec *Des témoins ordinaires*, une pièce que j'avais construite à partir des témoignages de victimes d'actes de barbarie, de torture. Avec toujours cette obsession qui me travaille : comment on se reconstruit après un exil ? Comment on se reconstruit dans un ailleurs ? Et puis, j'ai rencontré ce qu'on appelle aujourd'hui "des réfugiés climatiques", des gens qui ont dû prendre la route à cause d'un changement de climat, d'un tsunami... Ce qui les déplace est difficilement identifiable : ce n'est ni un individu, ni un régime politique, ce n'est pas une répression... Et pourtant ces gens connaissent les mêmes difficultés, les mêmes maux que des réfugiés politiques ; ils sont confrontés aux mêmes problématiques : les mafias, les passeurs, les réseaux de prostitution. Et je trouvais intéressant de parler d'un phénomène souvent confié aux scientifiques qui nous en parlent comme de la science-fiction, alors qu'il est bien présent. Je ne vais pas faire un boulot de journaliste autour de ça, ce n'est pas pour défendre une cause, mais pour faire un constat de réalité : ce qui façonne l'imaginaire de ces gens, leur affect. C'est une nouvelle fois cette question du déracinement, avec ce qu'elle suppose de trouble, de déboussolement, qui revient dans mon travail.

À quel moment, dans ton parcours, cela s'est imposé ?

Réaliser des interviews, collecter des témoignages, très concrètement, cela a débuté avec *Superstars*, la pièce créée pour le Ballet de l'Opéra de Lyon en 2006. J'avais déjà travaillé à partir de témoignages dans le passé mais je ne les avais pas réalisés moi-même ; il s'agissait de textes trouvés sur le net. C'était dans la création de *Les morts pudiques* en 2004, autour d'une pièce de répertoire : *Le Jeune homme et la mort*. Dans ce projet, j'endossais la posture d'un artiste qui fait face à un héritage historique et c'était une façon pour moi de problématiser (de mettre en crise) ce qui constitue une ire officielle. En tapant "jeune" et "mort" sur internet, j'ai été renvoyé à "kamikaze musulman", "esthétique gothique chez les adolescents", "suicide des jeunes". Et c'est tout le mouvement de mon travail : mettre en scène la façon dont une histoire officielle vient toucher un endroit plus personnel. Au début de mon parcours de chorégraphe, j'étais dans un rapport plus abstrait aux choses. Puis au fur et à mesure, des narrations sont apparues, avec ces derniers temps, une fibre émotive dans les pièces au travers des témoignages.

How do you work a dance stage to make the rest of the world heard ? That has been the idea behind Rachid Ouramdane's work for several years, with his "docu-fiction dance" inspired by testimonials of people confronted with all kinds of exile. Choreography as a rewriting of reality.

This project really resonates with *Témoins ordinaires*, which I pieced together from testimonials of victims of acts of barbarity and torture, and with the same obsession for understanding how you rebuild after being exiled. How do you reconstruct yourself in a different place ? Then I met what we now call "climate refugees", people who had to leave their homes because of a change in climate, a tsunami, etc. What forces them to move is difficult to identify : it's not an individual or a political regime, it's not repression. And yet these people have the same difficulties, the same loss as political refugees. They are confronted with the same issues : mafias, human traffickers, prostitution rings. I thought it would be interesting to do work on a phenomenon which is often left to the scientists, who speak to us as if it were science fiction, though it genuinely exists. I'm not going to do a journalist's work on the subject. I'm not looking to defend a cause, but instead observe a reality : what shapes the imagination of these people and their affect. Once again, what's recurring in my work is the question of being uprooted, with all of the resulting suffering and violence.

At what point in your career did this idea take shape ?

The testimonials were definitely around the time of *Superstars*, the work by the Ballet de l'Opéra de Lyon. Or, more exactly, it began with *Les morts pudiques*, which I built around a work from the repertory, *Le Jeune homme et la mort*, to challenge the official version of history. And then one day, searching for the words "youth" and "death" on the internet, I fell on "kamikaze Muslim", "gothic aesthetic", "protest", "youth suicide". And that's the process of my work : how we inherit an official history that touches a more personal spot. I think there have been three periods in my work : in the beginning, it was a very experimental relationship with images. Then, the images became more cinematographic to try to attain a different temporality for the order of what we contemplate on stage. And, in the third period, I began to accept the things that shaped me. I went to dance school, of course, but I can tell that my imagination is shaped far more by popular themes. I like working in "difficult" neighbourhoods that remind me of the deprived environment I came from. That can be seen in all the work I've done, with an underlying obsession for displacement, whether real or imaginary. For example, I personally have never set foot in Algeria, though I've been all over

HALORY GOERGER

2002

Traduction simultanée -

(où l'on découvre que la traduction simultanée déforme la voix et le visage de celui qui s'y adonne, que ça présente un intérêt d'ordre poétique)

Traduction simultanée -

(in which we learn that simultaneous translation deforms the voice and the face of the person translating, and this has a poetic interest)

2004

Métrage variable -
(où l'on constate qu'il est possible de créer un spectacle en quatre jours puis d'y retravailler 7 ans ensuite)

Métrage variable -

(in which we observe that it's possible to create a show in four days and then rework it for seven years after that)

PIÈCE POUR 4 INTERPRÈTES — CRÉATION 2012 — DURÉE, 1H30 ENV

LES SUBSISTANCES

mar 18 — 19h
mer 19 — 19h
jeu 20 — 19h
ven 21 — 19h

TARIFS

ABONNEMENT CAT. C

Plein tarif, 15 €

Tarif réduit, 12 €

Conception: ANTOINE DEFOORT ET HALORY GOERGER

Avec: Arnaud Boulogne, Ondine Cloez, Antoine Defoort et Halory Goerger (distribution en cours) — **Régie générale:** Maël Teillant — **Régie son:** Robin Mignot — **Régie lumière:** Sébastien Beusseron — **Consultante lumière:** Annie Leuridan — **Production:** Julien Fournet — **Assistante de production:** Mathilde Maillard — **Administration:** Sarah Calvez

Production: L'Amicale de production — **Coproduction:** La Biennale de la danse, Kunstenfestivaldesarts (Bruxelles), Le Phénix - scène nationale Valenciennes, Buda Kunstenentrum (Courtrai), Vooruit (Gand), Le Vivat - Scène conventionnée danse et théâtre (Armentières), Le Manège, Mons/CECN/Technocité, Beursschouwburg (Bruxelles), Alkantara festival (Lisbonne), Le TnBA - Théâtre National de Bordeaux, Théâtre de la Manufacture - Centre dramatique National Nancy — **Projet coproduit par:** NXCSTP, avec le soutien du Programme Culture de l'Union Européenne — **Avec le soutien:** du Conseil Régional Nord Pas de Calais et du ministère de la Culture et de la Communication (DRAC Nord Pas de Calais), ainsi que du programme européen apap/Performing Europe (DGEAC- Programme Culture), de la Malterie (Lille), de la Ville de Lille — Antoine Defoort, Halory Goerger et l'Amicale de production sont artistes associés au Centquatre - Paris. L'Amicale de production et Antoine Defoort sont en résidence au Vivat d'Armentières, scène conventionnée danse et théâtre — L'Amicale de production, Antoine Defoort, Halory Goerger et Julien Fournet sont associés au réseau européen apap/Performing Europe Accueil: Les Subsistances, Biennale de la danse de Lyon

J’ai l’impression qu’il y a eu 3 périodes dans mon travail : au début, un rapport à l’image très expérimental... Puis, l’image est devenue plus cinématographique pour essayer d’atteindre une autre temporalité de l’ordre de la contemplation sur scène... Enfin, troisième temps, un rapport à l’image plus proche du documentaire. J’ai aussi commencé à laisser une plus grande place aux choses qui m’ont formé : bien sûr, j’ai fait une école de danse, mais je vois bien combien j’ai un imaginaire plutôt de nature populaire. J’aime travailler dans des milieux dits "sensibles" qui me parlent d’où je viens, du quartier, des cités. Ce qui fait écho à tout ce que je mets en place toujours sous-tendu par cette obsession du déplacement qu’il ait été vécu ou fantasmé. Moi par exemple, je n’ai jamais mis les pieds en Algérie alors que je sens bien combien cet endroit fait partie de moi. Je connais tout le reste du Maghreb, j’y ai travaillé... Finalement, ce que j’ai de ce pays est ce qui m’a été transmis par mon entourage. Et c’est souvent ce que je dis : l’héritage culturel d’un lieu passe par les gens, il n’est pas fait de terre. C’est-à-dire ne pas être dans un rattachement à un territoire, mais être dans un rattachement à une communauté de gens. Et voir comment ces géographies affectives sont redessinées par les gens qu’on rencontre, les milieux qu’on rejoint. C’est là que nos origines se redéfinissent. A force de donner la parole à d’autres que moi dans mes pièces, il arrive que des gens me demandent : "Mais, qu’est-ce que c’est ton travail ? Mais, toi, tu es où ?", voire pour certaines personnes : "Derrière quoi tu te réfugies ?". Sans voir qu’à travers l’histoire des autres, on peut écrire un peu de soi mais au pluriel.

Qu’est-ce qui t’a été transmis par ton père, tes parents ?

J’ai reçu une éducation musulmane un peu traditionnelle, avec une certaine distance vis-à-vis de mon père, en plus très âgé, qui avait 34 ans quand il a épousé ma mère à l’âge de 14 ans. Donc, c’est le récit d’une certaine France coloniale, de la Guerre d’Indochine, de la Seconde Guerre mondiale. C’est tout ça mon père, et en même temps, une identité assez brisée qui est celle qu’a racontée un film comme *Indigènes*... Une des choses qui m’a été transmise, c’est le rapport que j’entretiens d’une façon générale avec la politique, il y a toujours chez moi une sorte de suspicion, presque de paranoïa par rapport aux grands discours.

Comment cela prend corps sur le plateau ?

Six interprètes : danseuse, chanteuse, contorsionniste (circassien)... Et puis j’aimerais qu’il y ait la présence d’un danseur de claquettes. J’ai eu cette idée quand, avec le compositeur Jean-Baptiste Julien (qui sera aussi le compositeur de *Sfumato*), j’ai fait une pièce pour Candoco Dance Company, une compagnie anglaise qui travaille entre autres avec des danseurs professionnels handicapés. J’aimerais continuer à creuser ce rapport au plateau très fusionnel, où les danseurs construisent aussi une partie de la composition musicale. Un peu comme dans les pièces de Maguy Marin, des pièces comme *Ram Dam*, ou comme chez les Flamands avec des personnes qui ont plusieurs cordes à leur arc : ça parle, ça danse, et puis ils se mettent à chanter...

Quel est le statut des témoignages ?

Je ne suis pas dans une écriture qui cherche à faire apparaître des personnages qui endossent des récits. Je cherche plus à créer un environnement sur le plateau qui amène à une certaine écoute des récits, qui sont peut-être des récits qu’on a entendus 15000 fois et qui ne nous révèlent rien de particulier, mais qui, entendus autrement, prennent une autre dimension. Et pour cela, je veux inventer une forme de narration, entre fiction et témoignages autobiographiques ; de fait je collabore avec Sonia Chiambretto qui va écrire en "réponse" à ces témoignages pour prolonger encore mon travail de "réécriture du réel".

the rest of North Africa, I’ve worked there. And it’s something I’ve often said, that a cultural heritage is made up of people, not the land. It means you are not attached to a territory but, instead, to a community of people. I want to see how these emotional geographies are redrawn by the people we meet and our environment. That is where our origins redefine themselves.

What did your father, your parents hand down to you ?

I was given a fairly traditional Muslim upbringing, which implies a certain distance between me and my father, who is also very old. He was 34 years old when he married my mother, who was 14. So it’s the story of colonial France, of the war in Indochina, of World War II. My father is all of that and at the same time his identity is broken, like the ones shown in the film *Indigènes* ["Days of Glory"]. One of the things that was handed down to me was the relationship I have in general with politics. I’m always rather suspicious, almost paranoid about grand speeches. A short aside about myself: people say to me, "But what is your work, in fact ? You, where are you ?" or even, "What are you hiding behind ?" They don’t see that through the story of other people, and with much give and take, you can write a bit about yourself, but in the plural. That path is the same as the path my dancing career has taken. In the beginning, there was a sort of conceptual heritage, and then, little by little, narratives emerged ; with, more recently, an emotional substance in the works, conveyed by the testimonials.

How does this take shape on the stage ?

There are six performers : dancers, a singer, a contortionist... I’d like there to be a tap dancer, too. I gave it a try when I did a piece for Candoco, an English company with some strong musical work by Jean-Baptiste Julien – who will also compose the music for this piece. I’d like to dig deeper into the ways of creating a symbiotic relationship with the stage, where dancers also contribute to the musical composition, a bit like in Maguy Marin’s pieces, like *Ram Dam*, or like the Flemish, with multi-talented people : they speak, they dance, and then they start singing.

What’s the place of the testimonials ?

My work doesn’t seek to develop characters who take on these stories. What I’m trying to create is a certain environment on the stage that produces a certain attention to the stories, which are perhaps stories we’ve heard 15,000 times and they don’t say anything new, but when you listen to them differently, they acquire another dimension. To achieve that, I need to invent a narrative form, between fiction and autobiographical testimonial. In fact, I’ll be collaborating with Sonia Chiambretto, who’ll write a sort of "response" to the testimonials, to go one step further in my work on "rewriting reality".

5 DATES CLÉS — 5 DATES

1994

Participation au SKITE à Lisbonne, un projet qui réunit pendant un mois les artistes qui feront la danse contemporaine des années 1990-2000 comme Meg Stuart, Alain Platel, Vera Mantero, Jérôme Bel... Début du parcours de chorégraphe.

Took part in SKITE in Lisbon, a month-long project that brought together the artists who would feature on the contemporary-dance scene of the 1990s and 2000s, such as Meg Stuart, Alain Platel, Vera Mantero, Jérôme Bel... The start of my journey as a choreographer.

1996

Création, avec la chorégraphe Julie Nioche, de l’association Fin Novembre qui ouvre un cycle de travaux généralement menés en collectif, explorant les liens entre la scène et les nouveaux médias.

With the choreographer Julie Nioche, I set up Fin Novembre, a non-profit association that kicked off a cycle of works that were typically created collectively, and which explored the ties between new media and the stage.

2005

Les morts pudiques, premier solo chorégraphié et interprété par Rachid Ouramdane autour des constructions identitaires.

Les morts pudiques, the first solo I choreographed and performed, about identitarian constructions.

2007

Création de la compagnie L.A. Arrivée au Théâtre 2 Genevilliers en tant que chorégraphe associé (jusqu’en 2010) sur l’invitation du metteur en scène Pascal Rambert. Création de *Surface de réparation*, avec douze adolescents sportifs de la ville.

Set up Compagnie L.A. Joined the Théâtre 2 Genevilliers as associate choreographer (until 2010) at the invitation of stage director Pascal Rambert. Created *Surface de réparation*, with 12 teen sportspeople from this Paris suburb.

2008

Voyage en ex-Indochine pour la création du solo autobiographique *Loin*... Premier travail documentaire sur un terrain étranger.

Travelled to the former Indochina to create an autobiographical solo, *Loin*. First documentary piece about a foreign land.

PIÈCE POUR 6 DANSEURS — CRÉATION 2012 — DURÉE 1H15

LE TOBOGGAN, DÉCINES

mer 19 — 21 h 30
jeu 20 — 21 h 30

TARIFS — ABO. CAT. B
PARCOURS RÉCIT

Dans l’abonnement
Maison de la Danse
Plein tarif, 20 €
Tarif réduit, 17 €

Direction artistique et chorégraphie: RACHID OURAMDANE

Création costumes: La Bourette — Texte: Sonia Chiambretto — Régie générale et construction des décors: Sylvain Giraudeau — Lumières: Stéphane Gaillot — Dispositif vidéo — Jacques Hoepffner — Musique: Jean-Baptiste Julien — Réalisation des interviews vidéos: Aldo Lee — Assistant de création: Erell Melscoët

Production: L.A. est subventionnée par le Ministère de la Culture et de la Communication/DRAC Île-de-France au titre de l’aide à la compagnie, par la Région Île-de-France au titre de la permanence artistique et culturelle et par l’Institut Français pour ses projets à l’étranger. Rachid Ouramdane est artiste associé au Théâtre de la Ville de Paris et à Bonlieu, Scène nationale Annecy — Coproduction: Bonlieu Scène nationale Annecy, Théâtre de la Ville/Paris, Biennale de la danse de Lyon Le Quai/Angers, Kaaitheater/Bruxelles, CCN de Tours, King’s Fountain, avec l’aide de la MC2/Grenoble, du Musée de la danse/CCN de Rennes et de Bretagne, du Théâtre National de Bretagne et du CNDC Angers pour l’accueil en résidence — Avec le soutien de l’association Beaumarchais - SACD au titre de l’aide à l’écriture et de l’Institut français de Chine — Accueil: Le Toboggan, Biennale de la danse de Lyon

YUVAL PICK

CCN DE RILLIEUX-LA-PAPE

BASICS CRÉATION
TITRE PROVISoire

FAB DES
- RI ŒUVRES
QUE(S)

"Je vais chercher à aborder le sujet d'un geste qui traverse le temps, comme une structure qui ne démolit jamais, une structure de base, un squelette, une forme d'équilibre, un point stable en mouvement. Le processus de recherche pour cette pièce est en rapport avec des forces telles que la gravité, la pesanteur, des notions basiques et essentielles qui nous animent. J'ai envie de travailler sur la notion de poids du corps et de donner une représentation sensible et intelligible de la relation de l'individu au groupe, sa masse, pour rendre concrets l'écoute et l'engagement nécessaires pour accompagner et s'accorder avec autrui. J'ai pour projet de mettre en jeu des entités qui se frottent et se conjuguent, qui réinventent l'espace au contact les unes des autres, comme le souhait de formuler de nouvelles humanités."

Yuval Pick

Pour sa dernière création, Yuval Pick, nouveau directeur du Centre Chorégraphique National de Rillieux-la-Pape, passe à une autre dimension : une pièce de groupe. Objectif : trouver les conditions de partage entre danseurs, être ensemble sans obéir à l'unisson. Explications.

Les réalités de production de 10 ans de compagnie indépendante ont fait que j'ai beaucoup monté de projets pour 3 à 5 danseurs, essentiellement des formes nucléaires : duos, trios, solos... Des formats qui ont permis de poser mon vocabulaire. Mais, dans mon âme, je suis un chorégraphe de groupe. Alors, pour cette création, j'ai voulu cette fois travailler pour 7 à 8 danseurs, mettre en espace un groupe de gens. Et ce choix n'est pas sans lien avec ma situation d'étranger en France, qui arrive pour s'adapter et décoder une société (ça fait 16 ans que je suis en Europe). Je vais donc travailler sur une forme sociétale de groupe, comment les codes de la société influencent notre authenticité, et surtout le rapport entre geste apprivoisé et geste tribal, geste primaire. C'est très important dans mon travail : le geste brut, le corps dans son état brut, dans son urgence, sa soif de contact, sa soif de réponse dans l'autre corps. Je cherche les conditions d'écoute de l'autre, de partage sans pour autant être dans l'unisson. Car l'unisson, je n'y crois pas ; je crois à la singularité de chacun, au niveau d'énergie, au niveau intellectuel, au niveau de sensibilité de chacun, mais avec la capacité à écouter et à partager. C'est peut-être utopique, mais c'est ma réponse à la période démolie que nous vivons, où les gens ont de moins en moins de valeurs, de foi, de croyance. La danse que je propose existe pour rapprocher les gens de leur espace propre, de leur corps, et de leurs valeurs humaines. On est devenu cynique par rapport à des valeurs primaires telles que l'écoute, le partage. Je pense qu'on a dérivé. Mais je répète la solution n'est pas l'unisson.

"I am going to address the subject of a gesture that travels through time, like a structure that is never demolished, a basic structure, a skeleton, a form of equilibrium, a point that is stable in motion. The research process for this piece involves forces such as gravity : basic, essential notions that drive our existence. I want to work on the notion of body weight, and to give a sensory, intelligible portrayal of the individual's relationship with the group and its mass ; to give material expression to the receptiveness and engagement that are needed to interact and agree with others. My project is to bring entities into play that rub together and combine ; that reinvent space in contact with each other, like a wish to formulate new kinds of humanity."

In his most recent work, Yuval Pick, the new director of the national choreographic centre (CCN) in Rillieux-la-Pape, moves into a different dimension : a piece for a group of dancers. His aim is to find a way for dancers to share, to be together without obeying the demands of unison, with a sub-text evoking the struggle which drives his claim for a place. Explanation.

Given the realities of producing work with an independent company for 10 years, I would devise projects for three to five dancers, mostly in simple formats : duets, trios, solos... These formats enabled me to define my vocabulary. But, deep down, I wanted to do choreography for groups. So, for this piece, I decided to work with seven or eight dancers and to create a space for a group of people. This choice probably has something to do with my status as a foreigner in France, who came and had to adapt to and decipher a society ; I've been in Europe for 16 years. I'm working on a societal form of a group, looking at the way social codes influence our authenticity, and especially the relationship between the tamed gesture and the tribal or primal gesture. That's important in my work : the gesture in the rough, the body in its most basic state, in a state of urgency, thirst for contact, thirst for a response from the other body. I'm looking for the conditions of openness to others, an ability to share without necessarily being in unison. In fact, I don't believe in unison ; I believe in the singularity of individuals, in terms of energy, intellect and sensitivity, but with the ability to listen to others and to share. Maybe it's utopian, but that's my response to this demolished era we live in, where people have fewer and fewer values, faiths and beliefs. The dance I create is meant to put people more in touch with their own spaces, their body and their human values. We have become cynical about basic values such as listening and sharing. I think we're adrift. And, I repeat, the solution can't be found in unison : communism and socialism don't work either.

C'est une pièce politique ?

Je ne sais pas encore quelle sera la forme finale mais je peux dire que c'est un projet qui traite des questions sociales, un propos idéologique, qui pose la question de l'utopie.

Quelle image en serait à l'origine ?

Un totem, un "truc" à protéger, comme dans les civilisations tribales : une structure, une forme dans laquelle les gens croyaient et qui les protégeait... Je ne sais pas encore si toute la pièce est un totem, ni s'il y aura un totem sur le plateau. Je me demande si la pièce ne se déroulerait pas autour de la construction de cette structure. J'ai vu la photo d'une structure qui m'a beaucoup inspirée : c'est une photo d'une œuvre de Pascale Marthine Tayou exposée dans le quartier de la Guillotière lors de la dernière Biennale d'art contemporain de Lyon. J'y ai vu comme une tour d'ivoire, ou plutôt une tour de Babel, comme un squelette. Alors, j'ai envie de commencer comme ça : je prends une structure, je la déconstruis, je la déstructure avec mes danseurs et je vais voir ce qui va sortir... Mon envie étant de proposer quelque chose de l'ordre de la reconstruction, du rétablissement. Il y a aussi une image sonore qui m'intéresse. J'ai pensé travailler sur la pulsation de la société : je voulais enregistrer des sons des usines, des gens, des endroits de construction. Mais j'ai aussi pensé à des sonorités "anciennes", de la harpe, des instruments à cordes. Comme je veux créer quelque chose à protéger, je voudrais utiliser sur scène quelque chose de différent, qui indique le passage du temps, mais sans être nostalgique. Je ne veux pas tomber dans la nostalgie, mais juste faire un "remind", comme un mémo : "À ne pas oublier !"

Comment articules-tu ce "mémo" avec ton propre parcours ?

J'ai été formé à l'envers. Tout d'abord, j'avais besoin de m'exprimer dans la danse, et ce, dès mes premiers rapports au monde, depuis tout petit. Mais j'ai commencé ma formation à la danse bien plus tard. Du coup, c'était comme si tout s'était passé à l'envers, et c'était une faille pour moi au départ, même si je m'en suis nourri. En fait, je ne voulais pas me définir dans une forme extérieure à moi ; j'éprouvais toujours le besoin de trouver ma propre expressivité en étant au service des chorégraphes mais quelque chose ne fonctionnait pas. Parce que je ne supportais pas de rester dans le cadre de la forme. Plus tard, vers 25-26 ans, j'ai compris comment je pouvais aller plus loin : autrement dit, j'ai compris que la structure était importante pour pouvoir la casser et dès lors trouver mon expressivité propre en étant à l'écoute et dans la compréhension de la nécessité d'un cadre. En fait ce "mémo" c'est dire que le rapport au monde vibrant et palpable ne s'appuie pas sur une approche individualiste, c'est un dialogue à nourrir sans cesse.

Je rebondis sur les termes "casser", tout à l'heure "déconstruire", cela suppose une part de violence, de conflit. Quelle part prennent dans ton travail tes origines, la question du conflit israélo-palestinien... ?

Je ne pense pas que le conflit israëlo palestinien se retrouve directement dans mon travail. Je suis un immigrant ; mes grands-parents sont venus d'Europe en Israël, mes parents ont grandi en Israël, moi, je suis né en Israël, et puis je suis venu en Europe, autrement dit j'ai fait le chemin inverse de mes grands-parents, leur retour en somme. Bref ce n'est pas le conflit qui m'intéresse, même si ça me fait mal, que ça me heurte, mais ce n'est pas ça. Non c'est un paradoxe qui me pose question : même si j'ai grandi dans un pays très laïc, dans une famille laïque, je suis juif, par identité, je ne suis pas religieux. C'est une identité que je porte en moi : cette histoire d'être chassé, et la réaction qui naît de cette situation, les revendications avec lesquelles j'ai grandi. Ça, c'est quelque chose que j'aborde tout le temps dans mes pièces, consciemment : l'émergence d'une urgence, une pulsion de survie, jusqu'à ce que j'arrive à être à l'aise. Ça part d'un processus de bagarre ; je lutte, mais la lutte c'est la vie aussi. Ça ne se limite donc pas à la question du conflit, c'est plus complexe. Ma place, en tant qu'artiste, est celle d'une personne qui lance un rappel, et pose un mémo. Voilà, je suis quelqu'un qui pose un mémo sur le front des gens, ou plutôt, je devrais dire "devant les gens" ; je pose un mémo sur la scène.

Is it a political piece ?

No, I wouldn't say that. It's a piece that deals with social issues, an ideological piece that raises the question of utopia.

What image underpins this work ?

A totem, something to be protected, as in tribal civilisations : a structure, a form people believe in and which protects them... I don't know yet if the entire piece is a totem, nor if there will be a totem on the stage. I'm wondering if the piece will perhaps revolve around building this structure. I saw a photo of a structure that really inspired me : it's a picture of a work by Pascale Marthine Tayou shown in the Guillotière neighbourhood during the recent biennale of contemporary art in Lyon. It looks something like an ivory tower, or rather the Tower of Babel, like a skeleton. So I'd like to start with that : I take a structure, I deconstruct it with my dancers, and I'll see what happens. It's a very real object. There's also a sound image that interests me. I was thinking of working on the pulsations of society : I wanted to record sounds of factories, of people, of construction sites. But I was also thinking of "ancient" music, the harp, string instruments. Because I'm trying to create something to protect, I'd like to use something different on stage that evokes the passing of time, without being nostalgic. I don't want to be trapped by nostalgia, I just want to offer a "reminder", like a note that says, "Don't forget !"

How does this "reminder" fit in with your own career ?

I was trained backwards. First, I wanted to express myself through dance, really from my very first contact with the world around me, when I was little. But I began my dance training much later. So it was a bit as if everything happened backwards, and that was a flaw in the beginning for me, even though I took inspiration from it. In fact, I didn't want to define myself by some external form. I felt the need to find myself in expressiveness, in the expression of myself, but I had to work for choreographers, so something wasn't quite right. I just couldn't bear staying in the framework of a form, in a mould. It was really hard for me to be a dancer. Later, when I was 25 or 26, I understood how I could go forward : in other words, I understood that structure was important in order to break away from it and then find my own expressiveness. And that's exactly what I seek in my performers.

Coming back to the terms "break away" and "deconstruct", there's an underlying violence or conflict in that. To what extent does your native country, and the Israeli-Palestinian conflict, play a role in your work ?

I don't think the Israeli-Palestinian conflict is directly reflected in my work. I'm an immigrant ; my grandparents went from Europe to Israel, my parents grew up in Israel, I was born in Israel, and then I came to Europe. In other words, I did the reverse of my grandparents ; I made their return trip. So, it's not the conflict that interests me, though it does hurt me and shock me ; but that's not it. It's the paradox that intrigues me, though I grew up in a very secular country, in a secular family. I'm Jewish, that is my identity, but I'm not religious. It's an identity I carry inside me : a history of being persecuted and the reaction to that, the claim to a homeland which I grew up with. That is something I deal with regularly and consciously in my work. There's the claim to a place, the impending urgency, survival, until I feel at ease. The process starts with a fight, a struggle. I'm fighting, but the fight is also life. So it can't just be summed up by the question of the conflict, it's more complex than that : it's the Jewish question. What have we made of this people ? Is it good or not ? As an artist, my place is that of a person who is sending a reminder or leaving a note. I'm the one who sticks a Post-it on people's foreheads – or perhaps, I should say, "in their faces". My note is there in front of them on the stage.

5 DATES CLÉS — 5 DATES

1977

Sortie du film *Saturday Night Fever*.
Les premières sensations d'une danse libre.
Release of *Saturday Night Fever*.
First free-dance sensations.

1996

Lauréat du Grand prix du
Concours international de danse de Paris.
Je décide de rester en France et de m'y installer.
Won the Grand Prix at the
Concours International de Danse de Paris.
I decided to stay and settle in France.

2002

Création de *The Guests Company*.
Je dépose mes valises à Lyon pour prendre le
temps de développer ma propre écriture.
À travers des pièces comme *Strand Behind*,
Popular Music et *17 drops* des rencontres
fortes avec des danseurs, des compositeurs,
des collaborateurs artistiques qui m'entourent
encore aujourd'hui.

Set up *The Guests Company*.
I put away my suitcases in Lyon, to take the
time to develop my own style of dance writing.
Through pieces like *Strand Behind*, *Popular
Music* and *17 drops*, strong encounters with
dancers, composers and artistic collaborators
who still work with me today.

2010

Création de la pièce *Score*.
Une pièce importante dans mon parcours qui
m'a amené à aller puiser directement dans mes
racines et mes origines.

Created *Score*.
An important piece in my œuvre, which draws
directly on my roots and origins.

2011

Nomination à la direction du Centre Chorégra-
phique National de Rillieux-la-Pape.
Avec cet outil, je peux approfondir ma vision
de la danse, activer la création, la fabrication au
sein de ma propre compagnie mais aussi pour et
avec d'autres artistes.

Appointed director of the national choreogra-
phic centre (CCN) in Rillieux-la-Pape.
With this facility, I can deepen my vision of
dance, activate production impulses within
my own company, but also for and with other
artists.

PIÈCE POUR 7 DANSEURS — CRÉATION 2012 — DURÉE: 1H15 ENV

THÉÂTRE DE
LA CROIX-ROUSSE
jeu 20 — 20h30
ven 21 — 19h
sam 22 — 19h

Direction artistique: **YUVAL PICK**
Danseurs: Smain Boucetta, Shaï Faran, Lazare Huet, Zen Jefferson, Madoka Kobayashi, Anna Massoni, Antoine Roux-Briffaud (distribution en cours) —
Scénographie: Stéphanie Matthieu — Lumières: Nicolas Boudier — Costumes: Magali Rizzo assistée de Aude Bretagne
Coproductio: Biennale de la danse de Lyon, Théâtre National de Chaillot, La Rampe-La Ponatière/Scène conventionnée danse et musique d'Echirolles —
CCN de Rillieux-la-Pape/Direction Yuval Pick est subventionné par le Ministère de la Culture et de la Communication - DRAC Rhône-Alpes, la Région Rhône-
Alpes, la Ville de Rillieux-la-Pape et le Département du Rhône — Accueil: Théâtre de la Croix-Rousse, Biennale de la Danse

TARIFS — ABO. CAT. B — Dans l'abonnement Maison de la Danse — Plein tarif, 20 € - Tarif réduit, 17 €

DADA MASILO

SWAN LAKE ^{CRÉATION}

Travailler le répertoire romantique, plus précisément l'un de ses ballets iconiques, le *Lac des Cygnes*, ce n'est pas seulement s'inscrire dans une histoire de la danse, c'est aussi prendre sa revanche sur un répertoire qui peut vous exclure. Quand Dada Massilo s'empare du *Lac*, elle fait exploser les codes, touche aux tabous sexuels et politiques. Un mot d'ordre: être iconoclaste.

To work on the Romantic repertoire, and one of the iconic ballets, *Swan Lake*, is to step into the history of dance – and also take revenge on a repertoire that can exclude you. When Dada Massilo takes on *Swan Lake*, she explodes the grammar of the piece and touches on sexual and political taboos. Iconoclasm is her watchword.

Qu'est-ce qui a motivé votre version d'un des ballets les plus emblématiques du répertoire romantique?

À 11 ans, lorsque j'ai commencé à danser, le *Lac des Cygnes* est le premier ballet que j'ai vu. J'en suis tombée complètement amoureuse. À 14 ans, j'ai compris que je ne serais jamais ballerine. Mais j'aimais toujours autant le *Lac des Cygnes*, et je me suis promis qu'un jour, je créerais le mien, et que ça ne serait pas une version classique.

Quel est l'enjeu pour vous de fusionner danse africaine et répertoire classique?

J'ai toujours trouvé la notion de "cases" un peu ridicule. Le fait de séparer les différentes techniques de danse est terriblement restrictif. Fusionner la danse classique et la danse africaine a été un challenge, et une sorte de défi que je me suis lancé à moi-même. Je voulais découvrir ce que ça avait de si tabou, et quelle nouvelle dynamique pouvait en résulter. C'était excitant. C'était comme me faire prendre en train de faire quelque chose de mal, et j'ai adoré chaque instant.

Ce n'est pas la première fois que vous travaillez les personnages féminins dramatiques: Carmen, Ophélie... Qu'apportent-elles à votre danse?

J'aime les héroïnes tragiques des classiques et de la littérature, car elles m'ont permis de repousser mes limites en tant que danseuse. Elles m'ont offert de superbes récits. Danser Lady Macbeth, Juliette, Carmen, Odette et Ophélie fut un véritable défi. Elles sont toutes si différentes. J'ai dû trouver ces personnages moi-même, mentalement, émotionnellement et physiquement. Elles m'ont fait sortir de ma zone de confort de simple danseuse pour m'amener jusqu'à un lieu où je peux créer des personnages auxquels le public s'identifie.

Au centre de votre *Lac*, vous placez un homme. Quel tabou cherchez-vous à toucher?

Dans ma version du *Lac des Cygnes*, l'homme n'est pas là uniquement pour soutenir et porter la femme. Je n'aime pas la hiérarchie imposée par la danse classique. Je la trouve dégradante et inutile. En termes de société, je voulais aborder la question de l'homophobie. Qu'est-ce que ça peut faire que Siegfried soit gay? Est-il moins une personne pour autant? Les gens devraient avoir la place nécessaire pour être qui ils sont, et non pas être jugés pour leurs différences. Nous sommes des êtres humains doués de sentiments, et nous méritons le respect.

What prompted your version of one of the most emblematic ballets in the Romantic repertoire?

When I started dancing aged eleven, *Swan Lake* was the first ballet I saw. I fell completely in love with it. When I was fourteen, I realised I would never be a ballerina. But I still loved *Swan Lake* just as much, and I promised myself that one day I would create my own version – and it wouldn't be classical.

What underlies your fusion of African dance and the classical repertoire?

I've always found pigeonholing dance techniques faintly ridiculous, and terribly restrictive too. Fusing classical and African dance was a sort of challenge I set myself. I wanted to find out what was so taboo about it, and what new dynamic might come out of it. It was exciting. It was like being caught doing something naughty. I loved every moment.

You've previously worked with dramatic female characters: Carmen and Ophelia, for example. What do they bring to your dance?

I like the tragic heroines of the classics and literature because they have helped me push back my limits as a dancer. They've given me superb narratives. Dancing Lady Macbeth, Juliet, Carmen, Odette and Ophelia was a real challenge. They're all so different. I had to work out the characters myself – mentally, emotionally and physically. They took me out of my comfort zone as a dancer, to a place where I could create characters the public could identify with.

You've put a man in the middle of your *Lake*. What taboo are you trying to break there?

In my version of *Swan Lake*, the man isn't there just to lift and support the woman. I don't like the hierarchy of classical dance. I find it degrading and pointless. In terms of society, I wanted to deal with the question of homophobia. What difference does it make if Siegfried is gay? Does it make him less of a person? People ought to have the space they need to be who they are, and not be judged for their differences. We are all human beings with feelings, and we deserve respect. It just happened that the original Odile, Boysie Dikobe, danced en pointe, which made things even more exciting. And I had no problem persuading the men to wear tutus. Human beings are naturally sexually charged. And besides, we live in a world where sex is constantly being sold to us on television, in

Il s'est trouvé que l'Odile originale (Boysie Dikobe) dansait sur pointes, ce qui a rendu les choses encore plus excitantes. Et je n'ai eu aucun problème à convaincre les hommes de porter des tutus... Les êtres humains sont naturellement chargés sexuellement. De plus, nous vivons dans un monde où le sexe nous est vendu en permanence à la télévision, dans les magazines et sur les panneaux publicitaires. J'ai conscience de cela, évidemment, et j'ai aussi conscience de la façon dont les gens utilisent le sexe comme symbole de pouvoir, de manipulation et de destruction. En ce qui concerne mon travail, j'essaie de rester dans le contexte qui est le mien, le lieu où je vis et, je suppose, les attentes de la société. Je n'essaie pas de raconter un conte de fées. Je veux que mon travail soit aussi réel que les problèmes de la société.

Comment votre travail est-il reçu en Afrique du Sud?

Cette œuvre est plutôt bien reçue en Afrique du Sud. Les gens semblent s'identifier aux questions qu'elle aborde. Mais certains tentent en permanence de l'enfermer dans le contexte africain, ce qui m'énerve au plus haut point. Cette œuvre parle des problèmes du monde, pas de la couleur de ma peau. Je n'apprécie pas qu'on me rabâche sans cesse que "je suis noire". Et alors? Je vis dans cette peau, je sais bien de quelle couleur elle est! La couleur de peau n'est pas la question ici. Nous avons des problèmes plus importants. Par exemple, il n'est pas facile d'être une artiste en Afrique du Sud. Le budget que le gouvernement alloue à l'art, et en particulier à la danse, est relativement réduit. Mais cela nous rend encore plus déterminés à créer des œuvres parce que les gens ont des choses à dire. Les artistes ne créent pas parce qu'on leur donne de l'argent...

J'ai pu lire que votre grand-mère a été déterminante dans votre parcours, que c'est elle qui vous a inscrite dans une école. Quelle formation avez-vous reçue?

Oui, je ne viens pas d'une famille de danseurs. Je suis la fille un peu cinglée! Ma grand-mère m'a encouragé à danser parce qu'elle ne voulait pas que je reste à la maison à ne rien faire. Même si je ne le savais pas à l'époque, elle m'a poussée vers quelque chose qui est devenu une immense passion. Je n'ai jamais eu le moindre regret. J'ai étudié aux Performing Arts Research and Training Studios à Bruxelles, en Belgique, pendant deux ans. C'était passionnant. Puis je suis partie parce que je trouvais que la danse à Bruxelles n'était pas assez excitante. Je la trouvais froide et sans prise de risque. J'aime me sentir connectée émotionnellement à mon travail. Je n'étais pas touchée, et il n'y avait pas d'étincelle. Il n'y avait pas non plus de mise en danger. C'était un peu trop facile. En Afrique du Sud, tant de choses nous mettent en colère, nous attristent. Notre travail ne peut qu'avoir une dynamique et une dimension viscérale, et impliquer une prise de risque. Je veux que mon travail soit en prise avec les questions sociales. J'ai une conscience aigüe de ce qui se passe autour de moi, et c'est de ça dont je parle. Danser c'est prendre position. J'aime raconter des histoires. C'est stimulant et excitant. Je n'aime pas les gens contents d'eux-mêmes. Il est de mon devoir de faire travailler mon talent et moi-même jusqu'aux limites de la douleur!

magazines and posters. I'm very aware of this, of course, and I'm also aware of the way people use sex as a symbol of power and manipulation and destruction. In my work, I try to stay within my own context, where I live and, I suppose, within society's expectations. I'm not trying to tell fairy tales. I want my work to be as real as society's problems.

How is your work received in South Africa?

This piece goes down quite well there. People seem to identify with the issues it tackles. But there are always some people who want to restrict it to the African context, which annoys me intensely. The work deals with global problems, not the colour of my skin. I get very tired of people constantly going on about the fact that "I am black". So what? I live in this skin. I know what colour it is! This is not about skin colour. We've got bigger issues to deal with. For example, it's not easy being an artist in South Africa. The government budget for art, and especially dance, is relatively small. But that just makes us more determined to create works, because people have things to say. Artists don't create just because they're given money.

I read somewhere that your grandmother was a determining factor in your career, and enrolled you in a school. What training did you have?

Yes, I'm not from a family of dancers. I'm the slightly nutty daughter! My grandmother encouraged me to dance because she didn't want me to stay at home doing nothing. I didn't know it at the time, but she pushed me into something that has become a huge passion. I've never had a moment's regret. I studied at the Performing Arts Research and Training Studios in Brussels, Belgium, for two years. It was very exciting. Then I left because I didn't find the dance scene in Brussels stimulating enough. I thought it was cold and risk-averse. I like to feel emotionally connected with my work. It didn't move me; there was no spark; there was no danger. It was all a bit too easy. In South Africa, there are so many things that make you angry or make you sad. The work we do inevitably has a dynamic and an instinctive dimension. Taking risks is an integral part of it. I want my work to keep a firm grip on social problems. I'm acutely aware of what goes on around me, and that's what I want to comment on. Dancing is about taking stances. I like to tell stories. It's stimulating and exciting. I don't like self-satisfied people. It's my duty to use my talent and my whole being until I can't bear the pain any more!

5 DATES CLÉS — 5 DATES

—	—	—
Le début de ma formation officielle de danseuse et la rencontre avec Suzette à la Dance Factory. Began my official dance training and met Suzette at The Dance Factory.	—	Lorsque j'ai reçu le prix Standard Bank Young Artist Award for Dance en 2008. Received the 2008 Standard Bank Young Artist Award for Dance.
—	—	—
Mon entrée à la National School of the Arts (Afrique du Sud). Enrolled at The National School of the Arts, South Africa.	—	Le fait d'avoir mis en scène 10 œuvres. Elles m'ont presque tuée. Je suis toujours très surprise de mener une œuvre à son terme, parce que c'est de loin la chose la plus difficile à faire, et que laisser tomber semble toujours si facile. Mais je n'ai jamais essayé!!!
—	—	—
Mon entrée aux P.A.R.T.S. Enrolled at P.A.R.T.S.	—	The fact that I've created 10 works. They nearly killed me. I'm always very surprised to finish a piece, because it's by far the most difficult thing to do, and giving up always seems so easy. But I've never tried that!!!

PIÈCE POUR 12 DANSEURS — CRÉATION 2010 — DURÉE, 1H

COMÉDIE DE VALENCE	LE TOBOGGAN, DÉCINES	THÉÂTRE DU VELLEIN, VILLEFONTAINE	Direction artistique et chorégraphie: DADA MASILO Musique: Pyotr Ilyich Tchaikovsky, Steve Reich, Rene Avenant, Camille Saint-Saëns, Arvo Pärt — Création costumes: conçus par Dada Masilo & Suzette le Sueur, fabriqués par Ann et Kirsten Bailes (costumes) et Karabo Legoabe (chapeaux) — Création lumières: Suzette le Sueur Production — The Dance Factory et Interarts/Lausanne — Diffusion: Scènes de la Terre. Accueil: Comédie de Valence, Le Toboggan, Théâtre du Vellein, Biennale de la danse de Lyon.
lun 17 — 20h mar 18 — 20h Réservations sur comediedevalence.com ou au 0475784170.	lun 24 — 20h30 mar 25 — 20h30 mer 26 — 20h30 jeu 27 — 20h30	sam 29 — 20h30	

TARIFS — ABONNEMENT CATÉGORIE C — Dans l'abonnement Maison de la Danse — Plein tarif, 25€ - Tarif réduit, 22€

BALLET PRELJOCAJ CCN D'AIX-EN-PROVENCE

ANGELIN PRELJOCAJ

CE QUE J'APPELLE OUBLI ^{CRÉATION} TITRE PROVISOIRE

Un fait divers est à l'origine de la dernière création d'Angelin Preljocaj. Plus exactement un livre de Laurent Mauvignier, *Ce que j'appelle oublié*, un texte violent sur les rapports sociaux, qui met en scène la présence d'un marginal dans un centre commercial. Après *Le Funambule* sur un texte de Jean Genet, Preljocaj poursuit sa danse de "l'expulsion". Ou comment la rencontre de la marge et du centre fabrique une tragédie contemporaine.

Qu'est-ce qui dans le livre *Ce que j'appelle oublié* de Laurent Mauvignier a pu motiver le passage à la scène?

Sa fulgurance, et la force poétique/politique du regard qu'il pose sur notre monde. Le livre raconte l'histoire d'un homme qui est en marge de la société, du monde, de tout, et qui se retrouve dans un lieu complètement opposé, au centre: un centre commercial. Et là ça dérape, d'abord un incident, puis le drame: il est tué, parce qu'il a fait l'erreur de boire une canette. Le livre met en scène la montée du drame, et on assiste à ce qui va arriver, à comment il est possible qu'un tel événement advienne. Ça passe par une histoire de corps d'une grande sensualité, entre des moments assez doux et d'autres ultra-violents. Pour un chorégraphe c'est un texte formidable. À cela s'ajoute la syntaxe de Laurent Mauvignier à la fois rythmée et charnelle. Il y a quelque chose dans les mots, dans leur articulation, dans la manière dont les phrases sortent, qui ont l'air jeté, comme crachées par le corps. Il y a un rapport entre ces phrases expulsées par les corps et les corps eux-mêmes: c'est ce que je voudrais essayer de rendre.

Est-ce qu'il est possible de voir dans cette pièce comme un prolongement de ton solo *Le Funambule* qui signait ton retour sur le plateau?

C'est un peu la même sensation, à partir d'un texte qui peut porter le corps et qui peut être porté par le corps... Comme une prise en charge interactive de l'un par l'autre. Ce qui fait qu'à l'époque, je n'avais pas pris de cours pour travailler ma voix. On me l'avait conseillé, mais j'ai résisté, je préférais faire quelque chose de singulier, de fragile même, quitte à tout rater. Alors j'ai travaillé seul, je me suis trouvé une sorte de méthode: j'ai compris qu'il ne fallait pas que je monte dans les aigus, que ma voix devait descendre etc...

Angelin Preljocaj's latest work is a crime incident. Or, more directly, Laurent Mauvignier's novella *Ce que j'appelle oublié*, a violent tale about social interaction, which tells of a drop-out in a shopping centre. After *Le Funambule*, based on a text by Jean Genet, Preljocaj is continuing his dance of "expulsion". Or, how the meeting of centre and margin generates a contemporary tragedy.

What is it about *Ce que j'appelle l'oubli* that inspired you to stage it?

Its searing intensity and the poetic/political force of its view of our world. It's the story of a man on the edge of society, of the world, of everything, and who finds himself in a totally opposite place, in the centre: a shopping centre. And then things get out of hand: first there's an incident, then the tragedy; he's murdered because he made the mistake of drinking from a can. The book relates the looming tragedy, we witness what's going to happen, and how such an act can come about. It's a very sensual story about bodies, with fairly gentle moments and others that are ultra-violent. For a choreographer, it's a tremendous text. On top of that you have Laurent Mauvignier's syntax, at once rhythmic and beguiling. There's something in the words, in the way they're articulated, in the way the sentences feel thrown, as if spat out by the body. There's a real relationship between the sentences that the bodies expel and the bodies themselves: that's what I wish to convey.

Could one consider this piece as a continuation of your solo *Le Funambule*, which marked your return to the stage?

It's a slightly similar sensation – the starting-point then was also a text that can carry the body and be carried by it... as if they interactively take charge of each other. Which meant that at the time, I didn't take classes to develop my voice. I'd been advised to, but I resisted; I preferred to do something singular, fragile even. I didn't want to be in the situation of an actor who masters the text and then does his turn. So I worked alone, and found for myself a kind of method: I realised that my voice musn't rise into the higher register; it had to go deeper.

PIÈCE POUR 8 DANSEURS — CRÉATION 2012 — DURÉE, 1H

CÉLESTINS, THÉÂTRE DE LYON	Direction artistique et chorégraphie: ANGELIN PRELJOCAJ Assistant, adjoint à la direction artistique: YOURI VAN DEN BOSCH Danseurs: distribution en cours — Chorélogue: Dany Lévêque Coproductio — Biennale de la danse de Lyon, Théâtre de la Ville (Paris), Théâtre de Saint-Quentin-en-Yvelines — Texte: Laurent Mauvignier, <i>Ce que j'appelle oublié</i> (Éditions de Minuit) — Avec le soutien de: le Ballet Preljocaj, Centre Chorégraphique National, est subventionné par le Ministère de la culture et de la communication - DRAC PACA, la Région Provence-Alpes-Côte d'Azur, le Département des Bouches-du-Rhône, la Communauté du Pays d'Aix et la Ville d'Aix-en-Provence. Il bénéficie du soutien du Groupe Partouche - Casino Municipal d'Aix-Thermal pour le développement de ses projets et de l'Institut français - Ministère des Affaires étrangères pour certaines de ses tournées à l'étranger. — Accueil: Célestins - Théâtre de Lyon, Biennale de la danse		
sam 15 — 20h30 dim 16 — 19h mar 18 — 20h30 mer 19 — 20h30 jeu 20 — 20h30 ven 21 — 20h30			

TARIFS — PARCOURS RÉCIT — ABO. CAT. A — Dans l'abo. Maison de la Danse — Plein tarif - 1^{re} série 35€ - 2^e série 29€ - 3^e série 13€ - 4^e série 10€ — Tarif réduit - 1^{re} série 32€ - 2^e série 26€ - 3^e série 10€ - 4^e série 7€

Quand le texte apparaît-il pour la première fois dans ta danse ?

C'est étrange que tu demandes ça, parce que j'y ai repensé dernièrement. En fait c'est arrivé assez tôt, en 1995... avec Pascal Quignard à qui j'avais demandé d'écrire un conte, *La voix perdue* et le spectacle s'appelle *L'Anoure*. Le texte était dit en voix off ; à l'époque j'étais moins audacieux, et peut-être plus dans l'idée de la danse, du mouvement sans prise de parole. C'est moi qui le lisais, mais sur une bande, parce que j'étais sur le plateau, et ça ne m'était même pas venu à l'esprit de le dire moi-même sur scène. (rires)

Comment le texte de Mauvignier va-t-il être pris en charge ?

Je ne l'ai pas appris encore en entier : apprendre un texte, c'est le laisser infuser en soi, et il change notre perception et notre façon de penser après. Car apprendre un texte, c'est aussi apprendre une syntaxe, donc une façon de penser, qui, même après, vient nous hanter dans notre vie quotidienne... Tout à coup, on rentre dans la syntaxe ; je trouve ça très intense.

Tu es dans la pièce ?

Je n'en sais rien encore. Cela reste en suspens. Je pense en ce moment au travail avec les danseurs, je voudrais qu'ils puissent être dans une alternance : à la fois les vigiles, les mecs au bord du fleuve, un peu comme ce biopic sur Dylan réalisé par Todd Haynes, où plusieurs acteurs, un noir, une femme, un enfant, incarnaient Dylan. Le dispositif était inversé, mais ça parle d'une circulation des corps et des identités.

En quoi ont consisté les premières séances de travail ?

En des improvisations entre hommes et femmes. C'est drôle, parce qu'il y a une déconnexion entre les indications que je donne et les références précises au texte que j'ai en tête. Par exemple pour la scène qui se passe sur les bords de la Loire, je peux très bien dire à l'un des deux danseurs : l'un de vous est un arbre et l'autre est une liane... Et le travail c'est de voir comment ce végétal va contaminer le tronc, comment l'extérieur va envahir le centre, le tronc. C'est comme travailler par métaphore ; je ne vais pas dire aux danseurs : "Voilà, vous êtes sur les bords de la Loire...". Il faut essayer de trouver des thématiques de travail qui soient à la fois abstraites et complètement concrètes. Ce que j'aime avec la danse, c'est que même quand on veut être dans l'abstraction, on n'y est jamais vraiment... parce qu'il y a des corps. Et c'est exactement ça qui est beau.

Comment travailles-tu avec l'auteur ?

Outre des échanges que nous avons à intervalles réguliers sur la dramaturgie et qui m'éclairent sur les personnages et les situations, ou sur la genèse de son écriture, ce sont des discussions sur le texte. Sur les conditions de présentation, par exemple sur la question de la traduction, puisqu'on a déjà beaucoup de demandes pour tourner à l'étranger. Qu'est-ce qu'on fait du texte ? Traduction ? Une partie ou la totalité ? Surtirage ? Lui, il est très confiant : "Vas-y : choisis les passages qui t'intéressent, ceux que tu penses qu'il faut traduire." J'avoue que tout cela pose question. Je me souviens quand je travaillais à Berlin pour le Ballet de Berlin, j'allais souvent au théâtre, et bien sûr, je ne comprenais rien, je ne parle pas allemand, mais ce ne n'était pas grave. À la limite, le fait de ne rien comprendre, ça aiguïsait ma perception de la mise en scène.

Qu'est-ce que cela représente de venir à Lyon avec une pièce qui raconte un fait divers ancré ici ?

Ça c'est très curieux. C'est comme revenir sur les lieux. C'est troublant, extrêmement troublant.

When did texts first appear in your dancing ?

It's funny you should ask, I was thinking about it just recently. In fact it happened quite early on, in 1995... with Pascal Quignard, whom I'd asked to write a fairy tale, *La voix perdue*, and the show was called *L'Anoure*. The text was spoken off-stage; I was less bold at the time, and perhaps more engrossed in the idea of dance, of movement without speech. I read the text, but it was recorded because I was dancing, and it didn't cross my mind to speak it myself on stage. [He laughs]

How will you deal with Mauvignier's text ?

I haven't learned all of it yet, and whether I do or not doesn't actually matter : learning a text is about letting it infuse into you, and afterwards it changes your perception and your way of thinking. Learning a text also means learning a kind of syntax, and therefore a mindset, which even afterwards haunts you in your day-to-day life... You suddenly click into the syntax; I find that very intense.

Are you in the piece ?

I've no idea yet, it's still up in the air. At the moment I'm thinking about the work with the dancers. I'd like them to alternate: to be both the security guards and the guys by the river, a bit like in Todd Haynes' biopic about Dylan, where several actors – a black man, a woman, a child... – played Dylan. That device was set up the other way round, but you get a sense of bodies and identities circulating.

What form did the first work sessions take ?

Improvisations between men and women. It's odd, because there was a disconnect between the guidance I give them and the precise textual references that I had in mind. For example, for the scene on the banks of the River Loire, I could quite easily say to the two dancers : one of you's a tree, the other's a creeper... And the work involves seeing how this plant contaminates the trunk, how the exterior takes over the middle. It's like working through metaphor; I won't say to the dancers, "Okay, you're on the banks of the Loire". You have to find rehearsal themes that are both abstract and totally concrete. What I like about dance is that even when you want to be abstract, you never really are... because of the bodies. And that's precisely the beauty of it.

How are you working with the author ?

We have discussions about the text. About how it's presented – the translation issue, for instance, because we've already had lots of requests to tour the show abroad. What do we do with the text ? Translate it ? Part of it, all of it ? Do surtitles ? The author's very confident, he says : "Go ahead – choose the passages that you're interested in and you think need translating." This raises questions, I have to admit. I remember when I was working in Berlin for the Berlin Ballet, I would often go to the theatre, and of course I didn't understand a thing – I didn't speak German, but it wasn't a big deal. You might almost say that understanding nothing heightened my perception of the staging.

What does it mean to you to be coming to Lyon with a piece about a murder committed here ?

It's a very curious feeling. It's as if we're returning to the scene of the crime. It's unsettling, deeply unsettling.

TROUPE DES ARTISTES DE SEBATU — BALI

UNE NUIT BALINAISE ^{CRÉATION}

En hommage à Antonin Artaud

Un grand spectacle pour 50 danseurs et musiciens, *Bali dances et drames*, donné à l'Auditorium de Lyon, et deux formes intimistes, présentées place des Célestins et au CNSMD.

A big show for 50 dancers and musicians, *Bali dances et drames*, showed at the Auditorium of Lyon, and to two intimist shows, place des Célestins and at the CNSMD.

On connaît le choc qu'a été pour Artaud la rencontre avec le théâtre balinaï. Qu'est-ce qui peut se jouer aujourd'hui dans ce répertoire qui garde en lui ses origines sacrées ? Comment présenter sans les dénaturer ces danses nées de la rencontre entre artistes balinaï et européens ? C'est tout l'enjeu d'un programme en 3 actes. Explications de Jean-Luc Larguier, producteur et co-concepteur du projet.

Quelle est la spécificité des danses balinaïses que vous souhaitez présenter ?

D'abord ce sont des danses et du théâtre qui font partie du patrimoine et dont certaines ne sont pas accessibles aux touristes qui viennent à Bali. Nous souhaitons plonger dans la culture balinaïse, dans ce qu'elle a de plus profond, de plus réel et de plus authentique. Il y a à Bali une tradition qui remonte à plusieurs siècles, mais qui a été rénovée fin XIX^e au début du XX^e sous l'influence notamment d'artistes balinaï qui se sont emparés de leur patrimoine en liaison avec des artistes occidentaux qui vivaient là dans l'île — je pense à des artistes suisses ou allemands comme Walter Spies —, et qui ont aussi contribué à l'émergence d'un patrimoine chorégraphique et théâtral. Au début du XX^e, on a vu l'émergence de nouveaux instruments qui vont composer le Gamelan Gong Kébyar, un ensemble de metallophones qui a permis l'émergence de chorégraphes et de compositeurs... Et les danses classiques balinaïses qui ont fait la renommée de Bali dans le monde entier datent des années 20 jusqu'aux années 50. Elles sont donc relativement récentes et, ce qui est intéressant, contemporaines de la danse moderne aux Etats-Unis et en Allemagne.

Comment avez-vous composé ce programme en trois parties, trois actes en somme ?

Comme un opéra en trois actes, qu'on a intitulé *Une nuit balinaïse, en hommage à Antonin Artaud*. L'acte 1 consacré aux danses solistes, s'intitule *Bali années 20*, l'acte 2 qui présente le théâtre dansé se nomme *Bali dances et drames* en référence à un ouvrage de référence du musicologue Beryl de Zoete et du peintre Walter Spies écrit en 1931. L'acte 3 est désigné par le titre *Le Gambuh théâtre des origines*, qui présente une des plus anciennes formes théâtrales de l'île. L'acte 1 met l'accent sur la danse souvent considérée comme la plus importante de Bali, qu'on appelle le Legong Kraton, une danse de jeunes filles à l'accoutrement androgyne. Cette danse, on la doit à un artiste chorégraphe et compositeur, Wayan Lotring. À la même époque il y eut le grand chorégraphe, Mario, qui a créé la danse intitulée Kebyar Duduk, danse qui figure également au programme.

1985	1996	2006	2007
Naissance de la compagnie. Birth of the company.	Accueillie à Aix-en-Provence, la compagnie, comptant désormais 24 danseurs, devient Ballet Preljocaj à l'occasion de la reprise de <i>Roméo et Juliette</i> (créé en 1990 pour le Ballet de l'Opéra de Lyon).	Inauguration du Pavillon Noir, premier centre de production construit pour l'activité d'un CCN	Rencontre avec Karlheinz Stockhausen, donant lieu à la création de <i>Eldorado (Sonntags Abschied)</i>
1989	The company, now with 24 dancers, was offered a home in Aix-en-Provence and became Ballet Preljocaj on the occasion of a reprise of <i>Roméo et Juliette</i> (created in 1990 for the Ballet de l'Opéra de Lyon).	Inauguration of Le Pavillon Noir, the first production centre built for the activities of a national choreographic centre (CCN).	Meeting with Karlheinz Stockhausen, wich gave birth to the creation of <i>Eldorado (Sonntags Abschied)</i>
Création de <i>Noces</i> . Creation of <i>Noces</i> .			

5 DATES CLÉS — 5 DATES

Quelle serait l’identité de son vocabulaire chorégraphique ?

En fait, il a mis en place des chorégraphies profanes pour un public, ce qui n’était pas forcément le cas dans le passé, car avant, il n’y avait pas de véritable séparation entre le public et les acteurs. Là, avec l’émergence de ces danses au XX^e siècle, on est bien dans le spectacle : il y a des danseurs — je n’ose pas dire professionnels parce que personne n’est professionnel même s’ils en ont le talent — et un public.

Ensuite, il s’appuie sur une gestuelle ancienne mais transposée dans une écriture plus ramassée, plus synthétique, plus courte dans le temps. Et surtout qui ne raconte pas forcément une histoire au premier degré. La danse au départ était surtout dramatique, dans le sens où elle racontait une légende ; quand vous verrez le Legong Kraton, ça raconte encore une histoire, mais à un tel niveau d’abstraction que ça n’a plus d’importance.

Mais il n’y a pas de rupture dans le sens où toutes les danses et tout le théâtre ont une origine sacrée : le temple. Puis cet art dramatique et chorégraphique s’est déplacé d’abord sur la place du village, ensuite dans les espaces de spectacle, mais sans rien perdre de son origine sacrée. Vous avez aujourd’hui des danses profanes dont les origines sont religieuses ou rituelles exécutées lors de certaines fêtes de temples ; je pense notamment au Gambuh, qui constitue la troisième partie du programme.

Quel est le statut des danseurs ?

Il y a deux catégories de danseurs : il y a des danseurs et des musiciens amateurs ; ils ont d’autres métiers dans la vie : ils sont riziculteurs, sculpteurs, étudiants, fonctionnaires ; puis vous avez pour un certain nombre de prestations chorégraphiques ou théâtrales, des danseurs qui deviennent presque des professionnels en ce sens qu’ils continuent à travailler leur art et à qui on fait appel dans un certain nombre de circonstances. Mais la base de la Troupe présentée, c’est le village de Sebatu, c’est le Gamelan Gong Kebyar de Nyoman Jaya. Cette troupe est animée par sa famille. Elle est une sorte de conservatoire privé qui a su attirer des artistes d’autres villages. Sebatu est un village balinaï tout ce qu’il y a de plus normal, situé au centre de l’île sur le flanc du volcan, où il y avait un musicien extraordinaire : Wayan Susila, aujourd’hui décédé. Aujourd’hui Nyoman Jaya, à plus de 60 ans, anime avec talent cette activité musicale. C’est quelqu’un qui a su attirer autour de lui un certain nombre d’artistes et de danseurs notamment de deux autres villages voisins, Telepud, qui abrite un théâtre dansé et masqué "le Wayang Wong", et Kedisn, dans lequel il y a un "Gambuh". Dans cette aire géographique d’environ 5 km de diamètre, on a l’essentiel des formes chorégraphiques et théâtrales balinaïses et l’un des meilleurs gamelans de l’île.

Comment comprenez-vous que ces dernières années, ces grands ballets de tradition ont beaucoup moins de visibilité en France, ou même en Europe ?

Je travaille dans ce secteur depuis quelques années et j’ai une vision un peu différente, car j’ai toujours pu mener à bien mes projets avec des partenaires fidèles comme notamment le Musée du quai Branly, la Cité de la musique, la salle Pleyel et de nombreuses Scènes nationales et Centres dramatiques du réseau de la décentralisation. Mais il est vrai qu’il y a quelques difficultés que l’on rencontre régulièrement et qui sont de nature à limiter cette diffusion.

D’abord de nombreux programmeurs veulent à chaque fois de "l’inédit", des "découvertes". Comme si on découvrirait des formes artistiques inédites qui existent depuis quelques fois plusieurs siècles ! Ensuite lorsqu’ils ont fait venir, par exemple, un Opéra de Pékin, ils considèrent qu’ils ont fait tous les Opéras de Pékin et tout le répertoire de l’Opéra de Pékin, alors qu’il y a de nombreuses troupes d’Opéra de Pékin et que l’Opéra de Pékin possède un répertoire très étendu. Il y a une autre raison qui tient au problème du passage à la scène occidentale. Il y a une sorte de formatage, qui fait, par exemple, que pendant des années on a présenté les grandes traditions extra-européennes sous forme d’extraits. Ce qui a eu pour conséquence de produire des formes uniquement réservées à l’exportation masquant la diversité et la richesse de ces différents répertoires. Comme si nous présentions un spectacle de Molière uniquement avec ses

dance form in the 20th century, we have a genuine show : there are dancers —whom I might not call professionals because none are professional, though they certainly have the talent – and an audience. He made use of ancestral gestures but transposed them to a more condensed and concise form, in works of a shorter duration. Above all, they don’t necessarily tell a literal story. Dance was originally a dramatic form, it told a story or legend. When you watch legong kraton, it’s still telling a story but has become so abstract that the story has lost its importance.

But there is no revolution, in the sense that all of the dances and plays have a sacred origin : the temple. From there, the dramas and dances moved to the village square, then to performance spaces, but without losing touch with their sacred origins. Today we have profane dances with religious or ritual origins being performed during temple festivals : gambuh, for example, which is shown in the third act of the programme.

What’s the dancers’ status ?

There are two categories of dancers : amateur dancers, as well as musicians. They have other jobs, such as rice farmer, sculptor, student, civil servant. Then there are, for certain choreographic or theatrical works, dancers who are semi-professional, who continue to develop their art and who are called in for certain performances. But the home base of the troupe here with us is the village of Sebatu. It is the gamelan gong kebyar of Nyoman Jaya. The troupe is run by his family. It is a kind of private conservatory which attracts performers from other villages.

Sebatu is a very typical Balinese village, located in the centre of the island on the slopes of the volcano. It was the home of an extraordinary musician : Wayan Susila. Today, Nyoman Jaya, over 60 years old, is the talented leader of this troupe. He brought in the best musicians and dancers, including from the neighbouring villages of Telepud, known for its masked dance theatre, wayang wong, and from Kedisn, where there is a gambuh. In this area, no more than five kilometres in diameter, we find the essence of all Balinese dance and dramatic forms and one of the best gamelans on the island.

How do you explain that, in recent years, these great traditional ballets have not come as often to France and Europe ?

I’ve been working in the sector for several years and my view of the situation is a bit different because I have always found support for my projects from loyal partners such as Musée du Quai Branly, Cité de la Musique, Salle Pleyel and many other national theatres and regional dramatic arts centres. But it’s true that we run into various difficulties which tend to limit the dissemination of these dances. To start with, many programme directors only want new and "first time ever" shows. As if you could "discover" art forms that have existed perhaps for centuries !

Then, if they have brought over, for example, a Peking opera, they think they have covered them all and the entire repertory of Peking operas, though there are many different troupes and a vast number of Peking operas.

And there is another reason which stems from the difficulty of transposing these works to the Western stage. For many years, there was a kind of formatting in which we presented non-Western traditional arts by means of excerpts only. The result is a form designed for the export market and which causes us to lose sight of the great diversity and depth of these numerous repertoires. It’s as if we tried to present a play by Molière with only the best scenes, or a symphonic work performed by only ten musicians. I try to present complete works whenever possible, with the usual number of performers and not a bare-bones troupe. We provide subtitles to help the audience understand. We also do a lot of work on the staging of the show. Most of the time, this consists of coming back to a more traditional version and eliminating the occasionally clumsy additions.

In Bali, for example, there are no theatres like ours in the West. To transpose the show to a stage, the problem is how to avoid denaturing the performance while dealing with the constraints of a platform, the wings, lighting, the audience facing the stage, etc.

meilleures scènes ou un orchestre symphonique réduit à dix musiciens.

Nous essayons de présenter des œuvres artistiques complètes chaque fois que cela est possible, avec les effectifs artistiques habituels et non réduits et en les sous-tirant pour une meilleure compréhension du public. Nous faisons également un travail très important sur la dramaturgie du spectacle qui consiste le plus souvent à revenir à la forme traditionnelle et à supprimer les ajouts souvent malheureux. À Bali, par exemple, il n’y a pas de théâtre comme chez nous en Occident. Pour transposer le spectacle sur la scène, le problème est de ne pas dénaturer la représentation tout en intégrant les contraintes du plateau, les coulisses, l’éclairage, le public en face... etc. La dernière raison, c’est qu’avant, il y a 20 ou 30 ans, il y avait des lieux et des hommes symboliques — je pense à Alain Crombecque —, qui présentaient ces arts traditionnels parce qu’ils pensaient que ça avait quelque chose à voir avec la création contemporaine et la modernité. Je pense qu’aujourd’hui cette question est reprise en compte mais peut-être d’une autre façon : on est moins dans la découverte et dans le dialogue interculturel, et plus dans la fusion, la World Music ! Avec le risque que cela devienne de la variété.

Bien sûr toute rencontre est transformation. Mais il faut laisser faire le temps. Le fait de faire venir ici cette musique et ces danses n’est pas neutre mais il faut un long travail et de la continuité. La musique indienne a intégré le violon, la musique arabo-andalouse l’alto, mais cela a mis des années... Aujourd’hui, on veut aller trop vite, il ne suffit pas de mettre un synthétiseur dans un ensemble de musique indienne pour que cela fonctionne. Il y a forcément des métissages, il y en a toujours eu, mais il faut leur laisser le temps de se développer. Ce qu’on présente de Bali, c’est déjà en partie le résultat d’un travail effectué au début du siècle par des artistes européens avec des artistes balinaï. On est dans la continuité, et ce qui est important c’est le retour : comment des artiste à Bali, au Vietnam, en Chine s’emparent de ce travail qui leur permet sans renier leurs origines d’être aussi dans le monde contemporain.

NOVEMBRE 1972	JUIN 1982	MARS 1992	JUILLET 2000	FÉVRIER 2008
Représentations au Théâtre des Champs-Élysées Shows at Théâtre des Champs-Élysées - Paris	Théâtre du Châtelet - Paris	Opéra de Paris Palais Garnier - Paris	Festival International d’Art Lyrique d’ Aix-en-Provence	Salle Pleyel - Paris

BALI DANSES ET DRAMES

PIÈCE POUR 50 DANSEURS ET MUSICIENS — SURTITRÉE — CRÉATION 2012 — DURÉE, 1H

AUDITORIUM	Conception du projet: JACQUES BRUNET et JEAN LUC LARGUIER Direction artistique et musicale: NYOMAN JAYA et GEDE ADHI Conseil pour la dramaturgie: Daniel Loayza — Création lumière: Dominique Bonvallet — Conseiller scientifique: Dewa Putra — Conseiller technique: Jacques Blanc — Musiciens, danseuses et danseurs, actrice et acteurs : Troupe de Sebatu Direction de production: Chantal Larguier — Accompagnateur et interprète: Amine Jakfar — Diffusion: Martine Dionisio - Scènes de la Terre — Photographe: Guy Delahaye — Presse et média: Valérie Samuel — Production: Biennale de la danse de Lyon, le Théâtre national de Chaillot, Interarts Riviera Lausanne — Coproduction: Les Gemeaux - Scène nationale de Sceaux — Avec le soutien: du Théâtre de Caen, du Festival MITO (Turin et Milan), de l’Espace des Arts de Chalon-sur-Saône, de La Coursive/Scène nationale de La Rochelle, de la Scène nationale/Théâtre d’Angoulême
-------------------	--

TARIFS — PARCOURS ASIE — ABO. CAT. A - Dans l’abo. Maison de la Danse
Plein tarif - 1^{re} série 35€ - 2^e série 29€ - 3^e série 13€ — Tarif réduit - 1^{re} série 32€ - 2^e série 26€ - 3^e série 10€

One last reason is that, some twenty or thirty years ago, there were leading places and figures, such as Alain Crombecque, who presented these traditional arts because they felt that there was a relationship with contemporary creation. I think this question is now being raised again, but in a different manner : we are looking less for discovery and intercultural dialogue, and more for fusion and World Music ! With the risk that it will all become pop entertainment. Of course, any encounter causes transformation. But it must happen over time. Bringing this music and dance to France is not without consequences but it involves a lot of work and a sense of continuity. Indian music brought in violins, Arabo-Andalusian music added the viola, but it took years. Today, we want to go too fast. It’s not enough to throw in a synthesiser in an Indian music ensemble to make it work. There will obviously be a blending of influences, it has always happened that way, but you have to allow it time to develop. What we are presenting from Bali is the result of work done at the start of the 20th century by European artists with Balinese artists. We represent continuity and what is important here is the process of return : how artists in Bali, Vietnam and China make this work their own, how it allows them to produce contemporary creations without denying their roots.

LES DANSES SOLISTES
BALI, ANNÉES 20

PIÈCE POUR 30 DANSEURS ET
MUSICIENS
CRÉATION 2012
DURÉE, 20 MIN

PLACE DES CÉLESTINS

dim 16 — 11 h

GRATUIT — en extérieur

LE GAMBUH,
LA REPRÉSENTATION DES

ORIGINES
PIÈCE POUR 25 ACTEURS
ET MUSICIENS
CRÉATION 2012
DURÉE, 50 MIN

CNSMD – SALLE VARÈSE
sam 15 — 17 h

GRATUIT — sur réservation en billetterie

JULIE DESPRAIRIES

CIE DES PRAIRIES

L'OPERA NELL'OPERA CRÉATION

Embarquer des centaines d'amateurs dans un opéra-navire, c'est le projet de Julie Desprairies, qui ouvre l'architecture hybride de l'Opéra de Lyon sur la ville. Pour une danse participative... E la Nave Va.

En quoi l'architecture de l'Opéra de Lyon est-elle à l'origine de votre projet "opératique" ?

Au départ, c'est une commande de son directeur Serge Dorny : construire un spectacle dont les acteurs seraient des personnes très éloignées du monde de l'opéra, et plus largement du monde de la culture et de l'art. Donc j'ai très vite compris qu'il ne s'agissait pas de faire danser des gens du Conservatoire, mais de regarder ailleurs, vers les étrangers qui viennent en France, les personnes âgées isolées, celles qui fréquentent une épicerie sociale... Du coup, j'ai proposé de reprendre l'idée de Jean Nouvel, l'architecte qui a construit l'Opéra contemporain : son travail a consisté à garder l'enveloppe XIX^e, tout en creusant et en surélevant l'opéra pour construire l'actuel ; donc au fond, il fait son opéra contemporain dans l'Opéra XIX^e. Je me suis replongée dans l'histoire de l'Opéra de Lyon en tant qu'institution, et j'ai compris que Nouvel arrivait comme aboutissement d'une refondation de cette institution en profondeur qui avait déjà été mise en œuvre par Louis Erlo sur un grand projet d'Opéra nouveau dans les années 70. L'Opéra de Nouvel venait confirmer et élan. C'était ça : une reconstruction et une reconfiguration.

Quelle place là-dedans pour les amateurs ?

J'y viens. En fait ça m'a intéressé de traverser ce qu'avait pu représenter de changer les habitudes du public de l'Opéra : de faire des projets qui, à l'époque, se passaient dans une fabrique en banlieue de Lyon, qui mélangeaient le public au chœur de l'Opéra. Il y a des gens encore en place, comme par exemple, le chef accessoiriste, qui ont traversé ces périodes-là. Tout ça pour dire que j'ai proposé à Serge Dorny de répondre à sa commande d'un projet participatif avec des amateurs mais de le centrer autour de l'Opéra et du coup, de manière un peu provocatrice, j'ai dit : "J'accepte de travailler avec 250 amateurs si 250 employés de l'Opéra de Lyon participent au projet." Il y avait l'idée que ça se croise : que je voulais bien travailler avec des non-danseurs, mais aussi avec les danseurs ultravirtuosos du ballet... que si on me demandait de travailler avec des musiciens amateurs, j'acceptais à la condition qu'ils puissent travailler avec des musiciens de l'orchestre...

Quelle forme cela peut-il prendre ?

Celle d'un opéra en trois actes : une forme assez classique, en tout cas dans son écriture, mais sur un plan scénique, ça va être un peu particulier, parce que ce sera une déambulation dans le bâtiment. Trois actes pour 3 lieux emblématiques de l'Opéra. En sous-sol, au studio des chœurs, qui est une espèce d'aquarium insonorisé avec les chanteurs qui répètent au centre, c'est l'acte des

To pull hundreds of amateurs into the opera house-cum-ship: such is Julie Desprairies' project, which takes the hybrid architecture of Lyon's opera house and opens it up to the city. In a participatory dance... *E la Nave Va*, and the ship sails on.

What role did the architecture of Lyon's opera house play in your "operatic" project ?

In the beginning, the director, Serge Dorny, commissioned me to do a show where the actors would be people with no connection to the world of opera and very little contact even with the world of art and culture. So I realised that I would not just be using dancers from the conservatory, but that I would have to look further afield – to immigrants, isolated old folks, people who go to food banks and eat for five euros a day. I suggested going back to the idea of Jean Nouvel, the architect who designed the modern opera house : his work consisted of keeping the 19th-century exterior, while digging below ground and raising the height with new floors to accommodate the activities of the new opera house. He built his contemporary opera house within the 19th-century one. When I began to research the history of the Lyon Opera House as an institution, I understood that Nouvel's design was the result of a process that aimed to totally rethink the institution, a process initiated by Louis Erlo to create a new kind of opera in the 1970s. Nouvel's opera house confirmed these major changes. It was all about reconstruction and reconfiguration.

What' the amateurs' role in that ?

I'm coming to that. In fact, I was interested in understanding what those changes meant to the opera-going public : launching projects which in those days took place in factories on the outskirts of Lyon, and mixed the audience in with the opera chorus. There are still some people around, like the prop master, for example, who experienced that era. That's the background. Then I went to Serge Dorny to suggest a participatory project with amateurs but with a focus on the opera house itself, and I told him, a bit provocatively, "I'm willing to work with 360 amateurs if the 360 employees of the Lyon Opera House take part too." The idea was to find a way to merge the two groups : I'm open to working with non-dancers, but it must be alongside the virtuoso dancers of the ballet. And if I'm asked to work with amateur musicians, I'll do it on the condition that they be allowed to work with musicians from the orchestra...

What form might it take ?

An opera in three acts with a fairly classic format, at least as concerns the writing, but the staging will be rather special because we'll be walking about in the building. Three acts in three emblematic places inside the opera house.

1. We start underground, in the chorus studio, which is like a soundproof aquarium where the chorus rehearses in the middle. This is the Backstage act with the singers. I really like the image

coulisses. J'aime beaucoup l'image du ténor à l'entracte, avec son costume complètement extravagant en train de fumer sa clope, ou la chanteuse coiffée d'une perruque haute de 2 mètres qui se fait maquiller en jogging. Il y a donc ce contraste que j'aime bien. Dans le grand foyer du public, qui est le foyer du XIX^e, je voudrais montrer ce lieu emblématique de la confrontation du vocabulaire de Nouvel - les passerelles, le sol en granit poli - avec ces ors caractéristiques d'un Opéra classique. Ce sera l'acte des ateliers (ceux qui font les décors, les accessoires, ceux qui font les effets, les explosions). Le studio du ballet : c'est le lieu emblématique de cette architecture magnifique. Il y aura l'idée de l'Opéra comme navire, pour répondre à cette métaphore de Jean Nouvel dans le bâtiment avec ses garde-corps en câble, les hublots, etc. Enfin le salut final se fera sur la place de la Comédie face à la façade pour un moment d'explosion final.

Comment se sont articulés dans votre parcours l'architecture et la danse ?

Je faisais visiter, lorsque j'étais étudiante, la Cité universitaire à Paris, et je m'intéressais à l'architecture contemporaine et moderne essentiellement : le vocabulaire de Le Corbusier, de Dudok. À côté de cela, je faisais des études de théâtre, je pratiquais la danse — j'ai toujours fréquenté beaucoup de danseurs —, je faisais des performances, donc je menais tout un travail par rapport à l'espace... Petit à petit, s'est précisée l'envie de traduire ce qui me touchait dans l'architecture. Les années 20-30 m'avaient beaucoup marquée parce que c'est justement le moment où l'architecture bascule dans un vocabulaire vraiment moderne avec une conscience de l'échelle humaine très grande. Pour moi c'est devenu une évidence que je devais travailler le corps dans ces espaces, comme une façon de porter le corps et de porter l'espace.

Et quelle formation en danse ?

Aucune. J'ai pratiqué la danse en amateur, j'ai fait des claquettes. J'ai plus travaillé le corps dans ma formation de théâtre. Je ne suis pas danseuse, je n'ai aucune technique de danse, en fait, je me suis vraiment formée au contact de mes interprètes. Pour moi, le travail de metteur en scène de textes, c'était vraiment difficile. Il me semble qu'il faut être très sûr de soi pour avoir une lecture d'une œuvre préexistante. J'avais plus de facilité à penser le langage du corps. Très vite, j'ai travaillé avec des danseurs qui me permettaient de mettre en scène les espaces avec le corps. Et puis après, c'est aussi un hasard des programmations ; j'ai souvent été invitée dans le cadre de programmations de danse, j'ai alors été étiquetée chorégraphe, c'est une étiquette que j'ai eu l'impression d'avoir usurpée... aujourd'hui je la revendique.

5 DATES CLÉS — 5 DATES

1989	1998	2002	2006	2010
À 14 ans, découverte de Maurice Béjart au Grand Palais et visite de Falling water house de Frank Lloyd Wright en Pennsylvanie	Premier spectacle dans les carrières de Vers-Pont du Gard First show in the quarries of Vers-Pont du Gard.	Chorégraphies pour <i>Mods</i> , film de Serge Bozon Choreographies for <i>Mods</i> , a film by Serge Bozon.	<i>Là commence le ciel</i> , environnement chorégraphique pour les Gratte-ciel de Villeurbanne <i>Là commence le ciel</i> , choreographic environment for the "Gratte-ciel" [skyscrapers built from 1927-1934] in Villeurbanne, Greater Lyon.	<i>Petit vocabulaire dansé</i> du Centre Pompidou-Metz <i>Petit vocabulaire dansé</i> at the Centre Pompidou in Metz.

BALLET-OPÉRA DÉAMBULATOIRE EN 3 ACTES — CRÉATION 2012 — DURÉE, 1H30

OPÉRA DE LYON

jeu 20 — 18 h 30
ven 21 — 18 h 30
sam 22 — 17 h

Chorégraphie: JULIE DESPRAIRIES

Composition: Nicolas Bianco — Collaboration artistique à la chorégraphie: Elise Ladoué — Scénographie: Juliette Barbier — Orchestre, Chœurs et Maîtrise de l'Opéra de Lyon
Production: Opéra de Lyon, dans le cadre de la Biennale de la danse de Lyon — Dans le cadre de ce projet participatif, l'Opéra de Lyon a collaboré avec des personnes de tous âges, des amateurs, élèves, habitants de Lyon, de Vénissieux...

TARIFS — Plein tarif, 5 € - Tarif réduit, 2 €

Locations uniquement auprès de l'Opéra de Lyon à partir du 12 juin: www.opera-lyon.com ou 0 826 305 325 (0,15 €mn)

of the singer during the interval, in his extravagant costume, smoking a cigarette, or the soprano in the dressing room, having her fantastic wig and make-up done while still in her jogging outfit. It's the contrast I enjoy.

2. It was really important to show the grand foyer, which dates from the 19th century : an emblematic place where Nouvel's vocabulary – metal catwalks, polished granite floors – confronts the gilding so typical of the classic opera house. This will be the Workshop act, with the people who make the sets, accessories, special effects, explosions, etc.

3. And finally, the ballet studio : this is the space that best typifies Nouvel's magnificent architecture. Here we'll have the idea of the opera house as a ship, echoing Nouvel's metaphor found throughout the building, with its cable guardrails, the portholes, etc. The grand finale will take place outside, on Place de la Comédie, facing the façade, for an explosive closing scene.

How did architecture and dance come together in your career ?

As a student, I was showing someone around the Cité Universitaire in Paris, and I became interested in the contemporary and modern architecture : the vocabulary of Le Corbusier, of Dudok. I was studying theatre, I was dancing – I spent a lot of time with dancers – and I was giving performances, so I was already working on notions of space. Little by little, I felt the need to translate what it is, in architecture, that touches me. I found the designs of the 1930s particularly striking because it was precisely then that architecture shifted to a genuinely modern vocabulary, with a keen awareness of the human dimension. For me, it became obvious that I would work with the body in these spaces, as a way of conveying the body and conveying the space.

What is your dance training ?

None. I danced as an amateur, I did tap dancing. I worked more with the body in my theatre training. I'm not a dancer, I don't have any dance technique, in fact. I learned everything by working with my performers. I find it very hard to stage textual works. I think you have to be very sure of yourself to interpret a work that already exists. I was more at ease thinking in terms of the body's language. I started working right away with dancers, which enabled me to stage a space with bodies. Then it was also a matter of luck in scheduling. I've often been invited to appear in scheduled dance programmes, so I found myself labelled a choreographer, but I felt as if I'd usurped that title. Now I feel entitled to it.

KAORI ITO

SOLOS CRÉATION

> SOLOS DE KAORI ITO EST PRÉSENTÉ AVEC HOLISTIC STRATA DE HIROAKI UMEDA (VOIR P.74)

> SOLOS BY KAORI ITO WILL BE PRESENTED WITH HOLISTIC STRATA BY HIROAKI UMEDA (SEE P.74)

Des femmes qui n'en sont qu'une, tel est le puzzle au féminin que compose Kaori Ito, danseuse chorégraphe qui a choisi d'imposer sa vision de la femme et de soi après avoir incarné les idéaux féminins de nombreux chorégraphes hommes. Des soli donc comme une sculpture puissante de soi.

Women who form a woman: that is the female jigsaw devised by dancer-choreographer Kaori Ito. Having embodied the ideal woman of many male choreographers, she has chosen to impose her own vision of woman and self, in solos that resemble a powerful self-sculpture.

How did the idea of this series of solos take root?

After working with several male choreographers – Decouflé, Preljocaj, James Thierrée, Sidi Larbi Cherkaoui, Alain Platel – who each had an image of women, I just wanted to work on my own femininity and what I personally think about women.

Which portraits of women immediately came to mind?

Louise Brooks, for her relationship with seduction, which was near-extreme for her time, and her way of using men and also of knowing how to be used by men. To me, that's very European. Next I thought of a "domestic" woman, like Takeshi Kitano's wife can be. In his autobiography, he explains that his wife looks after his salary and gives him money every month, so if he wants to buy a Porsche, he can't do it without her. There's a very strange side to this relationship, like a mother and her son. He also tells this story: he slept with a very well-known actress, and his wife called him to ask "how was it, was it good?". That's very Japanese: the woman has very powerful status, although it's not perceived that way.

Is it like that in your family?

My father's a sculptor and at the moment he's a bit depressed, but my mother, who's also a sculptress, is going strong. She does a lot of business.

In this piece, what relates to you personally?

The work with the mirror, which comes from my childhood. I remember a mirror that had the function of a god. In Shintoism, you talk to yourself in the mirror; you can't lie because it's yourself you're talking to. Which means that god is a little bit like a repressed version of yourself. I recall rediscovering that feeling when I started doing classical ballet: I liked watching myself in the mirror, but not necessarily my face – my feet, rather.

What kind of sculptures did you father do?

He worked with 15-metre-long strips of iron, which he buried in the forest and then dug up months later. The result was really weird: not sculptures, more like some sort of trees. And when you approached them, you could hear the sound of birds. Now he does a lot of work for Disneyland: Cinderella's slippers, statues of Pinocchio... At home, it's a little bit like fairyland. That's also a reference that runs through my work.

Comment s'est imposée l'idée de cette série de soli?

Après avoir travaillé avec plusieurs chorégraphes hommes, Decouflé, Preljocaj, James Thierrée, Sidi Larbi Cherkaoui, Alain Platel qui ont chacun une image de la femme, j'ai juste voulu travailler sur ma propre féminité, sur ce que, moi, je pense des femmes.

Quels sont les portraits de femme auxquels vous avez immédiatement pensé?

Louise Brooks, pour son rapport à la séduction presque extrême à son époque, et sa façon d'utiliser l'homme et de se savoir aussi utilisée par l'homme. Pour moi c'est très européen. Ensuite, j'ai pensé à une femme "domestique", comme peut l'être l'épouse de Takeshi Kitano. Dans son autobiographie, il explique que sa femme garde son salaire, qu'elle lui donne des sous chaque mois, et que donc, s'il veut s'acheter une Porsche, il ne peut le faire sans elle. Il y a un côté très bizarre dans cette relation, comme entre une mère et son fils. Il raconte aussi cette histoire: il couche avec une actrice très connue; sa femme l'appelle pour lui demander "comment c'était, c'était bien?". C'est très japonais, on ne le voit pas comme ça, mais le statut de la femme est très fort.

Dans votre famille, c'est comme ça?

Mon père qui est sculpteur est actuellement un peu déprimé, mais ma mère qui est aussi sculptrice, elle, tient le coup. Elle fait beaucoup de business, avec son art.

Qu'est-ce qui, dans cette pièce, vous concerne à titre personnel?

Le travail sur le miroir, qui vient de mon enfance. Je me souviens d'un miroir qui avait la fonction d'un Dieu. Parce que dans le shintoïsme, on se parle au miroir; on ne peut pas se mentir parce que c'est à soi qu'on parle. Ça veut dire que dieu est un petit peu un refoulé de soi-même. Je me rappelle avoir retrouvé cela quand j'ai commencé à faire du ballet classique: j'aimais bien me regarder dans le miroir, mais pas forcément mon visage, plutôt mes pieds.

En quoi consiste la sculpture de votre père?

Il travaille avec le fer sur de longs morceaux de 15 mètres qu'il enterre dans le sol en forêt et qu'il ressort des mois plus tard. Ça fait vraiment quelque chose d'étrange, ce ne sont pas des sculptures, plutôt des sortes d'arbres. Et quand on s'en approche, on entend le son des oiseaux. Avant, il travaillait beaucoup pour Disneyland: des chaussures de Cendrillon, des statues de Pinocchio... Dans la maison, c'était un peu féérique. C'est aussi cette référence qui traverse mon travail. Son travail était beaucoup apprécié dans les pays nordiques.

Et votre mère, quelle sculptrice est-elle?

L'opposé de mon père: elle fait des choses très symétriques, géométriques, très nettes, mathématiques avec des couleurs très vives. Ça marche bien aux États-Unis, elle fait beaucoup d'expositions.

Vous avez commencé la danse à quel âge?

5 ans, une formation classique.

Et le contemporain est arrivé sous quelle forme?

Quand j'avais 17 ans, je me suis demandé pourquoi je devais danser comme les Européens. Je ne savais pas quoi faire avec des perruques sur Bach pour imiter les Français. Je ne comprenais pas cette histoire qui n'avait rien à voir avec ce que je vivais au Japon. Je me suis renseignée pour voir d'autres formes de danse, le butô, le mime... J'ai rencontré des gens comme Min Tanaka... Puis je suis allée aux Etats-Unis pendant 3 ans pour étudier les vraies techniques de danse: à la State University of New York, enfin chez Alvin Ailey avec plein d'Africaines qui chantaient... Ça m'a beaucoup plu cette énergie. Je suis revenue au Japon pour finir mon diplôme d'éducation et sociologie. Pour financer tout ça, je faisais du téléphone marketing, j'étais vendeuse de vidéos érotiques même si moi je vendais Harry Potter. Ces expériences ont beaucoup apporté à mon travail par la suite, j'ai pu mesurer ce que je voulais vraiment faire, même si au Japon, je ne pouvais pas travailler comme danseuse.

Pour quelle raison?

Si je dis que je suis danseuse, ils pensent que je suis danseuse de cabaret. C'est très difficile, les gens ne comprennent pas du tout ce que je fais. Quand je suis arrivée en Europe, j'ai été très étonnée de pouvoir non seulement en vivre, mais de pouvoir créer. Ça fait du bien de faire ça. D'être danseuse sans être danseuse de cabaret.

5 DATES CLÉS — 5 DATES

1984

À 5 ans, Tokyo, dans les bras de ma mère.

Elle me prenait dans ses bras et me faisait sauter sur ses genoux.

Je sautais tellement fort que ça lui faisait trop mal. Elle décida de m'inscrire dans une école de danse pour que je puisse sauter plus.

Aged five, Tokyo, in my mother's arms. She used to take me in her arms and let me jump up and down on her knees.

I jumped so hard that it hurt her too much. She decided to enrol me at dancing school so I could jump more often.

AOÛT 1996

À 16 ans, Greenwich University, Angleterre.

Summer Seminar, pour apprendre l'anglais. C'est la première fois que j'ai ressenti le racisme. On prenait une photo avec tout le monde pour la brochure de promotion de l'école. Le directeur de l'école en voyant la photo a déclaré "Il y a une personne africaine sur cette photo, cela va nuire à l'image de l'établissement et risque de dissuader les japonais ou russes qu'on souhaiterait avoir l'année prochaine, il faut refaire cette photo."

Aged 16, Greenwich University, England. Summer school to learn English. It was the first time I'd felt racism. They took a photo with everyone for the school brochure, and when the principal saw it he said, "There's an African in the picture, it could damage the establishment's image and deter the Japanese and Russian students we'd like to have next year. The photo has to be redone."

Maimi Sato, the Japanese producer, called me to ask if I wanted to take part in a Philippe Decouflé training course. I didn't know it was actually an audition for his new piece Iris. It also became the chance for me to move to Europe.

31 JUIN 1998

À 18 ans, en allant au Bates Dance Festival, Maine, USA.

Ma première arrivée aux États-Unis. Seule. Lors d'une nuit à Boston, je commence à parler avec un vendeur de hot-dogs, qui me présente un homme aux allures de clochard à ses côtés. On regarde la mer ensemble, et je sens que je suis très loin de mon pays. On entre dans un restaurant. Il boit une bouteille qu'il avait sur lui. Soudain, il la fait tomber puis lui-même tombe par terre. Immédiatement, deux policiers viennent l'attraper. Le serveur du restaurant me demanda alors ce que je voulais faire avec les burgers qu'il avait commandé. "Je ne savais pas qu'il vous avait demandé tout ça." lui répondis-je. Il y avait des feux d'artifice.

Aged 18, going to Bates Dance Festival, Maine, USA. It was my first time in the United States. I was alone. One evening in Boston, I got chatting to a hotdog vendor, who introduced me to a man standing next to him who looked like a tramp. We watched the sea together, and I felt a very long way from home. We went to a restaurant. H drank from a bottle he had on him. Suddenly he dropped it, and then collapsed on the floor. Two policemen immediately came and took him away. The waiter asked me what I wanted to do with the burgers he'd ordered. "I didn't know he'd asked you for all that." I replied. There were fireworks.

MAI 2002

À 22 ans, à Tokyo.

Maimi Sato, la productrice japonaise, m'appelle pour me demander si je veux participer au stage de Philippe Decouflé. Je ne savais pas que c'était en fait une audition pour sa création IRIS. C'est aussi devenu l'occasion pour moi de m'installer en Europe.

Maimi Sato, the Japanese producer, called me to ask if I wanted to take part in a Philippe Decouflé training course. I didn't know it was actually an audition for his new piece Iris. It also became the chance for me to move to Europe.

And what sort of sculptress is your mother?

The opposite of my father: she makes very symmetrical, geometrical, clean-cut, mathematical things in very vivid colours. It's popular in the United States, she does lots of exhibitions.

When did you start dancing?

I began classical training aged five.

And your first contemporary experience?

When I was 17, I wondered why I should dance like Europeans. I didn't know how to imitate the French, wearing a wig to a Bach soundtrack. I didn't understand this history, it bore no relation to what I knew in Japan. So I started exploring other forms of dance – Butô, mime... I met people like Min Tanaka... And then I went to the US for three years to study real dance techniques: at the State University of New York, and lastly with Alvin Ailey's company, with lots of African women singing... I really enjoyed that energy. Then I returned to Japan to complete my education and sociology degree. To fund all of that, I worked as a telemarketer, an experience that subsequently made a big contribution to my work. I was able to assess what I really wanted to do, even though in Japan I couldn't work as a dancer.

Why not?

In Japan, if I tell people I'm a dancer, they assume I'm a cabaret dancer. That's really tough, people don't understand what I do at all. When I arrived in Europe, I was amazed that I could not only live from my dancing but create as well. And that's fulfilling. Being a dancer, but not in a cabaret.

11 MARS 2011

À 31 ans à Yokohama, Japon, catastrophe.

Yokohama, au théâtre Kaat. Assise sur une chaise, tout à coup j'ai vu une plante qui bougeait. Puis un gros tremblement. Les gens avec qui je parlais ont continué à causer comme si rien ne s'était passé. Puis, deuxième secousse, puis les trains bloqués. Tout le monde dans la rue installant calmement des barrières anti-tsunami, et moi je ne comprenais rien. Une voiture avec un haut-parleur disant de s'éloigner de la mer. Je voulais quand même me rendre à mon RDV. J'ai marché et je suis arrivée dans un musée face à la mer. Il était fermé mais on m'a laissé entrer. J'ai passé la nuit sur place, à regarder le niveau de la mer monter et descendre. On déplaçait des livres au troisième étage pour les préserver, tout en suivant les nouvelles à la télévision. On ne se rendait pas compte de la véritable situation. Le lendemain, je prenais le train pour Tokyo, j'ai vu une femme en larmes, silencieuse, complètement figée. À ce moment, j'ai appris qu'il y avait eu l'explosion de la centrale de Fukushima. À la télévision jusqu'à présent, ils ne disaient rien d'important à ce sujet.

Aged 31, in Yokohama, Japan, disaster. Yokohama, at the KAAT theatre. I was sitting on a chair, and suddenly I saw a plant wobbling. Then there was a big quake. The people I was with went on chatting as if nothing had happened. Then came a second quake, and the trains were all stopped. Everyone in the street was calmly setting up tsunami barriers, and I didn't understand at all. A car drove past with a tannoy saying to move away from the sea. But I still wanted to go to my appointment. I walked, and reached a museum facing the sea. It was closed but they let me in. I spent the night there, watching the sea level rise and fall. We moved the books to the third floor to save them, while following the news on television. We didn't realise what was actually happening.

The next day, I took the train to Tokyo, I saw a woman in tears, silent and still. At that moment, I heard there had been an explosion at the power plant in Fukushima. Up until then, there had been no big news story about it on TV.

PIÈCE POUR 1 DANSEUSE — RECRÉATION 2012 — DURÉE, 40 MIN

THÉÂTRE DE LA RENAISSANCE, OULLINS

mar 25 — 20h 30
mer 26 — 20h 30
jeu 27 — 20h 30

Direction artistique: **KAORI ITO**
Danseuse: Kaori Ito — Musique: Guillaume Perret — **Chorégraphie**: Christophe Grelié et Kaori Ito — **Création lumières**: Christophe Grelié — **Conseil artistique**: Gabriel Wong — **Création costumes**: Kaori Ito
Production: Bureau FormART — Avec le soutien du Merlan-scène nationale de Marseille, Red Brick House- Japon, June Events-Atelier de Paris, Carolyn Carlson, zangles-Centre de Création Contemporaine, Ménagerie de verre dans le cadre des Studiolab, Dansstationen-Malmö, ADC-Genève — Diffusion: ART HAPPENS — Remerciements: Artemis Stavridi, Elie Tass — Accueil: Théâtre de la Renaissance, Biennale de la danse de Lyon

TARIFS — PARCOURS ASIE — ABO. CAT. C — Plein tarif, 15€ - Tarif réduit, 12€

ROBYN ORLIN

MOVING INTO DANCE MOPHATONG

BEAUTY REMAINED FOR JUST A MOMENT THEN RETURNED GENTLY TO HER STARTING POSITION...^{CRÉATION}

Hier surnommée "l'irritation permanente", aujourd'hui Robin Orlin fait danser une institution de l'Afrique du Sud: Moving Into Dance Mophatong, mais sans rien perdre de sa capacité à s'indigner. Contre les clichés misérabilistes d'une Afrique victime, la chorégraphe travaille une danse fondée sur la beauté et l'inventivité. Au risque de nouvelles polémiques.

L'idée de départ, c'était de rompre avec l'image qui est toujours véhiculée sous forme de cliché, celle d'une Afrique victime. Autrement dit faire un spectacle autour de quelque chose de vraiment positif en Afrique. Et c'est difficile pour moi, à cause de mon histoire, de ma situation. L'Apartheid a été une expérience terriblement brutale. Et moi, je suis toujours, en tant que sud-africaine, sud-africaine blanche, et femme, confrontée aux horreurs de l'Apartheid. C'est très enraciné dans la psyché africaine, pour tout le monde, car ça n'a pas eu lieu qu'en Afrique du Sud, on trouve encore de nombreuses situations similaires aujourd'hui en Afrique.

Pour revenir au début, je trouve qu'il est de plus en plus difficile de travailler avec de nombreux artistes sud-africains, qui ont un discours bien établi, qui se présentent toujours comme victimes. Or nous devons passer à autre chose. L'Afrique n'est pas qu'un continent de malheur et de désolation.

Mathias Leridon, président de Tilder et d'African artists for development, coproducteur de la pièce, dit que l'Afrique est un continent magnifique. Nous devons, en tant qu'africains, trouver un moyen pour le manifester; il ne suffit pas d'envoyer les minerais, les ressources naturelles et les produits dans d'autres pays pour qu'ils soient transformés; nous devons les transformer nous-mêmes.

Par quel biais allez-vous changer le regard?

Ce qui m'a frappé, c'est la beauté extrêmement simple en Afrique, une beauté qui n'est pas exotique, mais créative. En ce moment, je regarde les films de Leni Riefenstahl, cette cinéaste allemande qui a filmé les Jeux Olympiques sous Hitler et qui a photographié les Nouba... C'est le départ de mon travail. Parce qu'elle a une idée totalement idéale, fasciste de la beauté, que je veux briser.

J'ai découvert par ailleurs le travail superbe du photographe allemand Hans Silvester qui a passé un certain temps en Afrique de l'Est et qui a photographié notamment les tribus Surma et Mursi en Éthiopie dans laquelle les adolescents participent à une compétition d'art corporel. Et il ne s'agit ni d'une tradition profonde, ni de religion; il s'agit véritablement de beauté; ils créent des choses absolument extraordinaires, des ornements extravagants tous empruntés à la nature car ce sont des peuples nomades. Ils laissent tout derrière eux au moment de partir, leurs biens se limitent à ce qu'ils peuvent porter sur le dos. C'est la première fois que je vois quelque chose d'aussi riche et avec autant d'énergie, qui dit quelque chose de ce que l'Afrique représente vraiment pour moi.

Once seen as a scandalous figure, Robyn Orlin has now got Moving into Dance, a South African institution, dancing, although her capacity for indignation is undimmed. In her fight against the sordid clichés of Africa as victim, the choreographer is creating beautiful, ingenious dance – at the risk of sparking fresh controversy.

The initial idea was to break with the image of Africa as victim, which is always conveyed as a cliché. In other words, to make a show about something really positive in Africa. And that's a very difficult thing for me to do, given my past and my situation. Apartheid was a terribly brutal experience. And as a white South African woman, I still face the horrors of apartheid. It's deeply rooted in the African psyche, and in everyone: it didn't just happen in South Africa, it's still common elsewhere in Africa today.

To go back to the beginning, I find it more and more difficult to work with many South African artists, who have very ingrained views and always present themselves as victims. We need to move on, because Africa is not just a continent of misery and misfortune.

My co-producer says Africa is a magnificent continent and that, as Africans, we must find a way to show the rest of the world; it's not enough to just send minerals, natural resources and products to other countries for processing – we must process them ourselves.

How are you going to change people's views?

What really struck me is Africa's extremely simple beauty, a beauty that's not exotic but creative. I've been watching films by Leni Riefenstahl, the German filmmaker who shot the Olympics under Hitler and photographed the Nuba tribes... That's the starting-point for my piece. She has a completely idealistic, fascist idea of beauty, which I want to shatter.

What's more, I've discovered the superb work of the German photographer Hans Silvester, who spent time in central east Africa photographing the Surma and Mursi tribes in Ethiopia, whose teenagers take part in a body-art competition. It's got nothing to do with deep-rooted tradition, or religion; it's all about beauty. They create the most amazing things, extravagant ornaments that are all borrowed from nature because they're nomadic peoples: and then, when they head off, they leave all of that behind, because their possessions are limited to what they can carry on their backs. It's the first time I've seen anything so rich and so vibrant, and which says something about what Africa really means to me. That's why this time I just want to work with a group of dancers on stage, with no sets – I've had enough of them. My last show was a sort of baroque drama! This time the stage will be empty, and we'll only use what we have to hand on the stage or in the theatre.

C'est pour ça que cette fois je veux juste travailler avec un groupe de danseurs sur scène, sans décor. J'en ai assez des décors. Mon dernier spectacle était une sorte de drame baroque! Là ce sera une scène nue et on utilisera les ressources qui se trouvent sur scène et dans le théâtre.

Quel sens prend pour vous le fait de travailler aujourd'hui avec la compagnie Moving Into Dance Mophatong?

C'est la plus importante compagnie d'Afrique du Sud, sur un plan historique. Et c'est la directrice artistique, qui m'a demandé de faire un spectacle, ce qui représente un tournant quant à mon statut là-bas, car elle m'avait jusque-là toujours trouvée un peu trop bizarre. La compagnie compte de très jeunes danseurs et des danseurs très mûrs, qui sont tous avides de nouvelles choses, de travailler différemment; ils en ont assez de faire un pas à droite, un pas à gauche, tour et devant, au son d'un tambour africain. Ils m'ont posé des tas de questions, sur moi, mes spectacles, les raisons pour lesquelles je travaillais dans une direction aussi "étrange".

Est-ce que le cinéma documentaire de Jean Rouch serait aussi une piste de travail?

Je pense à ses films sur les rituels des Dogons. C'est extrêmement fort... Une telle intégration de la psyché africaine. On les voit entrer en transe, et la scène est filmée sans aucun voyeurisme. C'est là, dans le rapport qui s'installe avec les gens, que le cinéma vérité est le plus fort.

Je reviens sur cette idée de cinéma vérité, qui pourrait s'appliquer à vous: la danse vérité.

C'est exactement ça: la danse vérité, c'est le travail que je mène avec mon processus... Je trouve des danseurs et ce qui se passe pendant le processus de création de l'œuvre fait partie du spectacle. C'est un peu brechtien, en fait. C'est-à-dire que l'implication dans le travail devient partie intégrante de l'œuvre. En fait, il s'agit moins de montrer un spectacle que le processus d'un spectacle.

What does working with Moving Into Dance mean to you?

Historically speaking, it's the most important dance company in South Africa. The artistic director, who's really old now, has asked me to stage a show; that marks a shift in my status over there, as up until now she'd always found me a bit too weird. The company ranges from very young to very mature dancers; it's multi-generational, and everyone's got a huge appetite for new things and different ways of working. They've had enough of step to the right, step to the left, turn and move forward, etc. to the sound of an African drum. They've asked me lots of questions – about me, my shows, and why my approach to dance is so "weird".

Could Jean Rouch's documentaries also be an avenue for you to explore?

His films about Dogon rituals come to mind, they're extremely powerful... the way they get inside the African psyche. You see the people entering a trance, and the scene is filmed without the slightest voyeurism. That's when cinéma vérité is at its most potent: in the relationship it establishes with the film's subjects.

It's a genre that could apply to you, as in "danse vérité"...

That's exactly it: the work I do is *danse vérité*... I go and find dancers, and what happens during the creative process becomes part of the show. It's actually a bit Brechtian: the dancers' involvement in the process becomes an integral part of the final work. In fact, what we perform is not so much a show as the process behind it.

5 DATES CLÉS — 5 DATES

1955

Naissance à Johannesburg
Birth in Johannesburg

1980

Première représentation à Johannesburg
First show at Johannesburg

11 FÉVRIER 1990

Libération de Nelson Mandela
Nelson Mandela is released

11 SEPTEMBRE 2001

J'étais à New York ce jour là
I was in New York that day

19 MARS 2004

Arrivée de Ruby Sunshine dans la famille
Arrival of Ruby Sunshine in the family

PIÈCE POUR 8 DANSEURS — CRÉATION 2012 — DURÉE, 1H15 ENV.

LE TRANSBORDEUR

dim 23 — 17h
lun 24 — 20h30
mar 25 — 20h30

THÉÂTRE DE PRIVAS

jeu 27 — 19h30

Chorégraphie: **ROBYN ORLIN**

Direction artistique: **SYLVIA GLASSER**

Danseurs: Muzi Shili, Fana Tshabalala, Sunnyboy Mandla Motau, Thandi Tshabalala, Teboho Letele, Julia Burnham, Oscar Buthelezi, Andile Otto Nhlapo — Musique: Yogi Rajoo Sullaphen — Collaboration vidéo: Philippe Lainé — Création costumes: Marianne Fassler — Création lumières: Robyn Orlin avec l'aide de Denis Hutchinson

Production: City Theater & Dance Group et MIDM, Moving Into Dance Mophatong — Coproduction: City Theater & Dance Group, Biennale de la danse de Lyon, MAC, Maison des arts de Créteil, Tilder, La Maison de la Musique de Nanterre — Accueil: Théâtre de Privas, Biennale de la danse

TARIFS — ABONNEMENT CAT. B — Dans l'abonnement Maison de la Danse — Plein tarif, 25€ - Tarif réduit, 22€

MORTAL COMBAT FORMER AKTION REPOLL:FX

JAPANESE DELIGHT CRÉATION

Le hip-hop dans sa forme la plus frontale, brute, sans dramaturgie, face public, c'est l'enjeu de cette programmation 100% japonaise puisque c'est au Japon que se tiendraient actuellement les meilleurs danseurs hip-hop. C'est là en tout cas que s'inventent de nouveaux gestes, un sens inouï de la virtuosité, et un vocabulaire qui traque ses références historiquement du côté des années 80, mais aussi du côté des musicaux des années 30 et 40. Bref le hip-hop japonais s'impose aujourd'hui comme une véritable encyclopédie du mouvement, avec un sens de l'unisson époustouflant.

À l'origine de ce projet en exclusivité mondiale pour la Biennale de la danse, la rencontre entre Dominique Hervieu et Bruce Ykanji, figure activiste du hip-hop international, organisateur de la manifestation *Juste Debout* pour une visibilité mondiale du hip-hop qui ne cesse de s'inventer.

Qu'est-ce que le Japon a changé dans votre façon de percevoir le hip-hop ?

Bruce Ykanji - C'est bien sûr d'abord le choc des cultures. J'ai été immédiatement très impressionné non seulement par leur travail en danse mais aussi par l'organisation d'"event" – étant moi-même producteur d'"event". J'ai vu là-bas de très bons danseurs, et surtout deux amis danseurs leaders de la scène japonaise de l'époque qui ont vraiment fait avancer la danse en France : Tamaky Toriabé et Hiro Suzuki.

Il y a au Japon une autre approche du hip-hop, qui ne ressemble ni au hip-hop américain, ni au hip-hop français. Il est temps aujourd'hui de montrer ces styles, cette attitude, cette mouvance, d'abord pour leur qualité mais aussi pour leur spécificité. Et du coup, on peut ouvrir alors de nouveaux horizons aux spectateurs pour comprendre comment, aujourd'hui, les japonais dansent.

Dominique Hervieu - J'ajouterai que le Japon est un pays qui danse, ce à quoi, on ne s'attend pas; moi aussi ça m'a surprise... Le Japon est un pays qui danse et notamment la "street dance", ils ont même été en avance par rapport à la France, tant au niveau de l'organisation que des émissions de télé. Bruce a créé une revue qui s'appelle le *Juste Debout* et qui en est à son 18^e numéro; les Japonais, eux, en sont à leur 214^e (20 ans). Ils ont su très vite communiquer sur cette danse, et lui donner une visibilité dans la société. Je pense que pour Bruce, ça a pu fonctionner comme un modèle pour la création à la fois du magazine, de l'organisation de manifestations et de son école de "street dance". C'est important de faire savoir qu'au Japon c'est un art d'importance. C'est très structuré.

Hip-hop in its most frontal, raw, unstaged, audience-facing form: that's the intention behind this all-Japanese line-up, because Japan might just be home to the best hip-hop dancers of the moment. One thing is certain: it's the country where the new moves are being invented with unmatched virtuoso panache and a vocabulary that draws both on the eighties but also the musicals of the thirties and forties. In short, Japanese hip-hop is making its mark as a veritable encyclopaedia of movement, with a stunning sense of unison. This project, a world exclusive for the Lyon Dance Biennale, is the brainchild of Dominique Hervieu and Bruce Ykanji, an international hip-hop activist and organiser of the *Juste Debout* event in Paris, a global showcase for the relentless inventiveness of hip-hop.

How has Japan changed your view of hip-hop ?

Bruce Ykanji - It's primarily a clash of cultures, of course. Straight off, I was hugely impressed not just by their dancing but also their event organisation, as I produce events myself. Over there I saw some very good dancers, and best of all two dancer friends who led the Japanese scene at that time and who really helped dance progress in France: Tamaky Toriabé and Hiro Suzuki. The Japanese have an approach that's different from French and American hip-hop. And now it's time to show these styles, this attitude, this school of movement – for their quality, firstly, but also for their distinctive character. And in doing so, we can open up fresh horizons for audiences, so they can understand how the Japanese dance today.

Dominique Hervieu - I'd add that Japan is a country that dances – which surprised me too, you don't expect it... Japan is a country that dances, especially street dancing. In fact, they actually used to be ahead of France in that field, in terms of organisation and TV shows. Bruce has created a magazine called *Juste Debout*, of which eighteen editions have been broadcast; the Japanese, by contrast, have been going twenty years and reached 214. They've got a headstart in communicating on this dance genre and giving it a profile in society. It perhaps served as a model for Bruce to create his magazine stage events and set up his street-dance school. It's important for people to know that it's an important art in Japan, and very well structured.

Quel est le statut des danseurs ?

B.Y. - Ils vivent à fond leur truc; certains d'entre eux travaillent le jour – ils peuvent être chefs d'entreprise – et le soir ils s'adonnent à la danse. Il y a une espèce d'engagement qui est bien plus puissant qu'en France, et qui correspond bien à la mentalité japonaise: soit être dans la distance totale, soit dans la fusion la plus extrême. C'est très impressionnant, c'est ce qu'on va avoir à la Biennale et qu'on n'a jamais vu ici en France.

D.H. - Mon premier contact avec les danseurs japonais, je le dois à ma rencontre avec Tamaky dans les années 90. On l'appelait Tamak, c'est le premier Japonais qui est venu en France, il y est resté 10 ans, 10 ans dans la compagnie de Bruce et c'est lui qui les a emmenés là-bas.

Quels ont été les précurseurs et les influences ?

D.H. et B.Y. - Avant tout les danseurs américains: James Brown, les Nicholas Brothers et toute cette mouvance... Mais une des spécificités du hip-hop japonais, c'est que les enfants à l'école ont fait des arts martiaux: dès lors, d'emblée, ils ont cette pratique corporelle spécifique au Japon et qui crée une esthétique nourrie et même fondée sur la rigueur, la précision, la qualité de mouvement. C'est là l'origine de la spécificité du mouvement hip-hop japonais, à travers une pratique très démocratique, très large des arts martiaux.

Qui sont les groupes programmés et quelle est leur spécificité ?

B.Y. - Mortal Combat joue d'une espèce de tension entre la tradition des arts martiaux, des grands rituels, des danses de combat et la contemporanéité du manga. Au niveau de la chorégraphie, ça crée une extrême synchronisation, une dimension extrêmement graphique, comme des dessins, où chaque geste est dessiné dans l'espace. On a le sentiment d'assister à des petits dessins, des sculptures rendues vivantes par le mouvement. Ce sont les danseurs breakers les plus précis au monde, ils sont tous dans la même énergie, tous dans la même culture du mouvement, tous totalement similaires dans les ensembles et ça crée une marque, une identité.

Repoll : FX viennent eux du jazz fusion (là-bas ils appellent ça le "be bop". Là l'inspiration est totalement eighties, c'est James Brown, la funk, la soul music. Et ils ont créé à partir de ces bases un mélange qui part du jazz vers le hip-hop, et qui rappelle la comédie musicale. C'est-à-dire qu'ils ont imité des attitudes expressives, des mouvements, des familles de mouvements, des vocabulaires qu'ils ont empruntés aux danses américaines des années trente et quarante; un peu Cab Calloway. Il y a vraiment un goût pour cette histoire, et ils vont loin dans la référence. C'est quelque chose d'un peu old school, élégant, très joué, très stylé. C'est extrêmement rare de voir ce genre de show poussé à ce si haut niveau, dans cette recherche-là de mouvements. C'est rare de les voir, car ce sont des gens qui donnent des cours, qui font des showcases, mais qui se produisent extrêmement rarement sur scène.

Les Former Aktion sont des "poppers"; ils dansent debout. Ils sont connus dans le monde entier, et vont être attendus à Lyon pour la qualité de leur wave, leur mécanique groovée, très poppée, du mouvement, du lâcher prise, une forme de musicalité du mouvement, à la fois avec quelque chose de mécanique et de robotique, qu'ils poussent à un très haut niveau. Leur référence est "l'électric boogaloo". Ce qui est extrêmement rare; c'est le niveau d'aboutissement de cette recherche de mouvement, un niveau de performance et d'excellence complètement hors norme.

Confronté au mouvement japonais, qu'as-tu appris sur ta propre pratique ?

B.Y. - Que la synchronisation n'était pas vraiment le fort des français et qu'il fallait travailler davantage. J'y ai aussi trouvé la paix dans le travail, la force tranquille, malgré une pression énorme. Bref, un grand respect.

What status do the dancers have?

B.Y. - They're totally into their dancing. Some of them work during the day – some even run their own company – and their evenings are devoted to dancing. There's a kind of commitment that's far more powerful than in France, and really fits the Japanese mentality: total detachment or the most intense fusion. It's very striking, and that's what we're going to witness at the Biennale, for the first time ever in France.

D.H. - I own my first contact with Japanese dancers to my meeting with Tamaky in the nineties, who was called Tamak. He was the first Japanese to come to France, and he stayed ten years, working in Bruce's company, and that's him who took them over to Japan.

The genre's pioneers and influences?

D.H. and B.Y. - First and foremost, the American dancers: James Brown, the Nicholas Brothers and that whole school... But one of the distinguishing features of Japanese hip-hop is that the kids have done martial arts at school. So from the start, they have a way with their bodies that's specific to Japan and produces an aesthetic informed by – and even based on – the rigour, precision and quality of their movement. That's the core of what makes Japanese hip-hop stand out: the highly democratic, widespread practice of martial arts.

Who are the crews at the Biennale, and what's distinctive about them?

B.Y. - Mortal Combat play with a kind of tension between the tradition of martial arts, grand rituals and combat dances on the one hand, and the contemporary flavour of manga. In choreographic terms, that means extreme synchronisation and an extremely graphic dimension, like illustrations, in which every gesture is drawn in space. You feel as if you're watching small drawings or sculptures that come to life through movement.

These are the most precise breakdancers in the world, they all feed on the same energy, the same culture of movement; they're all totally in sync in the group sequences, and that creates a brand, an identity.

Repoll:FX have a jazz-fusion background – over in Japan they call it be-bop. Their inspiration is totally eighties – James Brown, funk and soul music. And with these foundations they've crafted a blend that spans jazz and hip-hop, and is reminiscent of musicals. They've taken attitudes, expressive attitudes, movements, families of movements, and vocabularies from the American dances of the thirties and forties – shades of Cab Calloway. You really sense their taste for this piece of history, and their quotations are very involved. It's slightly old-school, elegant, strongly acted, and highly stylised. It's extremely rare to see this kind of show taken to such a high level, with such research into the movement. And it's rare to see them in action: they teach and do showcases, but they very rarely perform on stage.

The Les Former Aktion are poppers, they dance standing up. They have a global reputation, and are hotly awaited in Lyon because of the quality of their wave/waving and their groove mechanics, which have a strong popping component, with movement and complete abandonment, a form of musicality in motion all at the same time – with a mechanical, robotic side that they have evolved to a very high level.

Their reference is electric boogaloo. What makes them extremely rare is the degree of accomplishment they achieve in their exploration of movement, with a level of performance and excellence that are totally off the scale.

What has the Japanese movement taught you about your own practice?

B.Y. - That synchronisation wasn't really the French dancers' strong point, and we needed to focus more on it. I also felt a peacefulness in their work, a quiet force, despite the huge pressure. In a nutshell, there's huge respect.

Quelle est la place du hip-hop dans le circuit classique de programmation de danse en France ?

D.H. - En France, le hip-hop aujourd'hui a fait sa place, et ce depuis déjà plusieurs années, au point même d'avoir investi des institutions: Mourad Merzouki au CCN de Créteil, Kader Attou au CCN de La Rochelle. Cette reconnaissance outrepassa les programmations spécialisées hip-hop. Aujourd'hui, cette danse est parfois plus diffusée que beaucoup de compagnies contemporaines.

B.Y. - Au Japon, le développement est zéro. C'est totalement clivé. Il y a eu peut-être une ou deux petites aventures, mais c'est très, très rare.

Quel est le rapport à la scène de ces groupes ?

B.Y. - Mortal Combat a déjà dansé au Théâtre des Variétés à Paris dans le cadre du dernier Dance Delight. Ils sont dans un rapport extrêmement direct, frontal, avec un minimum de transpositions entre le monde du battle qui est le leur et celui du spectacle: donc très peu de mise en scène, un éclairage minimum.

D.H. - Pour moi, je veux montrer deux choses avec Japanese Delight: d'abord, l'extrême diversité et la capacité des contrastes qui peut exister au Japon entre le rituel et show, l'extrême lenteur et l'explosion physique, entre eux et Sankai Juku... Ce qui est drôle c'est que certains des interprètes ont le même âge et Ushio Amagatsu m'a dit que certains de ses danseurs ont pratiqué le hip-hop.. D'un côté, il y a cette capacité de rentrer dans une forme d'intériorité et puis à côté, les mangas.

La deuxième chose, c'est mettre en perspective ce hip-hop japonais avec Mourad Merzouki et Bouba Landrille Tchouda. Là on voit que le hip-hop n'a jamais renié ses principes. Mourad Merzouki par exemple, quand il fait des auditions, il va voir des battles... Quand le Cirque du Soleil cherche des artistes, ils vont aux battles, au *Juste Debout* de Bruce. Je vais à chaque édition et j'y rencontre aussi quelques danseurs de l'Opéra. En fait, le battle c'est un moment d'exacerbation de leur mode de vie, de danse, qu'ils vivent à fond, qu'ils assument totalement, qui leur amène des émotions, des enjeux, des défis.

Du coup, on fait tomber cette idée qui voudrait qu'il y ait d'un côté un hip-hop d'auteur (signé Merzouki, Attou...) et de l'autre le monde des battles. Ces deux mondes dialoguent entre eux, ils ne sont pas en train de s'académiser; ils ne perdent jamais de vue leurs racines, ça leur permet de toujours grandir.

What place does hip-hop have on the mainstream dance-programming circuit in France?

D.H - In France, hip-hop has now carved out a place for itself. In fact, that happened a few years ago, and it's now established in institutions – through Mourad Merzouki at the CCN [national choreographic centre] of Créteil, and Kader Attou at the CCN of La Rochelle. This recognition reaches beyond specialist hip-hip programmes, and is sometimes better broadcasted than many contemporary companies.

B.Y - In Japan there's zero development, there's a complete split. There have maybe been a few small ventures, but it's very unusual.

What relationship do these crews have with the stage?

B.Y - Mortal Combat have already danced at the Théâtre des Variétés in Paris, as part of the last Dance Delight. They have an extremely direct, frontal attitude with the fewest possible transpositions between the world of battles, which they belong to, and show-style entertainment: so, very little stage direction and minimal lighting.

D.H - I want to show two things with Dance Delight: firstly, the extreme diversity and the contrast that exists in Japan between ritual and the show, the extreme slowness of Sankai Juku and the physical explosion of the crews. It's funny because some of the performers are the same age and Ushio Amagatsu even told me that some of his dancers have practiced hip-hop. One company has this ability to interiorise, then alongside you've got this manga vibe. The second thing is to put this Japanese hip-hop on the same programme as Mourad Merzouki and Bouba Landrille – and that's when you see that hip-hop has always been true to its principles. For instance, when Mourad Merzouki is auditioning, he goes to watch battles... When Cirque du Soleil are looking for artists, they go to battles and Bruce's *Juste Debout* event. I'm attending each edition and I event meet there a few dancers of the Opera. The battle is an intensified version of their dancing life, they're totally engaged in it, they embrace the concept, which brings them emotions, high stakes and challenges.

As a result, we're dispelling the idea that there's auteur hip-hop on one side – by Merzouki, Attou, etc. – and battles on the other. These two worlds are having a conversation, they're not being conventionalised; they never lose sight of their roots, and that lets them keep growing.

5 DATES CLÉS — 5 DATES

BRUCE IKANJY	1984 Découverte du hip-hop à 8 ans au Cameroun. Aged eight, discovered hip-hop in Cameroon.	1986 Arrivée en France, et de 17 à 21 ans, je suis cuisinier. Ma mère fait en sorte que je ne devienne pas danseur pour me protéger, donc, je danse en cachette. Arrived in France and, from ages 17 to 21, worked as a cook; to protect him, his mother made sure he wasn't a dancer, and so he danced in secret.	1997 À 21 ans, mon premier appartement et loin du regard de ma mère. Je m'autorise à danser. Audition et 3 mois plus tard, je suis pris par MC Solaar pour faire sa tournée. Aged 21, rented his first flat and, far from his mother's gaze, allowed himself to dance: he did an audition and, three months later, was hired by MC Solaar to go on tour with him.	2002 Premier <i>Juste Debout</i> à Champs-sur-Marne qui rassemble 400 spectateurs. Aujourd'hui ils sont 15000. The first-ever <i>Juste Debout</i> event at Champs-sur-Marne drew 400 spectators; it now attracts 15,000.	2009 Création de l'école internationale <i>Juste Debout</i> . Set up the <i>Juste Debout</i> international school.
REPOLL:FX PIÈCE POUR 5 DANSEURS CRÉATION 2005 Chorégraphie: HASE Danseurs: Hase, jime, hagamaru-kun, nisshy, gurasan-sato — Musique : jyounetsutairiku/taro hakase, hey! pachuco/royal crown revue	MORTAL COMBAT PIÈCE POUR 7 DANSEURS Danseurs: Juju, Ryoma, Kaku, Yosshi, Yoshito, Shunji, Shohey — Musique : Linkin park - catalyst (remix), immortals - techno syndrome, phonat - ghetto burnin, daishi dance - renovation, immediate music - mercurito (mortalcombat remix), noisia - machine gun, noisia machinegun (16bit remix) modeselektor, the dark side of the sun skrillex and more...	FORMER AKTION PIÈCE POUR 5 DANSEURS	BOURSE DU TRAVAIL ven 28 — 20h 30 sam 29 — 19h dim 30 — 17h TARIFS PARCOURS ASIE ABONNEMENT CAT. C Tarif unique 15€ Avec le soutien de la Japan Foundation		

DAVE ST-PIERRE

CRÉATION 2012 CRÉATION

Après *La Pornographie des âmes, Un peu de tendresse bordel de merde!*, bref après des pièces qui auront marqué la scène québécoise au niveau international à partir du milieu des années 2000, Dave St-Pierre revient avec une nouvelle création pour la Biennale. Qu'en sera-t-il de la place de la nudité frontale et sexuelle qu'il mettait en scène dans ses pièces précédentes? Poursuivra-t-il son esthétique spectaculaire qui joue avec les codes du stand up, avec un rapport joyeusement hystérisé scène-salle? Reconduira-t-il son questionnement sur les relations hommes-femmes pour une danse qui ne se refuse ni la virtuosité ni la théâtralité? Éléments de réponse avec la lettre qu'il nous adresse.

Le pire de cette rencontre inévitable entre deux êtres serait de vivre la violence subite d'un coup de foudre et de tomber fatalement et éperdument amoureux... et en mourir d'envie à vouloir en crever.

Pourquoi nos corps carbonisés par la foudre continuent-ils à se propulser violemment dans ou vers le rien, dans ou vers le vide, dans ou vers le désespoir? Pourquoi nos yeux exorbités se vident-ils de leur sens et s'emplissent-ils d'un pauvre amour éphémère qui nous tuera à petit feu?

Pourquoi notre bouche s'ouvre-t-elle béatement pour recevoir tous ces fluides, ces virus, ces microbes qui nous rendent malades, pourquoi ma tête ne comprend plus rien quand devant moi passe cet être, cet être agressif et tendre à la fois, cet être qui me donne l'envie de vomir mes tripes, de supporter le pire des maux, de me jeter sans même un instant penser aux conséquences, cet être qui transgresse mes envies, mes désirs? Mes entrailles ne demandent qu'à lui appartenir, mon ventre veut s'ouvrir pour lui laisser toute la place, je veux lui offrir la densité d'un choc sourd.

Comment faire pour résister à de tels tremblements? Pour survivre à ces multiples détonations que son corps me fait subir? Pourquoi ce corps que j'habite me donne-t-il la nausée, me pousse-t-il à me détruire sans que je puisse m'en rendre compte?

J'ai mal, je suis ému, je suis perdu, je suis dans sa peau, dans son corps, son sexe, son désir, sa pudeur, sa vie. Je ne peux en sortir. Il sera celui qui m'y sortira à coups de pieds au cul, à force de frappes militaires, à coups de canon dans mon ventre plein à craquer d'amour absolu, en me lançant ce regard qui nous dit que ceci est sans appel, meurt et va son chemin.

Pourquoi nos corps charnels s'envolent-ils pour toujours redescendre et se fracasser sur un sol qui ne pardonne pas, qui reçoit nos corps qui éclatent comme de vulgaires fruits, laissant sa trace et son corps mort comme seule preuve qu'il a été gorgé par la vie?

After *La Pornographie des âmes* and *Un peu de tendresse bordel de merde!* – which brought the Quebec scene to international attention from the mid-2000s onwards – Dave St-Pierre is back at the Biennale with a new work. Whither the frontal and sexual nudity of his previous pieces? Will he pursue his spectacle-driven aesthetic that plays with the grammar of stand-up and an uproariously hysterical bond between stage and audience? Will he keep exploring male-female relationships to create dance that refuses neither virtuosity nor theatricality? The letter he has sent us offers some pointers.

The worst thing about this inevitable meeting between two beings is to experience the sudden violence of a lightning bolt and fall fatally and hopelessly in love. and to be consumed with desire to the point of wanting to die.

Why do our bodies, reduced to carbon by lightning, continue to violently hurl themselves into or toward nothingness or desperation? Why do our bulging eyes lose their meaning and fill with a poor ephemeral love that kills us little by little.

Why do our mouths open wide to receive all these fluids, this virus, these germs that make us sick? Why does my head no longer understand anything when this being passes before me – this being at once aggressive and tender, this being that makes me want to puke my guts out, to support the worst kind of evil, to throw myself without stopping for an instant to consider the consequences, this being who transgresses my wishes and desires? My entrails ask only to belong to him, my stomach wants to open up to give him all the room; I want to offer him the density of a thud.

How does one resist such trembling? Survive the multiple detonations my body causes me to suffer? Why does this body I inhabit give me nausea and push me to destroy myself without realizing it?

I'm in pain, I'm moved, I'm lost, I'm inside his skin, his sex organ, his desire, modesty, life – and I can't get out. He'll be the one who literally kicks me out, with military force, cannon shots to my stomach brimming with absolute love, by casting a glance in my direction, one that says that this is final and not open to question, die and be on your way.

Why do our carnal bodies fly away, only to descend again and shatter on the unforgiving ground, which receives them like vulgar fruit exploding, leaving an outline and a dead body – the only proof that he has been gorged by life?

Why do I want him here, why do I want to insert myself into this person, why do I want this person to do the same with me, why all

Pourquoi je le veux là, pourquoi je veux m’insérer en cette personne, pourquoi je veux qu’elle s’insère en moi, pourquoi tout ça, pourquoi plus rien n’est comme avant, pourquoi tout redeviendra comme avant. Quand ce volcan sera éteint ?

Ton amour coule dans mes veines, je suis sans défense, tu es une vague qui me laisse ces vestiges, je m’écorce les pieds, je saigne, je perds mon sang, mon temps, mon impudeur, laisse-moi pleurer en espérant que tu ne me laisseras pas retomber, que tu m’attraperas, que tu seras là pour saisir ma tête, me laisser choir dans le vide de ton ventre, me nourrir de tes fruits défendus, que tu chasseras mes envies de destruction, pour pouvoir mieux se détruire mutuellement. Détruis-moi, je ne peux me détruire moi-même, je suis béton avec toi, je suis ciment, je suis fluide comme une peine, aride comme ton regard sur ma joie, comme une fausse impétuosité, une fosse creusée dans mon cœur. Je suis là, toi aussi, j’ai supplié, ne peut passer à coté, je te vois, je veux te voir, je te verrai, je vois.

Je vois cette lueur, je vois tout ça s’élever, prendre une ampleur démesurée qui me donne un frisson, me donne le frisson, qui passe de ma tête à ton corps, à mon cœur, à ton sexe, à mon âme, à ton esprit, à ma façon de te regarder me voir.

Pourquoi j’ai l’irrésistible envie de me lancer contre toi ? Réponds-moi, je ne comprends pas pourquoi. Pourquoi je sens cette attirance comme une faiblesse, acceptable, une faiblesse qui me donne à sourire, à me demander pourquoi je suis si stupide de ne penser qu’à toi, qu’à ce que pourrait être nous deux, ça me brise déjà le cœur de savoir que tu me briseras le cœur, que je suis déjà par terre à pleurer ton départ, qui n’a pas encore de sens étant donné qu’il n’y a encore aucun début. Je viens de me faire jouer un tour, celui de tomber éperdument amoureux, éperdument amoureux... éperdument amoureux. Je déteste sentir cette euphorie, comme un présage d’une tristesse qui s’amène.

Il ne me reste qu’à sauter sans trop regarder, sans trop réfléchir, sans trop respirer, sans trop m’en faire, sans trop sentir, sans trop quoi que ce soit. Juste m’attacher, solidement, voir la corde ouvrir ma peau fragile, mon cœur battant, ma tête dodelinante, mes yeux accrochés à... je ne sais trop quoi, mais j’écrirai accroché à toi. Tout simplement, nous accrocher ensemble, nous. Nous serons un poids pour l’autre, une pesanteur mutuellement demandante. Une inertie nous donne racines, nos pieds se fondent les uns dans les autres.

Tu me donnes cette envie de me lancer, les poings fermés, tête baissée, dans cette impudeur, cette façon de laisser le corps mou dans une chute qui n’a pas de fin.

Et sois certain que je me lancerai jusqu’à ce que mort s’en suive. Que la mort me prenne en premier car je ne survivrai jamais à la tienne.

Je t’aime.

this... ? Why is nothing as it was before, why will everything return to the way it was, after this volcano is extinguished...

Your love courses through my veins – I am defenceless; you are a wave that leaves vestiges; I scrape my feet, I bleed, I lose blood, time, immodesty; let me cry, hoping that you won’t let me fall again, that you’ll catch me and be there to hold my head, let me sink into the pit of your stomach and feed on your forbidden fruit; that you’ll chase away my desire for destruction, to better destroy one another mutually. Destroy me – alone I cannot destroy myself, I am concrete with you, cement; I am fluid like sadness, as arid as the look you cast on my joy, like a false impetuousness, a ditch dug in my heart. I am here, as are you; I have begged, I cannot ignore you – I see you, I want to see you, I will see you, I see.

I see this glimmer; I see all of this rise up and take on an excessive scope, causing me to experience a frisson extending from my head to your body, to my heart, to your sex organs, to my soul, to your spirit, to my way of watching you watch me.

Why this irresistible urge to throw myself against you? Answer me – I do not understand. Why do I feel this attraction, like an acceptable weakness, one that leads me to smile, to ask myself why I’m stupid enough to think only of you, of what we could be; already it breaks my heart to know that you will break my heart, that I’m already prostrate lamenting your departure, which does not yet hold meaning since there has been, as of yet, no beginning. I’ve just had a trick played on me – that of falling hopelessly in love, hopelessly in love... hopelessly in love. I loathe this feeling of euphoria, like a harbinger of looming sadness.

All that’s left is to jump without looking, thinking or breathing too much, without fretting or feeling too much – without much of anything. Just attach myself, solidly, and watch the rope open my fragile skin, my beating heart, my nodding head, my eyes clapped onto... I don’t know, but I’ll write clapped onto you. Simply, to clap onto one another. We’ll be a weight for the other – a mutually demanding weight, an inertia giving us root, our feet melding one into the other.

You make me want to throw myself, fists clenched, head lowered, into this immodesty, this way of leaving the body soft during a fall with no end.

And you can be sure I will continue to throw myself until I die. Let death take me first, as I’ll never survive yours.

I love you.

MOURAD MERZOUKI

CCN DE CRÉTEIL ET DU VAL-DE-MARNE/CIE KÄFIG

YO GEE TI

Chaque nouvelle pièce de Mourad Merzouki vient décaler un peu plus son rapport au hip-hop. Son dernier travail avec des danseurs taiwanais du National Chiang Kai-Shek Cultural Center lui permet de revenir sur les frottements réguliers entre danse hip-hop et danse contemporaine. Mais l’histoire a changé, les rôles se sont inversés: aujourd’hui avec *Yo Gee Ti* c’est un chorégraphe hip-hop qui mène le jeu.

Qu’est-ce que vous avez précisément repéré chez ces danseurs taiwanais ?

C’est tout d’abord leur niveau technique qui m’a interpellé. Ces danseurs sortent d’une grande école de danse contemporaine et néoclassique et il est indéniable qu’ils ont une qualité de danse très précise, un rapport au mouvement très fort, une capacité à mémoriser la danse, une qualité d’écoute peu vue au niveau de la danse hip-hop.

Qu’est-ce que vous leur aviez demandé au moment des auditions ?

Au départ, il y a une part d’improvisation pour voir ce qu’ils ont dans le ventre, pour voir ce sur quoi ils sont à l’aise. Après j’impose quelques mouvements d’une gestuelle que je connais mieux en lien avec le hip-hop. J’impose aussi deux univers musicaux: un très lent voire sans musique et puis un plus dynamique, plus rythmé pour tester leur capacité d’écoute et leur manière de réagir en fonction du rythme.

Quels sont les éléments sur lesquels ils ont vraiment dû s’adapter ?

Le rapport à la scénographie. Je sentais que faire un peu de manipulation et travailler dans un espace qui n’est pas complètement nu était quelque chose de nouveau pour eux. Ensuite, bien sûr, le travail en lien avec les danseurs de hip-hop français a nécessité une certaine adaptabilité, et ceci de part et d’autre.

Quelles sont les pistes de travail que vous avez menées avec eux ? Un récit ?

J’ai surtout travaillé sur l’image et je me suis concentré sur le dialogue entre la danse hip-hop et la danse contemporaine; sur le comment arriver à marier ces deux gestuelles sans avoir l’impression qu’à un moment on bascule d’un côté ou de l’autre. L’idée étant de ne faire qu’un, on s’est donc surtout attardé sur la nécessité de développer une gestuelle commune qui pouvait convenir à la fois aux danseurs hip-hop et contemporains, là se trouvait mon premier focus.

Quelles références avez-vous en commun ?

Il n’y avait pas de mouvements communs; le seul point commun peut être induit par le fait que les danseurs aient fait de la danse

Each new work by Mourad Merzouki takes his relationship with hip-hop dance in new directions. His most recent piece, with Taiwanese dancers from the National Chiang Kai-Shek Cultural Center, allowed him to further explore the grey areas between hip-hop and contemporary dance. But the story is different and the roles are reversed: in *Yo Gee Ti*, it’s a hip-hop choreographer leading the way.

What exactly did you spot in these Taiwanese dancers ?

First, I was amazed by their technical mastery. These dancers are from a major school of contemporary and neoclassic dance, so they have incredible precision, a strong sense of movement, the ability to memorise dances, and attentiveness to the music of a degree not often found in hip-hop dance.

What were you looking for during the auditions ?

We started with some improvisation to see what they’ve got inside, what they’re most comfortable with. Then I instructed them to perform some movements and gestures that I know well from hip-hop. I also set them two types of music: one very slow or even with no music at all, and one more dynamic and fast-paced, to test their ability to listen and react to the rhythm.

What required them to adapt the most ?

The relationship with the stage. I sensed that some of the physical interaction, and working on a stage that’s not totally bare, was new for them. And, of course, working with French hip-hop dancers took some adjusting for everyone.

What was the focus of your work with them ? A story ?

I mostly worked on images, and concentrated on the dialogue between hip-hop and contemporary dance; on how to blend these two types of gestures without ever swinging too far one way or the other. The idea was to have just one type of dance, so we spent a lot of time on developing a shared set of gestures that would fit both hip-hop and contemporary dancers. That was my main focus.

What references do you have in common ?

We had no movements in common. The only point we shared was perhaps the fact that the dancers had classical training, known for its technical demands and virtuosity. That’s where we find some shared references. Sometimes the dancers suggested very technical gestures, a bit like hip-hop dancers do. Combining two types of gestural language, two types of energy, produced something that’s not really hip-hop and not really contemporary; it’s on the border between both, and that’s what I find interesting.

PIÈCE POUR 25 INTERPRÈTES — CRÉATION 2012 — DURÉE, 2 H	
MAISON DE LA DANSE	Chorégraphie: DAVE ST-PIERRE
dim 30.09 — 17h	Interprètes: Karina Champoux, Marie-Eve Carrière, Marie-Eve Quilicot, Julie Perron, Eugénie Beaudry, Joannie Douville, Sarah Lefebvre, Natacha Filiatrault, Aude Rioland, Nadine Gerspacher, Anne Thériault, Alanna Kraaijeveld, Éric Robidoux, Simon Fournier, Christian Garmatter, Frédéric Tavernini, Luc Bouchard-Boissonneault, Alexis Lefebvre, Marc-andré Goulet, Milan Panet-Gigón, Renaud Lacelle-Bourdon, Julien Lemire, Vincent Morelle, Philippe Boutin, Simon-Xavier Lefebvre
lun 01.10 — 19h30	Coproduction: Access to Dance 2011-Munich, Fast Terni, Julidans/Stadsschouwburg Amsterdam, Le Maillon - Théâtre de Strasbourg, Maison de la culture Frontenac - Montréal, Sommer Szene Salzburg, Tanzhaus nrw Dusseldorf — Spectacle présenté avec le soutien de: Conseil des arts et des lettres Québec, Relations internationales Québec, Conseil des Arts du Canada — Accueil: Maison de la Danse, Biennale de la danse
mar 02.10 — 20h30	
TARIFS — ABO. CAT. B — Dans l’abonnement Maison de la Danse — Plein tarif - 1^{re} série 29€ - 2^e série 25€ — Tarif réduit - 1^{re} série 26€ - 2^e série 22€	

classique, danse connue pour son côté technique, le sens de la prouesse. C'est plus de ce côté-là que les références se rejoignent. Par moments les danseurs proposaient des gestuelles qui étaient très techniques, un peu comme peut le proposer un danseur hip-hop. Le fait de rapprocher ainsi ces deux gestuelles, ces deux énergies, fait que le résultat n'est ni vraiment hip-hop, ni vraiment contemporain, il est à la croisée de ces deux histoires, c'est cela que je trouve intéressant.

En quoi ces rencontres avec des danseurs ont pu modifier votre propre vision de la danse ?

À chaque fois le rythme est différent, le rapport au temps, à la musique, le rapport à la vie aussi. Se frotter à l'inconnu constitue je pense ce qu'il y a de mieux pour un artiste. En ce qui me concerne, les rencontres avec des personnes ayant d'autres références culturelles me nourrissent. Me confronter à l'altérité déstabilise ma propre vision ; au final tous ces échanges font que cela résonne dans mon travail, dans mes chorégraphies.

Où en est-on aujourd'hui en France dans l'histoire de la danse hip-hop selon vous ? Dans son rapport avec la danse contemporaine, avec le classique ?

La danse hip-hop suit son chemin. Mais aujourd'hui elle est davantage attendue ; le public et les professionnels souhaitent être surpris, déstabilisés par les propositions qui peuvent émerger, et je pense que les chorégraphes l'ont bien compris. On est bien conscient qu'aujourd'hui on ne convainc pas un public en fonction du nombre de tours que l'on fait sur la tête ou sur la main, mais plus en fonction des risques que l'on va prendre dans les chorégraphies, dans les rencontres. Les chorégraphes hip-hop font ce travail-là et n'hésitent pas à aller vers d'autres formes artistiques qui les nourrissent. Le fait de se frotter à la danse contemporaine n'est pas récent, il s'agit à présent de travailler plus sur le fond, l'écriture, le sens, c'est en cela que je dis que la danse hip-hop suit son cours ; s'il y a un peu plus de maturité, plus de connaissance des choses, il faut maintenant que l'on puisse aller plus en profondeur.

Êtes-vous attentif aux manifestations comme le Juste Debout, aux grands rassemblements hip-hop où s'inventent de nouveaux gestes ?

Oui, et d'ailleurs je trouve bien qu'il y ait ce genre d'événement, c'est ce qui fait la force de cette danse car elle peut être à la fois artistique et compétitive.

Ce genre d'événement constitue, pour nous chorégraphes, un vivier sans cesse en évolution dans lequel nous puisons parfois notre vocabulaire. C'est aussi un autre rapport à la danse, au "free style", à la compétition ; ce hip-hop-là est brut, spontané, technique, il est différent de celui que nous défendons sur scène mais il est complémentaire.

Qu'avez-vous vu dans le monde du hip-hop qui vous ait scotché ces dernières années ?

On est toujours scotché quand on voit l'évolution technique de cette danse, à mes débuts nous étions contents de faire trois tours sur une tête et trois tours sur une main, aujourd'hui on va en faire 25 ! C'est un peu comme l'évolution du cirque ou de la gymnastique, c'est du sport de haut niveau donc on est toujours scotché par la manière dont cette danse évolue, on a toujours l'impression que ça va s'arrêter mais en réalité non, il y a toujours de nouvelles propositions qui surprennent.

Did this experience change your own vision of dance ?

Every time, it's all different : the rhythm, the relationship with time, music, and life too. Coming into contact with the unknown is, I think, the best thing that can happen to an artist. I find it very enriching to work with people from different cultural backgrounds. Engaging with alternative outlooks shakes up my views. Ultimately, these exchanges always find an echo in my work, in my choreographies.

Where does France stand right now in the history of hip-hop dance ? What link does it have with contemporary or classical dance ?

Hip-hop dance is travelling its own path. But now, expectations are higher. The audience and professionals want to be surprised, unsettled by new ideas that might emerge, and I think choreographers have understood that. We know now that what wins over an audience is not just the number of spins you do on your head or hands, it's more the choreographic risks you take, how you mix it with other forms. Hip-hop choreographers work that way now, and aren't afraid to be inspired by other artistic forms. Engaging with contemporary dance is not new, but the idea now is to work in more depth on the writing and meaning. That's why I say that hip-hop dance is following its own path. It's become more mature and knowledgeable, so now we have to explore more deeply.

Do you pay attention to shows like Juste Debout and other big events where new moves are invented ?

I do, and I think it's good to have these kinds of event. That's one of this dance form's strengths : it's artistic *and* competitive.

For choreographers, these events are an ever-changing source of inspiration where we develop our vocabulary. There's also a different relationship with dance, freestyle and competition. That kind of hip-hop is raw, spontaneous, highly technical. It's different from what we're trying to do on stage, but it's complementary.

What's amazed you about hip-hop in recent years ?

I'm always amazed when I see how the genre's developed technically. When I started, we were happy to spin around three times on our head or one hand. Now they're doing twenty-five ! It's a bit like the changes in circus arts or gymnastics : it's high-level sport and I'm always amazed to see how things evolve. You keep thinking it's all been done but, no, some new and surprising ideas keep emerging.

5 DATES CLÉS — 5 DATES

30 MAI 2004

Mourad Merzouki reçoit le prix de meilleur jeune chorégraphe au Festival International de Danse de Wolfsburg, aux côtés de Sidi Larbi Cherkaoui, Tero Saarinen, Maurice Béjart... eux-aussi primés.

Received the Best Young Choreographer Award at the International Dance Festival in Wolfsburg, alongside other winners Sidi Larbi Cherkaoui, Tero Saarinen and Maurice Béjart.

14 JUILLET 2004

Mourad Merzouki est promu Chevalier des Arts et des Lettres par le Ministre de la Culture et de la Communication.

Promoted to the honorary rank of Chevalier des Arts et des Lettres by the Minister of Culture and Communication.

12 JUIN 2006

Mourad Merzouki reçoit le Prix Nouveau Talent Chorégraphique attribué par la SACD. Aux Palmarès des Prix SACD 2006 figurent entre autres Gad Elmaleh, Julie Ferrier, Radu Miahaleanu, José Montalvo et Dominique Hervieu...

Received the new choreographic talent award presented by the French society of dramatic authors and composers (SACD). Other winners at the 2006 SACD awards included Gad Elmaleh, Julie Ferrier, Radu Miahaleanu, José Montalvo and Dominique Hervieu.

2009

Mourad Merzouki inaugure l'ouverture du Centre Chorégraphik Pôle Pik de Bron, centre chorégraphique créé de sa propre initiative et entièrement dédié à la création et à la diffusion de la danse hip-hop ; cette même année, il est nommé Directeur du Centre Chorégraphique National de Créteil et du Val-de-Marne.

Opened Pôle Pik in Bron, Greater Lyon, a choreographic centre which Merzouki initiated and is dedicated to creating and disseminating hip-hop dance ; in the same year, he was appointed director of the national choreographic centre (CCN) of Créteil and Val-de-Marne.

5 JUILLET 2011

Promotion au rang d'Officier dans l'Ordre des Arts et des Lettres.

Promoted to the honorary rank of Officier in the Ordre des Arts et des Lettres.

PIÈCE POUR 10 DANSEURS — CRÉATION 2012 — DURÉE, 1 H

MAISON DE LA DANSE

jeu 13 — 20h30
ven 14 — 20h30
sam 15 — 15h
dim 16 — 17h
mar 18 — 20h30

mer 19 — 19h30
jeu 20 — 20h30
ven 21 — 20h30
sam 22 — 20h30
dim 23 — 17h
mar 25 — 20h30
mer 26 — 19h30
jeu 27 — 20h30

Direction artistique et chorégraphie: **MOURAD MERZOUKI**

Assistante du chorégraphe: Marjorie Hannoteaux — Danseurs: Kader Belmoktar, Chen Hung-Ling, Bruce Chiefare, Sabri Colin, Erwan Godard, Hsieh Yi-Chun, Kan Han-Hsin, Kao Hsin-Yu, Nicolas Sannier, Wu Chien-Wei — Musique: AS'N — Musiciens: Dorian Lamotte, Yi-Ping Yang — Scénographie: Benjamin Lebreton avec la collaboration de Mourad Merzouki/Feutre artisanal Elisabeth Berthon et Chloé Lecoup pour Morse Felt Studio — Création costumes: Johan Ku — Création lumières: Yoann Tivoli, assisté de Nicolas Faucheux — Régie lumière: Yoann Tivoli — Régie son: Christophe Germanique — Régie plateau: Benjamin Lebreton
Production — Producteur délégué: CCN de Créteil et du Val-de-Marne/Cie Käfig — Commanditaire: National Chiang Kai-Shek Cultural Center — Coproduction: Festival Montpellier Danse 2012, Maison des Arts de Créteil, Fondation BNP Paribas — Avec le soutien de: Le CCN de Créteil et du Val-de-Marne/Cie Käfig est subventionné par la Direction Régionale des Affaires Culturelles d'Ile-de-France - Ministère de la Culture et de la Communication, le Conseil Général du Val-de-Marne et la Ville de Créteil. Il reçoit le soutien de la Fondation BNP Paribas pour le développement de ses projets et de l'Institut français - Ministère des Affaires Etrangères et Européennes pour ses tournées internationales. — Accueil: Maison de la Danse, Biennale de la danse

TARIFS — PARCOURS ASIE — ABONNEMENT CATÉGORIE B — Dans l'abonnement Maison de la Danse
Plein tarif - 1^{re} série 29€ - 2^e série 25€ — Tarif réduit - 1^{re} série 26€ - 2^e série 22€

DANIEL LARRIEU DOMINIQUE BOIVIN PASCALE HOUBIN

CIE ASTRAKAN

EN PISTE

Trois drôles de chorégraphes entrent *En Piste* pour un tour de chant chorégraphique de leurs souvenirs. Comme une rétrospective "en-chantée" pour témoigner de leur engagement dans la danse. Portraits de Daniel Larrieu, Dominique Boivin, Pascale Houbin en trois frères et sœur Jacques.

Qu'est-ce qui a motivé votre réunion à trois sur le mode de la "comédie musicale" ?

D.L. - Ma compagnie Astrakan allait fêter trente années de travail, 1982-2012, de rencontres, de projets, de spectacles. Ces dernières années sans être difficiles portaient l'annonce d'un changement à faire, une manière de conclure un travail d'auteur, de compagnie en ouvrant de nouvelles pistes...

Après trois ans passés à travailler sur un grand et beau projet sur le paysage, *Lux*, je voulais revenir à un travail chorégraphique, et retrouver celles et ceux avec qui j'avais travaillé dans les années 1980, non que nous nous soyons quittés un jour, mais il fallait trouver un prétexte aux amitiés anciennes et revenir aux désirs, légers et profonds, de notre histoire dansante.

J'ai proposé à Dominique Boivin et Pascale Houbin de nous retrouver et de partager à nouveau l'espace du travail. C'est ainsi que s'est mis en place *En piste*

P.H. - Ponctuellement, nous nous retrouvions tous les trois à danser sur "nos chansons" dans des lieux improbables... nos danses se calaient, notre plaisir se collait... Et puis nous repartions chacun dans nos histoires. Il fallait un cadre commun pour aller jusqu'au spectacle ensemble, Daniel a ouvert la "Piste".

Qu'est-ce que vous appréciez dans le travail chorégraphique de chacun ? Quel serait leur apport spécifique dans l'histoire de la danse française ?

D.L. - J'apprécie dans ces deux auteurs, chorégraphes, la posture qu'ils occupent dans le paysage actuel. Pascale est singulière dans son travail de création, sur les gestes des métiers, toujours en relation avec d'autres, notamment avec son engagement auprès des malentendants, son enseignement aussi du yoga... Chez Dominique, c'est à la fois sa faculté de fantaisie, mais aussi sa rigueur qui m'a toujours épaté.

D.B. - Pour Daniel, je dirais une forme d'élégance que l'art français peut produire. Pour Pascale son désir de s'approprier un vocabulaire (langage des signes) et l'étendre dans un langage poétique qui lui est propre... Ce qui pourrait les réunir, c'est leur désir de passer à la stylisation des émotions, leur trouver une forme et bâtir un langage qui pourrait leur ressembler de façon globale.

P.H. - Dominique et Daniel sont deux danseurs qu'il faut absolument voir danser "en vrai". Une tonalité spirituelle unique émane

Three peculiar choreographers take the floor here for a singing, dancing trip down memory lane. An enchanted retrospective that bears witness to their commitment to dance. Time for portraits of two frères Jacques and their sister.

What led the three of you to team up in "musical-theatre" mode ?

D.L. - My company, Astrakan, was about to celebrate thirty years of encounters, projects and shows, from 1982 to 2012. The last few years, though not difficult, heralded a necessary change; a way of wrapping up a body of authorial and company work by opening up new avenues...

After spending three years working on *Lux*, a big and beautiful project about landscapes, I wanted to return to choreographic work, and team up again with the people I'd worked with in the 1980s - not that we'd ever drifted apart, but I needed a pretext for these old friends, and wanted to rekindle the ethereal and profound desires of our history in dance.

I suggested to Dominique Boivin and Pascale Houbin that we should get together and share a workspace again. That's how *En piste* came to be.

P.H. - The three of us used to meet up occasionally to dance to "our songs" in improbable places - our dancing gelled, our enjoyment lingered... And then we'd each go back to our own stories. We needed a common framework to actually produce a show together - and Daniel set the scene.

What do you like about each other's choreographic work ? What are their contributions to the history of French dance ?

D.L. - What I like about these two auteur-choreographers is their position in the current landscape. Pascale has a singular creative approach, she's good on the gestures of different occupations, and she's always relating to others, particularly through her commitment to hearing-impaired people, and her yoga teaching... With Dominique, it's his flair for fantasy and also his rigour, which has always amazed me.

D.B. - For Daniel, I'd say a form of elegance that French art can produce. For Pascale, her desire to appropriate a vocabulary - sign language - and extend it into a poetic language of her own... A common feature between them is perhaps their desire to stylise the emotions, to find a form for them, and to build a language that resembles them in a general sense.

P.H. - Dominique and Daniel are two dancers whom you absolutely have to see dancing "for real", in person. Each of them exudes a unique spiritual tonality. Dominique's gestures are blown by the

de chacun. Les gestes de Dominique sont soufflés par la musique, ils s'envolent dans la pudeur et la grâce. J'aime son attention pour le public, sa rapidité, sa légèreté, sa musicalité, son élégance... Les gestes de Daniel, eux, sont plein d'espace contenu, de force ouverte, de secret ancien.

J'aime la construction chorégraphique de Daniel, son approche des alentours du mouvement, sa mémoire incroyable des tracés chorégraphiques, ses convictions au plateau, son sens de l'œuvre... Daniel appelle le public à venir dans son univers. Dominique va vers le public pour le lui raconter.

Pensez-vous qu'on soit récemment passé dans une autre histoire de la danse contemporaine ?

D.L. - Je pense que la danse contemporaine est à elle seule une histoire en marche, en mouvement. Les changements majeurs de ces dernières années sont liés aux techniques de communication, à la rapidité de l'information, à la professionnalisation, aux cycles de formation, à l'émergence de nouvelles manières de voir et de percevoir le monde. Une histoire en marche est toujours faite par les artistes eux-mêmes. Disons que nous avons la chance tous les trois, d'appartenir à une génération qui a vu cette évolution constante opérer des déplacements dans les modes de représentation; nous en avons vécu les étapes, nous avons pris le temps et le recul d'explorer nos libertés propres et de les mettre en actes.

D.B. - La question est posée à chacun de nous : comment vieillissons-nous avec ces nouvelles propositions ? Pour ma part j'adore les "surprises" de cette nouvelle danse contemporaine, et je dois cet hypothétique regard bienveillant à l'enseignement de Nikolaï et son étude sur le décentrement...

P.H. - L'histoire est toujours derrière nous, le corps dansant sert de réceptacle à l'actualité mais difficile de parler d'un passage là maintenant...

Quel effet dramaturgique avez-vous voulu créer avec la sélection musicale et l'ordre des chansons ?

D.L. - Nous nous sommes vite tournés vers nos humeurs adolescentes, ce qui nous avait bouleversés, des bascules importantes dans nos vies. Nous en avons fait la liste, ainsi que les chansons qui nous touchaient personnellement, et puis ces choix devaient être validés par les deux autres... Pour ma part, j'ai rapidement proposé une chanson d'Isabelle Aubret ou de Maxime Le Forestier par exemple.

Et puis, assez tôt dans le travail, Dominique nous a proposé un poème symphonique de Léo Ferré sur lequel il avait déjà travaillé. Il s'agissait de nous positionner un peu autrement avec ce choix. Pour les chansons, il fallait leur donner des ancrages différents que le mot à mot ou le jeu littéral. Nous désirions décaler les gestes, décaler nos propres habitudes.

D. B. - Les chansons sont des histoires avec un début, un développement et une fin, de minuscules scénari... La danse est effectivement une possibilité de donner du relief aux émotions "déposées" dans ces chansons...

L'ouverture est un clin d'œil aux Frères Jacques qui par leur allure offraient d'emblée un goût au spectacle. Disons que nous commençons de bonne humeur, plutôt bon enfant puis de façon "raisonnable", nous progressons vers une forme plus dramatique...

P.H. - On commence tous les 3, indifférenciés, avec nos moustaches et l'humour des Frères Jacques, et on finit tous les 3 avec nos bras nus et dans le verbe anarchique de Ferré dans un "Rien" saturé de mots... pour sourire parce que rien n'a changé et que tout va continuer comme avant !

D. L. - Nous tenions aussi à raconter notre engagement dans la danse, mais pas d'une manière pesante. Nous avons pensé à la piste de danse, à celle du cirque, à celle du vinyle. Avec ce titre *En Piste*, nous voulions dire que nous étions là, avec notre histoire propre à chacun, conscients que nous pouvons poursuivre nos métiers de chorégraphes et d'interprètes avec ce sens du partage. Dans notre volonté entière de faire de ce champ chorégraphique l'expérience de la rencontre et du mouvement, joyeusement et ensemble.

music, they take flight with a modest grace. I like his attentiveness to the audience, his speed, his nimbleness, his musicality, his elegance... Daniel's gestures, meanwhile, are full of contained space, of open force, of ancient secrets.

I like the way Daniel constructs his choreography, his approach to the environs of movement, his incredible memory for choreographic writing, his conviction on stage, his feel for a piece...

Daniel beckons the audience to step into his world. Dominique reaches out to the audience to tell a story.

Do you think contemporary dance has recently entered a new narrative ?

D.L. - I think contemporary dance is in itself a story in motion that's moving forward. The major changes of recent years are to do with communication techniques, with the speed at which information circulates, with professionalisation, with training programmes, with the emergence of new ways of seeing and perceiving the world. An ongoing story is always written by the artists themselves. The three of us, shall we say, are fortunate in belonging to a generation who have watched this constant evolution bring about changes in modes of performance; we've experienced each phase, and we've taken the time to stand back and explore our own freedoms and turn them into acts.

D.B. - Each of us is facing that question: how do we grow older with these new propositions? Personally, I love the "surprises" of the new contemporary dance, and I'm indebted to Nikolaï's teaching and his study of decentering for this benevolent hypothetical perspective...

P.H. - History is always behind us. The dancing body acts as a recipient for current developments, but it's hard to say that there's a changeover happening right now...

What dramatic effect did you seek to create with your selection of music and the order of the songs ?

D.L. - We soon turned to our teenage moods - what moved us deeply, important tipping-points in our lives. We made a list, including the songs that struck a chord with us personally, and then these choices had to be approved by the other two... I soon suggested songs by Isabelle Aubret and Maxime Le Forestier, for instance.

And then, at quite an early stage in the project, Dominique suggested a symphonic poem by Léo Ferré, which he'd already worked on. This choice led us to position ourselves slightly differently. We had to root the songs in the piece by means other than word-for-word or literal interpretations. We were keen to give our gestures an offbeat slant, and give our habits a tweak.

D.B. - The songs are stories with a beginning and an end, they're like tiny scripts... Dance is certainly one way to lend texture to the emotions "deposited" in these songs...

The opening is a nod to [French comic vocal quartet] Frères Jacques, whose look gives the show a flavour right from the off. Let's say that we start in a cheerful, good-natured mood and then, in a "reasonable" way, we move towards a more dramatic form...

P.H. - All three of us, looking quite alike, begin with our moustaches and the Frères Jacques' humour, and we all end up bare-armed with Ferré's anarchic language in a "*Rien*" saturated with words - to elicit a smile, because nothing has changed and things will go on just like they were before!

D.L. - We were also eager to speak about our commitment to dance, but not in a tedious way. We thought about kinds of piste - the dance floor, the circus ring, a track on a vinyl record. Through the title *En Piste* we wanted to say that we're here, with our own personal stories, and we know we can pursue our careers as choreographers and performers with this sense of sharing - with a wholehearted desire to make this choreographic field a space for experiencing encounters and movement, in joyful togetherness.

1978

Dominique Boivin gagne le prix de l'humour au concours de Bagnolet avec *Quelle fut ta soif?*

Dominique Boivin won the humour prize at the Rencontres Chorégraphiques de Bagnolet with *Quelle fut ta soif?*

1982

Daniel Larrieu avec Pascale Houbin et Michelle Prélonge obtiennent le 2e prix de ce même concours avec *Chiquenaudes*.

Daniel Larrieu, with Pascale Houbin and Michelle Prélonge, won second prize at the same competition with *Chiquenaudes*.

1984

La peau et les os, Boivin, Larrieu, Houbin et d'autres, création dans la serre du jardin des plantes de Rouen en juin, festival de Seine-Maritime.

Boivin, Larrieu, Houbin and others created *La peau et les os* in the plant-garden greenhouse at Rouen in June, a festival in Normandy.

1993

Pascale Houbin et Philippe Decouflé créent *Le petit bal perdu*.

Pascale Houbin and Philippe Decouflé created *Le petit bal perdu*.

2002

Daniel Larrieu et Dominique Boivin créent *Les loups, Reggianni*, ils sont en colère sur le 'choix' Le Pen-Chirac au 2^e tour des élections.

Daniel Larrieu and Dominique Boivin created *Les loups, Reggiani*. They were angry about the choice between Le Pen and Chirac in the presidential election run-off.

2003

Dominique Boivin et Pascale Houbin créent *Bonté Divine* à Blois.

Dominique Boivin and Pascale Houbin created *Bonté Divine* in Blois.

2011

Le trio de *En piste* est créé à Reims en Novembre.

En piste, a piece for trio, was created in Reims in November.

2012

Ils aiment tous les trois depuis longtemps la clé des chants ou des champs comme on veut... et laissent toujours une porte ouverte pour l'aventure.

All three of them have long loved "la clé des chants ou des champs" (having the keys to fields or songs), whichever... and always leave the door open for adventure.

PIÈCE POUR 3 DANSEURS — CRÉATION 2011 — DURÉE, 1H

LE SÉMAPHORE
THÉÂTRE D'IRIGNY

jeu 13 — 20h30
ven 14 — 20h30

LE POLARIS, CORBAS

dim 16 — 17h

TARIFS
PARCOURS RÉCIT
ABO. CAT. C

Plein tarif 20€
Tarif réduit 17€

Chorégraphie: DOMINIQUE BOIVIN, PASCALE HOUBIN, DANIEL LARRIEU
avec la participation chorégraphique exceptionnelle de BÉATRICE MASSIN

Danseurs: Dominique Boivin, Pascale Houbin, Daniel Larrieu — Musique: liste des chansons: *Faut Tout Ça* - Les Frères Jacques, *P'tit Bal* - Bourvil, *Les loups* - Serge Reggiani, *Mon enfance* - Barbara, *On s'aimera* - Léo Ferré, *Ces petits riens* - Serge Gainsbourg, *Mirza* - Nino Ferrer, *Les paradis perdus* - Christophe, *L'homme à la moto* - Édith Piaf, *Avec le temps* - L. Ferré, *Léon* - Bobby Lapointe, *Les Marquises* - J. Brel, *Requiem pour un c...* - Serge Gainsbourg, *Il patinait merveilleusement* - Leo Ferre, *Il n'y a plus rien* - L. Ferré — Scénographie: Franck Jamin — Son: Antoine Herniotte — Direction technique: Christophe Poux — Création costumes: Emmanuel Morlet, Didier Despin, Quentin Gibelin — Création lumières: Marie Christine Soma
Coproduction: Cie Daniel Larrieu - Astrakan/Le Manège, Scène nationale de Reims/L'échangeur de Fère en Tardenois - CDC de Picardie/Le Grand R - Scène nationale de La Roche sur Yon/Espace 1789 de Saint Ouen/Résidence au Figuier Blanc d'Argenteuil, avec le soutien de la DRAC IDF — Remerciements: Repetto, Cie Beau Geste, Cie Non de nom, André Tissot, Jean-Marc Martinez, Pauline Guimard, Dimitri Kourtakis, Lucas Viallefond — Avec le soutien de: Daniel Larrieu est artiste associé au Manège de Reims pour les années 2010-2011-2012, en partenariat avec L'échangeur de Fère-en-Tardenois, Astrakan - Cie Daniel Larrieu est soutenu par la DRAC Ile-de France/Ministère de la Culture et de la Communication au titre de l'aide aux compagnies conventionnées — Accueil: Le Sémaphore, Le Polaris, Biennale de la danse de Lyon

JAN FABRE

TROUBLEYN

PREPARATIO MORTIS

Un monument de fleurs, une tombe: c'est la première image du dernier solo de Jan Fabre *Preparatio mortis*, comme un précipité de son œuvre écrit ici pour une de ses guerrières de la beauté, Annabelle Chambon. Un solo lié à la mémoire de chers disparus, comme un ultime rituel personnel pour Jan Fabre orphelin. Explications.

La mort, plus exactement Éros/Thanatos est un sujet qui traverse tout votre travail, quel a été cette fois le déclencheur de ce solo ?

La mort de ma mère et de mon père. Voilà le point de départ avec l'idée que j'allais reprendre ces fleurs que les gens utilisent à la Tous-saint quand ils se rendent sur les tombes. Le solo est donc une sorte d'hommage aux morts, aux morts qui reviennent à la vie ; une sorte de combat en effet entre Thanatos et Eros.

Mon père a eu sa cinquième crise cardiaque lors du tsunami et ma mère est morte six mois plus tard, d'un cancer fulgurant. Je me souviens de ce moment, comme un dernier rituel, lorsque ma mère et moi avons fumé notre dernière cigarette ensemble à l'hôpital.

Ces disparitions, j'en parle à travers la danse, mais pas seulement, c'est quelque chose qui a tout traversé, mes écrits, mes dessins... Parce qu'on devient tout à coup mortel soi-même en étant orphelin. Avec du recul aujourd'hui, je pense que ces disparitions ont entraîné une certaine solitude dans mon travail. Une souveraineté de la solitude.

Quel statut ont ces solos écrits pour les autres, qui rythment votre parcours ?

C'est pour moi une façon de revenir en permanence à l'essence du théâtre. Car ce sont chaque fois des tête-à-tête, où le moindre mouvement, le moindre mot, la moindre respiration sont importants. Chaque fois des tête à tête avec des acteurs et danseurs qui m'inspirent, ou dont j'ai été amoureux. Travailler le solo, c'est donner un corps à ce qui été le déclencheur de mes rêves, de mon imagination, et au-delà surtout découvrir davantage l'interprète.

Pourquoi avoir élu Annabelle Chambon pour ce solo en relation avec la disparition de tes parents ? Qu'est-ce qui dans sa personnalité, dans son travail de danseuse pouvait correspondre à ce moment-là ?

Annabelle est arrivée dans la compagnie en 2000, pour *As Long As the World Needs a Warrior's Soul* ; c'est une danseuse, une femme qui a déjà passé plus de dix ans sur ma scène, dans des spectacles importants. Alors bien sûr elle connaissait bien mes parents. Mais au-delà, elle incarne mon langage ; elle incarne ce qu'on appelle la beauté guerrière, ce qui est pour moi l'artiste du 21^e siècle. Il ne s'agit pas seulement de l'esthétique des mouvements, mais plus encore de l'incarnation de l'intensité, de l'énergie.

Annabelle est presque comme de l'argile entre mes doigts, parce qu'entre nous s'est établie une relation de totale confiance. Il ne s'agit que de loyauté, et d'une profonde compréhension de ce

A floral monument and a tomb: this first image of Jan Fabre's most recent solo, *Preparatio mortis*, feels like a crystallisation of his œuvre. Written for one of his warriors for beauty, Annabelle Chambon, the piece invokes the memory of departed loved ones, like some final personal ritual for the orphaned Fabre. Explanations.

Death, or rather Eros/Thanatos, is a subject we find throughout your work. This time, what was the catalyst for the solo ?

The death of my mother and father. That was the starting-point, with the idea that I would make use of the flowers that people lay on tombs for All Souls' Day. The solo pays tribute to the dead, to the dead who come back to life ; a kind of combat, that's right, between Thanatos and Eros.

My father had his fifth heart attack at the time of the tsunami and my mother died six months later of an aggressive cancer. I remember a moment, like a final rite, when my mother and I smoked our last cigarette together at the hospital.

I speak about their deaths through dance, but I also express it in all my other work, my writing, my drawings, etc. Because, as an orphan, we suddenly become mortal ourselves. Looking back, I think that their deaths led to a certain solitude in my work. A sovereignty of solitude.

You regularly write solos for others. What's their role in your œuvre ?

For me, it's a way to continually return to the essence of the theatre. Each time, it's a one-on-one relationship where the slightest movement, the slightest word, the slightest breath is important. It's about working one-on-one with actors and dancers who inspire me, or whom I love. Working on solos means giving corporeal substance to whatever has set my dreams or my imagination in motion. Above all, it's about gaining a better understanding of the performer.

Why did you pick Annabelle Chambon for this solo about your parents' death? Is there something in her personality or her work as a dancer that fits your experience ?

Annabelle joined the company in 2000, for *As Long As the World Needs a Warrior's Soul*. She is a dancer, a woman who has already spent more than ten years performing my work, in some of the most important pieces. So of course she knew my parents. But beyond that, she embodies my language ; she embodies what I call warrior beauty – what is, to me, the artist of the 21st century. It's not just about the aesthetics of the movements ; it's more about embodying the intensity and energy.

Annabelle is almost like clay in my hands because we have a totally trusting relationship. It is a question of loyalty and a deep understanding of what it means to be a warrior for beauty on the stage. The sexiest part of Annabelle Chambon's body is actually her brain ; the solo is proof of that.

qu'est un guerrier de la beauté sur la scène. La partie du corps la plus sexy d'Annabelle Chambon, c'est son cerveau ; et le solo en fait la preuve.

Si quelqu'un devait vous écrire un solo, ce serait qui ?

Problème : je suis très mauvais acteur ! Peut-être que l'auteur et metteur en scène dont j'aurais pu rêver, ça aurait été Samuel Beckett.

Quelles sont les pistes de travail ou les éléments que vous avez mis en place ensemble avec Annabelle Chambon ?

Pour ce solo, j'ai rassemblé un grand nombre d'images différentes, des cimetières en Belgique, des tableaux... Par exemple, je lui ai montré *La nef des fous* de Jérôme Bosch, et surtout *Pornocratès* (1878), une petite œuvre de Félicien Rops. C'est un dessin incroyable, plein d'imagination, un éloge de la féminité, avec cette femme gantée de soie, qui marche droit devant elle, yeux bandés, guidée par un cochon en laisse.

Pour nous, ces références sont un point de départ pour parler du contenu, des mouvements, de la façon dont le corps doit se comporter sur scène : là il était question de mourir une fois, tomber dans le coma et revenir à la vie.

Depuis le début, la mort est une constante dans mon travail que ce soit dans les arts visuels, mes écrits, mon travail de mise en scène. En cela, il y a quelque chose qui inscrit mes œuvres dans la tradition du memento mori, mais aussi en quelque sorte dans celle de la peinture flamande.

Et vous-même, avez-vous pensé mettre en scène votre enterrement ?

J'ai en effet pris mes dispositions : il y a quelque temps, j'ai établi une sorte de testament avec un notaire : je veux faire une sorte de sculpture de mon cerveau après ma mort, c'est déjà sur le papier, j'ai fait des croquis. C'est la première étape. Et sur ma tombe, je ferai graver deux lignes :

"Je suis une erreur.

Je prends tout au sérieux mais pas au tragique."

If someone were to write a solo for you, who would it be ?

That's a problem because I'm a terrible actor ! The author or director I would have loved to work for is Samuel Beckett.

What areas did you explore or what elements did you develop together with Annabelle Chambon ?

For this solo, I brought together a lot of different images : cemeteries in Belgium, paintings... For example, I showed her *Ship of Fools* by Hieronymus Bosch, and especially *Pornocrates* (1878), a small etching by Félicien Rops. It's an incredible picture, full of imagination, a celebration of femininity, a woman in silk gloves, walking straight ahead, with her eyes blindfolded, guided by a pig on a leash.

To us, these references are a starting point to discuss content, movements, how the body should behave on stage : the idea was to die once, to fall into a coma and then come back to life.

From the early days, death has always been present in my work, be it in visual arts, writing or directing. This places my work in the tradition of the memento mori, but, in a way, it also recalls Flemish paintings.

And have you ever thought of staging your own funeral ?

I have indeed made arrangements. A while ago, I made a sort of testament registered with a notary : I want to make a kind of sculpture with my brain after I die. I already wrote it down and did the drawings. That's the first thing. And on my tombstone, I want these two lines :

"I am a mistake.

I take everything seriously but not tragically."

5 DATES CLÉS — 5 DATES

1982 Rencontre avec Els Deceukelier (actrice) Meeting with Els Deceukelier (actress)	1984 Rencontre avec Maria Martens (dramaturge et assistante) Meeting with Maria Martens (playwright and assistant)	1990 Rencontre avec Katrien Bruyneel (collaboratrice de Troubleyn & Angelos) Meeting with Katrien Bruyneel (collaborator of Troubleyn & Angelos)	1992 Rencontre avec Barbara De Coninck (directrice de Angelos, visual arts) Meeting with Barbara De Coninck (director of Angelos, visual arts)	2003 Rencontre avec Ivana Jozic (danseuse & actrice) Meeting with Ivana Jozic (dancer & actress)
---	---	---	---	---

PIÈCE POUR 1 DANSEUSE — CRÉATION 2010 — DURÉE, 55 MIN		
THÉÂTRE DU POINT DU JOUR ven 14 — 20h 30 sam 15 — 15h, 20h 30 dim 16 — 15h	TARIFS ABO. CAT. B Plein tarif, 29€ Tarif réduit, 26€	Direction artistique: JAN FABRE Chorégraphie: Jan Fabre et Annabelle Chambon — Danseuse: Lisa May (créée en 2010 pour/avec Annabelle Chambon) — Musique: Bernard Fouccroule — Création lumières: Jan Fabre Accueil: Théâtre du Point du Jour, Biennale de la danse

ISRAEL GALVÁN

LA CURVA

Musique contemporaine, chant traditionnel et au milieu exactement la danse flamenco d'Israel Galván qui ici radicalise encore sa vision d'un nouveau flamenco qui ne fait pas pour autant l'économie du spectaculaire.

La pièce vous met au milieu de deux univers : musique contemporaine au piano et le chant d'Inès Bacán. Un spectacle schizophrénique ?

C'est d'abord le résultat d'un long processus qui a commencé avec un spectacle qui a tourné très peu de fois et que je n'ai jamais considéré comme abouti, *Tábula Rasa*, avec le pianiste Diego Amadar et la cantaora Inès Bacán. À cela, se sont rajoutées des interventions que j'ai réalisées au cours d'un projet de Pedro G. Romero pour le musée Reina Sofia et qui portaient le titre de : *Guerra ha terminado: arte en un mundo dividido (1945-1968)* pour lequel j'ai dansé, comme celui qui lit une partition, des danses de Vicente Escudero et de Antonio "el bailarín". L'idée est que je ne veux pas rompre avec mes racines flamencas, que je ne les renie absolument pas, mais qu'il me faut aller aussi là où je suis : du côté du contemporain. Et ce contemporain passe pour moi par la musique. Le spectacle est conçu sur cette séparation entre ces deux mondes. Je ne rebondis pas de l'un à l'autre. Je me sens libre en dansant sur de la musique contemporaine mais les chaînes familiales te font revenir à elle. Si l'on s'écoute tous, on arrive à une certaine harmonie, encore faut-il créer un espace commun. Il ne s'agit pas pour moi d'opposer deux mondes musicaux, encore moins de les fusionner, je veux respecter leur identité, leur histoire propre, et trouver le chemin pour aller de l'un à l'autre sans culpabilité, ni déni. J'ai besoin de virages, de déséquilibre musical pour pouvoir survivre en dansant.

Comment votre danse prend-elle en compte cette double identité ?

J'ai tiré sur chaque partie de mon bras jusqu'à me casser en 2, et de là, de moi, sortent deux bailaoras : l'un qui va du côté de la famille (tradition), qui serait Antonio, "el bailarín", le premier homme à danser *Martinete*; l'autre qui penche du côté de la relation entre avant-garde et cubisme (contemporain), qui serait Vicente Escudero, le premier homme à danser pour *Seguirilla*. Le chant d'Inès Bacán représente la terre et les notes au piano de Sylvie Courvoisier remplissent l'air de la scène, et dans ce petit monde, nous sommes enfermés et le public nous regarde comme si on était en répétition.

Contemporary music, traditional singing – and, precisely midway between them, Israel Galván's dancing. Here, he gives his vision of the new flamenco an even more radical edge, but without toning down its spectacular flair at all.

This piece places you between two worlds : contemporary piano music and Inès Bacán's singing. Is the show schizophrenic ?

It's primarily the result of a long process which began with a little-performed show that I never felt was fully realised : *Tábula Rasa*, with pianist Diego Amadar and the *cantaora* [flamenco singer] Inès Bacán. Added to that were my contributions to a project by Pedro G. Romero for the Museo Reina Sofia, entitled : *Guerra ha terminado: arte en un mundo dividido (1945-1968)* in which I performed – as if reading a musical score – dances by Vicente Escudero and Antonio "el bailarín".

The idea is that I don't want to break away from my flamenco roots, I don't disown them at all ; but I also need to go where I am today, in a more contemporary sphere. And for me, this contemporary sphere involves music. The show is based on the gap between these two worlds. I don't bounce from one to the other. I feel free when I dance to contemporary music, but my family ties pull me back to flamenco. If people all listen to each other, they can achieve a certain harmony, but for that to happen you must create common ground.

My idea isn't to pit two musical worlds against each other, and even less to merge them. I want to respect their identity, their own histories, and find a way to travel between them with no feeling of guilt or denial. I need new angles, a new musical imbalance in order to survive by dancing.

How does your dancing take account of this dual identity ?

I pulled on each part of my arm until it broke in two, and the split yielded two two *bailaoras* [Flamenco dancers]. One who sides with family, or tradition – that would be Antonio, "el bailarín", the first man to dance the *Martinete*. The other tends towards the relationship between avant-garde and cubism, which is contemporary – that would be Vicente Escudero, the first man to dance the *Seguirilla*. Inès Bacán's singing represents the earth, and Sylvie Courvoisier's piano notes fill the air of the stage. We're enclosed in this little world, and the audience watches us as if we were just rehearsing. The show has a musical script, but the very nature of Inès Bacán, Bobote the "*palmero*" and Sylvie Courvoisier means that it's never

PIÈCE POUR 1 DANSEUR ET 3 INTERPRÈTES — CRÉATION 2010 — DURÉE, 1H15

TNP - GRANDE SALLE dim 16 — 15h lun 17 — 20h 30 mar 18 — 20h 30	Chorégraphie, direction artistique et musicale: ISRAEL GALVÁN Danseur: Israel Galván — Piano: Sylvie Courvoisier — Chant: Inès Bacan — Rythme: Bobote — Musique: Sylvie Courvoisier — Mise en scène: Txiki Berraondo — Création lumière: Rubén Camacho — Son: Pedro León — Coordination technique: Pablo Pujol Production: A Negro Producciones — Coproduction: Théâtre de la Ville, Paris — Accueil: TNP, Biennale de la danse de Lyon
---	--

TARIFS — ABO. CAT. B — Plein tarif, 29€ - Tarif réduit, 26€

Le spectacle a son scénario musical, mais par la nature même d’Inès Bacán, Bobote le palmero et Sylvie Courvoisier, celui-ci n’est jamais le même. Et je dois danser dans le rythme qu’ils me donnent, dans le climat qu’ils créent. Inès comme Sylvie sont des esprits libres musicalement, et pour entendre leur vraie interprétation, il faut les laisser " couler " (dans le sens de devenir fluides), leur laisser le temps, alors chaque soir, elles me font sentir et danser de manière différente.

On a commencé à travailler entre nous, puis chacun avec son interprétation a du s’habituer et survivre jusqu’à ce qu’on ait même l’impression que la musique contemporaine provienne des coups sur la table de Bobote ou de la voix d’Inès, jusqu’au point où la musique qui surgit du piano de Sylvie ressemble à celle d’une guitare flamenca.

La préparation et la relation entre Sylvie Courvoisier et Inès Bacán a été difficile parce qu’elles sont réellement de deux mondes différents à 100%. Et je ne voulais pas qu’elles fusionnent, mais que chacune, tout en étant ensemble, reste elle-même.

Ma relation avec Inès Bacán dans les chants libres était très fluide mais nous nous sommes rendus compte que nous avions besoin d’un père dans le rythme, quelqu’un qui marque le temps, et qui de temps à autre, accélère le ralentissement du chant Inès Bacán pour qu’elle puisse avoir deux rythmes distincts dans sa voix. C’est le rôle "paternel" de Bobote avec son jaleo, sa présence.

La scénographie développe des images spectaculaires au bord même, ce qui est nouveau, de l’esthétisme. Quelle est la première image qui s’est imposée ?

Depuis que j’ai fait mes premières danses avec le spectacle *Los Zapatos Rojos* (1998) et que j’ai découvert l’œuvre musicale de Conlon Nancarrow, j’ai remarqué que mes bottes portaient d’elles-mêmes, seules, comme dans le conte des Chaussons rouges. J’ai alors découvert un nouveau monde où je pouvais danser sans cesser d’être flamenco. Qu’il y ait de la musique contemporaine, le bruit de la rue ou même le silence, mon énergie à l’intérieur est, et continue d’être, flamenca. Autre chose : j’ai découvert la musique contemporaine... avec Stanley Kubrick en voyant ses acteurs et ses objets en mouvement dans ses films.

Pour ce qui est de la scénographie, je voulais que la scène devienne un personnage de plus : c’est tout l’enjeu de ces installations de chaises empilées, des colonnes de chaises qui en s’effondrant vont former des dessins rythmiques.

En parlant d’effondrement, Angeles Castellano Gutierrez dit de ta danse qu’elle est fragmentée et violente et que tu danses le silence.

Je me sens bien avec ma danse quand je me sens libre. Ça n’arrive pas souvent de se sentir à l’aise en dansant mais quand tu y arrives, c’est plus facile à transmettre. Je crois que c’est ce qui est fondamental dans ma danse parce qu’il y a beaucoup de mouvements et de rythmes différents qui, pour arriver à toucher le public, doivent se faire avec une intention claire. Je suis un bailaor qui ne se met pas de limites parce que mon énergie est "flamenca siempre". Ma danse est en constante évolution. C’est important de porter la tradition sur soi, même si j’ai toujours voulu, sur chacun de mes spectacles, changer le concept et chercher une espèce de technique, de mouvement et de musique nouvelle. Ces libertés, que je me suis données, sont autant de blessures sur le corps qui ont laissé des traces ou signes de chacune de mes pièces. Ce sont comme des personnages dont je n’ai pas pu me défaire après, c’est pour cela que j’essaie que ma danse soit en constante évolution.

C’est le besoin de continuer à profiter de la danse qui m’a guidé. Pour pouvoir continuer à m’amuser en dansant, j’avais besoin de cette liberté de mouvement.

Je devais me défaire de toutes les figures flamenca superficielles. En les détachant, en les cassant, reste le flamenco pur que chacun d’entre nous porte à l’intérieur. La pureté est à l’intérieur, il ne sert à rien d’imiter différents courants, chacun doit créer son propre courant.

quite the same. I have to dance to the rhythm they give me, in the atmosphere they create. Inès and Sylvie are both musical free spirits, and to hear their true interpretation, you have to let them grow fluid, give them time, and every night they make me feel and dance differently. We started working together, and had to get used to each other’s interpretations and survive until we actually got the impression that the contemporary music was coming from Bobote’s taps on the table or from Inès’s voice ; until the point when the music flowing from Sylvie’s piano resembled that of a flamenco guitar. The preparation and the relationship between Sylvie Courvoisier and Inès Bacán was difficult because they really do come from two totally different worlds. I didn’t want them to merge, I wanted them to stay true to themselves, but also to play together.

I had a very fluid rapport with Inès Bacán in the free singing, but we realised we needed a father for the rhythm, someone to set the tempo, and who from time to time accentuates the rllentando in Inès Bacán’s singing so she can have two distinct rhythms in her voice. That’s Bobote’s "paternal" role with his "din", his presence.

The scenography features spectacular images verging on aestheticism, which is new in your work. What was the first image you found compelling ?

Since my very first dances in *Los Zapatos Rojos* (1998) and when I discovered the musical works of Conlon Nancarrow, I noticed that my boots had a life of their own, like in the fairy tale *The Red Shoes*. I discovered a new world where I could dance and still be flamenco. Whether the backdrop is contemporary music, street noise or even silence, my internal energy will always be flamenco. And another thing : I discovered contemporary music through Stanley Kubrick’s films, watching the movement of his actors and objects. For the scenography, I wanted the stage to become an extra character : that’s the point of the stacked columns of chairs, which will form rhythmic patterns when they collapse.

Talking of collapse, Angeles Castellano Gutiérrez says your dancing is fragmented and violent, and that you dance silence.

I’m comfortable with my dancing when I feel free. It’s not often you feel at ease when dancing, but when it does happen it’s easier to convey the feeling. That’s fundamental to my dancing : there are lots of movements and rhythms, and to connect with the audience, they must be executed with clear intent. I’m a *bailaor* and I don’t set myself any limits, because my energy is *flamenca siempre*. And so my dancing is constantly evolving.

It’s important to be responsible for tradition, even though, in each of my shows, I’ve wanted to change concepts and look for a new kind of technique or movement, and a new type of music. These liberties I’ve taken are like bodily scars : each work has left marks or signs. They’re like characters that I haven’t been able to shed afterwards – and that’s why I try to keep my dancing evolving all the time. What guides me is the need to keep enjoying my dancing. I’ve needed this freedom of movement for dancing to remain a pleasure. I had to get rid of all the superficial flamenco figures. After you discard and break them, all that’s left is pure flamenco, what each of us carries inside. Purity comes from within : there’s no point in imitating different currents, everyone must create their own.

5 DATES CLÉS — 5 DATES

—	Pour moi la danse est secondaire. For me, dance is secondary.	—	La naissance de ma fille Milena. The birth of my daughter, Milena.
—	La première date importante est quand j’ai rencontré ma femme. The first important date is when I met my wife.	—	Les jours où j’ai rencontré Pedro G. Romero et Enrique Morente. The days when I met Pedro G. Romero and Enrique Morente.
—	La naissance de mon premier fils, Jacob. The birth of my eldest son, Jacob.	—	Et la saison de football 2004-2005 quand mi Betis a gagné la Copa del Rey. The 2004-2005 football season when my team, Betis, won the Copa del Rey [Spanish football cup].

LUC PETTON

CIE LE GUETTEUR

LA CONFIDENCE DES OISEAUX

Avec *La Confiance des oiseaux*, Luc Petton a mis en place un autre rapport à la danse dans la relation à l’animal. Ou comment repenser la place du danseur au monde et sur un plateau.

Quel a été le déclencheur de toutes ces pièces autour des oiseaux ?

J’ai depuis l’enfance cette passion pour les oiseaux. Leur liberté, leur malignité, leurs chants et leurs déplacements furtifs m’ont toujours parlé, enchanté. En 2000 l’achat d’une petite maison avec un beau jardin peuplé d’oiseaux m’a replongé dans cette passion et j’ai décidé de mettre en œuvre ce projet de danser avec des oiseaux. Pour cela je m’inspire du travail de Konrad Lorenz. Sa découverte de "l’imprégnation" a mis en lumière que tout oiseau - ou tout être vivant du reste - dès les premiers instants, s’imprègne très fortement de son milieu ambiant et des êtres vivants en mouvement à proximité. J’ai dans un premier temps sélectionné — parce que je suis ornithologue amateur — les espèces avec lesquelles j’allais "jouer" sur scène, et faisant partie de notre environnement ici même en France, à savoir des pies, des geais, des corneilles, des étourneaux. Puis j’ai mis énormément de temps, et de moyens, pour créer une situation optimale d’échange et d’imprégnation entre les oiseaux, les danseuses, les oiseleurs et moi. Par chance, les oiseaux sont des êtres qui grandissent très vite : en 4-5 mois, ils atteignent une taille adulte car pour certains ils doivent être à même d’assumer une longue migration.

Qu’est-il nécessaire de savoir pour danser avec un oiseau ?

D’abord ne pas faire d’anthropocentrisme et se rendre compte par exemple que l’oiseau a une vue périphérique — les yeux sont placés sur les côtés — donc bien plus large que la nôtre qui se développe à partir du milieu du visage. Autre chose : l’oiseau assimile tous les paramètres lors d’une séance de travail : si un avion bruyant passe dans le ciel au moment où un danseur fait un mouvement, s’il s’effraie, il va associer le mouvement, le bruit et la crainte. Cela rend chaque geste important, comme aux aguets. On est là au cœur même de la danse, d’une danse qui palpite, faite de réactivité, d’accueil, d’abandon, d’effacement, de présence.

En quoi le rapport à l’oiseau a fait évoluer votre écriture chorégraphique ?

Il est de nature philosophique : l’homme n’étant pas au centre de la Création, n’est pas au centre de ma création. Le danseur n’est pas le seul être vivant à "posséder" la danse, la danse préexistait. Je ne fais que restituer la danse dans le biotope, précipité du monde qu’est la scène, la boîte noire. Et je revendique ce geste poétique, presque politique, de déplacer le regard de l’homme qui a tendance à se croire au centre de l’univers. Et puis j’ai appris, ou plutôt danseurs et oiseaux m’ont appris à m’effacer et à me positionner différemment, ne pas me mettre au centre : ne pas avoir une place prédéfinie, ni de concentration définitive. Je leur

In *Confidence des oiseaux*, Luc Petton has introduced another relationship to dance through a bond with animals, thus rethinking the dancer’s place in the world and on stage.

What triggered all of these pieces about birds ?

I’ve been passionate about birds for a long time. I was born in a small seaside village in Brittany. Their freedom and malice have always resonated in me. In 2000 I bought a small house in the countryside, in Picardy, and I decided to do this project, which is taking lots of preparation, because I’m actually inspired by the work of Konrad Lorenz and his discovery of "imprinting" : during their first hours, days and weeks, all birds – and all living creatures, for that matter – "imprint" the characteristics of their surrounding environment. Firstly I selected the species – I’m also an ornithologist – that I was going to have to work with, the ones that are native to France : magpies, jays, crows and starlings. Then I spent a huge amount of time creating the optimum situation for exchange and imprinting between the birds, the dancers, the bird-catchers and me. Luckily, birds develop very quickly : within three or four months, they have to be ready to migrate.

To dance with birds, what do you need to know ?

Firstly, it’s important to understand that they have peripheral vision – their eyes are on the sides of their head -, so their field of vision is wider than ours, which is more forward-facing. Another thing is that a bird assimilates every parameter in a work session : if a plane flies over just when a dancer makes a movement, and it scares the bird, it will associate the movement, noise and fear. That complicates things, but at the same time, it really takes us to the heart of dance : it’s about movement, responsiveness, engagement, letting go, self-effacement, presence.

How has your relationship with birds changed your choreography ?

It’s philosophical, really : humans are not central to my creative process. Dancers don’t possess dance, it existed before them. I’m simply recreating dance in a biotope that is a precipitate of the world that is the stage, the black box. I strongly endorse this poetic – almost political – gesture of moving man away from the centre of the universe he thinks he’s in, but which he isn’t actually in at all. I’ve also learnt – or rather, my dancers have taught me – to step back and present myself differently : with no set place, no final focus. I’ve told them the birds can arrive at any moment. Any part of the body is potentially a place to engage with the birds ; I’ve asked them to dance with equal attention to their front and back. As a result, my perspective as a choreographer has changed : I pay much more attention to the in-between spaces. When the show starts, there are mobiles on stage : scenographic elements animated by the birds’ movement. Well, that’s when the dancing begins, long before the dancers start to move. It’s to show that the slightest gesture is dance, and that dance is meaningful.

ai dit que les oiseaux pouvaient arriver à n'importe quel moment, de n'importe quelle direction. Chaque lieu du corps est un lieu potentiel d'échange avec les oiseaux; je leur demande de danser en ne privilégiant pas plus l'espace devant que l'espace derrière ou l'espace au-dessus. En réaction mon regard de chorégraphe également a évolué, je suis dorénavant beaucoup plus intéressé par "l'espace entre". Au tout début du spectacle, des éléments scénographiques, des mobiles, sont animés par les oiseaux eux-mêmes. Eh bien la danse commence là, bien avant même que les danseurs ne bougent, chaque "mouvement" est danse s'il est vu ainsi

Quel est votre parcours de danseur ou de chorégraphe pour en arriver à ce travail ?

J'ai découvert la danse via les arts martiaux. J'étais champion de karaté de Bretagne, en passe de devenir professionnel. C'est à ce moment que j'ai découvert la danse, j'ai totalement bifurqué et suis parti très vite aux États-Unis chez Alwin Nicolais, puis en Allemagne, l'école d'Essen, l'un des berceaux de la danse expressionniste allemande. J'ai alors travaillé avec de nombreux chorégraphes, notamment Susanne Linke. Revenu en France, j'ai d'abord co-dirigé la compagnie Icosaèdre avec Marilén Iglesias-Breuker qui fait un travail remarquable sur la mémoire, pour lequel j'ai collaboré en demandant à Dominique Dupuy de ré-écrire son solo *En Vol* pour moi. Une expérience de l'art de la suspension, de l'entre deux, que j'ai poursuivie dans plusieurs de mes créations, notamment *Sur le Fil de Minuit*, réalisée avec ma propre compagnie, que j'avais fondée dès 1994 en Picardie. Cette interrogation sur le vol m'a ramené à ma passion première des oiseaux.

Au sujet du rapport des oiseaux et de la danse, je me souviens de Merce Cunningham qui, à la fin de sa vie, tous les matins, dessinait des oiseaux. Je regrette vraiment de n'avoir pas eu la chance de lui montrer mon travail.

What path, as a dancer or choreographer, led you to this work ?

I discovered dance through martial arts in Brittany. I was the regional karate champion and about to turn professional when I took part in a show called *Polemos*, the Greek root of the word polemic, with three world karate champions (including myself) and dancers. That's when I really discovered dance, when I branched off and completely changed direction. Soon afterwards, I went to the United States to study under Alwin Nicolais; then to Germany and the school in Essen, one of the cradles of German expressionist dance. There I worked with choreographers including Susan Linke and Marilén Iglésias-Breuker, whom I later married. We came back to France and set up a company called Icosaèdre, in homage to Rudolf Labán, who used this geometric figure to incorporate and visualise the body in space. Regarding the relationship between birds and dance, I think of Merce Cunningham, who, at the end of his life, decided to draw birds every morning: jays. I deeply regret that I couldn't show him my work.

5 DATES CLÉS — 5 DATES

1994

Création de la compagnie Le Guetteur en Picardie pour une chorégraphie *IF*, Trio pour deux hommes et une planche, dont la première aura lieu à Tokyo.

Creation of Le Guetteur Company in Picardie for a choreography, *IF*, a trio for two men and a plank. The premiere has been presented in Tokyo.

1999

Création de *Polemos*, commande de la Biennale du Val de Marne pour danseurs et karatékas dont 2 champions du monde.

Creation of *Polemos*, ordered by the Val-de-Marne Biennale for dancers and karatekas, including 2 world-champions.

PRINTEMPS 2005

Naissance des oiseaux de *La Confiance des oiseaux*.

Birth of the birds for *La Confiance des oiseaux*.

2008

Avignon, *La confiance se voit pousser des ailes*.

Great success in Avignon for *La confiance des oiseaux*.

JUIN 2012

Création de *Swan* à Chaillot.

Creation of *Swan* at the National Theatre of Chaillot, Paris.

PIÈCE POUR 4 DANSEURS ET 30 OISEAUX — CRÉATION 2008 — DURÉE, 1 H

THÉÂTRE DE VÉNISSIEUX

mer 19 — 20h30
jeu 20 — 20h30
ven 21 — 20h30

Direction artistique, concept et chorégraphie: LUC PETTON
Collaboration artistique: Marilén Iglésias Breuker — Danseurs: Aurore Castan Ain, Mélisande Carré Angéli, Marie-Laure Agrapart, Tuomas Lahti — Musique: Xavier Rosselle — Scénographie: Jean Paul Céalis — Création costumes: Raul Pajaro Gomez — Création lumières: Sylvie Vautrin — Oïseleur capacitare: Tristan Plot — Oïseleur: Julien Durdilly ou François Coquet — Oïseaux: calopsittes, corneille, geais, étourneaux, perruches de pennant et pies — Régisseur plateau: Bruno Bernabé — Chargé de Production: Jean-Marie Dumont
Coproducton: Théâtre des Hivernales - Avignon, La Falencerie - Théâtre de Creil, avec l'aide à la résidence de création au 3bisf, lieu d'Arts contemporains à Aix-en-Provence et avec le soutien de l'ADAMI — Avec le soutien de: La Compagnie Le Guetteur est conventionnée par le Ministère de la Culture/DRAC Picardie et subventionnée par la Région Picardie, le Département de l'Aisne/ADAMA et la Ville de Soissons — Accueil: Théâtre de Vénissieux, Biennale de la danse de Lyon

TARIFS — ABONNEMENT CATÉGORIE C — Plein tarif, 25€ - Tarif réduit, 22€

JIRÍ KYLIÁN

BALLET DE L'OPÉRA DE LYON

ONE OF A KIND

En quelques années, on aura assisté à la disparition de ceux qui auront été les grands maîtres de la danse contemporaine, du moins des figures emblématiques ! Pina Bausch, Merce Cunningham, Kazuo Ohno, Maurice Béjart... C'est du côté d'un autre Grand que s'est tourné le Ballet de l'Opéra de Lyon, qui sous la direction artistique de Yorgos Loukos reprend *One of a Kind*, une pièce à part dans le répertoire du chorégraphe tchèque. Un choix qui a valeur de manifeste.

Entretien avec Yorgos Loukos

Le choix de Jiří Kylián répond parfaitement à un des axes de la Biennale: les grands maîtres. Car c'est l'un des plus grands, qui a été danseur, chorégraphe et directeur de compagnie. Il connaît tout du métier, et puis il a cette force incroyable: la musicalité. Ils sont trois, lui, William Forsythe et Mats Ek de cette génération-là, même si Mats Ek est plus théâtral et inspiré par l'expressionnisme allemand comme l'a été aussi d'ailleurs sa mère, grande chorégraphe auprès de qui il a débuté. Kylián est d'une formation parfaitement classique et le fait qu'il soit aussi musicien n'est pas étranger à sa façon de composer la danse. Kylián, c'est 70 à 80 œuvres impeccables sur le plan musical, très sobres, un peu froides parfois, très esthétiques. Je pense que ses pièces vont durer longtemps et je suis convaincu que les gens vont le redécouvrir.

J'ai choisi la pièce *One of a Kind* parce que nous sommes peu nombreux à l'avoir. Il l'avait créée en 1998 sur une commande du gouvernement néerlandais en relation avec les Droits de l'Homme. Il a fait une chose assez bizarre, très musicale comme toujours, mais bizarre.

Ces derniers temps la danse a connu la disparition de ses Maîtres, et la Biennale a voulu répondre à cette situation: Béjart, Pina, Cunningham... Comment comprends-tu ce désir de poser la question des Maîtres ?

Je trouve ça d'autant plus fort et naturel qu'on est dans un pays où la mode a trop de pouvoir. Parfois je suis confronté à des artistes qui font une très belle déclaration à propos de la danse et qui sont alors considérés chorégraphes. Mais ensuite je regarde ce qui se passe sur le plateau, et on voit la limite. Ça m'arrive souvent même avec des gens très connus; je lis leurs textes bourrés d'extraits de Bourdieu, de Roland Barthes et de je ne sais pas quoi, je suis là, et puis je regarde sur scène, et là parfois, il ne se passe pas grand-chose. Avec Jiří, comme avec Pina, Forsythe, ce qu'on voit l'emporte sur ce qu'on va raconter.

Je ne sais pas quelles conséquences ces disparitions peuvent avoir sur le milieu. Il est évident qu'on est dans un moment où ça stagne, où il n'y a pas beaucoup de choses nouvelles qui se créent. Ou alors, c'est moi qui ne comprends plus rien. Quand je pense qu'il y a 20 ans, tout ce qu'on voyait témoignait d'une extrême vitalité, en France, mais aussi partout dans le monde. Aujourd'hui on n'en est plus là, et je le sais parce que j'ai une compagnie qui fait toujours des créations. Alors je cherche des gens... et il y en a peu.

In just a few years, we have witnessed the passing of the grand masters of contemporary dance – or, at least, some of its emblematic figures ! Pina Bausch, Merce Cunningham, Kazuo Ono, Maurice Béjart... The Ballet de l'Opéra de Lyon, under the artistic direction of Yorgos Loukos, has turned to another great: it is reprising *One of a Kind*, a piece apart in the Czech choreographer's repertoire. Such a choice carries the value of a manifesto.

Interview with Yorgos Loukos

Choosing Jiří Kylián is a perfect fit with one of the Biennale's themes: the grand masters. He's one of the very greatest, who was a real dancer and then a teacher, choreographer and company director. He knows the profession inside-out, and also has an incredible strength: musicality. There are two such choreographers in that generation: him and William Forsythe, more so perhaps than Mats Ek, who has been overly influenced by his mother, the theatre and German expressionism; indeed, he worked in the theatre before starting to choreograph. Kylián has created seventy to eighty works that are musically impeccable, very sober, a little cold, and sometimes highly aesthetic. I think people will rediscover Kylián, in fact I'm sure of it. I've chosen *One of a Kind* because only the Opéra de Lyon has the piece: he's not given it to anyone else. He created it in 1997 for a Dutch-government commission to do with human rights. What he produced was quite strange; very musical, as always, but strange.

In recent times, dance has witnessed the passing of its masters, and the Biennale wanted to offer a response – with Béjart, Bausch, Cunningham... What's your take on this desire to raise the issue of the masters ?

I find it all the more compelling and natural as we're in a country where fashion has too much power. I sometimes come across artists who make a very fine statement about dance, and are then considered to be choreographers; but then you watch what happens on stage, and you see the limitations. That often happens to me with very well-known people; I read their writings, which are stuffed full of excerpts from Bourdieu, Roland Barthes and goodness knows who else, and then I watch the show and sometimes, not a great deal happens. With Jiří, as with Pina or Forsythe, what you see overshadows what you're being told. I don't know what consequences these deaths might have on the dance community. We're clearly at a point where things are stagnating, and little new work is being created – unless I'm the one who's lost the plot. To think that twenty years ago, everything we saw had an extreme vitality, both in France and all over the world... That's no longer the case – and I know, because I have a company that regularly performs new work. So I'm looking for people... and there are very few of them around.

Pourquoi, d'après toi, la France a plus regardé William Forsythe que Kylián ?

Je pense que la révolution de Forsythe a été différente ; Kylián n'est pas considéré comme ayant fait une révolution, il était trop classique parmi tous les contemporains. À cette époque-là être danseur classique, c'était vraiment un énorme handicap. Je le sais parce que, moi-même, j'allais voir tous les spectacles contemporains, et comme j'étais danseur chez Roland Petit, les gens me disaient "C'est pas grave", comme si j'avais été malade.

Paris dans les 70's, 80's, 90's, c'était Merce Cunningham Pina Bausch, c'est la capitale qui les a faits... et ça correspondait à l'époque. Alors que Jiří était complètement inclassable sur le plan stylistique. C'est pour ça que je dis qu'on va le retrouver, le regarder à nouveau.

En quoi son *One of a Kind* pourrait fonctionner comme le manifeste d'un grand maître ?

C'est absolument ça, un manifeste ! C'est une pièce qui dure 1h50, ce qui est très rare pour un chorégraphe qui compose par séquences de 20 à 30 minutes, comme des petits concertos. Il s'est très peu confronté à des ballets "à titre", des pièces qui font une soirée entière. La raison tient au fait, je pense, qu'il n'aime pas les ballets à histoire ; il est très abstrait. Mais ce n'est pas l'abstraction balanchinienne – c'est-à-dire que ce n'est pas le danseur qui est une note de musique –, il y a toute l'influence de la danse contemporaine et une sorte de violence.

Quelle serait la difficulté technique ?

Il est très difficile de danser cette pièce parce qu'il y a une fluidité, une musicalité, une façon de bouger qui ne s'arrête jamais. En même temps, on se sert du dos comme dans la danse contemporaine – j'entends celle de Martha Graham ou Jose Limón –, des contractions, des choses comme ça... ce n'est pas si évident. On peut être un formidable danseur classique, mais si on n'a pas la souplesse du dos, on ne peut pas danser Kylián.

In your view, why has France paid more attention to Forsythe than to Kylián ?

I think Forsythe's was a more important revolution. Kylián's not perceived as having revolutionised dance ; he was too much of a classicalist amid all the contemporary choreographers. At that time, being a classical dancer was really a huge handicap. I know, because I personally used to go and see all the contemporary stuff, and because I was dancing with Roland Petit's company, people used to say "Don't worry", as if I'd caught the pox.

Paris in the '70s, '80s and '90s played host to Merce Cunningham and Pina Bausch, the capital was what made them... and their productions reflected the era. Jiří, in contrast, was stylistically impossible to label. That's why I say we're going to rediscover him, and see him with fresh eyes.

How could *One of a Kind* function as the manifesto of a grand master ?

That's exactly what it is – a manifesto ! It's a piece that lasts ninety minutes, which is very rare for a choreographer who composes in sequences of twenty to thirty minutes, like little concertos. He's tackled very few "title" ballets, pieces that fill an entire bill. The reason for that, I think, is that he doesn't like story ballets ; he's very abstract... But it's not abstraction à la Balanchine, i.e. the dancer's not a note of music ; there's all the influence of contemporary dance, and a kind of violence.

What would you say makes it technically difficult ?

It's a very hard piece to dance because there's a fluidity to it, a musicality, and a sort of perpetual motion. At the same time, the back is used as in contemporary dance – I mean, the styles of Martha Graham or Jose Limón – with contractions and stuff like that, and it's really not easy. You can be a terrific classical dancer, but if you haven't got that flexibility in the back, you can't dance Kylián.

SAMUEL LEFEUVRE – RAPHAËLLE LATINI – NICOLAS OLIVIER

GROUPE ENTORSE

ACCIDENS (CE QUI ARRIVE)

Quel est le sens de la physicalité quand elle est poussée à l'extrême ? Et comment la danse peut-elle devenir le lieu même du défi physique ? Ces questions animent depuis ses débuts le danseur Samuel Lefevre, un des interprètes emblématiques de la danse belge. Pour son premier solo, il reconduit l'identité de son style, en travaillant l'idée du corps accidenté. Et de ses possibilités de reconstruction.

Comment s'est imposé le fait de travailler une idée du corps accidenté ?

C'est quelque chose que je me retrouvais toujours à exploiter dans les spectacles auxquels je participais ; et même quand j'étais tout seul dans un studio à développer du matériel, j'allais vers ça. Je pense que ça a à voir avec une recherche d'intensité physique, que c'est un moyen d'exploiter mes moyens physiques. La pièce est partie de là. Puis, on s'est rendu compte qu'il serait plus intéressant de voir comment reconstruire ce corps, comment se recomposer après un traumatisme, plutôt que de savoir comment exploiter le corps accidenté. On a pensé à la résilience, une idée de matériel qui se déforme...

On identifie votre style au bord de l'extrême. Qu'est-ce qui dans votre formation a initié ce penchant pour une danse aussi physique ?

Je suis un danseur très physique, extrêmement souple (rires) ; et c'est vrai que j'essaie d'explorer les limites de ma physicalité. En fait, je recherche la situation physique extrême pour m'investir en fond, afin de ne pas être derrière ce que je suis en train de faire. Et c'est au contact d'Alain Platel et de Peeping Tom, à travers le travail que j'ai pu développer chez eux et avec eux, que j'ai découvert ce penchant vers quelque chose d'assez extrême.

Qu'est-ce que vous permet cet engagement physique sur le plateau ?

Je pense qu'il y a une recherche un peu perverse d'empathie avec le public : le mettre lui aussi dans des états, dans des positions assez extrêmes. Moi je connais mes limites, et je ne prends pas de risques inconsidérés, mais je sais que vu de l'extérieur, ça paraît incroyable et que ça produit un effet assez fort sur les gens. Cette idée d'engagement total de part et d'autre, c'est ça qui m'intéresse.

En quoi la danse belge flamande correspondait plus à votre tempérament que la danse française ?

J'ai presque toujours travaillé en Belgique, mon premier engagement, j'avais 19 ans. Je pense que le point commun des créations auxquelles j'ai participé, c'est la recherche d'un vocabulaire vraiment personnel et assez théâtral, un mélange de danse théâtre combiné avec une physicalité assez concrète. C'est vrai que ça identifie une danse belge, mais je ne pense pas qu'on puisse forcément mettre ça en contradiction avec la danse française

What is the meaning of physicality when it's taken to extremes? And how can dance become the actual locus of the physical challenge? These questions have long been a stimulus for dancer Samuel Lefevre, an emblematic performer on the Flemish dance scene. His first solo, a stylistic continuation of his previous work, investigates the idea of the damaged body and its potential for reconstruction.

How did you come to work on the idea of the damaged body ?

It's something I always ended up harnessing in the shows I've taken part in ; and even when I was alone in a studio developing material, I inclined towards it. I think it's to do with a search for physical intensity, a way of tapping my physical resources. That was the starting-point for this piece. And then we realised that, rather than seeing how to exploit the damaged body, it would be more interesting to see how the body could be reconstructed, pieced back together after a trauma. We thought in terms of resilience, and the idea of a deformed material...

You have a distinctively extreme style. Who was it during your training that fostered this penchant for such intensely physical dance ?

I'm a very physical, extremely supple dancer [he laughs] and it's true that I try to push the boundaries of my physicality. That's when I'm most comfortable on stage – when I have to really stretch the limits. I actually look for an extreme physical situation in order to fully involve myself in a project, so that I'm not "behind" what I'm doing. And it was through working with Alain Platel and Peeping Tom that I was able to develop with them, at their home base ; and I discovered I had a taste for fairly extreme things.

What lets you make such a big physical commitment on stage ?

I think there's a slightly perverse search for empathy with the audience : to get the spectators all worked up, in fairly extreme positions. I know my limits, and I don't take ill-considered risks, but seen from the outside, what I do can seem incredible and produce quite a powerful effect on people. What interests me is this idea of total engagement on both sides.

In what sense does Flemish dance better fit your temperament than French dance ?

I've always worked in Belgium, my first engagement was there when I was nineteen. I think the common feature of all the works I've taken part in is the search for a really personal and quite theatrical vocabulary – a mixture of dance theatre and fairly concrete physicality. That's an identifier of Belgian dance, for sure, but I don't think you can necessarily make a clear contrast with French dance.

BALLET POUR 23 DANSEURS — ENTRÉE AU RÉPERTOIRE DU BALLET DE L'OPÉRA DE LYON LE 100608 — DURÉE, 1H50	
OPÉRA DE LYON	Conception et chorégraphie: JIRÍ KYLIÁN
mer 19 — 20h30	Musique: Brett Dean avec des emprunts à David Hykes, Carlo Gesualdo da Venosa, Chiel Meijering, David Lumsdaine, John Cage, Benjamin Britten et diverses musiques ethniques/Violoncelle: Matthew Barley — Scénographie: Atsushi Kitagawara —
jeu 20 — 20h30	Costumes: Joke Visser — Tissus: Yoshiki Hishinuma — Lumières: Michael Simon — Répétitions: Cora Bos-Kroese, Ken Ossola
ven 21 — 20h30	En coproduction avec la Biennale de la danse de Lyon — Accueil: Opéra de Lyon, Biennale de la danse
sam 22 — 20h30	
dim 23 — 20h30	
TARIFS — ABONNEMENT CAT. B	
Plein tarif - 1 ^{re} série 31€ - 2 ^e série 24€ - 3 ^e série 15€ - 4 ^e série 10€ — Tarif réduit - 1 ^{re} série 28€ - 2 ^e série 21€ - 3 ^e série 12€ - 4 ^e série 7€	

Quelle a été votre formation ?

J’ai commencé la danse très tôt, vers l’âge de 6 ans à Caen en Normandie avec Michèle Latini et Claude Béatrix qui m’ont formé de façon incroyable. Puis, je suis allé au CNDC d’Angers, sous la direction à l’époque de Bouvier/Obadia. Après, ça a été la Belgique pour travailler pour Michèle Anne de Mey et les Ballets C de la B avec Alain Platel, etc. Et c’est pendant les créations que je me suis formé et que je continue à me former, en rencontrant des gens, des techniques différentes, de partager ça avec les gens.

Sur quelles bases collaborez-vous ?

Raphaëlle Latini: On a pas mal de points communs. J’ai pratiqué la danse aussi, on avait des professeurs en commun même si nous ne sommes pas de la même génération. J’ai ensuite travaillé l’image pendant une dizaine d’années, mais la musique a toujours été très présente : je commençais à faire des bandes-son pour des installations, des performances et du live. J’ai accédé à l’instrument, aux platines par le mix (dj) ; j’aime beaucoup la gestuelle des mix. Et petit à petit, j’ai creusé le sillon et maltraité les vinyls ou autres supports pour en extraire des sons. C’est lors de ses installations, performances, qu’on s’est rencontré avec Samuel.

La rencontre sur le plateau entre un danseur et un musicien est toujours délicate quant à la place de chacun. Comment avez-vous pensé le dispositif ?

On est chacun assez espacé, pour que la musique comme la danse puissent trouver leur place. Tout est question d’équilibre, et l’équilibre est là.

What kind of training did you have ?

I started dancing very early, around the age of six, in Caen, Normandy, with Michèle Latini and Claude Béatrix, who gave me an incredible training. Then I went to the CNDC [national centre for contemporary dance] in Angers, which at the time was headed by Bouvier and Obadia. After that I went to Belgium to work for Michèle Anne de Mey and Les Ballets C de la B with Alain Platel, etc. It was while creating those pieces that I really developed – and I’m still continuing to grow, meeting people and discovering and sharing various techniques.

What’s the basis for your collaboration ?

Raphaëlle Latini: We have quite a lot in common. I’ve practised dance too and we had some of the same teachers, although we’re not the same generation. Then I spent ten years making videos, but music was always prominent: I started creating soundtracks for installations, performances and live sessions. I got into instruments and turntables through mixing as a DJ; I really liked the gestural language of mixing, and gradually I began combining discs to extract a sound. It was at these installations and performances that I met Samuel.

It’s always tricky for a dancer and musician to perform together, in terms of their respective places. How did you design the staging ?

We both have quite a lot of space around us, so the music and dancing have room to express themselves. Balance is everything, and we’ve got it.

5 DATES CLÉS — 5 DATES

1989

Premier croisement de Raphaëlle Latini et Samuel Lefeuvre, dans les couloirs de l’École de Danse "Espace Danse" à Caen.

Raphaëlle Latini and Samuel Lefeuvre met for the first time, in the corridors of the Espace Danse school in Caen.

2005

Retrouvailles en Normandie autour de *l’Appartement*, création collective rassemblant des artistes issus de Basse-Normandie, à l’initiative de l’association Danse Perspective de Michèle Latini

They reconnected in Normandy for *l’Appartement*, a collective piece involving artists from the county of Basse-Normandie, an initiative by Michèle Latini’s non-profit association Danse Perspective.

2007

Création du Groupe Entorse

Founding of Groupe Entorse

2008

Love affair, *Green Girl* première création du collectif, alors composé de Raphaëlle Latini, Samuel Lefeuvre, Mélanie Lomoff et Stéphane Chivot.

Love Affair, *Green Girl*: the first piece by the collective, which at the time comprised Raphaëlle Latini, Samuel Lefeuvre, Mélanie Lomoff and Stéphane Chivot.

2010

Création d’*Accidens (ce qui arrive)*, qui pose définitivement les bases de la collaboration entre Raphaëlle Latini et Samuel Lefeuvre.

Creation of *Accidens (ce qui arrive)*, which laid the final foundations for Latini and Lefeuvre’s collaboration.

PIÈCE POUR 1 DANSEUR ET 1 MUSICIENNE — CRÉATION 2010 — DURÉE, 45 MIN

CCN DE RILLIEUX-LA- PAPE

jeu 20 — 20h 30
ven 21 — 19h
sam 22 — 19h

TARIFS

ABONNEMENT CAT. C
Plein tarif, 15€ -Tarif réduit, 12€

Direction artistique (de la compagnie): **SAMUEL LEFEUVRE, RAPHAËLLE LATINI, NICOLAS OLIVIER**

Danseur: Samuel Lefeuvre — Musique: Raphaëlle Latini — Scénographie: Groupe Entorse — Création costumes: Groupe Entorse — Création lumières: Nicolas Olivier, assisté de Bruno Olivier

Production: Groupe Entorse — avec le soutien de: DRAC de Basse-Normandie, Conseil Régional de Basse Normandie, Conseil Général du Calvados et de la ville de Caen — Soutien et accueil en résidence: Relais Culturel Régional du Pays de Falaise — Spectacle avec le soutien de: la Charte de diffusion interrégionale ONDA, OARA, ODIA Normandie, Réseau en scène Languedoc-Roussillon et ARCADI — Remerciements: Danse Perspective, Charleroi/ Danses, Ultima Vez, Peeping Tom, Les Ballets C. de la B., CCN de Caen Basse-Normandie, Mohamed El Khatib, Eléonore Valère, Gregory Grosjean, Nixon Fernandez, Jean Lefeuvre, Samuel Neaud, Nicolas Germain, Fabrice Chapot, Hildegard De Vuyst.

PHILIPPE DECOUFLÉ

COMPAGNIE DCA

PANORAMA

Philippe Decouflé fait défiler pour le public ses 30 années de création, les mains dans les poches. Il transmet sans nostalgie le meilleur de ses spectacles à une nouvelle génération de danseurs

Qu’est-ce qui a motivé ce retour sur ton parcours de chorégraphe pour entreprendre *Panorama* ?

La première chose c’est que j’ai 50 ans. Je sors de l’expérience du Cirque du Soleil aux États-Unis où j’ai emmené avec moi une dizaine de Français avec qui je travaille depuis un moment. Et je me suis dit qu’il me fallait renouveler un peu l’équipe, former des jeunes, essayer de transmettre quelque chose.

Et puis l’autre élément c’est la musique : à Los Angeles, je me suis documenté sur la musique locale, les groupes noirs des années 50, toute la surf : les Beach Boys et tout ça, les Doors, Zappa... Je suis tombé sur une série de "best of" et là, je me suis dit qu’en fait, puisque j’avais toujours composé mes spectacles comme des disques — il y a différents morceaux qui composent un ensemble pas forcément cohérent mais qui correspond à une époque, à un vécu, à des gens —, j’allais cette fois faire un "best of". Mais ce que j’avais oublié, c’est que quand tu fais ça, tu as les enregistrements d’origine, alors que moi, je dois recréer avec des jeunes danseurs des pièces anciennes. Et là, je suis tombé sur un gros hic qui est la raison pour laquelle je n’ai pas eu de répertoire : mon travail est essentiellement lié aux interprètes. Ce n’est pas comme Angelin Preljocaj qui écrit toutes ses chorégraphies comme des partitions de musique. Donc je suis dans un travail de recréation des pièces, de fantômes de mes pièces.

Quelles questions se sont posées ?

C’est simple : qu’est-ce que ça veut dire de ressortir ces choses qui ont 25 ans ? Est-ce que je ne suis pas en train de regretter la forme que ça avait ? Il y a des tas de choses que j’abandonne parce que reprises, elles sont moins bien qu’avant, et que je serais trop dans la nostalgie de ce qui a été. Alors je regarde en fonction des danseurs : ne plus être dans la répétition, mais dans la reprise, la "cover" en musique : une fille reprend le rôle d’un garçon et vice versa...

Philippe Decouflé guides us through his own 1980s, hands in his pockets, working with a new generation of dancers unfamiliar with nostalgia.

What motivated you to go back over your career as a choreographer in *Panorama* ?

The first reason is that I’m 50 years old. I just finished an experience with Cirque du Soleil in the United States. I took 10 French dancers who I’ve been working with for some time. And I said to myself that I needed to change some members of the team, train some new people and try to pass something on to the next generation.

There is also the music: in Los Angeles, I did some research on local music, Black groups of the 1950s, surfer music: the Beach Boys and all that, the Doors, Zappa... I came across a series of "Best of" albums and I thought that since I’ve always composed my shows like albums – different pieces that make up a whole, not necessarily coherent but which correspond to an era, an experience or people – then this time I, too, would do a "Best of". But what I forgot was that, when you do such a thing with music, you have original recordings, whereas I have to re-create something with young dancers doing old works. And here I came up against a real problem, which explains why I have no repertory: my work is essentially tied to the dancers. It’s not like Angelin Preljocaj who writes all of his choreographies like musical scores. So what I have to do is re-create the works, like ghosts of my past works.

What questions arose from this process ?

First: what does it mean to pull out works that are 25 years old ? Am I having regrets over the form that it took ? There are plenty of things that I leave out because the reprise is not as good as the original and it would seem too nostalgic. So my approach is based on the dancers: not to do a repetition but, rather, a cover, as in music: a girl might dance the role of a boy and vice versa.

PIÈCE POUR 7 INTERPRÈTES — CRÉATION 2012 — DURÉE, 1H30 ENV

AMPHITHÉÂTRE, CITÉ INTERNATIONALE

ven 21 — 21 h 30
sam 22 — 21 h 30
dim 23 — 15 h

Mise en scène et chorégraphie: **PHILIPPE DECOUFLÉ**

Assistant chorégraphique et coordination des costumes: Éric Martin — Création costumes: Philippe Guillotel — Création lumières: Begoña Garcia-Navas — Musiques originales: Karl Biscuit, Sébastien Libolt, Spot Phelizon. Joseph Racaille — Danseurs/comédiens: Julien Ferranti, Rémy-Charles Marchant, Ioannis Michos, Matthieu Penchinat, Lisa Robert, Marie Rual, Violette Wanty
Production: Compagnie DCA - Philippe Decouflé — Coproduction: Théâtre National de Bretagne, Parc de la Villette, MC2 Grenoble, TorinoDanza, Théâtre de Nîmes, Théâtre de Caen, La Coursive - La Rochelle, CNCDC Châteauvaillon — La Compagnie DCA est subventionnée en tant que Compagnie indépendante par la DRAC d’Ile-de-France - Ministère de la Culture et de la Communication, le Conseil Général de la Seine-Saint-Denis, la Ville de Saint-Denis et a bénéficié du soutien de la Région Ile-de-France pour ses investissements. Philippe Decouflé est artiste associé au Théâtre National de Bretagne.

TARIFS — ABO. CAT. A — Plein tarif - 1^{re} série 35€ - 2^e série 29€ - 3^e série 13€ — Tarif réduit - 1^{re} série 32€ - 2^e série 26€ - 3^e série 10€

Quelles sont les premières idées de séquences de pièces à reprendre qui se sont imposées ?

Le tout premier truc, c'était de reprendre *Bagnolet*, la toute première chorégraphie qui dure 7 min et 10 secs. Ça je l'ai recréée à l'identique. Mais ce n'est pas évident, car à l'époque, Michou et moi sur scène, on était des brutes, on y mettait notre vie, nos tripes, notre âme. Il y a des vols, le duo des poulies de *Triton*, le trio canapé qui était super, avec 3 personnes sur des élastiques qui étaient dans *Petites Pièces montées*. On va reprendre les échasses de *Triton*, il y a la danse de *Jump* avec les mains dans les poches qui était très symptomatique des 80's

À quel moment ça a basculé ?

Je l'ai vécu en plusieurs paliers : Albertville pour moi, ça a été l'apothéose de cette influence Goude, de ce côté graphique, géométrique, un truc de folie, tout cet univers qu'on avait développé avec Guillotel, version colorée, version déjantée. Après, il y a eu *Triton*, je suis revenu au cirque, mais moins fort. Ensuite, j'ai vraiment tourné la page, et pour moi, il y a eu l'intermède *Cœurs croisés* qui m'a fait sortir... je me suis intéressé à l'érotisme, du coup, j'étais très perdu esthétiquement... ce qui m'intéressait tout d'un coup c'est qu'il n'y ait plus rien : il fallait enlever, se dépoiler. Tout d'un coup, ce n'était plus du tout public ; j'allais sur un terrain sur lequel je n'étais pas forcément très à l'aise. Pour moi, *Sombrero* et *Octopus*, c'est beaucoup plus noir, plus épuré, on n'est plus dans les 80's, plutôt 2000...

Pour *Panorama*, tu fais appel à ta mémoire, à celle de ceux qui ont travaillé avec toi ?

Je demande aux danseurs originaux de venir, Christophe Salengro est venu, Irma Omerzo revient de Croatie faire travailler les parties aériennes... Je fais donc passer le maximum de danseurs, mais moi ça me passionne de transmettre, de prendre le temps d'expliquer fondamentalement chaque geste : le pourquoi, d'où ça vient, etc. Et ce n'est pas facile.

Qu'est-ce que cette nouvelle génération de danseurs a le plus de mal à comprendre ? Qu'est-ce qui leur pose le plus de problèmes, en fait ?

Tout ce que je sais c'est qu'à l'époque, cette manière de bouger c'était une découverte. À l'époque, on touchait à une forme de radicalité, maintenant que les murs ont été poussés plus loin, c'est difficile, pour eux, de l'envisager comme ça. On était dans cette énergie de la new wave, du punk encore, donc dans quelque chose de très droit, de très graphique, dessiné, mais secoué par une énergie folle. Alors que là, avec la manière dont ils ont appris les techniques — et ils sont excellents — le cheminement est complètement différent du nôtre. Ils doivent apprendre alors que nous en faisons l'expérience, donc c'est difficile d'arriver à la même chose...

Tu leur montres des vidéos ?

Oui je n'ai pas le choix ! J'ai cinquante ans, donc bouger... Impossible de danser comme pour la pièce de *Bagnolet* avec les mains dans les poches... Je peux marquer, je peux expliquer les sensations, mais... pas retrouver l'énergie de mes 20 ans.

Pourquoi avoir choisi de danser les mains dans les poches, tu te souviens ?

Au départ, c'était reproduire la démarche de Groucho Marx : il a les mains dans ses poches, il fait ces espèces de grands pas. J'avais stylisé et fait plein de dessins sur ses démarches. Ça correspond aussi à une époque où mon grand ami Thierry Fournier avait perdu une jambe ; je me posais alors des questions sur le corps, sur la manière de réduire. Et donc, on enlève les bras, on n'est plus qu'un tronc avec des jambes. J'étais dans un début de recherche sur la modification du corps. Pour moi, tout est précieux, je mets ma vie là-dedans, il ne me reste pas forcément grand temps à vivre, je ne vais pas perdre mon temps à faire des remakes pour faire des remakes, je m'en fous. Il faut que ce soit vraiment bien. Qu'il n'y ait plus aucune nostalgie.

What were the first ideas of sequences you knew you absolutely had to use ?

The very first thing was *Bagnolet*, the first sequence that lasts 7 minutes and 10 seconds. I did an identical copy of that. But it wasn't easy because, at the time, Michou and I, on stage, were real savages, we put our lives, our guts and our soul on the stage. There is flying, the duo with pulleys in *Triton*, the trio with the couch was great, with three people on bungees in *Petites pièces montées*. We'll re-do the stilts of *Triton*, the sequence in *Jump* with the dancers' hands in their pockets, so symptomatic of the 1980s.

When did things change for you ?

It came in several stages for me : Albertville [the 1992 Olympics opening ceremony] was the apotheosis of Goude's influence, of the graphic and geometric side, a crazy world we developed with Guillotel, a colourful and wacky version of the world. Then came *Triton*, and I went back to the circus influence but not as strongly. But after that, I really wanted to turn the page, and so there was the interlude of *Cœurs croisés* which got me away from it all... I became interested in eroticism but was completely lost, aesthetically speaking. What I became interested in was to start from nothing : I wanted to pare down and reveal myself. And so, all of a sudden, my work was not for a wide audience ; I was heading into unknown territory with some apprehension. For me, *Sombrero* and *Octopus* are much darker and spare, the 80s were over and now it's 2000.

For *Panorama*, did you rely on your memory and that of others who worked with you ?

I asked the original dancers to come, Christophe Salengro came, Irma Omerzo came back from Croatia to help with the aerial work. I try to involve a maximum number of dancers but what really thrills me is to pass things on, to take the time to explain in depth each gesture : the reason, the origin, etc. It's not easy.

What's the hardest thing for the new generation of dancers to understand ? In fact, what gives them the most trouble ?

All I know is, at the time, that way of moving was a real discovery. In those days, we were venturing into a radical form. Now that the limits have been pushed back, it is difficult for them to understand it that way. We were full of the energy of New Wave and punk, something very straight, graphic and drawn, but shaken up with a wild energy. Whereas now, given the way the young dancers have learned the techniques – and they are very good at it – the process is completely different from our own experience. So, they must learn that we were experimenting in those days, and it's difficult to arrive at the same result...

Do you show them videos ?

Yes, I have no choice ! I'm 50, so moving like that, well, it's impossible to dance the way we did for *Bagnolet*, with our hands in our pockets... I can mark off the steps, I can explain the sensations, but I can't reclaim the energy of my 20s.

Why did you do that dance with your hands in your pockets ? Do you remember ?

In the beginning, the idea was to imitate the walk of Groucho Marx : he has his hands in his pockets and he takes these long strides. I stylised that and did a lot of sketches on his way of walking. It was also at that time when my good friend Thierry Fournier lost a leg. So I was asking myself questions about the body and ways of reducing it. And so, we remove the arms and there is only the torso with legs that remains. It was the start of my exploration on modifying the body.

For me, everything is precious ; I put my life into it. Who knows if I have much longer to live, and I don't want to waste my time doing remakes for the sake of it ; I'm not interested in that at all. It has to be really good. With zero nostalgia.

BOUBA LANDRILLE TCHOUDA

CIE MALKA

MURMURES

Poser l'intimité comme principe d'une pièce face au public exige de la part d'un chorégraphe de se mettre à nu, littéralement. C'est l'expérience de Bouba, un état qui résulte de son travail dans les maisons d'arrêt avec les détenus. De la violence à la paix.

Comment cette pièce s'est imposée dans ta relation avec les détenus ?

J'interviens maintenant depuis une dizaine d'années dans des maisons d'arrêt et des instituts médicaux éducatifs (IME). Au départ, ma mission était de tenter de faire redécouvrir la mécanique du corps à des personnes handicapées mentales et physiques. Pour les détenus, c'était de leur faire vivre autre chose que leur quotidien, mais plus j'intervenais, plus je me rendais compte que je travaillais avec eux comme avec des danseurs professionnels. Ça a déclenché des choses surprenantes, notamment au niveau du toucher, le tabou total. Quand je fais un atelier, si je dois corriger une posture, je vais toucher la personne. Là, il a fallu du temps, pour qu'ils prennent confiance, alors ces cours sont devenus un atelier de danse. Par exemple, je leur ai demandé dans un exercice de se mettre deux par deux dans un mètre carré et de trouver une manière de se déplacer sans toucher l'autre. Puis de se servir de l'autre pour se déplacer, ce qui impliquait qu'il fallait se toucher ne serait-ce que pour se mettre épaule contre épaule. Et c'est comme ça que, petit à petit, j'ai compris ce que l'enfermement générerait chez eux en termes de tension, sur le plan musculaire. Là, je tenais un propos artistique, un propos chorégraphique. C'est de là qu'est né *Murmures*. Le titre m'est venu quand je les voyais murmurer entre eux : tu dis quelque chose à ton voisin, que tu ne veux pas que l'autre entende. Il y a un secret dedans, qui passe par quelque chose de doux entre les personnes.

Qu'est-ce que le rapport avec le monde carcéral a changé dans votre danse, dans le mouvement, dans la composition ?

Avant de travailler avec les détenus, je rassemblais les danseurs et je leur disais : "Vous allez faire ça". Lorsque l'idée d'une pièce me venait, je faisais des recherches, je me demandais pourquoi ça m'intéressait, pourquoi j'avais envie d'en parler. Le travail avec les détenus m'a éclairé sur la nécessité de fouiller davantage, de m'intéresser d'abord au sens, à sa pertinence. Au début, je devais vraiment me faire violence pour mener ce travail avec les détenus. Cela me faisait mal, j'étais tellement mal que je me disais : "Si des rencontres comme ça me mettent dans cet état-là, il faut que j'arrête". Puis, il s'est produit quelque chose, ce travail avec les détenus m'a aussi permis de faire un travail sur moi-même. Et au bout d'un temps, j'ai pu aller là où je n'avais jamais imaginé pouvoir aller. J'ai levé des blocages, des inhibitions. Sans me mettre à nu, j'ai cependant réussi à m'ouvrir, à me révéler. Avant cela, jamais je n'aurais pu danser torse nu, montrer mon corps. Ça ne se faisait pas dans la rue. Cela semble être peu de chose mais parfois on se bloque pour si peu ! Le début de mon travail avec Jean-claude Gallotta reste encore gravé dans ma mémoire. Je me souviens qu'il

Choosing intimacy as the theme for a public performance forces the choreographer to bare himself, literally. That is Bouba Landrille Tchouda's project, resulting from his work with inmates. From violence to peace.

How did this piece evolve from your work with inmates ?

I've been working for the past 10 years in jails and institutions for disabled children. In the beginning, my mission was to try to help mentally and physically disabled people to re-discover the mechanics of the body. With inmates, the idea was to allow them to experience something other than their day-to-day condition, but the more I worked with them, the more I realised that I was working with them the way I do with professional dancers.

This triggered a few surprising things, in particular as concerns touching, which is a total taboo. When I do a workshop, if I need to correct a posture, I have to touch the person. It took time for them to learn to trust me, but then the classes became real dance workshops. For example, in one exercise, I asked them to pair up in a space of just one square metre and to find a way of moving about without touching each other. Then I asked them to use each other to move about, which meant they had to touch each other, even if it were no more than standing shoulder-to-shoulder. And that's how, little by little, I understood what confinement engendered in them in terms of tension, on a muscular level. This became the artistic and choreographic intent of the work. That is how *Murmures* was created. The title came to me when I saw them whispering to each other : you say something to the person next to you that you don't want others to hear. There's a secret that is gently passed along between two people.

How did this experience of prison life change your dance, in its movement or composition ?

Before working with inmates, I brought together some dancers and told them, "you're going to do this", when an idea for a piece came to me. I did research, I wondered why the subject interested me, why I wanted to talk about it. My work with the inmates made me aware of the need to dig deeper, to first pay attention to meaning and pertinence. There are a lot of things that bother me but that I don't necessarily want to deal with in a dance piece.

The work with inmates was painful, I was so uncomfortable that I thought, "If collaboration like this puts me in such a state, I need to stop." After a while, I got to a place I never would have gone to ; I started doing things I never would have dared do on stage, I mean, absolutely never ! For example, when I worked with Jean-Claude Gallotta, he wanted me to do something naked. I told him, "I'm open, but maybe not that open and, besides, my parents are coming to see me perform on stage

m'avait proposé cela, danser torse nu, juste vêtu d'un short ! Jamais je n'avais imaginé danser sur scène ainsi, quasiment nu, exposé, tellement fragile en définitive. Je n'étais vraiment pas à l'aise mais je lui ai fait confiance. Or dans *Murmures*, le spectacle commence par une scène – il y a deux ans, on m'aurait posé la question, j'aurais dit "jamais de la vie" — une scène donc où je suis nu sur les toilettes, je me lève et je m'habille. Quand j'ai donné le spectacle en prison, les détenus avec lesquels j'avais travaillé toute la semaine, je peux te dire qu'ils n'étaient pas bien. Peut-être qu'ils se sont dit : "Ah, mais alors il était au courant qu'on est dans une pièce à deux, qu'il n'y a pas d'intimité, que tu te laves devant l'autre, parfois en même temps… ". Et bien cette scène, je l'ai faite sans contrainte, c'était naturel, normal, je n'avais pas d'autre choix puisque je voulais parler d'intimité.

Qu'est-ce que la danse aura permis aux détenus ?

On n'intervient pas en prison comme on intervient dans un conser-vatoire. C'est horrible, j'ai vu des choses que le tout public ne voit pas, des choses qui font qu'on n'est plus humain. Mais je sais que le travail qu'on a mené a un peu soigné cette part d'humanité que l'enfermement abîme.

Et puis, j'ai eu une expérience avec un détenu qui est devenu depuis danseur professionnel. Du coup, je sais que la danse, que la pratique bougent les choses. J'aime bien dire que lorsqu'on danse, on est en paix. Je me sens en paix quand je danse, c'est quelque chose qui permet de rencontrer des gens tranquillement.

Comment vous êtes-vous formé ?

Je suis de cette génération de hip-hoppers qui approchent la quaran-taine. Je me suis formé tout seul, dans la rue. Ensuite, cela fait déjà près de 15 ans, j'ai rencontré la capoeira qui m’a emmené au Bré-sil. Puis j’ai dansé avec Jean-Claude Gallotta de 1996 à 1999. Avant cela, je vivais dans un univers en définitive assez étroit. Dans mon esprit, le hip-hop et ses danseurs constituaient le centre du monde.

Quel était le style de hip-hop ?

J'étais plutôt un breaker, je pratiquais des figures et mouvements acrobatiques, je tournais sur la tête, je faisais des coupoles et tutti quanti… Mais je me suis rendu à l'évidence que j'avais des choses à raconter, j'avais besoin d'exprimer ce qui me touchait, ce qui me faisait mal secrètement. Une personne m’a donné envie, m’a laissé imaginer que c'était possible. Cette personne, c'est Alain Platel que j'ai rencontré en 98 lors d'une pièce accueillie à la Maison de la Culture à Grenoble : *lets op Bach*. Je me rappelle, j'étais dans la salle avec d'autres copains de mon quartier qui vivaient ce que je vivais, qui dansaient comme moi, à l'époque. Sur scène, il y avait du feu, des éléments suspendus, une personne trisomique, des danseurs, des comédiens, une belle femme brune, très grande, une dame énorme, une personne âgée… C'était magnifique, et je suis sorti de là en pleurant. Et sur tout le chemin, il a fallu que j'explique à mes copains pourquoi je pleurais. Pour eux, c'était un spectacle nul, il n'y avait même pas de hip-hop dedans. À cette époque, je ne trouvais pas les mots pour exprimer ce que j'avais ressenti. Ce n'est que des années plus tard que j'ai compris cette chose indicible, ce qui m'avait touché à ce point. Je me suis alors dit que, quel que soit l'endroit d'où l'on vient, les handicaps, la couleur de la peau… il est possible de construire ensemble. Et c'est le sens de mon travail.

PIÈCE POUR 2 DANSEURS — CRÉATION 2010 — DURÉE, 55 MIN		
CENTRE CULTUREL CHARLIE CHAPLIN, VAULX-EN-VELIN	ESPACE ALBERT CAMUS, BRON	Direction artistique: BOUBA LANDRILLE TCHOUDA
ven 21 — 20h30	mar 25 — 20h30	Danseurs : Nicolas Majou, Bouba Landrille Tchouda — Musique : Yvan Talbot — Scénographie : Rodrigue Glombard — Dramaturgie : Guy Boley — Création Costumes : Claude Murgia — Création Lumières : Fabrice Crouzet
sam 22 — 16h30	mer 26 — 20h30	Coproduction : La Rampe - Echirolles; CCN La Rochelle; Théâtre National de Chaillot; Château Rouge - Annemasse; Théâtre Jean Vilar - Bourgoïn-Jallieu — Avec le soutien de : Office Artistique de la Région Aquitaine; Les Saisons - Théâtre de Givors — Le partenariat du : Pot au Noir à Rivoi-ranche — Remerciements à : Marine Billet - réalisatrice du film <i>Murmures</i> / sensito films 2008 — La Compagnie Malka est soutenue par la Ville d'Echirolles, le Conseil Général de L'Isère, Le Conseil Régional Rhône-Alpes, La Drac Rhône-Alpes / Ministère de la Culture et de la Communication, L'Insti-tut Français pour les tournées à l'étranger, avec le mécénat de la Sociéte Dauphinoise de l'habitât.
	ESPACE CULTUREL, SAINT-GENIS LAVAL	Accueil : Centre Culturel Charlie Chaplin, Vaulx-en-Velin, Espace Albert Camus, Bron, Espace Cultu-rel Saint-Genis Laval, Biennale de la danse
	ven 28 — 14h30-20h30	
TARIFS — ABONNEMENT CATÉGORIE C — Plein tarif 15€ - Tarif réduit 12€		

for the first time, so please ! " In the end, I danced in boxer shorts. In *Murmures*, though, the show starts with a scene – if someone had asked me to do this two years ago I would have said, "not on your life! " – where I’m naked, sitting on the toilet, and I stand up and get dressed. When I did the show in prison, in front of the inmates I’d worked with during the week, I can tell you they were unsettled by it. Perhaps they thought, "oh, so he knows we live in a room with someone else and there is no privacy, that we have to wash with the other person in the room, maybe at the same time… " And so, that scene, I did with constraints, naturally and normally. I had no other choice because I wanted to speak about intimacy and privacy.

What did dance do for the inmates ?

You don’t work in a prison the way you do at a dance conservatory. It’s horrible ; I saw things the general public doesn’t see, things that take away people’s humanity. But I know that the work we did together helped at least a little to restore the humanity damaged by confinement.

And I had one experience with an inmate who later became a professional dancer. So I know now that dance can change things. I like to think that, when we dance, we are at peace. I feel at peace when I dance. It’s something that lets you open up to people in a peaceful state of mind.

How did you train to be a dancer ?

By myself, in the street. I’m nearly 40 and I come from that first generation of hip-hop dancers. Later, I got into capoeira, which took me to Brazil 15 years ago. Then I danced with Jean-Claude Gallotta from 1996 to 2000. Before that, I was a bit narrow-minded. For me, nothing else existed except hip-hop dance and hip-hop dancers.

What style of hip-hop ?

I was mostly a break-dancer, I liked the power moves : head spins, windmills. But I realised that I wanted to tell a story, to say what kind of things touch me, what hurts me deep down. And the person who made me want to do that or who tells us that we can, is Alain Platel. I met him in 1994 for a work that was coming to the Culture Centre of Grenoble : *lets op Bach*. I remember I was in the theatre with other friends from my neighbourhood who were doing the same things as me, who were dancing like me at the time. There were horses on stage, things hanging from the rafters, people with Down’s syndrome, dancers, a tall pretty blonde, a huge woman, an elderly person… It was magnificent, and I came out of that show crying, all the way home. I had to explain to my friends why I was crying. For them, it was a crap show, there wasn’t even any hip-hop dancing. At the time, I couldn’t really explain it but, years later, I realised that what had touched me so deeply was that, no matter where you come from, your disability or skin colour, whatever, you can build something together. That is the meaning of my work.

5 DATES CLÉS — 5 DATES

1988	Rencontre avec l'esprit et le Mouve-ment hip-hop
1996	Rencontre avec Jean-Claude Gallotta
1998	lets op Bach
2001	Création de la Cie Malka
2005	Malandragem

1988
Rencontre avec l'esprit et le Mouvement hip-hop

The hip-hop movement helped strengthen our self-esteem. Whenever we got together to dance, all buddies from the same street, same generation, we felt like we existed without being subjected to the judgment of others. That’s what allowed us to release our pent-up energy and channel it. I started to realise I was capable of doing things myself. It was a positive feeling, a feeling of existing and being somebody!

1996
Rencontre avec Jean-Claude Gallotta
À ce moment-là, j'allais à la MJC du quartier. On m’a parlé de lui, de Jean-Claude. Alors, je savais que ce nom existait mais sans plus. Je suis allé le rencontrer quasiment contraint et forcé, la peur au ventre. On m'avait parlé de lui comme quelqu'un de très important dans la danse. Et j'ai vu quelqu'un d'autre. À l'inverse de la description qui m'avait été faite, la personne que j'ai rencontrée était une personne simple, avenante, gentille et dont l'attitude visait à vous mettre en confiance. J'ai d'autant plus été rassuré lorsqu'il a formulé qu'il n'emmenait pas les danseurs là où ils ne souhaitaient pas aller. Cela a été une rencontre ouvrant sur une autre façon d'envisager la danse.

First encounter with Jean-Claude Gallotta

At that time, I was going to the neighbourhood youth centre. I'd heard about Jean-Claude. I knew the name but not much more. I went to meet him but I was terrified. I'd been told he was a really important person in dance. The person I met was not at all like the description I'd heard, he was a very different person: simple, friendly, kind. He really wanted to gain our trust. I was all the more reassured when he explained that he doesn't take dancers any place they don't want to go. So that encounter showed me there's a different way to think about dance.

1998

lets op Bach

Rencontre avec l'œuvre d'Alain Platel... parce que je pleure, je sors de la salle. Ce spectacle m'a illuminé, il m'a révélé poésie et sens! La danse pouvait être autre chose que simple performance ou défi! Avant cette date, avec mes copains, nous étions sur des enjeux liés à des codes de la danse hip-hop, de la performance. Et là, cette poésie-là, ça m'intéresse, ça m'intéresse de penser qu'il est possible d'exprimer d'autres choses par la danse, ça m'intéresse de pouvoir dire des choses. Ce n'était pas de la danse hip-hop et je ne comprenais pas ce qui m'arrivait. Sur le chemin du retour, j'ai passé mon temps à tenter de comprendre et expliquer à mes camarades la provenance de ces larmes, une émotion irrépressible m'avait envahi, comme une libération qu'on n'attendrait pas. À partir de là, ma conception de la danse a vraiment bougé. Je n'avais pas peur, à partir de cette expérience sensible, de prendre de nouvelles directions.

lets op Bach

My first experience with the work of Alain Platel... I was crying when I left the theatre. That show was an illumination for me, it showed me poetry and meaning! Dance could be something more than just a performance or a challenge. Before, when I was with my friends, we were bound by the codes of hip-hop dance, of performance. But the kind of poetry I saw got me interested in thinking it's possible to express other things with dance. I'm interested in trying to say things. It wasn't hip-hop dance and I didn't understand what had happened to me. On the way home from the show, I kept trying to understand and explain to my friends why the tears and the overwhelming emotion that took over, like a sudden liberating force. After that, my conception of dance really changed. After that emotional experience, I was no longer afraid to take off in new directions.

2001

Création de la Cie Malka

Besoin de mener des projets plus personnels, des projets me tenant à cœur, en accord avec ce que je suis, ce vers quoi j'ai envie de tendre. Au départ, avec l'artiste Éric Mézino, nous nous sommes interrogés sur nos origines réciproques, malgache et camerounaise. En quoi celles-ci étaient-elles des éléments constituants de nos identités et comment induisaient-elles une partie de nos comportements ? Puis chacun de nous a pris un chemin différent. Cela a été un tournant décisif dans mon parcours. Je me suis retrouvé seul, face à ma propre pratique de la danse, un peu paniqué à cet instant-là. Est-ce que j'allais être capable d'avancer seul ? Devais-je participer d'autres productions menées par d'autres chorégraphes ? Puis je me suis finalement dit que j'allais enfin pouvoir creuser mon propre sillon, tenter d'aller là où il me semblait bon d'aller. Si le collectif peut apporter de la force, il dilue cependant la singularité. Aussi, je me suis lancé sur mes projets personnels, ceux qui me semblaient urgents d'aborder.

Founding of Compagnie Malka

I felt the need to develop my own personal projects, some ideas that were important to me, that suited who I am and where I want to go. In the beginning, with Éric Mézino, we wanted to explore our respective origins: Malagasy and Cameroon-ian. In what way are our origins a constituent element of our identity and how do they - partly - influence our behaviour ? Then we went our separate ways. That was a decisive moment in my career. I found myself alone, with my personal practice of dance, and I panicked a bit. Would I be able to go on alone ? Should I participate in other productions by different choreographers ? In the end, I told myself that this was the opportunity to stake out my own territory, to follow my instincts. Collectives can be sources of strength, but they dilute individuality. So I launched myself into my own projects, the ones that seemed most urgent.

2005

Malandragem

Cette pièce franco-brésilienne a rendu visible tout le travail que je menais depuis plusieurs années avec des danseurs du nordeste du Brésil. Grâce à la mise en œuvre de l'Année du Brésil en France avec le concours de l'Afaa à l'époque, j'ai pu réaliser ce projet rendant compte de mon amour pour le Brésil, de la rencontre de ses cultures multiples, nourri par cette philosophie du "s'en sortir" en toutes circonstances que véhicule cette notion de malandragem. Cela a été le premier projet en tant que chorégraphe dont j'étais à l'initia-tive. J'ai réussi à mobiliser le soutien des institutions pour construire ce projet qui mettait à jour le travail réalisé durant de longues années. Cela a été un succès en France et au Brésil. Cette pièce a été fondatrice et aujourd'hui je continue d'avancer malgré les contraintes multiples qu'il faut dépasser, pour construire de nouveaux projets et aller vers de nouvelles formes d'écriture chorégraphique, toujours avec cette énergie de la danse hip-hop.

Malandragem

This Franco-Brazilian piece threw the spotlight on all the work I'd been doing for several years with dancers from northeast Brazil. Thanks to Brazil Year in France, with support from AFAA [French association for artistic action], I was able to carry out this project, which expresses my love for Brazil and its melting pot of cultures, enriched by a philosophy of "pulling through" come what may. That idea is conveyed by the notion of malandragem. That was my first project as a choreographer, based on my own idea. I managed to get support from different institutions to put it all together and give substance to work done over a period of many years. It was a success in France and Brazil. That was a founding piece for me and I continue to move forward, in spite of all the constraints, to create new projects and try new forms of choreographic writing, but with the same energy as hip-hop.

HIROAKI UMEDA

HOLISTIC STRATA

Faire de la danse une expérience visuelle et sensorielle high-tech, au bord de l'hallucination, voilà l'enjeu qui travaille l'œuvre d'Hiroaki Umeda depuis le début des années 2000. Une œuvre "télégénique" qui trouve ses origines dans le parcours même d'Umeda qui s'est d'abord formé à la photographie. Signe particulier: des pièces plastiques, abstraites qui refusent tout récit pour privilégier un rapport vraiment pulsionnel avec le spectateur.

Vous travaillez seul sur le son, les images, les lumières, la chorégraphie. Comment s'est imposé ce choix?

Il y a quelques raisons à cela, certaines économiques, d'autres artistiques. Quand j'ai commencé à danser au Japon, je n'avais pas suffisamment d'argent pour engager des gens. Si tu veux danser au Japon, tu dois louer un théâtre, employer des techniciens, faire le travail administratif, etc. J'ai réalisé que l'ordinateur pouvait résoudre ces problèmes. J'ai donc commencé à trouver comment contrôler le son et la lumière avec l'ordinateur, et réduire ainsi le coût de la performance. C'était pour moi la seule manière de faire de la scène au Japon.

Et cette contrainte a servi un projet artistique; je savais ce que je voulais pour le son et la lumière de telle sorte que ces éléments soient chorégraphiques. C'était plus rapide et plus facile d'apprendre à manier l'ordinateur et de le faire par moi-même que d'expliquer mon idée à des gens avec mes pauvres mots.

Le résultat, c'est que sur scène, tous les éléments (son, images, lumières et chorégraphie) ont la même valeur. Il n'y a pas de hiérarchie. Pour moi, même le corps n'est pas spécial sur scène. Pendant le processus de création, j'ai passé plus de temps à rechercher des matériels visuels parce que l'enjeu premier était d'aborder une œuvre dans sa dimension visuelle.

Vous dites ne pas vouloir raconter d'histoires, mais partager des émotions.

En fait je parlerais moins d'émotions que d'impulsions: qu'est-ce qui arrive avant que les émotions ne jaillissent. C'est vrai que chez moi, il n'y a pas d'histoire, pas de dramaturgie, même dans le processus de création. Je me concentre uniquement sur les matériaux et la construction, avec une seule question qui vaille: comment je peux transmettre cette impulsion/pulsion et la susciter dans le corps du public. Mon but n'est pas d'exprimer mes pensées ou de me montrer, mais, à travers mes pièces, partager quelque chose de commun, quelque chose que nous avons déjà tous dans notre corps.

Since the early 2000s, Hiroaki Umeda has been striving to make dance a visual, sensory, high-tech experience that's borderline hallucinatory. His "telegenic" œuvre has its roots in his background: he first trained as a photographer. Umeda's pieces have a distinctly abstract, visual-art quality and eschew the slightest narrative ingredient, the better to nurture a truly instinctive bond with the spectator.

You work alone on your sound, imagery, lighting and choreography. What led to this choice?

Several reasons, some economic and some artistic. When I started dancing in Japan, I didn't have enough money to hire people. If you want to dance in Japan, you have to rent a theatre, employ technicians, do admin paperwork, etc. I realised the computer could resolve these problems, so I began looking at how to use a computer to control the sound and lighting, and thus reduce performance costs. It was the only way I could work on stage in Japan.

But the constraint also served my artistic intent: I knew how I wanted the sound and lighting to be so they that were choreographic elements. It was faster and easier to learn to operate a computer and do it myself than to explain my idea to others, using my meagre vocabulary.

As a result, all the stage elements – sound, imagery, lighting, choreography – have equal value. There's no hierarchy. To me, even the body doesn't have special status on stage. During the creative process, I spend more time looking for visual materials, because my biggest challenge is to address the visual dimension of the work.

You say you want to share emotions, not tell stories...

I'd actually say impulses, rather than emotions: what happens before the emotions spring forth. In my work, there's no story or dramaturgy, even in the creative process. I focus solely on the materials and the construction, with only one question that matters: how can I convey this impulse/drive and generate it in the audience's bodies.

My aim is not to express my thoughts or show myself, but to share something through my works, something that all of us already have in our body.

In *Superkinesis*, my challenge was to find systems of movement that could be shared by any style of dance and any body. This demands taking an interest in all kinds of dance – and, once again, without any hierarchy. I'm not trying to develop a precise style that would supposedly define me.

Dans *Superkinesis*, mon challenge était de trouver des systèmes de mouvement qui pouvaient être partagés par n'importe quel style de danse et n'importe quel corps. Ce qui suppose que je suis intéressé par toutes les danses, là encore sans hiérarchie. Je ne cherche pas à développer un style précis qui serait censé me définir.

Quel est votre rapport à la technologie?

Dans ma pièce, la technologie est juste un outil, mais un très bon outil. Chaque instrument change la forme de la société ou les relations humaines. Peu importe le genre de technologie que j'utilise. Le plus important est de savoir dans quel but je m'en sers. Et ici elle me sert à incarner mon réflexe.

What's your relationship with technology?

In my piece, technology is just a tool, but a very good tool. Each tool changes the form of society and human relations. It doesn't matter what sort of technology I use. The most important thing is to know what purpose I'm using it for. And here, it embodies my reflex.

DATES CLÉS — DATES

Je me souviens de moments où j'ai ressenti quelque chose de fort mais je ne me souviens pas de dates qui relèvent de la fiction pour moi. Je connais ma date de naissance, mais je ne me souviens pas de ce que j'ai ressenti ce jour-là. Bien que mon anniversaire ne soit pas important, je peux quand même profiter de cette fiction.

I recall moments when I felt something powerful, but I don't recall the dates. For me, dates are basically fiction. I know my date of birth, but I don't remember what I felt that day. Although my birthday isn't important, I can still make use of the fiction.

PIÈCE POUR 1 DANSEUR — CRÉATION 2011 — DURÉE, 30 MIN

THÉÂTRE DE
LA RENAISSANCE,
OULLINS

mar 25 — 20h30
mer 26 — 20h30
jeu 27 — 20h30

Concept: **HIROAKI UMEDA**

Chorégraphie et danse: Hiroaki Umeda — Commande: YCAM (Yamaguchi Center For Arts and Media) — Son, programmation visuelle et production: YCAM et S20

Production associée: Quaternaire/Sarah Ford — S20 est soutenu par EU Japan Fest — Accueil: Théâtre de la Renaissance, Biennale de la danse

TARIFS — PARCOURS ASIE — ABO. CAT. C — Plein tarif, 15€ - Tarif réduit, 12€

> [HOLISTIC STRATA DE HIROAKI UMEDA EST PRÉSENTÉ AVEC SOLOS DE KAORI ITO \(VOIR P.44\)](#)

> [HOLISTIC STRATA BY HIROAKI UMEDA WILL BE PRESENTED WITH SOLOS BY KAORI ITO \(SEE P.44\)](#)

PATRICE THIBAUD

COCORICO

Figure marquante des Deschiens, Patrice Thibaud développe un art du burlesque qu'il conçoit comme un hommage aux grands comiques français. Titre Cocorico pour une galerie de personnages/créatures sans paroles... L'enfance de l'art en somme.

Par quelle saynète, personnage avez-vous commencé pour ce spectacle?

Je suis parti d'un personnage que j'avais créé il y a 20 ans et que j'appelle Monsieur Gentil. Une sorte de grand dadaï naïf et curieux qui fait tout pour être aimé.

Quel sens donnez-vous à ce titre très national?

J'ai été très inspiré par de grands acteurs comiques français comme Fernandel, Jacques Tati, De Funès ou Fernand Raynaud. Mon jeu s'en ressent fortement. C'est donc un hommage à tous ces grands talents qui ont bercé ma jeunesse. Mais aussi à ces petits événements de la vie qui font ces grands souvenirs.

Comment et avec qui avez-vous travaillé le mime?

Je n'ai jamais travaillé le mime. Je ne me considère pas comme un mime mais comme un acteur curieux de toute forme de jeu. Petit, j'ai développé une forme d'humour qui passait plus par le corps que par la parole. J'adorais faire des grimaces, danser, imaginer ou copier des démarches singulières. J'ai observé, beaucoup, nos contemporains, et je continue pour mieux rire de nous-mêmes.

Vous souvenez-vous de vos premières prestations?

Ma première prestation publique remonte au CM2 où mon personnage portait le nom de Gros malin. Tout un programme... Puis, pendant 3 ans, j'ai repris des numéros de Raymond Devos et Fernand Raynaud que je jouais à chaque fin de trimestre devant les 300 élèves de mon école. Une très bonne formation et de très beaux souvenirs.

Quelle était la place de la culture dans votre milieu familial?

De milieu modeste, les livres, le cinéma, les sorties, les voyages et même la télé sont arrivés très tard chez nous. Je me suis beaucoup ennuyé, ce qui m'a permis, je pense, de développer mon imagination et de m'inventer des histoires. Puis, ma mère s'est remariée avec un architecte et c'est comme si la culture était rentrée chez nous d'un seul coup. L'art, surtout, qui est entré dans ma vie et ne m'a plus lâché.

Quelles sont les grandes figures du muet, du burlesque qui vous ont marqué?

Max Linder, Buster Keaton, Charlie Chaplin, Laurel et Hardy et tant d'autres pionniers formidables. Plus récemment Jerry Lewis, Mr Bean, Benoît Poolvoerde...

Plutôt burlesque américain ou français?

Les deux. Chacun a beaucoup inspiré l'autre.

He cut a memorable figure in quirky French TV comedy series *Les Deschiens*. Now Patrice Thibaud has created a burlesque-art tribute to the great French comics: *Cocorico*, a multitude of speechless characters/creatures... For him, it's kid's stuff.

In which sketch or character did the show originate?

I started with a character I invented 20 years ago, called "Mr Nice". A goofy kind of guy who's gullible, a little bit weird, and desperately wants to be loved.

What's the idea behind such a national, rooster-crowing title?

I've been greatly inspired by the great French comic actors like Fernandel, Jacques Tati, De Funès and Fernand Raynaud, and that's very apparent from my style. So the show's a tribute to these enormous talents who I grew up with, but also to the ordinary everyday events that make up these wonderful memories.

How, and with whom, did you practise mime?

I never did mime training. I don't actually see myself as a mime: I'm an actor who's curious about all types of performance. As a young boy, I developed a kind of humour that was more physical than spoken. I loved pulling faces, dancing, inventing or imitating strange walks. I observed my contemporaries at great length, and still do so today – the better to laugh at ourselves.

Do you remember your first performances?

My first public one was in primary school, playing a character called "smart arse" – so, plenty of scope! Then I spent three years copying Raymond Devos's and Fernand Raynaud's routines, which I performed at the end of each term at school, in front of 300 pupils. It was good training, and they're great memories.

How important was culture in your family?

I come from a modest background, and books, cinema, outings, travel and even television all came late to us. I used to get really bored, which I think helped me to develop my imagination and invent stories. Then my mother got married again, to an architect, and it's as if we suddenly discovered culture. Art in particular became a part of my life, and has been ever since.

Which great silent-film or burlesque characters have influenced you?

Max Linder, Buster Keaton, Charlie Chaplin, Laurel and Hardy and so many other incredible pioneering comic artists. And more recently, Jerry Lewis, Mr Bean, Benoît Poolvoerde...

Do you prefer American or French burlesque?

Both. They've inspired each other considerably.

Vous avez tourné avec ce spectacle dans le monde entier. Y a-t-il un pays qui vous a marqué par sa réception, la réaction du public?

Je suis toujours extrêmement surpris de retrouver les mêmes réactions du public n'importe où dans le monde. Mes spectacles parlent avant tout de l'humain, de ses travers, de ses faiblesses et de ses émotions. Ajouté à cela le langage universel qu'est celui du corps et on obtient peut-être l'explication de ce succès.

Qu'est-ce que cela signifie, selon vous, d'être invité dans le cadre d'une Biennale de la danse?

La danse est une écriture poétique de l'éphémère, une ode à la vie qui nous permet de nous échapper, de rêver, d'embrasser le monde qui nous entoure. Quand j'oublie la parole, que je laisse parler mon corps, de façon burlesque ou poétique, alors j'ai l'impression de danser et je suis heureux. Heureux donc, mais aussi fier, honoré et surtout joyeux de me retrouver parmi les danseurs.

De quel ordre d'ailleurs est votre rapport à la danse?

Vital. Ne plus bouger, ne plus danser, c'est être mort.

You've toured with your show worldwide. Is there a country where your reception or the audience's reaction has surprised you?

I'm always amazed to see the audience reacting the same way, no matter where I am. My shows are primarily about human nature – our quirks, weaknesses and emotions. Add the body's universal language to the mix, and maybe that explains their success.

What does it mean to be invited to the Lyon Dance Biennale?

Dance is a poetic rendering of the ephemeral, an ode to life that lets us escape, dream, and embrace the world around us. When I forget about speech, and let my body speak in a burlesque or poetic manner, I feel as if I'm dancing, and I feel happy. Happy, but also proud, honoured, and, most of all, delighted to be among dancers.

What's your relationship to dance?

It's vital. If you can no longer move or dance, then you're dead.

5 DATES CLÉS — 5 DATES

1974

À l'âge de dix ans, je joue pour la première fois en public.

Aged 10, I performed for the first time in public.

1984

J'intègre une compagnie de théâtre et devient comédien "professionnel".

I joined a theatre company and became a "professional" actor.

2001

Je rentre dans la compagnie de Jérôme Deschamps et Macha Makeïeff

I joined the company of Jérôme Deschamps and Macha Makeïeff.

2005 & 2006

J'écris et interprète plus de 70 numéros visuels pour l'émission de Canal+ 20 h 10 *pétantes*

I wrote and performed over 70 visual sketches for the Canal+ programme 20 h 10 *pétantes*.

2008

Je crée mon premier spectacle *Cocorico* au Théâtre National de Chaillot

I premiered my first show, *Cocorico*, at the Théâtre National de Chaillot.

PIÈCE POUR 2 INTERPRÈTES — CRÉATION 2008 — DURÉE, 1H20

THÉÂTRE DE LA CROIX-ROUSSE

mar 25 — 20 h 30
mer 26 — 20 h 30
jeu 27 — 20 h 30
ven 28 — 20 h 30
sam 29 — 17 h

Auteur: PATRICE THIBAUD

Artistes interprètes: Patrice Thibaud et Philippe Leygnac — Musique: Philippe Leygnac — Mise en scène: Susy Firth, Michèle Guigon et Patrice Thibaud — Création lumières: Marie Vincent
Coproductio: Théâtre National de Chaillot, Productions Illimitées/Grégoire Furrer et le Théâtre de Vienne, scène conventionnée — Accueil: Théâtre de la Croix-Rousse, Biennale de la danse de Lyon

TARIFS — ABONNEMENT CAT. B — Plein tarif, 29€ - Tarif réduit, 26€

MARION LÉVY

CIE DIDASCALIE

DANS LE VENTRE DU LOUP JEUNE PUBLIC

Monter *Les trois petits cochons* pour le jeune public, c'est pour Marion Lévy l'occasion de repenser la spécificité de son travail de chorégraphe et ses années passées auprès d'Anne Teresa De Keersmaeker. Entre dévoration et révélation.

Quel sens ça a pris pour toi d'adapter *Les Trois Petits Cochons*?

Ça fait longtemps que je voulais faire une pièce jeune public. Et pas seulement parce que je viens d'avoir un enfant. Au départ naturellement, j'ai pensé à *Barbe Bleue*, au *Petit Chaperon Rouge*, mais très vite j'ai été intéressée par les *Trois Petits Cochons*. Et je me suis dit que je pouvais transposer cette histoire de maisons dans les corps de trois danseuses.

Pourquoi ce casting exclusivement féminin ?

Parce que pour moi c'est un conte asexué, et si je mettais le loup, l'homme avec 3 femmes, on basculait dans un rapport de force, de séduction qui pouvait être intéressant mais que là, précisément, je ne voulais pas aborder. J'avais plutôt vraiment envie d'aborder la perception de l'être et donc de 3 danseuses de trois styles différents, comme les différentes maisons : l'une vient du hip-hop, deux sont de formation contemporaine. Pour la dernière maison corps, celle en brique, on a travaillé le corps dans son excès : bodybuildé, carapaçé, ça ressemble plus à de la gym dans un premier temps plus qu'à de la danse. Elle dit qu'elle veut se protéger du loup et en même temps elle fait des pompes : c'est à l'image de notre société qui exige de la sécurité partout.

Est-ce que cette pièce pour enfants pourrait faire écho à une autre de vos créations ?

Peut-être *En somme!* où j'ai compris que l'endroit qui m'intéressait, c'était la rencontre du texte avec le mouvement, comment la musicalité du corps rencontre la musicalité d'un texte. J'avais fait appel à Marion Aubert qui a écrit le texte, elle m'avait fourni une pièce de théâtre, et j'ai dû couper pour y entrer, pour que le corps puisse aussi raconter, pour que le langage du corps et le langage du mouvement puissent créer une autre langue à côté du texte.

Pourquoi cette auteur ?

Justement, elle, parce qu'elle a une écriture crue, drôle, très rythmique, très dynamique. Et je trouvais que c'est ce qui manquait à ce conte des *Trois Petits Cochons*. De prime abord quand on le lit, il est un peu mièvre : il n'y a pas grand-chose, c'est universel. Alors le corps peut lui donner du mouvement. Je suis contente d'avoir trouvé un lien avec mon métier, d'où je viens, ces femmes qui construisent leur maison et qui se construisent, elles.

Quel est le rôle que vous vous seriez réservé ?

Je ne suis pas dedans. Mais, je pense que j'aurais fait la comédienne, celle qui joue le loup, la conteuse, la maman. Pour moi, le loup est à l'image d'un chorégraphe, d'un metteur en scène

Adapting *The Three Little Pigs* for young audiences gives Marion Lévy the opportunity to think about what is specific to her work as a choreographer and the years she spent working with Anne Teresa De Keersmaeker. Between voracity and revelation.

What did adapting *The Three Little Pigs* mean to you ?

I had been wanting to do a piece for young audiences for a long time, and not just because I have a baby who is nearly two. In the beginning, I naturally thought of *Blue Beard*, and *Little Red Riding Hood*, but I soon became interested in *The Three Little Pigs*, which is identified with very little kids around age three. I thought that I could transpose the story of the houses to the bodies of three dancers.

Why use women dancers only ?

Because to me it is a sexless fairytale and if I put a male wolf with the three women, then we would fall into a story of power and seduction. That might be interesting to do but, in this specific case, I didn't want to enter that territory. I really wanted to explore human perception and thus three dancers with three different styles, like the different houses : one is a hip-hop dancer, two are trained in contemporary dance. For the final house/body, the one made of brick, we worked with the body in all its extremes : the bodybuilder, the shell, and so it looks more like an exercise routine at first than a dance. She is saying she wants to protect herself from the wolf and at the same time she does push-ups : it reflects our society today, with its demands for absolute security.

Does this piece for children echo any of your other works ?

Perhaps *En somme!*, where I understood that what interests me is that place where text meets movement, how the musicality of the body comes together with the musicality of a text. I worked with Marion Aubert, who wrote the text. She gave me a work for the theatre and I had to cut into it so that the body could also tell the story, so that the language of the body and the language of movement could create another language alongside the text.

Why this author ?

Precisely because her writing is rough and funny, with a strong rhythm and vitality. And I felt that that was the thing missing in the tale of *The Three Little Pigs*. When you first read it, it's a bit insipid : there isn't much to it, it's universal. But the body can give it movement. I was happy to find a tie between my work as a choreographer, my origins, and these women who build their house and build themselves.

What role would you have played ?

I'm not dancing in this piece but I think I would have been the actress, the one who plays the wolf, the storyteller, the mother. To me, the wolf is the image of the choreographer, the director who

qui va aider à faire grandir ses interprètes, dans un rapport un peu de dévoration et d'amour...

Dans votre parcours, qui a pu avoir ce rôle ?

J'ai travaillé avec Anne Teresa de Keersmaeker, bien sûr, c'était un maître. Je suis restée longtemps avec elle. C'était effectivement un peu cette image-là, une figure qui dévore et qui en même temps aide à révéler.

Qu'est-ce qu'elle vous a apporté ?

Ses interprètes sont sa matière première : on cherchait ensemble des mouvements... elle utilisait ce que je lui proposais : mon rapport au mouvement a bien rencontré son univers. Il y a eu de l'échange. Je me souviens aussi de Klaus Mickaël Gruber avec qui j'ai eu la chance de travailler, et là, je me suis dit "C'est une autre façon d'être dirigé, je veux peut-être aller ailleurs". Puis, finalement, je ne suis pas allée voir ailleurs, j'ai commencé à faire des pièces...

helps the performers to grow, in a relationship mixed with voracity and love...

Who played this role for you in your career ?

I worked with Anne Teresa De Keersmaeker, of course, she is a true master. I worked with her for a long time. And it was indeed that kind of image, of something voracious and, at the same time, something that triggers a revelation.

What did she do for you ?

I was lucky – I don't know if she still works the same way today – to be her raw material : we were hunting for movements. She used everything I had to offer : my relationship to movement dovetailed with her world. There was exchange. We didn't just reproduce. I also remember Klaus Mickaël Gruber, with whom I was lucky to work. And that was a very different way of directing and I thought I should perhaps go elsewhere but, in the end, I didn't go elsewhere, I started to do my own choreography.

5 DATES CLÉS — 5 DATES

1989

Engagement professionnel chez ATK.
First professional engagement with ATK.

1998

Création de ma compagnie Didascalie.
Set up Compagnie Didascalie.

2009

Création *En Somme*, pièce qui définit mon axe de travail relation mouvement/texte.
Creation of *En Somme*, a piece that defines the theme of my work: the relationship between movement and text.

2010

Naissance de mon fils Anatole.
Birth of my son Anatole.

2012

Création de *Dans le ventre du Loup*.
Creation of *Dans le ventre du Loup*.

JEUNE PUBLIC
à partir de 6 ANS

PIÈCE POUR 3 DANSEUSES ET 1 COMÉDIENNE — CRÉATION 2012 — DURÉE, 50 MIN

CENTRE CULTUREL THEO ARGENCE, SAINT-PRIEST

lun 24 — 14 h 30 - scolaire
mar 25 — 14 h 30 - scolaire
mar 25 — 19 h 30 - malice

Direction artistique: MARION LÉVY

Danseurs: Aline Braz da Silva, Séverine Bidaud, Marjorie Kellen — Comédienne: Flore Taguiev — Texte: Marion Aubert — Musique: Chanson originale, *Passing here* composée et interprétée par Piers Faccini — Scénographie et lumières: Julien Peissel — Création costumes: Hanna Sjödin — Vidéo: Collectif scale — Coordination technique: Joachim Olaya
Coproduction: Le Théâtre national de Chaillot, le théâtre Anne de Bretagne - Vannes, la Ménagerie de Verre, La grande Ourse Théâtre - scène conventionnée pour les jeunes publics en Languedoc-Roussillon, Le Rayon Vert, scène conventionnée - Saint Valéry en Caux, La fondation Pomaret, IADAMI - Création soutenue par Le Prisme - Communauté d'Agglomération de Saint-Quentin-en-Yveline — Accueil: Centre Culturel Théo Argence, Biennale de la danse

À PARTIR DE 6 ANS — TARIF — SCOLAIRE 6€ — MALICE: 6€ enfant/10€ parent

PHIA MÉNARD

CIE NON NOVA

VORTEX L'APRÈS-MIDI D'UN FOEHN JEUNE PUBLIC

Elle a mis son corps à l'épreuve de la jonglerie, et en cela a "trans-gressé" les codes du cirque et de la danse. Phia Ménard créé des pièces borderline, à l'image d'un spectateur qu'elle veut emmener ailleurs, au risque de l'exposer au Foehn, le vent qui rend fou.

Après avoir travaillé la glace, sa capacité de métamorphose, c'est le vent qui traverse vos dernières pièces. Comment s'est-il imposé ?

C'est le fait d'une rencontre entre une matière et un sujet. J'avais commencé à m'intéresser aux imaginaires des vents dans les pays, et notamment à ces vents qui rendent fou, et qu'on trouve dans tous les pays. Au Mexique on m'a parlé du Santa Ana, à Dubrovnik, on m'a parlé du jugo : quand le jugo souffle, si quelqu'un commettait un crime, il pourrait avoir des circonstances atténuantes ; ou encore, le gouvernement n'a pas le droit d'adopter une loi le jour où il y a du jugo. J'ai donc commencé à m'interroger sur l'influence des éléments sur notre psychique, nos humeurs. Et puis, je tombée sur une étude menée à Munich sur les changements et les effets radicaux sur des comportements humains par l'effet de Føehn. Et notamment, l'augmentation d'accidents, de suicides et de meurtres par jour de Føehn. Voilà le déclencheur de *Vortex* et de *L'après-midi d'un Føehn* : il suffit d'un élément et nous pouvons toujours basculer dans l'irréversible. Le vent peut être cet irréversible. J'ai créé un dispositif où l'être humain est confronté à un vent permanent, à une situation dont il ne peut s'abriter. Je cherche donc à provoquer la limite, c'est-à-dire à sentir à quel moment on bascule.

Avec quelle pièce avez-vous basculé irrémédiablement du côté de la transition, de la métamorphose ?

Incontestablement, *PPP*, parce que la position dans laquelle je me suis mise était tellement périlleuse (jongler avec des blocs de glace) qu'elle ne pouvait pas laisser indifférent. Dans cette pièce, j'ai réussi à mettre les gestes précisément sur ce qu'est une transformation. Celle de la matière. Je sais ce que le spectateur ressent quand

She puts her body to the test of juggling and, in doing so, "trans-gresses" the codes of circus arts and dance. Phia Ménard creates works on the edge, trying to take spectators to the other side – at the risk of exposing them to the Foehn, the wind that causes madness.

After your work with ice and its focus on metamorphosis, you have now turned to the wind in recent pieces. How did that come about ?

It's all about the encounter of an element and a subject. I became interested in tales from different countries about the wind, particularly winds with the power to drive men mad, which is a recurrent idea. In Mexico, I heard about the Santa Ana, and in Dubrovnik, I heard about the Jugo : when the Jugo blows, if someone commits a crime, they might benefit from mitigating circumstances, and the government cannot pass a law on days when the Jugo is blowing. So I became interested in the influence of the elements on our psyche, on our moods. Then I came across a study conducted in Munich on the radical changes and effects on human behaviour caused by the Foehn, and especially the rise in accidents, suicides and murders when the Foehn is blowing. That was the catalyst for *Vortex* and *L'après-midi d'un Føehn* (*Afternoon of a Foehn*) : a single element can drive us to commit the irreparable. The wind can do that. I created a device in which man is confronted with a permanent wind, an inescapable situation. I try to push things to the limit, so as to understand exactly at what point we go over the edge.

In what work did you go irremediably over the edge, to the side of transition and metamorphosis ?

Without a doubt, in *PPP*, because I put myself in such a totally perilous situation (juggling with blocks of ice) that I couldn't emerge unchanged. In that work, I managed to pinpoint the gestures which convey the transformation of the material. I know what the audience feels when I lay down on a bed of crushed ice. I can hear it – they gasp – and it comes from their bodies. They project themselves

je m'allonge dans un lit de glace pailletée ; je l'entends, il fait "ff", et c'est lui qui le fait, c'est son corps, il se projette à ce moment-là, il s' imagine à cet endroit-là. Au moment où j'ai commencé à comprendre que je pouvais toucher le public par cette sensation-là, ça devient un élément essentiel.

Pourquoi avoir choisi une formation de jongleuse ?

Par hasard, mais il n'y a pas de hasard. J'allais au théâtre et je ne savais pas ce qui me plaisait. Et un beau jour, j'ai 19 ans, je vois un artiste, Jérôme Thomas, seul sur scène qui jouait avec des balles. Ça a été le déclencheur ; j'ai compris que j'avais envie de faire ça. J'ai eu cette chance d'apprendre à jongler, de le rencontrer et de devenir son étudiante. Je n'étais pas destinée à ça, je ne suis pas un enfant de la balle donc c'était vraiment l'espèce de bascule.

Quel est votre milieu d'origine ?

Ouvrier, chantier naval, St-Nazaire, Nantes. Donc pas du tout un milieu de théâtre.

Comment cet effet de bascule a-t-il été perçu dans votre milieu ?

Je crois comme tout enfant qui annonce à ses parents qu'il veut être jongleur : ça n'existe pas, c'est une incohérence ! J'ai été élevée en communauté avec l'espoir de devenir contremaître ou ingénieur, pas de devenir jongleuse, donc le parcours a été très long, je me suis bien sûr heurtée au refus. Mais, le refus c'est aussi la manière de construire un dialogue.

Qu'est-ce que le jonglage vous a apporté ?

Je ne savais déjà pas si je voulais vivre, alors trouver un truc pour vivre c'est pas mal. Je crois que c'était une drogue, une drogue dure. Parce que ça correspondait à une époque où je me posais tellement de questions sur le fait de ne pas accepter son corps. Le fait d'être étrangère à son corps, c'est quelque chose d'inexplicable, que personne ne peut vous expliquer ; la jonglerie est arrivée comme une lobotomie parfaite, c'est-à-dire que je me suis trouvée une qualité, un don et pour la première fois je pouvais regarder mon corps, l'accepter. J'avais aussi des facilités, je suis passée par une phase de virtuosité, je me suis plongée dedans comme une drogue pour ne pas avoir à penser à autre chose.

Après, c'est l'art qui m'a rattrapée, le fait d'être dans un milieu d'art, de regarder ce qu'il s'y faisait, d'être de plus en plus à même de découvrir un monde auquel je n'avais pas du tout eu accès : le cinéma de Tarkovski, Kurosawa, la philosophie de la scène, la question du théâtre. Et puis un jour, je suis passée du statut d'interprète à commencer à écrire.

Est-ce que votre virtuosité n'a pas été un autre problème ?

Exactement. Plus on reconnaissait ma virtuosité et plus on m'enfonçait les aiguilles, plus je disparaissais derrière ; et ça ne résolvait pas ma question qui était celle de mon identité. L'élément crucial c'est que j'ai été très vite jouer à l'étranger, et la confrontation avec le théâtre au Pakistan ou au Yémen, dans des tas de pays où les codes du théâtre ne sont pas du tout les nôtres, ça a changé complètement ma vision.

into the scene and imagine themselves in the same spot. When I began to understand that I could really touch the audience with that sensation, it became an essential element for me.

Why did you choose to train as a juggler ?

It was by chance, but there's no such thing as chance. I attended plays but I didn't know what it was that appealed to me. Then, one day, when I was 19, I saw an artist, Jérôme Thomas, alone on stage playing with balls. It triggered something in me and I realised that's what I wanted to do. I was lucky to learn to juggle, to meet Jérôme and to become his student. I wasn't destined to do that, I didn't play around with balls as a child, so it was really a tipping point for me.

What's your family background ?

Blue collar, the shipyards of Saint-Nazaire and Nantes. Not at all a theatre-going milieu.

How did your family feel about your sudden decision ?

I think that it must be the same for any kid who tells his parents he wants to be a juggler : it's unrealistic and irrational ! I was raised in a place where people aspired to become foremen or engineers, not jugglers. So the path was rather long and I met with lots of resistance. But resistance is also a way of building a dialogue.

What did juggling do for you ?

I didn't even know if I wanted to go on living, so finding something to live for was pretty good. It was like a drug, a hard drug, even. It came at a time when I was asking myself a lot of questions about not accepting my body. Feeling like a stranger in one's own body is inexplicable ; no one can explain it to you. Juggling was kind of like a perfect lobotomy, by which I mean that I found a strength, a gift in myself. For the first time, I could look at my body and accept it. I also seemed to have a real knack for it, and went through a phase focused on virtuosity. I plunged into it like a drug so that I wouldn't have to think of anything else.

After that, it was the artistic side that caught me, the fact of being in an artistic milieu, to see what others were doing, becoming more and more open to discovering a world I had never known : films by Tarkovsky and Kurosawa, the philosophy of the stage, the question of theatre. Then, one day, I went from being a performer to a writer.

Was your virtuosity a problem in a way ?

That's right. The more I was known for my virtuosity, the more I was hooked and became lost behind that virtuosity. And that didn't resolve my question about my own identity. The crucial factor was that I performed abroad very early in my career. The encounter with the theatre in Pakistan and Yemen, in a number of countries where the codes of theatre are very different from ours, completely changed my vision.

In what way ?

All my life, I will remember the first time I went on stage in Karachi to perform a work by Jérôme Thomas, *Hic Hoc*. I was there, in front of 500 Pakistanis, some of them leaning on the proscenium and they spoke to me while I was performing. It was a monumental

VORTEX — PIÈCE POUR 1 INTERPRÈTE — CRÉATION 2011 — DURÉE, 50 MIN

CCN DE
RILLIEUX-LA-PAPE
mer 26 — 20h30
jeu 27 — 20h30
ven 28 — 20h30

TARIFS
ABO. CAT. C
Plein tarif, 15€
Tarif réduit, 12€

Direction artistique: PHIA MÉNARD

Interprète: Phia Ménard — Dramaturgie: Jean-Luc Beaujault — Composition et diffusion des bandes sonores: Ivan Roussel d'après l'œuvre de Claude Debussy — Régie générale, de plateau et régie du vent: Pierre Blanchet — Création et régie lumière: Alice Ruest — Conception de la scénographie: Phia Ménard — Construction de la scénographie: Philippe Ragot assisté de Rodolphe Thibaud et Samuel Danilo — Costumes et accessoires: Fabrice Ilia Leroy — Photographies: Jean-Luc Beaujault
Production, administration: Claire Massonnet — Chargée de production: Honorine Meunier — Coproduction et résidence: CDN de Normandie, La brèche - Centre des arts du cirque de Basse-Normandie - Cherbourg, Festival Polo Circo - Buenos Aires (avec le soutien de l'Institut Français) — Coproduction: EPCC-Le Quai, Angers et le réseau européen IMAGINE 2020 - Art et Changement Climatique, Scènes du Jura, scène conventionnée "multi-sites", La Halle aux Grains, scène nationale de Blois, Cirque Jules Verne - Pôle Régional des Arts du Cirque - Amiens, le Grand T - scène conventionnée Loire-Atlantique - Nantes, Théâtre Universitaire - Nantes, l'arc, scène conventionnée de Rezé, Parc de la Villette - Paris et La Verrerie d'Alès en Cévennes/Pôle National des arts du Cirque Languedoc-Roussillon. Résidence: Les Subsistances 2010-2011, Lyon — Avec le soutien: du Théâtre de Thouars, scène conventionnée en collaboration avec le Service Culturel de Montreuil-Bellay, le Grand R - scène nationale de La Roche-sur-Yon et Le Fanal - scène nationale de Saint-Nazaire — La Compagnie Non Nova est conventionnée par le Ministère de la Culture et de la Communication - DRAC des Pays de la Loire, le Conseil Régional des Pays de la Loire, le Conseil Général de Loire-Atlantique et la Ville de Nantes. Elle reçoit le soutien de l'Institut Français.

L'APRÈS-MIDI D'UN FOEHN — PIÈCE POUR 1 INTERPRÈTE — CRÉATION 2011 — DURÉE, 38 MIN

CCN DE
RILLIEUX-LA-PAPE
mer 26 — 15h - malice
jeu 27 — 14h30 - scolaire
ven 28 — 10h - scolaire
14h30 - scolaire

TARIF
SCOLAIRE 4€
MALICE 6€ enfant
et 10€ parent

Direction artistique: PHIA MÉNARD

Interprète: Cécile Briand — Composition et diffusion des bandes sonores: Ivan Roussel d'après l'œuvre de Claude Debussy — Régie générale, de plateau et régie du vent: Pierre Blanchet — Création et régie lumière: Alice Ruest — Conception de la scénographie: Phia Ménard — Construction de la scénographie: Philippe Ragot assisté de Rodolphe Thibaud et Samuel Danilo — Costumes et accessoires: Fabrice Ilia Leroy — Photographies: Jean-Luc Beaujault
Production, administration: Claire Massonnet — Chargée de Production: Honorine Meunier — Coproduction: coproduction et résidence CDN de Normandie, coproduction EPCC-Le Quai, Angers et le réseau européen IMAGINE 2020 - Art et Changement Climatique, Scènes du Jura, scène conventionnée "multi-sites", La Halle aux Grains, scène nationale de Blois, Cirque Jules Verne - Pôle Régional des Arts du Cirque - Amiens, le Grand T - scène conventionnée Loire-Atlantique - Nantes, Théâtre Universitaire - Nantes, l'arc, scène conventionnée de Rezé, Parc de la Villette - Paris et La Verrerie d'Alès en Cévennes/Pôle National des arts du Cirque Languedoc-Roussillon. Résidence Les Subsistances 2010-2011, Lyon — Avec le soutien du Théâtre de Thouars, scène conventionnée en collaboration avec le Service Culturel de Montreuil-Bellay, le Grand R - scène nationale de La Roche-sur-Yon et Le Fanal - scène nationale de Saint-Nazaire — Avec le soutien de: La Compagnie Non Nova est conventionnée par le Ministère de la Culture et de la Communication - DRAC des Pays de la Loire, le Conseil Régional des Pays de la Loire, le Conseil Général de Loire-Atlantique et la Ville de Nantes. Elle reçoit le soutien de l'Institut français.

JEUNE
PUBLIC
à partir de
4 ANS

En quoi ?

Je me souviendrai toute ma vie de la première fois que je suis montée sur scène à Karashi sur une pièce de Jérôme Thomas, *Hic Hoc*. J'étais devant à peu près 500 pakistanais, dont certains étaient accoudés sur le proscenium et me parlaient pendant que je jouais. Un choc monumental. Parce que pour moi, le théâtre c'était une vraie séparation, celle du 4^e mur. Mais là, pas de 4^e mur. Si ces gens me parlent, je me suis dit, c'est parce qu'ils ont envie de ce dialogue, parce que ce dialogue existe, alors pourquoi on ne le ferait pas chez nous ?

Alors j'ai changé mon mode d'écriture : j'ai supprimé la présence d'un rideau de scène, les entrées d'acteurs, j'ai fait en sorte que les acteurs soient déjà présents sur scène, que l'espace du public soit finalement aussi l'espace du théâtre. Et j'ai aussi accepté cette donne : le public pouvait ne pas aimer.

En quoi votre rapport à la scène s’est alors construit contre le cirque ou la jonglerie ?

Le cirque ou la jonglerie veulent montrer l'artiste beau. Ce qui m'a intéressée tout de suite, c'est d'aller dans les contre-codes, contre ces spectacles où il y avait 2 jongleurs, avec une balle qui rebondit. L'histoire c'était toujours : ils découvrent une balle qui rebondit, ils finirent heureux... Alors la première chose que je faisais sur scène, c'était de détruire la balle que tout le monde regardait, en disant : "Si je loupe cet objet, vous allez regarder l'objet alors je préfère le détruire tout de suite." C'est ce qui m'a emmenée sur le chemin que j'ai appelé "l'injonglabilité" : je me suis mise à jongler avec des cactus, des pneus de camion... des choses qui n'étaient plus dans la référence du spectateur en me disant : il faut que je l'amène ailleurs, j'en ai marre de cette image d'Épinal de la jonglerie avec la même référence.

À quel moment le milieu de la danse s’est-il intéressé à vous ?

Très vite, parce que très vite je m'intéresse à lui, parce que quand je commence à jeter des objets en l'air, je me rends compte qu'il n'y a pas que mes bras qui existent. Et puis, il y a une question terrible, c'est que ce corps que je regarde n'est pas le mien et que je ne le possède pas : à l'époque, je regardais un garçon, un corps de garçon, et moi, femme, je ne lui trouvais aucune grâce, aucun plaisir, c'était un mensonge permanent. C'était kafkaïen, tous les jours.

Donc au moment où j'ai commencé à jongler, j'ai pris tous les cours de danse possible : classique, contemporain, jazz, hip-hop avec une vraie volonté de me dire que je pouvais le malmener ce corps. En fait, ce qui m'a donné la force de confronter mon corps à des matières difficiles, c'est qu'à un moment, j'étais prête à le détruire : il ne m'appartenait pas, mon mental m'appartenait, mais pas mon corps. Alors je l'ai mis à l'épreuve.

Vous avez fait une analyse ?

Je continue.

Freudienne ou lacanienne ?

Celle qu'on me propose. Je pense un peu des deux. En tant que trans, on est coincé entre Freud et Lacan, parce que ni l'un, ni l'autre ne se sont intéressés à la situation de ces personnes-là. Donc, c'est pour ça que je dis, celle qu'on me propose. J'ai commencé il y a 3 ans, c'est jeune. Parce qu'avant, je n'avais pas le choix, ce n'était pas l'analyse, c'était la psychiatrie.

shock. For me, the theatre had a clear separation, the "fourth wall". But here, there was no fourth wall. I thought to myself, if these people are speaking to me, it's because they want a dialogue, because the dialogue exists, so why not try it at home ?

So I changed my way of writing : I eliminated the stage curtain and the actors' stage entrances, I wanted the actors to already be on stage, and the audience area became the performance space too. And I embraced the possibility that the audience might not like it.

In what way did your relationship with the stage move away from the circus and juggling ?

With the circus and juggling, the idea is to show beautiful performers. What interested me right away was to go counter to those codes, counter those shows with two jugglers and a bouncing ball. The story was always the same : they find a bouncing ball, and everyone lives happily ever after. So the first thing I did on the stage was to destroy the ball that everyone was watching, by saying, "if I drop this object, you will watch the object, so I'd rather destroy it straight away". This is what led me along the path to what I call "unjuggleability" : I began juggling with cactuses, truck tyres, things that are outside the audience's frame of reference. I felt that I had to take the audience to a different place ; I was tired of the traditionalist, naive image of juggling and the same old references.

When did the dance world take notice of you ?

It happened quite quickly because I took an interest in dance, and because, when I throw things in the air, I realise there's more existing than just my arms. And there's that awful matter of knowing that the body I see is not mine and I don't own it : at the time, I saw a boy, the body of a boy. But, as a woman, I found that body graceless, devoid of pleasure ; it was a permanent lie. If was Kafkaesque every day. So, when I began juggling, I also took as many dance classes as possible : classical, contemporary, jazz and hip-hop, with a clear intent to say that I could mistreat this body. In fact, what gave me the strength to confront my body with difficult material was that, at one time, I was ready to destroy it : it wasn't mine, my mind belongs to me, but not this body. So I put it to the test.

Have you had psychoanalysis ?

I'm still having it.

Freudian or lacanian ?

Whichever one I'm offered. I think it's a mix of the two. As a transsexual, I am stuck between Freud and Lacan because neither took an interest in the situation of people like me. So that's why I say, whichever one I'm offered. I started three years ago so it's still recent. Before, I didn't have a choice : it wasn't psychoanalysis, it was psychiatry.

5 DATES CLÉS — 5 DATES

1998

Fondation de la Compagnie

Founding of the company

2001

Création d'*Ascenseur, fantasmagorie pour élever les gens et les fardeaux*. Cette pièce marque le début d'une aventure artistique nomade. Jouée sur plusieurs continents dans toutes les situations possibles: à la bougie à Bornéo, sur des tréteaux dans la rue en Haïti, retransmis en direct sur un écran géant sur la place devant le théâtre à Quito...

Creation of *Ascenseur, fantasmagorie pour élever les gens et les fardeaux*. This work marked the start of a nomadic artistic adventure. Performed on several continents in all types of situations: by candlelight in Borneo, on trestles in the streets of Haïti, broadcast live on a giant screen outside the theatre in Quito...

2003

La Compagnie est artiste associée à la Scène Nationale Le Carré à Château Gontier en Mayenne. Pendant trois saisons nous aurons tout tenté pour comprendre et développer un rapport avec un public: ouverture permanente des répétitions à un groupe de "spectateurs témoins", transformation du lieu en boîte de nuit, happenings et cabarets curieux...

The company became associate artist of the Scène Nationale Le Carré at Château Gontier in Mayenne County (France). During three seasons, we tried absolutely everything to understand and develop a relationship with the audience: all rehearsals were open to a group of "sample spectators," we transformed the venue into a nightclub, we did happenings and strange cabarets...

2008

Commencement du Projet I.C.E. (Injonglabilité Complémentaire des Éléments), avec la création de *P.P.P.* Début d'une histoire folle de vouloir travailler avec de la glace: une fabrique de glace, une semaine de fabrication pour donner un spectacle, des tonnes de glace, des congélateurs, le regard ahuri des équipes qui nous accueillent, des heures et des heures à chercher des solutions pour faire de la glace un partenaire fiable...

Start of the I.C.E. project (Injonglabilité Complémentaire des Éléments - Complementary Unjuggleability of Elements), and the creation of *P.P.P.* Start of the crazy idea of working with ice: an ice-making machine, a week to make enough for a show, tons of ice, freezers, the stunned looks of the technical teams hosting the show, hours and hours trying to find ways to make the ice a reliable partner...

2010

Commande d'auteur pour le *Sujet à Vif* de la SACD et du Festival d'Avignon: *Black Monodie*, la rencontre avec Anne James Chaton, la folie de la glace encore une fois...

Commission for *Sujet à Vif* of the French society of dramatic authors and composers (SACD) and the Festival of Avignon: *Black Monodie*, a work with Anne-James Chaton, another wild story with ice...

THIERRY THIEÛ NIANG ET JEAN-PIERRE MOULÈRES

...DU PRINTEMPS!

Que signifie *Le Sacre du Printemps* pour un groupe de danseurs amateurs seniors ? Et qu'est-ce qui se joue dans cette partition pour un chorégraphe qui, dans son parcours, a rencontré le théâtre de Patrice Chéreau ? Avec ...*du printemps* ! Thierry Thieû Niang engage ses danseurs dans une course dans le temps.

L'élément déclencheur de la pièce ?

Thierry Thieû Niang - La pièce est partie d'une résidence au Centre National de la Danse de Pantin, où j'ai emmené le groupe de seniors amateurs avec lequel je travaillais depuis 5 ans à Marseille. Ils ont regardé les grandes œuvres du siècle en DVD, *Le Sacre du Printemps* de Pina Bausch, ont commencé à se renseigner sur tout ce que *Le Sacre* avait engendré comme mises en espace, comme chorégraphies... Puis ils ont eu envie d'écouter la musique, et d'improviser. Ça a commencé comme ça : on s'est mis à travailler pour la première fois sur la question de la durée, sur les 40 minutes du *Sacre*, sans s'arrêter.

En quoi cette question de la durée était-elle nouvelle dans le travail que vous meniez ensemble ?

T.T.N. - Généralement avec les seniors, je fais attention, au bout de 20 minutes, d'avoir des temps de repos. Là c'était 40 min tout le monde sur le plateau, et voir comment eux pouvaient alimenter, en improvisant, un mouvement et une durée. Alors Daniel, qui a 67 ans, s'est mis à courir pendant toute la durée – sa grande passion c'est le marathon. Et tout à coup la pièce a pris une forme ; très vite, deux puis trois femmes se sont mises à courir avec lui... et le groupe a commencé à se demander : qu'est-ce que c'était de courir ? On a décidé de travailler là-dessus.

Ils viennent de quel milieu ?

T.T.N. - De tous les milieux, ça va du psychanalyste à la retraite à un ancien SDF qui fait partie maintenant des Petits Frères des Pauvres à Emmaüs. Il y a la première femme chauffeur de taxi de Marseille, un marin-pompier, des enseignants à la retraite, une fleuriste, un garagiste...

Il y a eu des réticences ?

T.T.N. - Elles viennent principalement des hommes qui se retrouvent en petit nombre face à des femmes puissantes, qui ont des univers très forts ; elles sont divorcées, veuves et ont reconstruit une autre vie. Et puis, il y a quelque chose qui se joue autour du toucher, car, même en vieillissant, les hommes touchent moins facilement, ou alors touchent les femmes de façon traditionnelle : ils les prennent par la taille, par le bras, de façon un peu... un peu méditerranéenne.

Le Sacre c'est une durée, certes, mais aussi un temps. Comment vos danseurs ont intégré cette dimension ?

T.T.N. - On a appelé la pièce... *du printemps* ! parce que très vite, on a eu cette image liée aux entre-deux saisons : on dit souvent aux

What does *The Rite of Spring* mean to a group of amateur senior citizens ? And what becomes of the musical score for a choreographer who, in the course of his career, has worked in the theatre with Patrice Chéreau ? In ...*du printemps* ! Thierry Thieû Niang takes his dancers on a dash through time.

What was the catalyst for this piece ?

Thierry Thieû Niang - The work began with a residency at the national dance centre (CND) in Pantin, where I brought in a group of amateur senior citizens with whom I'd been working for five years in Marseille. They watched DVDs of the major dance works of the century, *The Rite of Spring* by Pina Bausch, and started learning about everything *The Rite* had inspired in terms of creating a space and choreography. Then they wanted to listen to the music and improvise. That's how it started : we began working for the first time on the question of the duration of the piece, on the 40 minutes of *The Rite*, without stopping.

How was the issue of duration a new focus for your work together ?

T.T.N. - In general, with seniors, I'm careful to plan breaks every 20 minutes. This work involves having everyone on stage for 40 minutes. I wanted to see how they could develop a movement and a duration, through improvisation. Daniel, who's 67 years old, began by running the entire time – he's a marathon fanatic. And suddenly the piece took shape : soon, two or three women began running with him and the group started asking the question, "What is running ? " So we decided to work with that.

What's their background ?

T.T.N. - All kinds, from a retired psychoanalyst to a former homeless person who now belongs to the Petits Frères des Pauvres - Emmaüs charity. We have the first woman taxi driver in Marseille, a guy from the Marine Fire Battalion, retired teachers, a florist, a mechanic...

Was there any reticence ?

T.T.N. - Mostly among the men, who are outnumbered by a strong group of independent women who are divorced or widowed and have rebuilt their lives. There's also something to do with touching because, even with age, men are more reluctant to touch or else they touch women only in traditional ways : by the waist, the arm, in a – how shall I call it – Mediterranean way.

The Rite has a given duration but also represents a given time. How did your dancers take that aspect on board ?

T.T.N. - We called the piece... *du printemps* ! because we immediately had in mind the idea of being between two seasons : we often say of elderly people that they are in the Autumn of their lives. But I find the Spring very violent ; there are many suicides,

personnes âgées qu'elles sont à l'automne de leur vie, or je trouve que le printemps est plus violent ; il y a beaucoup de suicides, tout éclate très vite. Il y a quelque chose comme ça chez les seniors, de la violence, de l'urgence. C'est ce qui m'avait marqué chez Pina Bausch, ce rapport à la violence de cette saison, aux élans et aux sursauts que Stravinsky a pu mettre là-dedans, des choses sur le désir et la mort... J'ai des images de sueur, de salive, de larmes. Après, j'ai aussi écouté la façon dont les chefs d'orchestre s'emparent de cette œuvre et la traduisent...

Quelle version avez-vous choisi ?

T.T.N. - Celle de Pierre Boulez, 1967, avec l'Orchestre de Cleveland. D'abord parce que je l'ai rencontré, que j'ai travaillé avec lui. Ensuite parce qu'il y a du temps dans l'œuvre. Du temps pour la marche, pour la respiration, il y a un temps du corps qui est plus immédiat, plus évident. On l'a choisie ensemble avec les seniors, parce que je crois que c'est aussi une histoire de génération, pour eux c'était évident : il a leur âge à peu près, donc il y avait une espèce de proximité.

Qu'est-ce que le fait de travailler au théâtre avec Patrice Chéreau vous a apporté dans votre approche du plateau, dans la danse ?

T.T.N. - Ça m'a apporté la question de la dramaturgie, du pourquoi, du comment, qui n'est absolument pas posée dans bon nombre de spectacles de danse. J'ai vu ce que cela signifiait de prendre du temps sur des questions comme : qu'est-ce qui se raconte dans les corps ? Pourquoi ça avant ça, et pourquoi ça après ça ? Cela m'a permis de ne plus avoir peur de raconter quelque chose, de ne pas avoir peur du mot "histoire", du mot "récit". J'ai appris à ne plus avoir peur du plateau.

Vous aviez peur du plateau ?

T.T.N. - J'avais peur de la machine du plateau, de la lumière, du son, de la technique. Il y a toujours un passage terrible entre le studio et le plateau. J'avais peur de me retrouver face à des interlocuteurs qui pouvaient, à un moment donné, parler plus fort que moi... Je me demandais comment faire avec l'emprise de la lumière, du son, l'emprise des costumes qui font que tu risques de perdre la danse.

Pour revenir au récit, que raconte ton *Sacre* ?

T.T.N. - Ça parle d'une marche en avant, d'une course en avant qui n'est pas une course contre le temps, mais dans le temps et qui finit dans une espèce de communauté de gens qui se relaient pour traverser cette course, cette marche, ces cercles, cette spirale, pour laisser la place, pour nous laisser de la place. Et puis, quand le corps est fatigué, ils s'en vont, non pas parce qu'ils sont hors-jeu, ils s'en vont pour laisser la place, pour continuer à accueillir. Enfin l'élue est choisie, elle n'est pas sacrifiée, c'est la différence : elle est choisie par le groupe et de la part des seniors, ce que j'essaie de montrer, c'est que c'est un jeu pour eux. Il n'y a aucune mise en danger, je ne veux pas que le public ait peur de voir ce groupe dans cet élan. Il faut que cela reste un jeu.

En quoi cette pièce pourrait faire écho à quelque chose que vous auriez déjà travaillé ?

T.T.N. - Je pense à une pièce que j'ai faite en collaboration avec la romancière Marie Desplechin avec des enfants autistes "...*au bois dormant*". Là aussi, c'était un travail sur la durée, on a passé 2 ans avec ces ados autistes et on les a vus se transformer, devenir jeunes hommes et être dans leur printemps à eux, avec cette violence de leur corps qui se transformait avec la danse. Et là, j'ai vu quelque chose de la transformation comme je le vois avec mes seniors.

Pourquoi dans les deux titres, supprimez-vous le début : La Belle pour ...*au bois dormant* et Le Sacre pour ...*du printemps* ?

T.T.N. - Je n'y avais jamais fait attention. Je crois que j'aime bien les points de suspension, commencer sur une suspension. Souvent le mystère arrive après ; moi j'aime bien le fait que le mystère arrive avant.

everything seems to burst at once. There's something of that with seniors, a kind of violence and urgency. That's what struck me with Pina Bausch, the association of this season with violence, frenzy, and the bursts of energy Stravinsky gave it, things to do with desire and death... I have images of saliva, sweat and tears. Then I listened to the way orchestra conductors take on this piece and interpret it.

Which version did you choose ?

T.T.N. - The one by Pierre Boulez, in 1967, with the Cleveland Orchestra. First of all, because I met him and worked with him. Secondly, because there's a sense of time in his work. Time for walking, for breathing, a time for the body which is immediate and obvious. We all agreed on the choice. I think it's also a question of generation ; for the seniors it was obvious : he is about their age, so there was a kind of connection.

What did your theatre work with Patrice Chéreau contribute to your approach to the stage and to dance ?

T.T.N. - It gave me insight into the question of dramatic staging, the why and the how, which is almost never raised in works of dance. I saw what it means to take your time, with questions such as : what story is the body telling ? Why this before that, why this after that ? I'm no longer afraid to tell a story, and I don't fear the idea of narration. I learned not to fear the stage.

You were afraid of the stage ?

T.T.N. - I was afraid of the stage as a machine, the lights, sound, equipment. There's always a difficult transition from the dance studio to the stage. I was afraid of being confronted with people who could, at any moment, speak louder than me. I didn't know how to deal with the rules of lighting, of sound, of the costumes, which risk taking over your dance.

Coming back to narration, what is the story told by your version of *The Rite* ?

T.T.N. - It starts with a march forward, a race forward, which is not a race against time, but in time, and which ends with a type of community of people who relay each other during the race, the march, the circles and spirals, to make way, to give way, to us. And, when the body is tired, they go away, not because they are out of the race, but to hand over their place, to welcome others. Then, there's the naming of the Chosen One, but she's not sacrificed, that's the difference : she is chosen by the group and by the seniors. What I'm trying to show is that it's a game for them. There's no danger ; I don't want the audience to fear seeing this group in a frenzy. It has to stay playful.

Does this piece reflect any of your previous work ?

T.T.N. - It makes me think of a piece I did in collaboration with the novelist Marie Desplechin, with autistic children, in...*au bois dormant*. That was also a work on duration : we spent two years with autistic teenagers and we saw them evolve, becoming young adults, entering the Spring of their lives, with the violence of their bodies transformed by dance. There, I saw something of the transformation that I'm now seeing with the seniors.

Why did you cut the beginnings of the two titles, "*La Belle*" from ...*au bois dormant* and "*Le Sacre*" from ...*du printemps* ?⁽¹⁾

T.T.N. - I never noticed that. I guess I just like the three dots because they create a state of suspension, starting with a suspension. Often, the mystery comes later. I like it when the mystery comes first.

⁽¹⁾ "Sleeping" from ... *Beauty* and "The Rite" from ... *of Spring*

THIERRY THIEÛ
NIANG

1992

Première création chorégraphique *Le jour d'avant*, après au Centre Pompidou pour l'exposition Henri Matisse.

First piece of choreography, *Le jour d'avant*, premiered at the Centre Pompidou for the Matisse exhibition.

1993

Bourse de la Villa Médicis au Viêtâm.

Awarded a residency grant by the Villa Médicis in Vietnam.

2000

Premières collaborations auprès de metteurs en scène de théâtre et d'opéra (François Rancillac, Patrice Chéreau, Eric Massé et Richard Brunel par exemple).

First collaborations with theatre and opera directors (including François Rancillac, Patrice Chéreau, Eric Massé and Richard Brunel).

2009

Création de ...*au bois dormant* avec Marie Desplechin suite à deux années auprès d'adolescents autistes.

Created ...*au bois dormant* with Marie Desplechin, after two years' work with autistic teens.

2011

Création de... *du printemps!* pour 25 seniors amateurs.

Created... *du printemps!* for 25 amateur senior citizens.

COLIN DUNNE

OUT OF TIME

Il aura incarné au sein de *Riverdance* l'extrême médiatisation des claquettes irlandaises, mais l'art de Colin Dunne dépasse le seul cadre de la tradition, et sa pièce *Out of time* s'impose comme un tournant dans le parcours hors norme du danseur virtuose. D'abord parce que la danse contemporaine devient comme un prolongement personnel des recherches du danseur, mais aussi parce qu'avec cette création, Dunne fait le point sur son histoire et sur le sens de la tradition. Explications

Comment s'est imposée la création de cette pièce dans votre parcours de danseur-chorégraphe ?

J'ai créé une série d'œuvres solo courtes entre 2002 et 2006, certaines utilisant la technologie sonore, d'autres basées uniquement sur le mouvement, et d'autres encore avec du texte. En 2006 j'ai eu envie de rassembler ces différents éléments en un seul spectacle. Et alors que la technologie et le mouvement semblaient m'éloigner de mes racines traditionnelles et me conduire vers d'autres domaines en termes d'interprétation ; j'ai eu en même temps envie de confronter cette nouvelle direction à la tradition elle-même, peut-être pour voir jusqu'où j'étais allé. J'ai commencé à faire des recherches, à regarder des images d'archives de danseurs, et ces films m'ont semblé correspondre parfaitement au dialogue que je voulais instaurer entre tradition et nouveauté.

À ce sujet qui sont les danseurs qui vous accompagnent "virtuellement" sur scène : Áine Ní Thuathaigh, Paddy Ban O Broin...

Les films que j'utilise dans ce spectacle datent des années 30, 50 et 70. Tous les danseurs étaient adultes à l'époque et j'ai trouvé que c'était important, car la danse irlandaise est parfois associée aux jeunes enfants ou à la jeunesse, alors que je voyais dans ces danseurs une maturité et un enjouement particuliers. D'une certaine façon, ils sont mon alibi sur scène. De nombreux traditionalistes diront que ce que je fais aujourd'hui est tout sauf traditionnel, et pourtant je me sens très proche de ces danseurs.

À quel moment avez-vous réalisé ou ressenti que vous aviez besoin d'aller au-delà de la tradition ?

Il n'y a pas eu de moment précis. Ça a été bien plus fluide que cela. Je crois qu'après avoir tourné pendant des années dans de grosses productions, entouré par le battage médiatique d'un spectacle comme *Riverdance*, j'avais vraiment envie de revenir à une pratique plus solitaire. Je voulais une pièce plus personnelle. Vers l'année 2000, j'ai commencé à avoir le sentiment d'être arrivé au bout de ce que je pouvais faire en termes de performance et de mouvement. J'ai donc décidé de passer un Masters en danse contemporaine à l'université de Limerick en Irlande. Je vivais à New York depuis deux ans, et j'avais vu une multitude de spectacles de danse contemporaine et de pièces de théâtre. Cela m'intriguait beaucoup. La danse traditionnelle irlandaise tourne surtout autour

In *Riverdance* he helped spark the massive media hype about Irish step dancing. But Colin Dunne's art goes well beyond tradition, and his piece *Out of Time* represents a milestone in this virtuoso dancer's unusual career. Firstly because contemporary dance has become something of a personal extension of his dance research, but also because, in this work, Dunne reflects on his background and the meaning of tradition. Explanations...

How does this piece fit into your career as a dancer and choreographer ?

I created a series of short solo works between 2002 and 2006 ; some used sound technology, some were movement only, and others included text. Then in 2006, I wanted to combine all these elements in a single show. Although the technology and movement seemed to take me away from my traditional roots and into other spheres of performance, I still wanted to set this new direction alongside tradition – to see how far I'd come, perhaps. I started doing some research, looking at archive footage of dancers, and the films seemed to perfectly match the dialogue I was trying to set up between tradition and the new stuff.

Talking of which, who are the dancers who keep you company, 'virtually' speaking, on stage : Áine Ní Thuathaigh, Paddy Ban O Broin, and the others ?

The films in the show date from the '30s, '50s and '70s. All the dancers were adults at the time, and I thought that was very important, because Irish dancing is sometimes associated with children and young people, but in those dancers I saw a particular kind of maturity and playfulness. In a kind of way, they're my stage alibi. A lot of traditionalists will say that what I'm doing these days is anything but traditional. And yet, I feel very close to these dancers.

At what point did you realise or feel that you had to reach beyond tradition ?

There was no precise moment, it was a fairly smooth transition. After touring for years with big productions, surrounded by all the media hype of a show like *Riverdance*, I really yearned to do something more individual. I wanted to do a more personal piece. Around 2000, I began to feel I'd reached the limit of what I could do in terms of performance and movement. So I decided to do an MA in contemporary dance at the University of Limerick in Ireland. I'd been living in New York for two years, and seen loads of plays and contemporary dance shows. I was intrigued. Traditional Irish dance is primarily about the staging. I'd hit thirty and didn't feel I could go on at that pace. I felt that with contemporary dance, I'd be able to think differently about dance and performance.

PIÈCE POUR 25 DANSEURS — CRÉATION 2011 — DURÉE, 1H10

TNP - GRANDE SALLE

jeu 27 — 20h30
ven 28 — 20h30
sam 29 — 20h30

TARIFS — ABO. CAT. B
PARCOURS RÉCIT
Plein tarif, 29 €
Tarif réduit, 26 €

Une pièce de: THIERRY THIEÛ NIANG & JEAN-PIERRE MOULÈRES

Danseurs: Odette Bernard, Jeanine Champelovier, Jacqueline Chapoulier, Françoise Coulombel, Emmanuel Cuchet, Danièle Douin, Emmanuel Drymael, Maria Fontaneda, Suzy Fraiz, Mikael Franceschi, Jeanine Gevaudan, Anik Grell, Andrée Hagege, Annie Houbé, Lucienne Le Bouard, Geneviève Loizeleur, Ruth Nuesh, Josette Orsucci, Anne-Marie Paillard, Jacqueline Pignon, Daniel Piovanaccl, Fabienne Poullain, Marie-Georges Pruneau, Maryse Robion-Lamotte, Anile Ruggieri, Eve Sylvain, Catherine Tissier — **Musique:** *Le sacre du printemps* de Igor Stravinski/Direction Pierre Boulez, Cleveland orchestra/Cleveland, Ohio, Severance hall, 28 juillet 1969 — **Collaboration théâtrale:** Patrice Chereau/Texte Cahiers de Vaslav Nijinski (extraits). **Texte français et adaptation théâtrale:** Christian Dumais-Lvowski (Publié aux Editions Actes Sud) — **Lumières:** Eric Soyer

Production: Comédie de Valence, Centre dramatique national Drôme-Ardèche — Avec le soutien de: Ballet national de Marseille, CCN et du Studio Kelemenis/Klap à Marseille. — Accueil: TNP, Biennale de la danse de Lyon

de la mise en scène. J'avais la trentaine et je ne me sentais plus capable de tenir ce genre de rythme. J'ai eu l'impression que la danse contemporaine me permettait de penser la danse et l'interprétation différemment.

Comment vos proches ont-ils réagi?

Je crois qu'au début, le monde de la danse a pensé que je changeais totalement de direction, que j'entraîrais dans un autre monde ou une autre forme de danse. Mais j'ai toujours considéré ce changement comme un moyen de redécouvrir la tradition, d'avoir un point de vue différent, plutôt que comme une rupture totale avec mon ancienne vie. À ce sujet, je voudrais corriger le malentendu qu'on peut avoir sur mon travail: je ne "fusionne" pas danse contemporaine et danse traditionnelle; la fusion des styles ne m'intéresse pas. Je considère que mes racines de danseur traditionnel et la pratique de la danse contemporaine s'influencent de manière fluide. C'est ce que je recherche. Tous mes mouvements aujourd'hui sont influencés par ma formation traditionnelle. Ma façon de bouger est encore très largement liée à ma façon de fouler le sol. Mais je crois que je bouge différemment, et que c'est la conséquence directe de mon travail en danse contemporaine. Ma conscience de la pesanteur, ou du relâchement et de la fluidité du mouvement, a changé. La forme traditionnelle est plutôt musculaire et staccato. L'improvisation fait également partie de mon travail aujourd'hui, alors que je ne l'avais jamais vraiment pratiquée en danse traditionnelle.

Pourquoi est-ce si important de réunir danse contemporaine et danse traditionnelle sur scène?

Ce n'est important que pour moi. Beaucoup utilisent la tradition très différemment. Mais en ce qui me concerne, j'ai trouvé une place dans la pratique de la danse contemporaine et au sein de la communauté de la danse contemporaine qui me permet de poser mes propres questions. Lorsque j'assiste à un spectacle de danse, j'aime qu'il me laisse une certaine liberté pour interpréter l'œuvre. Je suis attiré par l'art abstrait. Je voulais qu'*Out of Time* soit abstrait. Lors de sa création, je me suis concentré uniquement sur la composition solide des différents éléments (danse, vidéo, son et texte) et j'ai complètement abandonné mes peurs en termes de signification ou de récit. Cela n'est devenu possible que parce que je travaillais dans le cadre d'une pratique contemporaine.

Il y a un rituel avec les chaussures dans le spectacle. Est-ce que le fait de quitter vos chaussures est une façon de vous débarrasser de l'image classique des claquettes?

Je n'appellerais pas ça un "rituel". Je danse avec mes chaussures autant que pieds nus. Alors parfois au cours du spectacle j'ai besoin de les mettre et parfois de les enlever! Porter des chaussures, c'est pour moi comme choisir un instrument de musique. Et c'est pour ça que je suis connu. Mais je suis aujourd'hui probablement plus à l'aise et curieux d'explorer de nouvelles possibilités lorsque je suis pieds nus.

À trois ans, vous avez commencé à prendre des cours de claquettes irlandaises. Est-ce la tradition pour les enfants nés en Angleterre de parents irlandais?

Un grand nombre d'enfants nés de parents irlandais en Angleterre, aux États-Unis ou ailleurs, prenaient des cours de danse irlandaise ou classique. Pour mes parents, c'était une façon de maintenir le lien avec leurs racines, autant pour eux que pour nous. Lorsque je dansais dans les années 1970-80, je dirais que 99% des danseurs de claquettes en Angleterre avaient des parents irlandais. C'est différent aujourd'hui, en particulier depuis *Riverdance*, parce que ça a permis à beaucoup de gens de découvrir ce type de danse et de commencer à prendre des cours, alors qu'ils n'ont ni lien culturel avec l'Irlande, ni origine irlandaise.

Quelle place occupait la culture dans votre milieu familial?

Je suis le seul artiste de la famille. Mon père jouait de la musique quand nous étions petits, mais c'était surtout de la musique

How did your entourage react?

I think that, at first, people in the dance world thought I was completely changing direction – moving into another world, another kind of dance. But I've always thought of that change as a way of rediscovering tradition – of addressing it from a different angle, rather than a complete break with my old life. While we're on that, I'd like to just clear up a misunderstanding that people sometimes have about my work: it's not a "fusion" of contemporary dance and traditional dance; I'm not interested in fusing styles. I think my traditional-dance roots and my contemporary-dance practice have a fluid kind of influence on each other. That's my aim. Nowadays, all my movements are influenced by my traditional training. The way I move is still very largely tied to my own particular footfall. But I think I move differently, and that's a direct result of my work in contemporary dance. My awareness of gravity, and of the slackening and fluidity of movement, has changed; the traditional form is more muscular and staccato. Improvisation is also part of my work now, which it never really was when I was doing traditional dance.

Why is it so important to bring together contemporary and traditional dance in the show?

It's only important to me. A lot of people use tradition quite differently. But personally speaking, I've found a place in contemporary dance and the contemporary-dance community that lets me ask my own questions. When I go to a dance show, I like to be left a certain freedom of interpretation. I'm very attracted to abstract art. I wanted *Out of Time* to be abstract. When I was creating it, I focused solely on composing the various elements (dance, video, sound and text) and completely ignored any fears about meaning or narrative. That was only possible because I was working in the contemporary idiom.

There's a ritual with your shoes in the show. Is taking off your shoes a way of discarding the classic image of step dancing?

I wouldn't call it a ritual. I dance as much with my shoes on as off. In the show, there are times when I need to put them on and times when I need to take them off! I think wearing shoes or not is like choosing a musical instrument, and that's what I'm known for. But these days, I'm probably more comfortable, and curious to explore new possibilities, when I'm barefoot.

You were three years old when you started taking lessons in Irish step dancing. Is that a tradition for children born in England to Irish parents?

A lot of children born to Irish parents in England, or in the United States or other countries, used to take Irish or classical dance lessons. For my parents, it was a way of keeping in touch with their roots, as much for them as for us. When I was dancing in the '70s and '80s, I would say ninety-nine percent of the step dancers in England had Irish parents. It's different now, especially since *Riverdance*. A lot of people discovered step dancing because of that show and started taking lessons, even though they had no cultural or family ties with Ireland.

What kind of a role did culture play in your family environment?

I'm the only artist in the family. My father used to play music when we were little, but it was mainly traditional Irish music, Johnny Cash, country, and music from the west coast of the United States. I don't think Irish culture really became important to my parents until they left Ireland and went to live in England. Their cultural life in England has always revolved around the Irish community there.

What was it like being Irish in England? Does Irish step dancing have any political significance?

I think it's different now from when I was a child in the '70s and '80s. The political situation was particularly tense then. For example, the IRA carried out some major bomb attacks in Birmingham, where I was living, in 1974. It was hard having a double identity, being

traditionnelle irlandaise, Johnny Cash, de la country et de la musique de l'ouest des États-Unis. Je pense que mes parents n'ont vraiment pris conscience de l'importance de la culture irlandaise que lorsqu'ils ont quitté l'Irlande pour l'Angleterre. Leur vie culturelle en Angleterre a toujours tourné autour de la communauté irlandaise du pays.

Comment était-ce, d'être irlandais en Angleterre? Les claquettes irlandaises ont-elles une signification politique?

Je pense que c'est différent aujourd'hui de lorsque j'étais enfant, dans les années 1970-80. La situation politique était encore particulièrement tendue. L'IRA a notamment organisé de graves attentats à la bombe à Birmingham, où je vivais, en 1974. Il était difficile d'avoir une double identité, anglo-irlandaise. Jusqu'à l'âge de vingt ans je me suis considéré comme uniquement Irlandais. Pour moi, la danse représentait une part importante de cette identité. Maintenant que je vis en Irlande, je me sens probablement moins irlandais qu'à l'époque où je vivais en Angleterre, et pour moi la danse a perdu toute connotation culturelle ou nationaliste. C'est aujourd'hui quelque chose de personnel. Je ne brandis aucun drapeau.

5 DATES CLÉS — 5 DATES

OCTOBRE 1995 J'ai intégré <i>Riverdance</i> I joined <i>Riverdance</i>	6 JUIN 1998 J'ai quitté <i>Riverdance</i> I left <i>Riverdance</i>	MARS 2000 J'étais ruiné I went bankrupt	SEPTEMBRE 2011 J'ai emménagé à Limerick pour préparer un Master de danse contemporaine I relocated to Limerick to take a Masters in Contemporary Dance	OCTOBRE 2011 J'ai dansé au Baryshnikov arts Centre à NY Performing at Baryshnikov arts Centre New York
<hr/>				
PIÈCE POUR 1 DANSEUR — CRÉATION 2008 — DURÉE, 1H05				
TNP - PETIT THÉÂTRE ven 28 — 19h sam 29 — 19h dim 30 — 15h	Mise en scène: SINEAD RUSHE Danseur: Colin Dunne — Musique: Martin Hayes, Dennis Cahille et Ian MacDonnell — Lumières: Colin Grenfell — Création Vidéos: Sean Westgate — Son: Fionán de Barra Productrice: Maura O'Keefe — Production: Glór Irish Music Centre, Co. Clare, Ireland — Avec le soutien de: The Arts Council/An Comharail Ealaíon, Clare County Council, Daghdha Dance Company and Green Hippo — Avec le soutien de Culture Ireland pour les tournées à l'étranger. — Accueil: TNP, Biennale de la danse			
<hr/>				
TARIFS — ABONNEMENT CAT. C — Plein tarif, 25€ - Tarif réduit, 22€				

Anglo-Irish. Until I was twenty I thought of myself as just Irish. And dance was a very important part of that identity to me. Now that I live in Ireland, I probably feel less Irish than I did when I was living in England, and dance has lost any cultural or nationalistic connotation that it may have had for me. These days, it's a personal thing. I'm not waving any flag.

MIZEL THÉRET

JE ME SOUVIENS/OROITZEN NAIZ

Avec *Je me souviens/Oroitzen naiz*, c'est la mémoire collective du Pays Basque qui s'invite sur un plateau à travers 3 danseurs âgés de plus de soixante ans, qui toute leur vie ont "incarné" les danses traditionnelles. Un parcours qui a toujours eu des allures de résistance, esthétique comme politique, et qui trouve aujourd'hui sous la direction du chorégraphe Mizel Théret une dimension supplémentaire : faire la preuve de son humanité.

Le titre de la pièce *Je me souviens/Oroitzen naiz* fait immédiatement référence au texte de Georges Perec, *Je me souviens*. Comment cette référence a pu fonctionner ?

En effet nous sommes partis du livre de Perec ; j'avais demandé aux 3 danseurs d'écrire à la manière de Perec 10 souvenirs personnels, dont certains devaient avoir un lien avec la danse, et ces écrits ont servi au début de matrice pour notre travail.

Mais plusieurs éléments ont servi de déclencheur à cette création. Tout d'abord mon travail en tant que chorégraphe étant de plus en plus axé sur la thématique de la "mémoire collective", il était pour moi tout à fait logique de m'adresser à ces 3 danseurs, qui sont considérés comme des mémoires vivantes au Pays Basque.

Par ailleurs j'avais aussi le désir de travailler avec des danseurs âgés, dont les corps et la danse qu'ils développent portent la marque du temps.

Deux questions me taraudaient l'esprit avant d'engager ce travail : de quoi se souvient le corps après une vie de danse ? Que devient le mouvement 60 ans après ?

Il y a eu aussi des motivations plus affectives : en effet, j'ai eu envie de les réunir sur scène car ils ont durant toute leur vie travaillé séparément, bien qu'ayant œuvré chacun dans un même sens, c'est-à-dire en faveur du rayonnement de la danse et plus largement de la culture basque.

Qu'est-ce qui dans le parcours de ces trois danseurs vous a marqué ?

Il n'y a pas de trait propre à chacun qui m'aurait marqué dans leurs parcours respectifs, mais plutôt un trait commun à tous les 3, et que je retiens : c'est avant tout leur engagement absolu dans la danse (un engagement de toute une vie), et aussi au service de la culture basque. Ce n'est pas tant leurs réalisations artistiques qui m'ont marqué le plus (encore que chacun a réalisé de très belles choses qui ont fait avancer considérablement la culture basque), mais c'est surtout cette abnégation, cette passion dont ils ont fait preuve tout au long de leur parcours, que j'admire profondément. Faire un choix de vie axé sur la danse au Pays Basque, relevait à l'époque presque de l'hérésie ou tout au moins de l'utopie, et pourtant ils l'ont fait. Il fallait bien qu'ils soient dévorés par un feu sacré pour faire un tel choix.

D'autre part ce qui m'a aussi marqué chez tous les 3, c'est leur exigence artistique (ça n'a pas toujours été facile, car ils ont eu à travailler avec des danseurs qui étaient amateurs pour la plupart d'entre eux). Le souci du détail, le souci du travail bien fait (à l'instar de l'artisan) ont été au cœur de leur engagement en danse.

In *I Remember / Oroitzen naiz*, the collective memory of the Basque country takes the stage in a performance by three dancers, aged over sixty, who are the living memory of these traditional dances. Their endeavour has always seemed like a kind of aesthetic or political resistance. Here, under the artistic direction of choreographer Mizel Théret, it acquires a new dimension and proves its humanity too.

The title of *I Remember / Oroitzen naiz* directly refers to Georges Perec's text *Je me souviens*. How does this reference work ?

We took our inspiration from Perec's book. I asked the three dancers to write down ten memories, some of them dance-related, in the style of Perec, and these texts became the initial framework for our piece.

However, certain things prompted the project. First, as my work as a choreographer is more and more focused on "collective memory", it made sense for me to contact these three dancers, who are considered the Basque country's living memory.

I also wanted to work with older dancers whose bodies, like the dances, have stood the test of time.

But before beginning work, two key questions bothered me : what can the body remember after a lifetime of dance ? How does movement change after sixty years ?

I also had another, more sentimental motive : I wanted to bring them together on stage because throughout their lives they have worked separately – albeit with the common goal of promoting dance, and more generally of promoting Basque culture.

What struck you about these three dancers' careers ?

No particular aspect of their respective careers stood out. What really struck me was something they all shared : a total commitment to dance – a lifetime's commitment – and also to Basque culture.

However, it wasn't so much their artistic achievements that impressed me, although they've achieved great things in showcasing Basque culture. I deeply admire the self-sacrifice and passion shown throughout their careers. Dedicating one's life to Basque dancing was doubtless seen as a heresy or a utopia, yet they did it. They must have been driven by quite a passion to make this difficult choice.

I was also struck by their very high standards – which wasn't always easy, as they mostly had to work with beginners – as well as their attention to detail and the craftsman-like quality that's central to their commitment.

From a political point of view, what did their careers and dance bring to the piece ?

Politically, I'd say that their primary struggle is to gain recognition for Basque culture both in and outside of the Basque country. They and others have enabled me to fully experience this culture and be

Sur un plan politique aussi, qu'est-ce qu'ils vous ont transmis quant à leur parcours ? Et quant à cette danse ?

Sur un plan politique, je dirais que leur principal combat a été axé sur la reconnaissance de la culture basque à l'intérieur et à l'extérieur du Pays Basque. Par leur exemple, ils m'ont aidé (eux parmi d'autres) à vivre pleinement cette culture, à en être fier, tout en étant ouvert aux autres cultures.

Ils m'ont aussi transmis leur souci du devenir de notre culture à l'heure de la mondialisation. Parviendra-t-elle à passer ce cap de la modernité, sous peine de devoir disparaître ?

En participant au projet que je leur proposais, ils m'ont transmis la plus belle des leçons : rester ouvert, curieux, prendre des risques, et ceci quel que soit l'âge.

Quelle est la spécificité d'un travail chorégraphique mené avec des personnes âgées ?

En priorité il faut évidemment s'adapter en permanence aux possibilités physiques, au rythme de travail, et au temps de concentration propres à chacun. Cela passe donc pour le chorégraphe par un travail d'observation constant.

Par ailleurs il m'a fallu arriver en studio avec des pistes de travail bien définies, afin de leur éviter des tâtonnements, ou des temps de recherche trop longs.

La mémorisation des enchaînements, ainsi que celui de l'ordre des séquences, ou bien des musiques, est à ces âges-là un véritable défi lancé à leurs mémoires (celle du corps étant plus réactive que celle de l'esprit). Ma présence à leur côté sur scène, vise à les aider dans ce travail, et aussi à les rassurer.

Ces danseurs ont besoin d'évoluer dans un cadre sécurisant, bienveillant, non seulement pour les moments de danse (studio, plateau) mais aussi en dehors.

En quoi le spectacle de 9 danseurs du village de Berriz, âgés de 65 à 75 ans, qui dansaient une suite biscayenne appelée *Dantzari dantza* a pu fonctionner comme un choc au point de le comparer au choc que vous avez eu en regardant Dominique Bagouet ?

En effet, ce spectacle a été un véritable choc pour moi, j'avais 17 ans et c'était sur une place de village. Il faut d'abord savoir que ces danseurs dansaient cette "suite biscayenne" depuis leur enfance, et de les voir danser ce répertoire immuable durant toute une vie, cela m'a profondément touché.

Normalement cette suite de danses est très physique et difficile techniquement : les danseurs de Berriz avaient proposé une interprétation qui tournait le dos à toute virtuosité (du fait de leurs limites physiques et techniques), loin de toute démonstration ; ils n'avaient retenu que l'essence du mouvement, et c'est là que résidait l'extraordinaire force de leur danse ; je percevais à travers leurs "pas" toute leur humanité, et ceci était une révélation pour moi. Je comprenais que danser, ça n'était pas faire preuve de virtuosité, mais c'était principalement montrer son humanité.

Il m'a fallu ensuite des années pour mettre en pratique cette leçon. Par ailleurs ce mélange de dignité et de fragilité, cette concentration extrême chez les 9 danseurs, m'avaient profondément ému. Et plus important encore, je découvrais qu'à travers leur danse sobre, sans artifice, ils traduisaient d'une certaine façon l'âme de mon pays.

Avec quelle pièce avez-vous découvert Dominique Bagouet ?

J'ai découvert le travail de Dominique Bagouet avec *Insaisies* en 1982, sur une scène installée à la station Auber ; je suivais alors une formation en danse contemporaine à Paris. Mais mon vrai coup de foudre pour son travail s'est produit avec *Désert d'amour* (en 1984). Son écriture, sa gestuelle si délicate, sa qualité de mouvement si particulière, ses interprètes, tout cela m'avait subjugué. Ensuite je crois avoir vu toutes ses pièces (excepté *Le crawl de Lucien*) ; chaque création était pour moi l'occasion de découvrir des voies nouvelles pour la danse. Il reculait toujours plus loin la limite des possibles pour la danse. Il n'hésitait pas à confronter sa danse à la musique de Pascal Dusapin, à l'univers de Christian Boltanski... Nous sommes encore aujourd'hui tous orphelins de Bagouet.

proud of it, while still being open to other cultures.

They have also passed on to me a concern for the future of our culture in a globalised world. Will it survive modernity or be driven to extinction ?

Their participation in this project has taught me some valuable lessons : to remain open, curious and to take risks, no matter how old we are.

As a choreographer, what's different about working with older people ?

First of all, it's important to constantly adapt to their physical capabilities and level of concentration. This requires constant observation. Also, I came to the studio each day with very clearly defined ideas, to spare them any hesitations or long stretches of experimenting.

At their age, memorising sequences and the order of sequences and music can be a real challenge ; the body's memory holds up better than the mind's... My role alongside them, on stage, is really to help and reassure.

These dancers need to feel they're in a safe, positive environment, and not just while they're dancing – in studio and on stage – but the rest of the time as well.

You said that watching nine dancers from the village of Berriz, aged from sixty-five to seventy-five, performing a Biscayan dance called *dantzari dantza* was just as astounding as watching Dominique Bagouet ? In what way ?

That performance was a real eye-opener for me. I was seventeen years old and it was in a village square. First of all, it's important to mention that these dancers had been doing the Biscayan suite since childhood, and I found it very moving to see them still dancing this same dance.

This suite is very intense, physically and technically. The interpretation by the Berriz dancers eschewed all notion of virtuosity – given their physical and technical limitations – or of demonstration ; they kept only the essence of the movement and the extraordinary force of their dance came precisely from that. Their dance steps conveyed all their humanity, and it was a revelation for me. I understood that dancing was not about proving any kind of skill ; it's about showing one's humanity.

It took me years to put this into practice.

I was also deeply moved by these nine dancers' blend of dignity and fragility, and their extreme concentration. And, more importantly, I discovered that through their simple and unpretentious performance, in a sense they reflected the soul of my country.

When did you discover Dominique Bagouet ?

The first Bagouet piece I saw was *Insaisies* in 1982, on a stage set up in Auber underground station in Paris. At the time, I was studying contemporary dance in the city. But I really fell in love with his work with *Désert d'amour*, in 1984. His choreography, his delicate movements and the particular quality of his dance, as well as his dancers... I was awestruck by everything. I think I saw everything he did after that, except *Le crawl de Lucien*. Each new piece was, for me, an opportunity to discover new forms of dance. He always pushed the limits of what was possible for dance. He didn't hesitate to test his dance against Pascal Dusapin's music or Christian Boltanski's designs.

His death has left us all orphans.

What's your personal relationship to Basque dance ?

First of all, the generic term "Basque dance" is incorrect, in the sense that there are many different types of dances depending on the province. There is no single "Basque dance", just as there's no single form of contemporary dance. Also, many of these dances are borrowed from other cultures. The ingenuity of Basque dancing is that it has absorbed and transformed these elements – the Fandango is a perfect illustration.

Though I still know quite a bit about the different styles of Basque dancing, I don't generally use their vocabulary – the exception being

SHOWS FOR YOUNG PEOPLE

- LUC PETTON**
CIE LE GUETTEUR
LA CONFIDENCE DES OISEAUX
À partir de 7 ans
THÉÂTRE DE VÉNISSIEUX
jeu 20 — 14h30 scolaire
ven 21 — 14h30 scolaire
Durée: 1h
» Page 63
- MOURAD MERZOUKI**
CCN DE CRÉTEIL ET DU VAL-DE-MARNE/
CIE KÄFIG
YO GEE TI
À partir de 8 ans
MAISON DE LA DANSE
sam 15 — 15h malice
mar 18 — 14h30 scolaire
mar 25 — 14h30 scolaire
Durée: 1h
» Page 53
- BOUBA LANDRILLE TCHOUDA**
CIE MALKA
MURMURES
À partir de 11 ans
CENTRE CHARLIE CHAPLIN, VAULX-EN-VELIN
sam 22 — 16h30 malice
ESPACE ALBERT CAMUS, BRON
mar 25 — 14h30 scolaire
ESPACE CULTUREL, SAINT-GENIS LAVAL
ven 28 — 14h30 scolaire
Durée: 55 min
» Page 71
- MARION LÉVY**
CIE DIDASCALIE
DANS LE VENTRE DU LOUP
À partir de 6 ans
CENTRE CULTUREL THEO ARGENCE, SAINT-PRIEST
lun 24 — 14h30 scolaire
mar 25 — 14h30 scolaire
19h30 malice
Durée: 50 min
» Page 78
- PHIA MÉNARD**
CIE NON NOVA
L'APRÈS-MIDI D'UN FOEHN
À partir de 4 ans
CCN DE RILLIEUX-LA-PAPE
mer 26 — 15h malice
jeu 27 — 14h30 scolaire
ven 28 — 10h scolaire
14h30 scolaire
Durée: 38 min
» Page 80
- LUC PETTON**
CIE LE GUETTEUR
LA CONFIDENCE DES OISEAUX
For age 7 and over
THÉÂTRE DE VÉNISSIEUX
thu 20 — 2.30pm schools
fri 21 — 2.30pm schools
Runtime: 1hr
» Page 63
- MOURAD MERZOUKI**
CCN DE CRÉTEIL ET DU VAL-DE-MARNE/
CIE KÄFIG
YO GEE TI
For age 8 and over
MAISON DE LA DANSE
sat 15 — 3pm "Malice"
tue 18 — 2.30pm schools
tue 25 — 2.30pm schools
Runtime: 1hr
» Page 53
- BOUBA LANDRILLE TCHOUDA**
CIE MALKA
MURMURES
For age 11 and over
CENTRE CHARLIE CHAPLIN
sat 22 — 4.30pm "Malice"
ESPACE ALBERT CAMUS, BRON
tue 25 — 2.30pm schools
ESPACE CULTUREL, SAINT-GENIS LAVAL
fri 28 — 2.30pm schools
Runtime: 55 mins
» Page 71
- MARION LÉVY**
CIE DIDASCALIE
DANS LE VENTRE DU LOUP
For age 6 and over
CULTURAL CENTER THEO ARGENCE, SAINT-PRIEST
mon 24 — 2.30pm schools
tue 25 — 2.30pm schools
7.30pm "Malice"
Runtime: 50 mins
» Page 78
- PHIA MÉNARD**
CIE NON NOVA
L'APRÈS-MIDI D'UN FOEHN
For age 4 and over
CCN DE RILLIEUX-LA-PAPE
wed 26 — 3pm "Malice"
thu 27 — 2.30pm schools
fri 28 — 10am schools
2.30pm schools
Runtime: 38 mins
» Page 80

"MALICE" DEAL

1 CHILD/1 ADULT
With this deal, take an under-18 to a Saturday-matinee performance – perfect for a family or friends outing.



SCHOOLS & GROUPS

FOR AGE 4 AND OVER
Education support projects
Through hands-on workshops, thinking and discussion, children are invited to exchange ideas and experiment, enabling each of them to deepen their understanding of the choreographic world. Upper-secondary school pupils on school-group outings are invited to opt preferably for evening performances. They can pay for their seats with their M'ra card. SOPRANO projects, in conjunction with the Rhône-Alpes Regional Council, are also available to teachers.

» For details and bookings, contact the audience-relations depart + 33(0)4 27 46 65 66 public@labiennaledelyon.com



LES SPECTACLES JEUNE PUBLIC

- LUC PETTON**
CIE LE GUETTEUR
LA CONFIDENCE DES OISEAUX
À partir de 7 ans
THÉÂTRE DE VÉNISSIEUX
jeu 20 — 14h30 scolaire
ven 21 — 14h30 scolaire
Durée: 1h
» Page 63
- MOURAD MERZOUKI**
CCN DE CRÉTEIL ET DU VAL-DE-MARNE/
CIE KÄFIG
YO GEE TI
À partir de 8 ans
MAISON DE LA DANSE
sam 15 — 15h malice
mar 18 — 14h30 scolaire
mar 25 — 14h30 scolaire
Durée: 1h
» Page 53
- BOUBA LANDRILLE TCHOUDA**
CIE MALKA
MURMURES
À partir de 11 ans
CENTRE CHARLIE CHAPLIN, VAULX-EN-VELIN
sam 22 — 16h30 malice
ESPACE ALBERT CAMUS, BRON
mar 25 — 14h30 scolaire
ESPACE CULTUREL, SAINT-GENIS LAVAL
ven 28 — 14h30 scolaire
Durée: 55 min
» Page 71
- MARION LÉVY**
CIE DIDASCALIE
DANS LE VENTRE DU LOUP
À partir de 6 ans
CENTRE CULTUREL THEO ARGENCE, SAINT-PRIEST
lun 24 — 14h30 scolaire
mar 25 — 14h30 scolaire
19h30 malice
Durée: 50 min
» Page 78
- PHIA MÉNARD**
CIE NON NOVA
L'APRÈS-MIDI D'UN FOEHN
À partir de 4 ans
CCN DE RILLIEUX-LA-PAPE
mer 26 — 15h malice
jeu 27 — 14h30 scolaire
ven 28 — 10h scolaire
14h30 scolaire
Durée: 38 min
» Page 80

MALICE

1 JEUNE / 1 ADULTE
Pour une sortie en famille ou entre amis, la Biennale vous propose d'accompagner un enfant sur les représentations "Malice" de L'après-midi d'un foehn et Dans le ventre du Loup.



SCOLAIRE & GROUPE

À PARTIR DE 4 ANS
Des projets d'accompagnement aux spectacles
Entre ateliers de pratique, réflexion et discussion, les enfants sont invités à des moments d'échanges et d'expérimentation permettant à chacun d'appréhender l'univers chorégraphique de manière plus approfondie. Les lycéens, dans le cadre de sorties scolaires en groupe sont invités à se rendre prioritairement sur les représentations en soirée. Leurs places peuvent être prises en charge par la carte M'ra. En collaboration avec la Région Rhône-Alpes, des projets d'accompagnement culturel et artistique sont proposés aux enseignants.

» Renseignement et réservation auprès du service des publics : 04 27 46 65 66 public@labiennaledelyon.com



LA FA- BRIQUE DE L'AMA- TEUR

98
LE DÉFILÉ

104
LE BATTLE DES ENFANTS

105
LES CINÉBALS

106
UN SAUT, UNE PHOTO!
PHOTOGRAPHER LE DÉFILÉ
COURS DE DANSE POUR TOUS

98
THE DÉFILÉ

104
CHILDREN'S BATTLE

105
THE CINÉBALS

106
JUMP AND SNAP!
PHOTOGRAPH THE DÉFILÉ
DANCE CLASSES FOR ALL

LE DÉFILÉ

ENTRE CIEL ET TERRE

DIMANCHE
09
SEPTEMBRE
2012

DÈS
14H30

TERREAUX >
BELLECOUR

Danseuse, chorégraphe, directrice de théâtre, je me suis toujours engagée pour l'échange artistique entre amateurs et professionnels. À Lyon, je souhaite inventer un laboratoire de pratique amateur, un lieu où l'on crée des œuvres portées par des amateurs, où ils peuvent vivre des expériences artistiques concrètes centrées sur l'art de l'échange. Toutes ces expériences constituent une chance supplémentaire d'accéder aux œuvres et d'éprouver du plaisir en art. Plaisir dans le sens d'une stimulation du sentiment de la vie qui convoque la force de l'imagination. **L'exigence du partage de l'art, de son plaisir et de son enrichissement est au cœur du projet de la Biennale de la danse.**

Hériter du Défilé est le plus beau des cadeaux ! C'est peut-être aussi le plus sensible, parce qu'il appartient à tous : l'œuvre de chacun ! Il naît du désir, de la confiance des amateurs et de leur générosité. Voilà le cadeau offert aux spectateurs qui ne s'y trompent pas.

Les participants avec leurs chorégraphes imaginent leur défilé. Ils apprennent des danses, ils apprennent des autres, ils inventent des relations à travers l'art, ils investissent des espaces symboliques que j'appelle des « petites utopies de proximité ». Ce thème de l'utopie - qui dans le cas du Défilé prend corps - a orienté le choix du thème :

Entre ciel et terre.

Pourquoi ce thème ?

Entre ciel et terre parce que l'art est la force d'enchantement sans cesse renouvelée qui propose le véritable oxygène de la vie, le souffle qui nous fait « décoller au-dessus du sol ». Voilà le moment, l'occasion précieuse où les danseurs amateurs accèdent à la part la plus humaine en l'homme, celle où l'on intègre une société où il fait bon apprendre et réaliser des œuvres collectives.

Pour l'édition 2012, j'ai souhaité être codirectrice artistique du Défilé avec Mourad Merzouki. Mourad et ses collaborateurs conduiront deux groupes pour ouvrir et fermer les parenthèses de nos « petites utopies de proximité ». Je mettrai en scène les « Pointillés », espaces intermédiaires entre les groupes de danseurs, où je convierai les « roulants » du Grand Lyon et de la région : rollers, poussettes, monocycles, fauteuils roulants, skates, facteurs à vélos... pour jouer avec l'espace urbain, en complicité ludique avec le plasticien-performer Court Circuit.

Point d'orgue au Défilé, Mourad Merzouki propose aux spectateurs une adaptation de sa pièce emblématique *Récital*, un événement gratuit place Bellecour avec 40 danseurs pour 15 minutes d'énergie et de poésie. Puis, il amplifie la fête et la participation de tous en invitant les spectateurs à entrer dans la danse, avec la Tarentelle 2012.

Je souhaite que du Défilé jaillisse une joyeuse éthique du partage, une pensée humaniste tendue vers l'horizon imprévisible des rencontres (entre amateurs, entre participants et créateurs, avec le public) qui font de la danse un indispensable témoin de notre temps.

—
Dominique Hervieu

Directrice artistique de la Biennale de la danse
Artistic director, Lyon Dance Biennale

FAB DE
= RI L'AMATEUR
QUE(S)

As a dancer, choreographer and theatre manager, I have always been committed to artistic exchanges between amateurs and professionals. In Lyon, I would like to invent a lab for amateur practice, a place where performances produced by amateurs can be created; where concrete, palpable artistic adventures can be experienced – moments of collective practice focused on the art of exchange. All of these experiences are another way to access works and derive real pleasure with them. Pleasure in the sense of stimulating a feeling of life and its abundance, which articulates the power of the imagination. The need to share art, to feel the pleasure it gives us and its enriching quality, is central to the Lyon Dance Biennale project.

Inheriting Le Défilé is the most beautiful of gifts ! It may also be the most appreciable, for it belongs to everyone: it is the people's performance ! It stems from the desire, faith and generosity of amateurs. **It is a gift to the spectators, who understand its meaning exactly.**

The participants devise their parade with their choreographers. They learn dances; they learn from the others, they invent relationships through art, taking over symbolic places that I call "small local utopias". The theme of utopia – which materialises in Le Défilé – prompted us to choose the theme **Between heaven and earth.**

Why this theme ?

"Between heaven and earth" because art is the unfailingly renewed force of enchantment that provides the true oxygen of life, the inspiration that "lifts us off the ground". This is the moment, a rare and precious moment, when people connect with the most humane part of man and be part of a society, gratifyingly learning and creating group works.

In 2012, I wanted to share the artistic direction of Le Défilé with Mourad Merzouki. Mourad and his team will lead two groups to open and close the interludes of our "small local utopias". I will direct the "Pointillés" (literally "dotted lines"), spaces between the dance groups in which I am inviting the "wheels" of Greater Lyon – rollerbladers, pushchairs, unicycles, wheelchairs, skateboards, postmen on bikes, etc. – to harness the urban space, playfully abetted by the visual artist and performer Court Circuit.

For Le Défilé's grand finale, Mourad Merzouki will stage an adaptation of his emblematic work *Récital*. This performance, open to all, will take place on place Bellecour: 40 dancers, 15 minutes of energy and poetry. Then, to further ramp up the festive atmosphere, he will invite the spectators to join in the dancing, with the Tarentella 2012.

I would like Le Défilé to yield a joyful ethic of sharing, a kind of humanist thinking that reaches out to the unpredictable horizon of the encounters (between amateurs, between participants and creators, with the public) which make dance an essential witness to our times.

BETWEEN
HEAVEN
AND
EARTH

SUNDAY
09
SEPTEMBER
2012

FROM
2.30 PM

TERREAUX >
BELLECOUR

Le Défilé, ce sont plus de 4500 participants amateurs, de tous âges et de toute la région, qui ont préparé leur parade pendant de nombreux mois, accompagnés par plus de 200 artistes, chorégraphes, danseurs, musiciens, chanteurs, costumiers, plasticiens...

Les 12 groupes nous livreront leur interprétation de la thématique *Entre ciel et terre*, une expression qui donne l'impulsion pour évoquer la légèreté, ou plutôt la capacité de s'élever, pour chacun d'entre nous, à travers l'art.

" Quand on danse, la mémoire défile " disait Ivan Vaffan le célèbre chorégraphe turc dont je cite souvent les aphorismes.

Je me souviens du premier Défilé de la Biennale en 1996. À cette époque, nous voulions honorer les deux jambes de la danse. Une pour la recherche, l'art contemporain, les suites chorégraphiques et l'autre pour rendre hommage aux danses populaires, aux bals, aux comédies musicales américaines.

Nous découvriions alors un autre rapport au public, le plaisir de partager avec lui cette nouvelle danse française où se côtoyaient tous les genres humains, toutes les fantaisies, tous les imaginaires corporels. C'était aussi le souhait brûlant de Guy Darmet. Nous partageons ces temps neufs, respectueux du territoire de l'autre, provoquant un regard singulier sur des façons et des interprétations d'une autre nature, mélange de technique, de théâtralité, d'abstraction et déjà de non-danse. Toutes ces valeurs qui élargissaient le champ chorégraphique.

Nous présentions alors, en salle, notre spectacle pétri de féeries intellectuelles et viscérales comme dirait Ivan Vaffan, tout en parrainant le premier Défilé de l'histoire de la Biennale, permettant à tous les habitants de partager cette nouvelle énergie si communicative, si " bivolutionnaire " des corps.

Puissent la Biennale et son Défilé porter encore longtemps cette aventure humaine, artistique, sociale et politique ; et la pousser toujours vers des horizons encore grandioses et exaltants comme seuls les arts de la scène, et la danse aux avants postes, ont souvent osé le faire.

" Dancing prompts a parade of memories " said Ivan Vaffan, the famous Turkish choreographer whose aphorisms I like to quote.

I remember the first-ever Défilé at the 1996 Biennale. At the time, we wanted to honour the two legs of dance : one for exploration, contemporary art and the choreography arising from them ; and one to pay tribute to popular dances, to dance gatherings, and American musicals.

We discovered a different relationship with the public and the pleasure of sharing this new kind of French dance, in which all human genres, fantasies and realms of bodily imagination rubbed shoulders. That was Guy Darmet's ardent wish also. We shared these brand-new times, respectful of each other's territory, and gave audiences a singular perspective on methods and interpretations of a different kind : a mix of technique, theatricality, abstraction and – even back then – of non-dance. In short, all the values that extended the field of choreography.

In the theatre we staged a show steeped in intellectual and visceral enchantment, as Ivan Vaffan would say, while overseeing the first Défilé in the Biennale's history, which let all the city's residents share this new, incredibly communicative and " bivolutionary " energy between bodies.

May the Biennale and its Défilé long continue to champion this human, artistic, social and political adventure ; and drive it on towards other awesome and exhilarating horizons – where the performing arts, with dance at their vanguard, have often boldly ventured.

—
Jean-Claude Gallotta

Chorégraphe
Choreographer

Le Défilé will feature 4,500-plus amateur participants of all ages from across the Rhône-Alpes region, who have spent many months preparing for the parade, assisted by over 200 artists, choreographers, dancers, musicians, singers, costume makers, visual artists, and more.

The 12 groups will offer us their interpretation of Le Défilé's theme " Between sky and earth ", an expression that sets the scene for evocations of lightness – or, rather, every person's ability to be uplifted through art.

Lyon n'est pas Rio, on le sait ; pas la même plage, pas la même violence ; pas la même propension à courir en tong, à jouer de la musique, à défiler dans la rue. Mais quand même... Quand vient le Défilé de la Biennale on s'attend à tout. On sort, on s'amasse ; on grimpe aux arbres, on se pend aux lampadaires, on s'assoit sur les abribus. On veut voir. Les rues bientôt sont bordées de deux foules énormes. Il y a un temps de silence ; et un policier municipal, tout seul, avance ; il contrôle que le bitume est bien dégagé. Au loin on entend la musique, martèlements de basses, grincements électriques.

On se hausse. On est gênés par les enfants portés sur les épaules. Ceux qui ont une fenêtre sur le trajet ont invité des amis, ils se penchent, les heureux, ils voient. Mais ils voient de haut, pas de dedans ; et dedans, serrés, en sueur, éblouis, assourdis par ceux qui crient, on voit vraiment, pas qu'avec les yeux, avec la sueur, avec toute la peau, qui vibre de la musique qui passe sur les chars.

Et voilà le Défilé qui passe, sérieux et fou, lyonnais, préparé deux ans, peint, cousu, chorégraphié, et il passe en nous, en un énorme vacarme, sur les rues bordées de deux foules agitées, qui applaudissent, apostrophent, prennent des photos n'importe comment. Rio souterrain déborde dans Lyon, c'est une crue, c'est le Défilé qui passe. Je vais le voir, pour être dans Lyon changée, plonger dans Rio qui déborde, avec mes yeux, mes pieds, avec mes oreilles, avec ma peau ; avec le vacarme, la promiscuité, l'agitation, si loin de Lyon d'habitude.

Et quand j'en reviens, j'en suis lessivé comme d'une journée à la plage. J'y vais chaque fois.

Lyon isn't Rio, everyone knows that : not the same beach, not the same violence, not the same predilection for running in flip-flops, playing music, parading in the street. But still... When it's time for Le Défilé during the Lyon Dance Biennale, anything can happen. We go out and we gather ; we climb trees, hang from lamp-posts, sit on bus shelters. We want to see. The streets are soon lined with two huge crowds. A moment's silence, and a lone municipal policeman walks forward, checking the tarmac is clear. Then, in the distance, the music can be heard : pounding bass lines and electric shrieks.

We stand on tiptoe, our view impeded by children perched on shoulders. Those with a window overlooking the route have invited their friends round ; they lean out, all smiles, for they can see. But it's an aerial view, not an insider's view. Inside it's cramped, sweaty, dazzling, deafening amid the shouts. You can really see. With your eyes but with your sweat too and with all of your skin, which pulsates to the music played on the floats.

And here it is. Le Défilé going past, serious and crazy, Lyon all over, two years in the making, painted, sewn, choreographed. It advances through us amid an enormous din, along streets lined with two restless crowds clapping, shouting out, taking photos any which way.

An underground Rio is rising up and flowing through Lyon, a flood, Le Défilé pouring past. I'll go to feel a different side of Lyon, to dive into the surging Rio with my eyes, feet, ears and skin ; amid the din, the cheek-by-jowl squash, the commotion. Such a far cry from everyday Lyon.

And when I come back home, I'm as dead-beat as if I'd spent the day at the beach. I go every time.

—
Alexis Jenni

Ecrivain, Prix Goncourt 2011
Novelist, 2011 Prix Goncourt laureate

LES GROUPES DU DÉFILÉ THE GROUPS

**Codirection artistique
du Défilé**
**The Défilé artistic
comanagement**
**Dominique Hervieu
et Mourad Merzouki**

OUVERTURE ET POINTILLÉS

**DOMINIQUE HERVIEU
AVEC LA COMPLICITÉ DE
COURT CIRCUIT,
SCÉNOGRAPHE
PLASTICIEN.**

OPENING AND POINTILLÉS

**DOMINIQUE HERVIEU
WITH THE COMPLICITY OF
COURT CIRCUIT**

**BOUBA LANDRILLE
TCHOUDA**
CIE MALKA
Château Rouge/Annemasse
& agglomération franco-valdo-genevoise

Pluies de danses

04 50 43 24 25
www.chateau-rouge.net
http://pluiesdedanses.wordpress.com

MOURAD MERZOUKI
PÔLE PIK
Ville de Bron - Direction de la
culture/Bron
lles et ailes
04 72 36 14 36
www.ville-bron.fr

DOMINIQUE GUILHAUDIN
CIE GAMBIT
Chambéry, Maurienne et
Ouahigouya (Burkina Faso)
S'envoyer en l'air
09 54 79 16 91
http://gambitdb12 eklablog.com

MOURAD MERZOUKI
PÔLE PIK
MJC Laënnec-Mermoz et
Centre social Laënnec/Lyon 8e
and Co
lles et ailes

04 37 90 55 90
www.mjclaennecmermoz.fr

SYLVIE GUILLERMIN
CIE SYLVIE GUILLERMIN
CAPI/Service culturel - Théâtre
du Vellein/
Porte de l'Isère
Passeurs de rêve
04 74 96 78 96

CARLA FRISON
CIE AQUI ET LÀ
MJC O'Totem/Rillieux-la-Pape,
Fontaines-sur-Saône, Sathonay
Village
Boarding pass
04 78 88 94 88
www.mjcrillieux.com

MOURAD MERZOUKI
PÔLE PIK
Ville de Bron - Direction de la
culture/Bron
lles et ailes
04 72 36 14 36
www.ville-bron.fr

**EN AVANT-PREMIÈRE :
L'OUVERTURE ET LES
" POINTILLÉS " DU DÉFILÉ**

SAMEDI 8 SEPTEMBRE À 16H
AU GRAND PARC MIRIBEL JONAGE

Chorégraphié et mis en scène par Dominique Hervieu, avec la complicité du scénographe-plasticien Court Circuit et de plusieurs centaines de participants "roulants" : rollers, trottinettes, monocycles, facteurs à vélo, skates, fauteuils roulants, poussettes... et des musiciens.

Grand Parc Miribel Jonage
Allée du Fontanil
Accès par les entrées nord et sud du Grand Parc

SOUHAIL MARCHICHE
CIE MELTING FORCE
MJC des Tilleuls/Saint-Etienne
et agglomération
L'imaginarium d'Orpheus
04 77 74 45 25
www.mjcdestilleuls.fr

AURÉLIEN KAIRO
CIE DE FAKTO
Ville de Saint-Genis-Laval/
Saint-Genis-Laval, La Mulatière,
Feyzin
*Entre ciel et terre : les étoiles
scintillent*

04 78 86 82 91
www.ville-feyzin.fr
www.mairie-saintgenislaval.fr
www.lamulatiere.fr

**AURÉLIE & MARTIN
CUVELIER**
CIE VIREVOLT
MJC Jean Cocteau/Saint-Priest
Attraction
04 78 20 07 89
www.mjjeancocteau.org

MOURAD MERZOUKI
PÔLE PIK
Ville de Bron - Direction de la
culture/Bron
lles et ailes
04 72 36 14 36
www.ville-bron.fr

CARLA FRISON
CIE AQUI ET LÀ
MJC O'Totem/Rillieux-la-Pape,
Fontaines-sur-Saône, Sathonay
Village
Boarding pass
04 78 88 94 88
www.mjcrillieux.com

MOURAD MERZOUKI
PÔLE PIK
Ville de Bron - Direction de la
culture/Bron
lles et ailes
04 72 36 14 36
www.ville-bron.fr

**A SNEAK PEEK :
AT THE OPENING AND
" POINTILLÉS " OF LE DÉFILÉ**

SATURDAY 8 SEPTEMBER, 4PM,
AT GRAND PARC MIRIBEL JONAGE

Directed and choreographed by Dominique Hervieu, abetted by the visual artist / scenographer Court Circuit and several hundred "rolling" participants – rollerbladers, kick scooters, unicycles, cycling postmen, skateboards, wheelchairs, baby buggies... and musicians.

Grand Parc Miribel Jonage
Allée du Fontanil
Entry: north and south entrances of Grand Parc

KARIM AMGHAR
CIE A'CORPS
Maison Pour Tous
Fontbarlettes/Valence
et Drôme & Ardèche
Entre ciel et terre
04 75 42 04 63
www.acorps.fr

ANAN ATOYAMA
CIE ATOU &
**SYLVAIN DESCHAMPS-
GARCIA**
CIE PEUT-ÊTRE
Médiactif/Vaulx-en-Velin &
Sainte Foy-lès-Lyon
Bab-el-Bal

Vaulx : 04 78 80 22 61
Sainte Foy-lès-Lyon : 04 78 36 40 18
www.mediactif-biennale.fr

JEAN CLAUDE CARLES
AIR CIE
MJC/Villeurbanne
Barnum - Parad
04 78 84 84 83
http://defilevilleurbanne2012.wordpress.com

LE FINAL FINAL

UN SPECTACLE GRATUIT PLACE BELLECOUR À L'ARRIVÉE DU DÉFILÉ

Mourad Merzouki et Pôle Pik offrent au public un spectacle gratuit de 15 minutes, extrait de la pièce *Récital* et interprété exceptionnellement par 40 danseurs.

WHEN LE DÉFILÉ REACHES PLACE BELLECOUR, WATCH A FREE SHOW.

Mourad Merzouki and Pôle Pik are staging a free, 15-minute excerpt from *Récital*, in a one-off performance by 40 dancers.

GRATUIT

MOURAD MERZOUKI

PÔLE PIK CENTRE CHORÉGRAPHIK – BRON

RÉCITAL ADAPTATION 2012

Mourad Merzouki n'a eu de cesse depuis quinze ans de renouveler le langage de la danse hip-hop afin de le porter sur scène. Il a sorti le hip-hop de sa seule référence sociale pour lui donner une véritable dimension artistique. Aujourd'hui, la compagnie Käfig est l'une des compagnies françaises les plus importantes et s'impose dans le paysage chorégraphique international.

Pour la 15^e Biennale de la danse de Lyon, à l'issue du Défilé, Mourad Merzouki offrira au public de la place Bellecour une adaptation de *Récital*, sa pièce emblématique donnée 500 fois dans le monde entier. Cette œuvre est un curieux alliage où l'énergie hip-hop se mêle aux sonorités du violon et du talkbox. Un défi entre danse hip-hop et concerto.

Cette récréation de *Récital* est un extrait de quinze minutes "amplifié" par une équipe artistique exceptionnelle composée de quarante danseurs. Ils sont lyonnais pour beaucoup d'entre eux, formés à Pôle Pik, dans les écoles de danse de Lyon et son agglomération ou sur le parvis de l'Opéra de Lyon. Ils auront la chance de danser cette œuvre place Bellecour pour ouvrir la Biennale, les spectateurs pourront voir ou revoir un "hit" de la danse d'aujourd'hui.

L'école lyonnaise de hip-hop est bien vivante et possède aujourd'hui ses classiques !

EXTRAIT DE 15 MINUTES POUR 40 DANSEURS

LA TARENTELE 2012

ENTREZ DANS LA DANSE!

La Biennale a demandé à Mourad Merzouki d'imaginer une chorégraphie simple et ludique à partager avec le plus grand nombre. Un moment inoubliable inauguré en 2010, qui réunit à l'arrivée du Défilé les 4500 participants et le public sur la place Bellecour.

Une chorégraphie à l'unisson pour clore cette journée de fête !

Chorégraphie: Mourad Merzouki et les danseurs du Centre Chorégraphik Pôle Pik / Bron
Musique: ASN, création originale d'après la 9^e symphonie de Beethoven

APPRENDRE
LA CHORÉGRAPHIE
À PARTIR DU MOIS DE MAI **BIENNALE
DE LA DANSE**
.COM

FREE

MOURAD MERZOUKI

PÔLE PIK CENTRE CHORÉGRAPHIK – BRON

RÉCITAL ADAPTATION 2012

Over the past fifteen years, Mourad Merzouki has unceasingly renewed the language of hip-hop dance in order to put it on stage. He has expanded hip-hop beyond its sole, social frame of reference and given it a truly artistic dimension. Today, Käfig is one of France's most important companies, and is establishing itself on the international choreographic scene.

For the 15th Lyon Dance Biennale, at the end of Le Défilé, Mourad Merzouki will offer the audience on Place Bellecour an adaptation of his emblematic work *Récital*, performed 500 times worldwide. This piece is a curious association in which hip-hop energy blends with violin and talkbox sounds – a challenge between hip-hop dance and concerto. This recreation is a fifteen-minute excerpt "amplified" by an outstanding artistic team of forty dancers. Many are Lyon natives who have trained at Pôle Pik, in dance schools across the city and Greater Lyon, or outside the Lyon Opera House. They will have the chance to perform this work on Place Bellecour as the Biennale's curtain-raiser, and spectators can (re)discover one of today's "hit" dance shows. The Lyon school of hip-hop is alive and kicking – and now has its very own classics !

15 MINUTES EXTRACT MADE FOR 40 DANSEURS

TARENTELLA 2012

JOIN THE DANCE!

The Biennale has asked Mourad Merzouki to devise a simple, fun piece of choreography for everyone to share. This unforgettable occasion, introduced in 2010, brings together Le Défilé's 4,500 participants and the crowd of spectators on Place Bellecour.

A dancing-in-unison experience to round off this festive day !

Choreography: Mourad Merzouki and the dancers of the Centre Chorégraphik Pôle Pik in Bron.
Music: ASN: an original work after Beethoven's Ninth Symphony.

LEARN THE
CHOREOGRAPHY
FROM MAY ONWARDS AT **BIENNALE
DE LA DANSE**
.COM

LE BATTLE DES ENFANTS

CHILDREN'S BATTLE

FAB DE
RI L'AMATEUR
QUE(S)

MER 26 SEPT, 14 H

La Biennale de la danse et le Centre Chorégraphik Pôle Pik organisent un Battle hip-hop, c'est-à-dire une compétition de danseurs par équipe à l'Amphi de l'Opéra de Lyon : une première rencontre entre enfants de 7/9 ans, une deuxième entre enfants de 10/13 ans. Les équipes sont constituées d'un maximum de 6 danseurs. Plus que l'esprit compétitif, c'est l'esprit de rencontre qui prévaut dans le battle et encore plus dans le Battle des enfants de la Biennale.

Un battle hip-hop consiste en un face à face de danseurs durant lequel la violence du "conflit" (battle) se transforme en beauté et en force artistiques. Les danseurs, seuls ou en groupes, se dépassent par la danse, sans contact physique. Un jury composé de danseurs reconnus dans les différentes disciplines de la danse hip-hop juge les prestations et désigne le gagnant du battle.

Cette pratique très répandue en France a gagné petit à petit ses lettres de noblesse, grâce en particulier au *Juste Debout*, compétition annuelle à Bercy qui rassemble les meilleurs danseurs mondiaux et 16 000 spectateurs ! Ces rencontres permettent de repérer les jeunes talents et de les aider à grandir. Ce premier Battle des enfants de la Biennale sera aussi un moment de découverte des danses d'une ville, dans l'esprit de l'hymne du hip-hop : "Peace, love, unity and havin'fun !" (paix, amour, unité et kiffer !).

JURY

MOURAD MERZOUKI - CIE KÄFIG
BRUCE YKANJY - JUSTE DEBOUT
MONCEF ZEDIRI - POCKEMON CREW

Avec l'amicale collaboration de l'Amphi de l'Opéra de Lyon.

Amphi de l'Opéra

WED 26TH SEPT, 2 PM

We are holding a hip-hop Battle – a competition for dance crews – in the amphitheatre of the Lyon Opera House: one contest for 7- to 10-year-olds, and one for 10- to 13-year-olds. The crews can have up to six dancers. Entry is free, and open to the public. Families and friends are welcome to come and cheer on their crews... The prevailing spirit is not so much sporting rivalry as the idea of connecting with others – and that's even truer of the Biennale children's Battle at the Lyon Opera House.

What's a battle?

A hip-hop battle is a face-off between dancers, during which the violence of the "conflict" (battle) becomes a thing of artistic beauty and power. The dancers, alone or in groups, challenge each other through dance, without any physical contact. A panel of prominent dancers from the various hip-hop disciplines judge the performances and name the winners. Widespread in France, the concept has gradually established itself, thanks particularly to "Juste Debout", a battle held every year at the Paris-Bercy venue, which attracts the world's best dancers and 13,000 spectators! Such events unveil new talents and foster their development. This first-ever children's Battle at the Lyon Dance Biennale will also be the occasion to discover a city's own street dances, in the spirit of the hip-hop hymn *Peace, Love, Unity and Havin' Fun!*

JURY

MOURAD MERZOUKI - CIE KÄFIG
BRUCE YKANJY - JUSTE DEBOUT
MONCEF ZEDIRI - POCKEMON CREW

With the kind cooperation of the Amphi of the Lyon Opera House

Amphitheatre of the Lyon Opera House



RETRANSMISSION
EN DIRECT SUR
LIVE ON  WWW.FRANCE3.FR

LES CINÉBALS

THE CINÉBALS

FAB DE
RI L'AMATEUR
QUE(S)

VEND 28 SEPT, 21 H
SAM 29 SEPT, 15 H & 21 H
DIM 30 SEPT, 15 H

Des scènes de bal mythiques sont transmises joyeusement au public.

Thierry Frémaux, directeur de l'Institut Lumière et Dominique Hervieu ont choisi quatre scènes de danses du patrimoine cinématographique mondial.

Réinventées, détournées, simplifiées, ces scènes mythiques sont transmises au public lors des cinébals.

Des danses simples, drôles quelquefois loufoques, adaptées à tous les publics et à tous les âges.

Pas besoin d'un long apprentissage pour s'amuser à danser le madison après avoir vu ou revu l'épatante scène de *Potiche* avec Gérard Depardieu et Catherine Deneuve...

Le public est invité à partager en famille ou entre amis un moment unique de danse à l'unisson !

En partenariat avec le Festival Lumière

Transbordeur

Abonnement catégorie C

Tarif unique — 10 €

Durée — 2 h

Direction artistique : Dominique Hervieu

Extraits de films choisis par : Thierry Frémaux et Dominique Hervieu

Mise en image : Pascal Minet

Éclairagiste : Franck Bonnier

> Sélection des films disponible à partir du 15 juin sur biennaledeladanse.com

> Selection of films available from 15 June on biennaledeladanse.com

FRI 28TH SEPT, 9 PM
SAT 29TH SEPT, 3 PM AND 9 PM
SUN 30TH SEPT, 3 PM

Passing on legendary dance scenes from the movies to the public in a joyous atmosphere.

Thierry Frémaux, director of Lyon's Institut Lumière, and Dominique Hervieu have selected four group-dance scenes from the world's cinema archives (including the waltz in *The Leopard* and the night-club scene in *The Hustler*). During Le Cinébal these legendary scenes will be reinvented, tweaked and simplified – and passed on to the public. Simple, funny and occasionally zany, these dances are accessible to all people of every age. Once you've seen the superb scene with Gérard Depardieu and Catherine Deneuve in *Potiche* (*Trophy Wife*), you'll know it's a cinch to learn a country line dance... So come and share some fun steps with friends or family!

In partnership with le Festival Lumière

At Le Transbordeur

Ticket price — 10 €

Runtime — 2 hrs

Artistic director : Dominique Hervieu

Film excerpts selected by : Thierry Frémaux et Dominique Hervieu

Film editor : Pascal Minet

Lighting designer : Franck Bonnier

LES "AMBASSADEURS"

Plusieurs centaines de danseurs amateurs seront mobilisés pour participer aux Cinébals de la Biennale en tant qu'ambassadeurs. Pour cela, il suffit de se rendre disponible pour une répétition de 3 h avec Dominique Hervieu afin d'apprendre les danses en amont des bals.

Le jour du Cinébal, les ambassadeurs-complices associés à des danseurs professionnels transmettront les danses à leur famille, leurs amis et à l'ensemble du public.

Les horaires et lieux de répétition seront communiqués ultérieurement aux personnes inscrites.

> Pour vous inscrire en tant qu'ambassadeur, envoyez vos coordonnées à cinebals@labiennale-delyon.com

THE AMBASSADORS

Several hundred amateur dancers will serve as ambassadors at the Biennale's Cinébal events. To be one, you just need to attend a three-hour prior rehearsal with Dominique Hervieu to learn the dances.

On the day, the ambassadors will help the professional dancers teach the dances to their friends, family and the other dancers.

> To sign up, send your contact details to cinebal@labiennaledelyon.com

You will receive rehearsal times and venues in due course.

UN SAUT, UNE PHOTO! JUMP AND SNAP!

Dominique Hervieu a créé en 2009 en partenariat avec l'Université Paris 8, « la petite université populaire de la danse », un cycle de conférences invitant à ouvrir notre perception de l'art chorégraphique. Cette série de réflexions propose d'explorer les différentes façons de parler de la danse, évoque ainsi l'histoire des représentations du corps en mouvement, en organisant la réflexion autour de verbes d'action : tomber, tourner, marcher, courir, prendre par la main... La Biennale a choisi cette année le verbe « sauter » et organise pour cette édition un concours de photo en partenariat avec Télérama.

En partenariat avec Télérama, Métro Rhône-Alpes, JC Decaux, ATC Groupe, et SYTRAL/TCL

Comment ça marche ?

- 1 – Les participants se mettent en scène et réalisent un saut, seul ou à plusieurs.
- 2 – Ils nous envoient leur photo sur notre site web du 6 juin et jusqu'au 19 septembre. www.biennaledeladanse.com/unsautunephoto
- 3 – Un jury composé de journalistes de Télérama, d'artistes photographes et chorégraphes ainsi que de Dominique Hervieu, Directrice artistique de la Biennale récompensera les meilleurs clichés.
- 4 – Les internautes auront également la possibilité de voter entre le 20 et le 23 septembre pour décerner le prix du public.
- 5 – Un prix sera également décerné par Métro Rhône-Alpes.
- 6 – Les photos gagnantes seront publiées dans le Télérama du 3 octobre et exposées rue de la République à Lyon, devant le Café Danse du 26 au 30 septembre.

" Lorsque vous demandez à une personnalité de " jumper ", son attention est essentiellement concentrée sur son saut, le masque de la pose tombe pour laisser apparaître sa vraie personnalité " .

Philippe Halsman. Photographe auteur d'une célèbre série de photo de saut de personnalités des années 50 (Jump book, Philippe Halsman Simon and Schuster, New York, 1959)

PHOTOGRAPHER LE DÉFILÉ ET GAGNER UN INSTANT "ENTRE CIEL ET TERRE"! PHOTOGRAPH LE DÉFILÉ AND WIN A BETWEEN SKY AND EARTH EXPERIENCE!

Des centaines de personnes prennent de magnifiques clichés de ce moment unique. La Biennale leur donne l'occasion de montrer leurs images et de gagner un instant "entre ciel et terre", thème de cette édition 2012 du Défilé.

Plus d'information sur biennaledeladanse.com dès le 15 juin 2012

In 2009 Dominique Hervieu created "the people's little university of dance", a programme of lectures designed to expand our perception of choreographic art. It explores the various ways of talking about dance and looks at the history of representing bodies in motion, through a focus on action verbs: fall, turn, walk, run, take by the hand, etc. This year, the Biennale has chosen the verb "jump" and, as part of the 2012 edition, is holding a photo contest in partnership with French cultural weekly Télérama.

In partnership with Métro Rhône-Alpes, JC Decaux, ATC Groupe, and SYTRAL/TCL

How it works

- 1 – The participant set their scene and then perform a jump, solo or with others.
- 2 – They send their photo to our website from 6 June til 19 October: www.biennaledeladanse.com/unsautunephoto
- 3 – A panel of judges comprising journalists from Télérama, photographic and choreographic artists, and Biennale artistic director Dominique Hervieu will pick out the best pictures.
- 4 – Web users will also have the chance to vote from 20-23 September, and decide who receives the Prix du Public.
- 5 – A price will be awarded by Métro Rhône-Alpes.
- 6 – The four winning photos will be published in the 3 October issue of Télérama, and will be exhibited in rue de la République, Lyon, in front of the Café Danse from 26 to 30 september.

"When you ask a person to jump, his attention is mostly directly toward the act of jumping, and the mask falls so that the real person appears."

Philippe Halsman - Photographer and author of a famous book of 1950s celebrities jumping (JUMP book, Philippe Halsman, Simon & Schuster, New York, 1959)

Hundreds of people will take fantastic shots of this unique occasion. The Biennale is giving you the chance to exhibit your pictures and win an experience "between sky and earth", the theme of Le Défilé 2012.

More details (from 15 June) at: biennaledeladanse.com

COURS DE DANSE POUR TOUS! DANCE CLASSES FOR ALL!

Les cours de danse de la place des Terreaux reviennent cette année avec un souffle nouveau et trois types de danses très différentes: le lindy-hop, le hip-hop et les claquettes irlandaises.

Gratuit

Let's Swing !

Ceux qui aiment les rythmes entraînants, aimeront le lindy-hop, cette danse métissée et fantaisiste qui intègre des variations de pas issus du charleston, des claquettes et du boogie-woogie.

Par le Lyon Swing Dance Club

Chausser ses baskets et entrer dans le mouv' !

Il existe plusieurs styles de danse hip-hop : smurf, lock, break dance, house... Les meilleurs danseurs de hip-hop lyonnais sont présents pendant trois jours pour initier le public aux premiers mouvements de hip-hop debut.

Par le Centre Chorégraphik Pôle Pik

Clap ! Snap ! Stamp and slide !

Se laisser emporter dans l'univers des claquettes irlandaises. Découvrir le plaisir d'une danse qui se pratique aussi en ligne, à plusieurs, dans un rythme qui peut surprendre.

Par le Irish Tap and dance

Les jeudis 13, 20 et 27, vendredis 14, 21 et 28 et samedis 15, 22 et 29 18h - 20h, Place des Terreaux

The Biennale's dance classes on Place des Terreaux are back this year with a fresh lease of life and three very different styles: lindy hop, hip-hop and Irish step dancing.

Free of charge

Let's Swing !

If you like brisk, addictive tempos, you'll love lindy hop – a whimsical, ethnically-mixed dance that fuses variations of steps derived from the Charleston, tap and boogie-woogie.

By the Lyon Swing Dance Club

Pull on your sneakers and get ready to groove !

Hip-hop no longer needs an introduction, but maybe you didn't know that hip-hop dancing covers several styles: smurfing, locking, break dancing, house, etc. Lyon's top hip-hop dancers will spend three days introducing you to the basic moves of standing hip-hop. NdT, correc VF: peut-être vous ne savez pas ?

By the Centre Chorégraphik Pôle Pik

Clap ! Snap ! Stamp and slide !

Enter the world of Riverdance, the incredible show of Irish step dancing. Discover the pleasure of a dance that can also be enjoyed in line and with others, at a tempo that might surprise you.

By Irish Tap and Dance

Thursdays 13, 20 and 27; Fridays 14, 21 and 28; and Saturdays 15, 22 and 29 6-8pm, Place des Terreaux

LA FA- BRIQUE DU RE- GARD

110

DES RENDEZ-VOUS POUR TOUS

- Résidences ouvertes
- La parole aux créateurs !
- Rencontre avec les artistes
- La petite université populaire de la danse
- Rencontre avec la Licra
- Journée - rencontre autour de M. Marin
- Rendez-vous avec L. Goumarre
- Workshop brunch
- Échauffement du spectateur
- Ateliers de mise en mouvement

113

DES RENDEZ-VOUS POUR LES PROFESSIONNELS

- Colloque dans le cadre des 25^e entretiens J.Cartier
- Colloque "La danse dans les arts, pratiques, discours, figures"
- Chantier en cours / danse hip-hop
- Permanence d'info. CND
- Ateliers, rencontre par la pratique
- Permanence d'info. la Belle Ouvrage
- Journée parcours professionnel
- Café de la médiation

110

A RANGE OF EVENTS FOR ALL

- Open residences
- Creators have their say !
- Meet the artists
- The people's little university of dance
- Platform event with Licra
- Journée - rencontre autour de M. Marin
- Rendez-vous, L. Goumarre
- Workshop brunch
- Audience warm-up
- Movement discovery workshops

113

EVENTS FOR PROFESSIONALS

- Seminar as part of the 25th entretiens J.Cartier
- Seminar "Dance in the arts, practices, discourses, figures"
- Work in progress / hip-hop dance
- CND information desk
- Practitioner workshops
- La Belle Ouvrage information desk
- Career path day
- Café de la médiation

DES RENDEZ-VOUS POUR TOUS A RANGE OF EVENTS FOR ALL

FAB DU
- RI REGARD
QUE(S)

RÉSIDENCES OUVERTES

Quelques semaines ou quelques jours avant la première, l'équipe artistique ouvre les portes de sa résidence pour faire un arrêt sur la création et échanger avec le public sur le travail en cours. Un moment rare pour le public qui entre dans les coulisses de la création. *Gratuit, sur réservation au 04 27 46 65 66 à partir du 27 août.*

Sur réservation auprès des Subsistances au 04 78 30 10 02:
- Antoine Defoort et Halory Goerger : mer 23 et jeu 24 mai à 19h30
- David Bobee : le jeu 19 juin à 19h30

Sur réservation auprès de la Biennale de Lyon au 04 27 46 65 66, à partir du 27 août:
- C. Bengolea et F. Chaignaud : le mar 11 à 19h
- Cie 14 :20 mer 12 à 19h
- CCN de Rillieux-La-Pape/Yuval Pick : jeu 13 à 18h30
- L'A./ Rachid Ouramdane : lun 17 à 19h

LA PAROLE AUX CRÉATEURS!

Les artistes présentent leurs créations et répondent aux vos questions, lors d'une conférence de presse ouverte à tous. Une occasion rare d'en apprendre un peu plus sur les intentions des artistes à la veille de la première.

- David Bobee : mer 12
- Sankai Juku : mer 12
- Ballet Preljocaj : jeu 13
- Troupe des artistes de Sebatu- Bali : jeu 13
- Cie Maguy Marin : ven 14
- CCN de Rillieux-la-Pape/Yuval Pick : ven 14
- C. Bengolea et F. Chaignaud : lun 17

- Cie 14:20 : lun 17
- Halory Goerger et Antoine Defoort : lun 17
- Compagnie Des Prairies : mar 18
- L'A./Rachid Ouramdane : mar 18
- Dada Masilo : sam 22 (sous réserve)
- Robyn Orlin : sam 22

Café Danse

Entrée libre

RENCONTRE AVEC LES ARTISTES

À L'ISSUE DE LA REPRÉSENTATION

Sitôt la représentation terminée, l'équipe artistique investit le bord de scène pour rencontrer le public. L'occasion d'échanger, de poser des questions ou de réagir à chaud à la proposition artistique.

- D. Larrieu, P. Houbin, D. Boivin : ven 14 et dim 16
- Sankai Juku : ven 14
- Ballet Preljocaj : mar 18
- Dada Masilo : mar 18, mer 26 et sam 29
- C. Bengolea et F. Chaignaud : mer 19
- CCN de Créteil et du Val-de-Marne / Cie Käfig : jeu 20
- L'A. / Rachid Ouramdane : jeu 20
- Antoine Defoort et Halory Goerger : jeu 20
- Luc Petton / Cie Le Guetteur : jeu 20

- Cie 14:20 : jeu 20
- CCN de Rillieux-La-Pape / Yuval Pick : ven 21
- Groupe Entorse : ven 21
- Philippe Decouflé : sam 22
- Bouba Landrille Tchouda : sam 22
- Cie Maguy Marin : lun 24
- Robyn Orlin : lun 24
- Patrice Thibaud : mer 26
- Kaori Ito : mer 26
- Cie Non Nova / Phia Ménard : jeu 27
- T. Thieü Niang et J.-P. Moulères : ven 28

OPEN RESIDENCIES

A few weeks or days before the premiere, the artistic team will open the doors of their residency, put their development work briefly on hold, and discuss their work in progress with the public. A rare occasion for dance fans to get an inside view of the creative process. *Free booking on +33 (0)4 27 46 65 66 from 27 August.*

Booking required Les Subsistances call +33 (0)4 78 30 10 02
- Halory Goerger et Antoine Defoort : Wed 23 and Thu 24 May at 7.30pm
- Groupe Rictus / David Bobee : Thu 19 July at 7.30pm

Booking required la Biennale de Lyon call +33 (0)4 27 46 65 66, from 27th august:
- C. Bengolea et F. Chaignaud : Tue 11 at 7pm
- Cie 14 :20 Wed. 12 at 7 pm
- CCN de Rillieux-La-Pape/Yuval Pick : Thu 13 at 6.30pm
- L'A./ Rachid Ouramdane : Mon 17 at 7pm

CREATORS HAVE THEIR SAY!

In conversation, the artists present their creations and answer your questions. A rare opportunity to learn a little more about the artists' intentions in the run-up to the premiere.

- David Bobee : Wed 12
- Sankai Juku : Wed 12
- Ballet Preljocaj : Thu 13
- Troupe des artistes de Sebatu- Bali : Thu 13
- Cie Maguy Marin : Fri 14
- CCN de Rillieux-la-Pape/Yuval Pick : Fri 14
- C. Bengolea et F. Chaignaud : Mon 17

- Cie 14:20 : Mon 17
- Halory Goerger et Antoine Defoort : Mon 17
- Compagnie Des Prairies : Tue 18
- L'A./Rachid Ouramdane : Tue 18
- Dada Masilo : Sat 22 (to be confirmed)
- Robyn Orlin : Sat 22

Café Danse

Free entry

MEET THE ARTISTS

AFTER THE SHOW

Just after the performance, the artistic team will settle on the side of the stage and engage with the audience. An opportunity to converse, ask questions and give on-the-spot reactions to the artistic proposition just seen.

- D. Larrieu, P. Houbin, D. Boivin : Fri 14 and Sun 16
- Sankai Juku : Fri 14
- Ballet Preljocaj : Tue 18
- Dada Masilo : Tue 18, Wed 26 and Sat 29
- C. Bengolea et F. Chaignaud : Wed 19
- CCN de Créteil et du Val-de-Marne / Cie Käfig : Thu 20
- L'A. / Rachid Ouramdane : Thu 20
- Antoine Defoort et Halory Goerger : Thu 20
- Luc Petton / Cie Le Guetteur : Thu 20

- Cie 14:20 : Thu 20
- CCN de Rillieux-La-Pape / Yuval Pick : Fri 21
- Groupe Entorse : Fri 21
- Philippe Decouflé : Sat 22
- Bouba Landrille Tchouda : Sat 22
- Cie Maguy Marin : Mon 24
- Robyn Orlin : Mon 24
- Patrice Thibaud : Wed 26
- Kaori Ito : Wed 26
- Cie Non Nova / Phia Ménard : Thu 27
- T. Thieü Niang et J.-P. Moulères : Fri 28

LA PETITE UNIVERSITÉ POPULAIRE DE LA DANSE

La Biennale de la danse, le TNP et l'Université populaire de Lyon accueillent la petite université populaire de la danse du Théâtre National de Chaillot pour un rendez-vous en deux temps sur l'action "Sauter". Dans un premier temps, Isabelle Launay, chercheuse en danse à l'Université Paris 8, propose d'ouvrir notre perception de l'art chorégraphique en explorant différentes façons de parler de la danse. Il s'agit d'évoquer l'histoire des représentations du corps en mouvement, en recourant à l'analyse du mouvement et d'œuvres chorégraphiques, ainsi qu'à la philosophie, à l'histoire ou à d'autres éclairages issus des sciences humaines et des savoir-faire des danseurs. Le second moment prend la forme d'une visite-conférence danse et arts plastiques, menée par Laetitia Doat, danseuse et doctorante au Département danse de l'Université de Paris 8, à travers les collections du Musée des Beaux-arts de Lyon. Elle invite le public à cheminer entre danse et arts plastiques à partir de l'action de sauter.

TNP

Conférence d'Isabelle Launay

Lun 17 sept 18h30
Entrée libre

Musée des Beaux-arts de Lyon

Visite-conférence danse et arts plastiques par Laetitia Doat

Dim 30 sept 11 h

Tarif : 4€/ Réservation auprès du Musée des Beaux-arts de Lyon au 04 72 10 17 52 à partir du 27 août. En partenariat avec le Musée de Beaux-arts de Lyon.

RENCONTRE AVEC LA LICRA

SAM 15 SEPT – 19H

La Licra (Ligue Internationale contre le racisme et l'antisémitisme) présente son action au cours d'un échange avec le public, à l'occasion du spectacle *Roméo et Juliette* de David Bobee.

Les Subsistances

Entrée libre

JOURNÉE-RENCONTRE AUTOUR DE MAGUY MARIN

SAM 15 SEPT

À l'occasion de la sortie d'un ouvrage de Sabine Prokhoris, psychanalyste et philosophe, mais surtout spectatrice de longue date des pièces de Maguy Marin, la Biennale organise une journée spéciale en présence de l'auteure et des artistes qui ont nourri cette réflexion. *Le fil d'Ulysse – Retour sur Maguy Marin* (Les Presses du Réel, coll. "Nouvelles scènes", parution septembre 2012) propose un éclairage sur les enjeux et les conditions d'une fécondité artistique au long cours. Retour donc sur les questions que portent les pièces, et mise en lumière de collaborations essentielles, au premier rang desquelles celle de Denis Mariotte, ce livre est accompagné d'un film, *Quand le travail prend la parole : une longue conversation avec Maguy Marin et Denis Mariotte*, sur leur travail en commun, ponctuée de plusieurs extraits de pièces. Cette journée sera l'occasion de soulever les questions liées à leur démarche de travail.

Café Danse

place de la Bourse, Lyon 2^e / Entrée libre

12 h - Signature rencontre autour du livre. En présence de S. Prokhoris, M. Marin, D. Mariotte et Les Presses du Réel
15 h - Projection du film (durée 3h) et rencontre avec l'auteure à l'issue de la projection.

THE PEOPLE'S LITTLE UNIVERSITY OF DANCE

The Lyon Dance Biennale, the Théâtre National Populaire (TNP) and the Université Populaire de Lyon are playing host to the "people's little university" programme run by the Théâtre National de Chaillot for a two-part presentation on the theme of "Jumping". The first lecture, by Isabelle Launay, a dance researcher at Paris-8 university, proposes to expand our perception of choreographic art by exploring different ways of talking about dance. Launay will discuss the representation of moving bodies through history, with reference to analysis of choreographic movement and works as well as to philosophy, history and other insights drawn from the human sciences and dancers' know-how.

The second lecture, given by Laetitia Doat, a PhD student in the dance department at Paris-8 university, invites the audience to journey between dance and visual art – through the jump.

TNP

Lecture by Isabelle Launay

Monday 17 Sept, 6.30pm
Free entry.

Musée des Beaux-arts de Lyon

Visit/lecture about dance and plastic arts by Laetitia Doat

Sunday 30 Sept, 11.am

Ticket price : 4€/ Booking : Musée des Beaux-arts de Lyon + 33 (0) 72 10 17 52 from 27 August. In partnership with the Musée des Beaux-arts de Lyon.

PLATFORM EVENT WITH LICRA

SAT 15TH SEPT – 7PM

The international league against racism and anti-semitism (LICRA) will present its campaigning work in a conversation with the public, to coincide with David Bobee's *Roméo et Juliette*

Les Subsistances

Free entry

JOURNÉE-RENCONTRE AUTOUR DE MAGUY MARIN

SAT 15TH SEPT

To coincide with the publication of a book by Sabine Prokhoris, a psychoanalyst and philosopher but also a long-time observer of Maguy Marin's work, the Biennale is holding a special one-day event with the author and artists who informed her thinking. *Le fil d'Ulysse – Retour sur Maguy Marin* (Les Presses du Réel, "Nouvelles scènes" collection, to be released in September 2012) explores the issues and conditions that underlie enduring artistic fruitfulness. The book considers the questions addressed in Marin's work, and highlights essential collaborations, including the foremost one with Denis Mariotte. The book comes with a film, *Quand le travail prend la parole : a long conversation with Marin and Mariotte* about their work together, interspersed with excerpts from Marin's oeuvre. This event will provide an opportunity to raise questions to do with their creative approach.

Café Danse

place de la Bourse, Lyon 2 / Free

12noon – Book signing and Q&A session with Sabine Prokhoris, Maguy Marin, Denis Mariotte and publisher Les Presses du Réel
3pm – Screening of the film (runtime : 3hrs) followed by a conversation with the author

CHANTIER EN COURS/ DANSE HIP-HOP

VEN 21 SEPT — 14H30-17H

Pour la troisième fois, Initiatives d'Artistes en Danses Urbaines s'associe à la Biennale de la danse de Lyon pour présenter le travail de la jeune création chorégraphique en danse hip-hop.

Quatre chorégraphes singuliers et prometteurs proposeront un extrait de leur spectacle en cours de création au studio de la Maison de la danse, un événement organisé en partenariat avec la SACD.

Undercover Sakalapeuch

Création 2013 — Pièce pour 4 danseurs - chorégraphie collective
Interprètes : Laura aka Nala, François aka Frankwa, Melvin aka Sanjii, Marcus aka Kimass

Amine Boussa Moovance

Création 2011 — Duo chorégraphié par Amine Boussa
Interprètes : Amine Boussa, Claire Pidoux

Aïda Boudrioua Poisson d'avril

Création 2012 — Solo chorégraphié et interprété par Aïda Boudrioua

Bintou Dembélé Z.H.

2013 — Piece for 6 dancers - choreographed by Bintou Dembélé
Dancers (subject to confirmation): Téó Vichittra, Cintia Golitin, Farrah El Maskini, Nelson Ewandé, Antonio Nvuani Gaston

Studio Jorge Donn, Maison de la Danse

8 Avenue Jean Mermoz, Lyon 8^e
04 72 78 18 18

Inscription gratuite ouverte aux professionnels uniquement.
Réservations auprès de Chloé Le Nôtre:
01 40 03 74 75 - c.lenotre@villette.com

Initiatives d'Artistes en Danses Urbaines est cofondé par la Fondation de France et le Parc de la Villette, soutenu par la Caisse des Dépôts et l'Acse.

ATELIERS, RENCONTRES PAR LA PRATIQUE

9 > 30 SEPT.

Workshops du CND Lyon/Rhône-Alpes

Destinés aux danseurs professionnels et aux enseignants de la danse.

Ces moments de pratique et de partage sont conçus en écho aux pièces programmées à la Biennale de la danse de Lyon et sont donnés par plusieurs chorégraphes, danseurs, artistes accueillis à cette occasion.

Renseignements et inscriptions

Centre National de la Danse Lyon/Rhône-Alpes

cndlyon@cnd.fr/www.cnd.fr, Tél. 04 72 56 10 70

Centre national de la danse / Lyon

40 ter, rue Vaubecour, Lyon 2^e

WORK IN PROGRESS/ HIP-HOP DANCE

FRI 21 SEPT — 2.30-5PM

For the third time, the national "Initiatives d'Artistes en Danses Urbaines" programme is teaming up with the Lyon Dance Biennale to show the work of young hip-hop choreographers. Four distinctive, promising choreographers will stage excerpts from their works in progress at the Maison de la Danse studio. An event held in partnership with the French authors' rights body SACD.

Undercover Sakalapeuch

2013 — Piece for 4 dancers - group choreography
Dancers: Laura aka Nala, François aka Frankwa, Melvin aka Sanjii, Marcus aka Kimass

Amine Boussa Moovance

2011 — Duo choreographed by Amine Boussa
Dancers: Amine Boussa, Claire Pidoux

Aïda Boudrioua Poisson d'avril

2012 — Solo choreographed and danced by Aïda Boudrioua

Bintou Dembélé Z.H.

2013 — Piece for 6 dancers - choreographed by Bintou Dembélé
Dancers (subject to confirmation): Téó Vichittra, Cintia Golitin, Farrah El Maskini, Nelson Ewandé, Antonio Nvuani Gaston

Studio Jorge Donn, Maison de la Danse

8 Avenue Jean Mermoz, Lyon 8^e
04 72 78 18 18

Registration free of charge. Professionals only.
To register, contact: Chloé Le Nôtre:
+33 (0) 140 03 74 75 - c.lenotre@villette.com

The "Initiatives d'Artistes en Danses Urbaines" programme was co-founded by Fondation de France and Parc de la Villette, with support from the Caisse des Dépôts public investment group and the French national agency for social cohesion and equal opportunities (Acse).

PRACTITIONER WORKSHOPS

9 > 30 SEPT.

Run by CND Lyon/Rhône-Alpes

For professional dancers and dance teachers.

These practices and sharing sessions, designed to echo the Biennale programme, will be led by choreographers, dancers and artists involved in festival productions.

Details and registration :

Details and bookings

National dance center Lyon/Rhône-Alpes

Rhône-Alpes : cndlyon@cnd.fr/www.cnd.fr, Tél. +33 (0)4 72 56 10 70

National dance centre (CND)

40 ter, rue Vaubecour, Lyon 2^e

PERMANENCE D'INFORMATION CND

Le département Ressources professionnelles du Centre National de la Danse assure une mission d'information et d'accompagnement en direction de tous les acteurs du secteur chorégraphique. Venez retrouver nos différents outils et services concernant : l'emploi et les métiers, la formation et l'insertion, la reconversion ; l'organisation et l'économie du secteur ; le droit (réglementation du spectacle et de l'enseignement, statuts de l'artiste et de l'enseignant, assurance chômage...) ; la santé. Vous pouvez également prendre rendez-vous pour un entretien.

Informations et rendez-vous : ressources@cnd.fr, Tél. 01 41 839 839

Café Danse

place de la Bourse, Lyon 2^e

mar 25 — 13 h > 18 h

mer 26 — 11 h > 13 h et 14 h30 > 17 h30

PERMANENCE D'INFORMATION LA BELLE OUVRAGE

La Belle Ouvrage est un espace dédié à la relation au travail au service des professionnels du secteur artistique et culturel.

Quatre types d'activités y sont développés :

- L'accompagnement individuel

- L'accompagnement d'équipes

- La formation professionnelle

- La production et circulation d'idées

L'équipe de La Belle Ouvrage sera présente dans le cadre de permanences d'information sur deux temps forts de la Biennale et vous propose de venir échanger sur ses activités de façon informelle ou plus personnalisée. Des rendez-vous exploratoires avec un consultant peuvent être organisés : vous pouvez prendre un rendez-vous dès maintenant ou venir les rencontrer directement sur place !

Permanences : mer 19, jeu 20, ven 21, mar 25, mer 26

11 h > 13 h, 14 h > 18 h

Contact : Amélie Cousin, coordinatrice

01 53 36 76 50 - bienvenue@labelleouvrage.fr -

www.labelleouvrage.fr

Café Danse

place de la Bourse, Lyon 2^e

CND INFORMATION DESK

The professional resources department of France's national dance centre (CND) has a mission to information and assist all actors in the choreographic sector. Come and find out about its tools and services concerning : employment and professions ; training and integration ; retraining ; sector organisation and economics ; the law (regulation of the performance and education sectors, status of artists and teachers, unemployment insurance, etc.) ; healthcare. You can also book an appointment.

Details and bookings : ressources@cnd.fr, Tél. +33 (0)1 41 839 839

Café Danse

place de la Bourse, Lyon 2^e

tue 25 — 1 > 6pm

wed 26 — 11am > 1pm and 2.30 > 5.30pm

LA BELLE OUVRAGE INFORMATION DESK

La Belle Ouvrage is a professional-development consultancy for art and culture professionals.

It offers four types of activity :

- Individual support

- Team support

- Continuing professional development

- Production and circulation of ideas

La Belle Ouvrage's team will run information desks during two peak periods of the Biennale. They invite you to come and discuss its activities on an informal or more personalised basis. Exploratory appointments with a consultant can be arranged : you can book an appointment now, or come and meet them on the day !

Information desks : Tue. 19, Thu. 20, Fri. 21, Tue. 25, Wed. 26

11am > 1pm, 2 > 6pm

Contact : Amélie Cousin, coordinator

+33 (0)1 53 36 76 50 - bienvenue@labelleouvrage.fr -

www.labelleouvrage.fr

Café Danse

place de la Bourse, Lyon 2^e

JOURNÉE PARCOURS PROFESSIONNEL

MAR 25 SEPT

Comment faire évoluer son parcours professionnel ? Comment le consolider ? Quels interlocuteurs solliciter ? Quelles aides mobiliser ? L'Afdas, le Pôle emploi, le Groupe Audiens, la NACRe Rhône-Alpes et le Centre National de la Danse vous proposent une matinée d'information suivie de rendez-vous individuels sur ces enjeux.

10h > 11h — L'Afdas et le Pôle Emploi présentent leurs différents modes d'intervention (formation continue, emploi, métiers) pour soutenir les professionnels face à l'évolution des carrières dans le monde du spectacle.

Organisé par le Pôle Emploi, l'Afdas et la NACRe Rhône-Alpes.

11h30 > 12h30 — Le Fond de professionnalisation des artistes et techniciens du spectacle et le Centre national de la danse vous informent sur les actions d'accompagnement professionnel qu'ils mettent en œuvre en direction des artistes chorégraphiques : soutien au projet professionnel, carrière, reconversion...

Organisé par le CND et le Groupe Audiens.

13h > 18h — Permanences et entretiens individuels, sur rendez-vous.

Inscriptions :

Afdas/Pôle emploi/NACRe :
lyon@afdass.com, 04 72 00 55 00 / 04 72 00 55 07

Groupe Audiens : Fonds de professionnalisation et de solidarité des artistes et techniciens du spectacle :
miriamou.chao@audiens.org, 01 17 73 33 31
CND : ressources@cnd.fr, 01 41 83 98 39

Café Danse

place de la Bourse, Lyon 2^e

CAFÉ DE LA MÉDIATION

MER 26 SEPT - 17H

Pour la deuxième édition, l'Association Médiation Culturelle (MCA) s'associe à la Biennale et propose un Café de la médiation qui s'inscrit dans le cadre d'un nouveau cycle de Cafés organisés en 2012 par MCA. "Mettre la main à la pâte" : les ateliers de pratique ou l'art d'expérimenter. Parmi les diverses formes de médiation culturelle, l'atelier de pratique se caractérise par des gestes et une implication dans l'action. Cette activité, qui s'avère particulièrement mobilisatrice pour les jeunes publics, a-t-elle les mêmes enjeux dans le domaine de la danse et celui des arts plastiques ? En croisant les approches d'un chorégraphe et d'un artiste plasticien, chacun en charge d'ateliers de pratique avec des jeunes, il s'agit d'interroger les complémentarités et les effets réciproques, entre l'expérimentation du faire et la réception des œuvres.

En partenariat avec l'association de médiation culturelle (MCA)

Café Danse

place de la Bourse, Lyon 2^e

CAREER PATH DAY

TUE 25TH SEPT

How can you develop your professional development path ? Or consolidate it ? Which contacts should you approach ? And which types of funding should you seek ? Afdas (a cultural-sector training insurance fund), the Pôle Emploi national job-centre network, Groupe Audiens, the Nouvelle Agence Culturelle Régionale (NACRe) Rhône-Alpes and the national dance centre (CND) invite you to attend an information morning, followed by individual appointments.

10 > 11am — Afdas and Pôle Emploi present their various methods (in the areas of continuing professional development, employment, and professions) to support performance-arts professionals in managing change in their careers.

Organised by Pôle Emploi, Afdas and NACRe Rhône-Alpes.

11.30am > 12.30pm — Grouped Audiens and the national dance centre (CND) give details of the professional support schemes they run for choreographic artists : support for professional projects, career growth, retraining, etc.

Organised by the CND and Groupe Audiens.

1 > 6pm — Information desks and individual meetings, by appointment.

Registration :

Afdas/Pôle emploi/NACRe :
lyon@afdass.com, Tel. +33 (0)4 72 00 55 00 / (0)4 72 00 55 07
Groupe Audiens : performance artist and technician training and solidarity fund :
miriamou.chao@audiens.org, Tel. +33 (0)1 17 73 33 31
CND : ressources@cnd.fr, Tel. +33 (0)1 41 83 98 39

Café Danse

place de la Bourse, Lyon 2^{ew}

CAFÉ DE LA MEDIATION

WED 26TH SEPT — 5PM

Non-profit body Médiation Culturelle Association (MCA) is again teaming up with the Lyon Dance Biennale, after 2010, to hold a session during the festival. This "café" is part of MCA's 2012 programme. Theme : practical workshops, or the art of hands-on experimentation. Of the many kinds of cultural mediation, the practical workshop is typified by physical involvement. But does this activity, which particularly appeals to young audiences, raise the same issues in the dance sphere as it does in the visual arts ? The session will compare the approaches of a choreographer and artist, both of whom lead hands-on workshops for young people, to explore their complementary aspects and reciprocal effects, in terms of hands-on experimentation and artwork reception.

In partnership with Médiation Culturelle Association (MCA)

Café Danse

place de la Bourse, Lyon 2^e

focus
danse

du 19 au 22 septembre

pendant la Biennale de la danse de Lyon
during the Lyon Dance Biennale / France

9 créations

ou spectacles récents d'artistes français
4 jours d'échanges
avec des programmateurs du monde entier

9 new works

and recent works of french artists
4 days of dialogue
with programmers from around the world

Les spectacles Focus danse Focus dance shows

David Bobee – Groupe Rictus, "Roméo et Juliette"
Cecilia Bengolea et François Chaignaud, "création 2012"
Rachid Ouramdane – L'A., "Sfumato" [titre provisoire]
Philippe Decoufflé – Compagnie DCA, "Panorama"
Yuval Pick – CCN de Rillieux-la-Pape, "Basics" [titre provisoire]
Cie Maguy Marin, "création 2012"
Antoine Defoort et Halory Goerger, "Germinal"
Samuel Lefeuvre, Raphaëlle Latini et Nicolas Olivier – Groupe Entorse, "Accidens (ce qui arrive)"
Bouba Landrille Tchouda – Cie Malka, "Murmures"

Les rencontres Focus danse Focus dance meeting

Speed dating, salons d'artistes, débat...
Speed-dating, programmers ice breakers, conference....

Focus danse est organisé par la Biennale de la danse de Lyon,
l'Institut français et les services culturels des Ambassades de France,
l'Onda [Office national de diffusion artistique] et la NACRe Rhône-Alpes

INSTITUT
FRANÇAIS



ET
AUSSI

AND
ALSO

—
120

LES PARCOURS

—
122LE WEEK-END
FAMILLE—
123AUTOUR
DE LA BIENNALE—
126

TARIFS

—
127

LE CAFÉ DANSE

—
120

TRAILS

—
122FAMILY
WEEKEND—
123AROUND
THE BIENNALE—
126

PRICES

—
127

LE CAFÉ DANSE

LES PARCOURS DE LA BIENNALE BIENNALE TRAILS

3 SPECTACLES €55
au choix, parmi les 5 proposés

MOINS DE 26 ANS €27,50
3 SPECTACLES
au choix, parmi les 5 proposés

3 SHOWS €55
choose, among 5 shows

FOR UNDER -26S €27,50
3 SHOWS
choose, among 5 shows

LE PARCOURS ASIE

Faire des liens entre des esthétiques, des réalités différentes, des opposés, tous venus d'Asie.

Ce parcours permet à partir de cinq œuvres très contrastées de mettre en valeur les attraits mutuels des cultures européennes et asiatiques, il met en évidence la force des contrastes en Asie, de la lenteur à l'explosion physique, du cérémonial au jeu, de la technologie aux formes épurées... En premier lieu, nous vous invitons à un voyage dans le temps grâce à la Troupe des artistes de Sebato venue de Bali, danses vernaculaires extrêmement raffinées qui ont bouleversé la conception du théâtre occidental.

Les artistes de Sebato présenteront *Une Nuit balinaise*, souvenir et évocation du programme vu par Antonin Artaud en 1931 à l'exposition universelle. Lorsque l'on sait combien de créateurs occidentaux ont été inspirés par cette culture, on mesure l'intérêt historique de ce spectacle.

À l'opposé, vous pourrez découvrir pour la première fois en France un show hip-hop japonais avec les Mortal Combat, Former Aktion, Repoll:FX, fascinant de virtuosité. Comme diraient nos danseurs français: "Respect"! Egalement très éloigné, le maître du Butô, Ushio Amagatsu, créateur de la compagnie Sankai Juku, nous offre une première mondiale à l'Opéra de Lyon dans une cérémonie à la fois organique et minérale. Deux danseurs-chorégraphes vivant entre la France et le Japon, Kaori Ito et Hiroaki Umeda, nous livrent des soli très singuliers d'une grande force visuelle au sein d'une même soirée. Enfin, Mourad Merzouki crée à l'invitation du Théâtre National de Taipei *Yo Gee Ti*; cette coproduction internationale montre la dynamique des échanges culturels et l'intérêt des rencontres entre interprètes français et taiwanais.

Nous vous proposerons d'écouter les artistes à la fin des représentations pour mieux comprendre par exemple comment le masque balinaise se retrouve dans le visage poudré d'Amagatsu puis dans la Danse du miroir de Kaori Ito et bien d'autres références secrètes à découvrir.

MOURAD MERZOUKI
CIE KÂFIG - CCN DE CRÉTEIL ET DU VAL-DE-MARNE

YO GEE TI
Maison de la Danse
Du 13 au 27 sept
» voir p.53

USHIO AMAGATSU
SANKAI JUKU

CRÉATION 2012
Opéra de Lyon
du 13 au 15 sept
» voir p.16

KAORI ITO ET HIROAKI UMEDA

SOLOS, HOLISTIC STRATA
Théâtre de la Renaissance
du 25 au 27 sept
» voir p.44-74

TROUPE DES ARTISTES DE SEBATO — BALI

BALI, DANSES ET DRAMES
Auditorium de Lyon
du 14 au 16 sept
» voir p.39

MORTAL COMBAT REPOLL:FX FORMER AKTION

JAPANESE DELIGHT
Bourse du Travail
du 28 au 30 sept
» voir p.48

THE ASIA TRAIL

Make connections between different aesthetics, realities and opposites – all of them from Asia.

This trail, spanning six works rich in contrasts, emphasises the mutual attraction of European and Asian cultures. It highlights the powerful contrasts in Asia – from slowness to physical explosiveness, from ceremonial to play, from technology to the purest pared-down forms.... To begin, we invite you to travel through time courtesy of the Sebato company of artists from Bali, with vernacular dances of extreme refinement that radically redefined the Western conception of theatre. The artists of Sebato will present *Une nuit balinaise*, a memory and evocation of the programme seen by Antonin Artaud in 1931 at the world fair. This culture inspired many Western creators, giving an idea of the show's historical interest. At the other end of the scale, you can experience for the first time in France a Japanese hip-hop show featuring the compelling virtuoso flair of the Mortal Combat, Repoll:FX and Former Aktion crews. Respect!, as our French dancers would say. In another spectacle from faraway, the Butoh master Amagatsu with his Sankai Juku company will stage a world premiere at the Lyon Opera House: a ceremony both organic and mineral in its stage design. Two dancer-choreographers who divide their time between France and Japan, Kaori Ito and Hiroaki Umeda, will feature on the same bill, performing highly distinctive solos of great visual force. And lastly, Mourad Merzouki will premiere his commission by the Taipei National Theater, *Yo Gee Ti*, an international co-production that reflects the vibrant cultural exchanges and the appeal of encounters between French and Taiwanese performers. Conversation sessions with the artists after the shows will help you better understand why, for example, the Balinese mask is present in Amagatsu's powdered face and then in Kaori Ito's Danse du miroir, as well as many other secret references.

LA BIENNALE PROPOSE DES PARCOURS POUR AIDER LE PUBLIC À SUIVRE LES FILS ESTHÉTIQUES, THÉMATIQUES, GÉOGRAPHIQUES À L'INTÉRIEUR DE LA PROGRAMMATION.

Pour chacun de ces spectacles il est possible de rencontrer et dialoguer avec les artistes qui éclaireront leur démarche.

THE BIENNALE HAS DESIGNED TRAILS TO HELP FESTIVAL-GOERS FOLLOW AESTHETIC, THEMATIC AND GEOGRAPHICAL THREADS WITHIN THE PROGRAMME.

For each of these shows, you will be able to converse with the artists, who will shed light on their work.

LE PARCOURS RÉCIT

Ce parcours permet de montrer les liens, au travers de cinq spectacles, entre danse et littérature. Cinq partis pris artistiques très différents éclairent le dialogue entre les deux arts:

Angelin Preljocaj convoque le roman de Laurent Mauvignier *Ce que j'appelle oubli*. Il l'aborde comme un texte qui peut porter le corps et qui peut être porté par le corps. Cette matière littéraire permet au chorégraphe de créer une pièce poétique/politique en prise directe avec un fait divers. Dans cette nouvelle création, Angelin Preljocaj restitue avec sa compagnie une histoire de corps actuelle et violente.

David Bobee est metteur en scène, il crée son *Roméo et Juliette* dans une langue adaptée à l'oralité de notre époque. Pour lui, le corps au théâtre est politique. Les interprètes sont comédiens, danseurs, circassiens, ils prennent la parole en inversant les codes. La compagnie Astrakan (Daniel Larrieu, Dominique Boivin, Pascale Houbin) invente un élégant tour de chant à partir des chansons de Barbara, Léo Ferré, Gainsbourg... Les trois créateurs nous parlent de trente ans d'engagement artistique à travers les mini-scenari de ces chansons et leur détournement dansé.

Rachid Ouramdane dans *Sfumato*, invente une nouvelle forme de narration, entre fiction et témoignage. Avec la collaboration de l'écrivain Sonia Chiambretto, il invente une "réécriture du réel". Parti d'un héritage chorégraphique plutôt conceptuel, Rachid Ouramdane fait apparaître au fur et à mesure de son œuvre des narrations, une fibre émotive qui transforme son esthétique.

Thierry Thieû Niang et Jean-Pierre Moulères créent...*du printemps!* sur la musique du *Sacre du printemps* de Stravinski et conçoivent un spectacle en deux actes, avec les extraits des *Cahiers de Nijinski* dits par Patrice Chéreau, puis la mise en mouvement des interprètes et du lecteur dans une course dans le temps. Thierry Thieû Niang qui, dans son parcours, a rencontré le théâtre de Patrice Chéreau, intègre dans cette pièce de façon très personnelle la question de la dramaturgie et du récit.

RACHID OURAMDANE
LA

SFUMATO
Le Toboggan, Décines
du 19 au 20 sept
» voir p.29

BALLET PRELJOCAJ
CCN D'AIX-EN-PROVENCE

CE QUE J'APPELLE OUBLI
Célestins – Théâtre de Lyon
du 15 au 21 sept
» voir p.37

DAVID BOBEE
GROUPE RICTUS

ROMÉO ET JULIETTE
Les Substances
du 13 au 22 sept
» voir p.14

T. THIEÛ NIANG ET J.P. MOULÈRES

...DU PRINTEMPS!
TNP - Villeurbanne
du 27 au 29 sept
» voir p.84

D. LARRIEU, D. BOIVIN, P. HOUBIN
CIE ASTRAKAN

EN PISTE
Le Sémaphore, Irigny
Le Polaris, Corbas
du 13 au 16 sept
» voir p.56

THE STORYTELLING TRAIL

This five-show trail lays bare the links between dance and literature. Five very different artistic enterprises shed light on the dialogue between the two arts:

Angelin Preljocaj has adapted Laurent Mauvignier's novella *Ce que j'appelle oubli*, approaching it as a text that can bear, and be borne by, the body. With this literary material, the choreographer has been able to create a poetic-political piece that engages directly with a criminal incident. Angelin Preljocaj and his company here reconstruct a topical, violent story of a body.

David Bobee is a stage director, and has created his *Roméo et Juliette* in a language adapted to the orality of our age. In the theatre, as he sees it, the body is political. The performers – dancers, a singer, a circus artist – turn the usual grammar upside down and give voice.

Compagnie Astrakan (Daniel Larrieu, Dominique Boivin and Pascale Houbin) have invented an elegant recital of songs by Barbara, Léo Ferré and Gainsbourg, among others. The three creators tell us about thirty years of artistic commitment, through mini-scripts of these songs and their interpretations in dance.

Rachid Ouramdane devises a new narrative form in *Sfumato*, a hybrid of fiction and testimony. Collaborating with the writer Sonia Chiambretto, he invents a "rewriting of reality". Starting from his fairly conceptual choreographic legacy, Rachid Ouramdane gradually develops narrative arcs and an emotional plangency that transform his aesthetic.

Thierry Thieû Niang and Jean-Pierre Moulères have created...*du printemps!* to the music of Stravinsky's Rite of Spring. This is a show in two acts: Patrice Chéreau reads excerpts of Nijinsky's diary, and then the performers and speaker begin to move in a race against time. Thierry Thieû Niang, who along his artistic pathway has experienced Chéreau's approach to the theatre, here incorporates the issues of dramaturgy and narration in a deeply personal way.

RÉSERVER
SON PARCOURS
TO BOOK A
TRAIL  BIENNALE
DE LA DANSE
.COM

LE WEEK-END FAMILLE FAMILY WEEKEND

PETITS ET GRANDS SE RÉUNISSENT AUTOUR DE DEUX PROPOSITIONS ARTISTIQUES SURPRENANTES.

L'occasion unique de partager, en famille, le plaisir de la danse dans l'univers du 7e art et de découvrir avec complicité l'énergie du hip-hop. Ateliers ludiques, gourmandises et danses sont au programme d'un week-end rythmé.

YOUNGSTERS AND GROWN-UPS CAN JOIN UP TO ENJOY TWO SURPRISING ARTISTIC PROPOSITIONS.

This is a one-off opportunity to share the thrills of dance in the movies, but also to sample the energy of hip-hop as a family unit. Fun workshops, mouth-watering interludes and dancing make up the programme of this high-tempo weekend.

20 €
PAR
PERSONNE
la journée

15 €
PAR
PERSONNE
la journée

20 €
PER
PERSON
a day

15 €
PER
PERSON
a day

SAM 29

Samedi c'est ciné!

Dancez en costume et habit de star ou d'époque que vous ayez confectionnés!

Apprenez en famille des petites chorégraphies inspirées de scènes de danse du patrimoine cinématographique... Un samedi ciné, un samedi dansé!

Au Café Danse

place de la Bourse, Lyon 2^e

11h > 19h — Studio "Photo de sauts" ouvert à tous les enfants
11h — Atelier déguisement

12h 30 — Déjeuner au Café Danse: un menu enfant est spécialement concocté pour l'occasion

Au Transbordeur

15h — Cinébal

>> voir p.105

DIM 30

Le hip-hop, c'est top!

Après un atelier de découverte de la danse hip-hop, on fait le plein d'énergie autour d'un goûter gourmand et on part tous ensemble à la découverte d'un show exceptionnel avec les meilleurs groupes de hip-hop japonais!

A la Bourse du Travail

14h — Atelier hip-hop en famille
15h 45 — Goûter
17h — Spectacle *Japanese Delight*
>> voir p.48

SAT 29

Samedi c'est ciné!

Dance in a movie-star or period costume that you've made yourself!

As a family, learn small choreographic routines inspired by dance scenes from cinema's heritage... Saturday's the day for films and dancing!

At Café Danse

place de la Bourse, Lyon 2^e

11am to 7pm — Photo studio opened to children
11am — Fancy-dress workshop
12.30pm — Lunch at Café Danse: a kids' menu specially designed for the occasion

At Le Transbordeur

3pm — Cinébal

>> see p.105

SUN 30

Le hip-hop, c'est top!

Kick off the afternoon with a hip-hop discovery workshop, then recharge your batteries with a lip-smacking snack buffet... before heading off to watch Japan's finest hip-hop crews strut their stuff!

At La Bourse du Travail

2pm — Family hip-hop workshop
3.45pm — Snack buffet
5pm — Show by *Japanese Delight*
>> see p.48

RÉSERVER
UN WEEKEND
TO BOOK A
WEEKEND  BIENNALE
DELADANSE
.COM

AUTOUR DE LA BIENNALE AROUND THE BIENNALE

SOIRÉE D'OUVERTURE FESTIVAL JAZZ À VIENNE

JEU 28 JUIN, DÈS 18 H

En 2011, Jazz à Vienne et le Rhino Jazz(s) festival surprenaient en invitant les japonais du Shibusa Shirazu Orchestra pour un spectacle-concert détonnant et surprenant! En 2012, les 2 festivals relèvent le défi en proposant une soirée exceptionnelle où les jazz rencontrent l'Afrique, la danse de Merlin Nyakam et l'association Angata de Faby Gaggione; où les Ambassadeurs de Blitz enflamment de leurs rythmiques funk-groovy le Théâtre Antique accompagné de la voix de Sandra N'kake; où les percussions de la Cie Trans-Express s'élèvent en un Mobil Homme géant; où se croisent et se mélangent les arts pour donner le ton des éditions Jazz à Vienne et Rhino Jazz(s) 2012: énergique, surprenante et rythmée.

En amont de cette soirée, le chorégraphe Merlin Nyakam dirigera des ateliers de danse africaine et de bals dans le cadre de Jazz à Vienne. Il sera aussi présent dans le cadre de la Biennale de la danse.

En collaboration avec la Biennale de la danse, la MJC de Vienne, la Locomysic et ViennAgglo.

Du Jardin de Cybèle au Théâtre Antique de Vienne

Spectacles et concerts gratuits / sur invitation

Réservation sur www.jazzavienne.com et www.rhinojazz.com dès mi-avril

32^e festival Jazz à Vienne
du 28 juin au 13 juillet 2012
www.jazzavienne.com

OPENING NIGHT OF THE JAZZ FESTIVAL IN VIENNE

THU 28 JUNE, FROM 6PM

In 2011, Jazz à Vienne and Rhino Jazz(s) surprised observers by inviting the Shibusa Shirazu Orchestra from Japan for an explosively entertaining show! In 2012, the two festivals are again rising to the challenge with a compelling curtain-raiser during which jazz will connect with Africa through dancer Merlin Nyakam and Faby Gaggione's Angata association, and Blitz the Ambassador will set the Théâtre Antique on fire with their funk-groove rhythms, accompanied by vocalist Sandra N'kake; the percussions of the local Trans-Express company will rise to form a giant "mobile man/home". The arts will merge to set the tone for the 2012 editions of Jazz à Vienne and Rhino Jazz(s) – bursting with energy, surprises and rhythm! Prior to this evening event, the choreographer Merlin Nyakam will lead African-dance workshops and parties as part of the Jazz à Vienne festival. He will also be present at the Dance Biennale.

In collaboration with the Lyon Dance Biennale, the youth and culture centre (MJC) in Vienne, the Locomysic association and the ViennAgglo metropolitan authority.

From the Jardin de Cybèle to the Théâtre Antique of Vienne

Free shows and concerts / by invitation

Bookings (from mid-April): www.jazzavienne.com / www.rhinojazz.com

32^e festival Jazz à Vienne
from 28 June to 13 July 2012
www.jazzavienne.com

NOUVELLE BIENNALE OFF AU CROISEUR

Après les Biennales 2006, 2008, 2010, le Croiseur remet ça pour une OFF 2012.

Un événement à la hauteur de l'ambition des nouveaux créateurs d'aujourd'hui qui réunira sur 3 week-ends de septembre les forces vives de la danse urbaine et contemporaine régionales. Des vendredis soirs réservés au hip-hop avec Stylistik, Anothai, A'corps... Des samedis et des dimanches après-midi consacrés à la danse contemporaine (Cie Parc, Wejna, Sabine Novel, Mac Guffin...). Des "après 22h" orientés Tremplin et nouvelles tentatives avec les élèves sortants du CNS-MD... Une Scène de vraies Découvertes avec projections, expos et espace rencontre...

Un rendez-vous avec plus de 25 compagnies du 14 au 30 septembre 2012.

Le Croiseur

4 Rue de la Croix Barret Lyon 7e

04 72 71 42 26

> www.lecroiseur.org

BIENNALE FRINGE AT LE CROISEUR

After the 2006, 2008 and 2010 Biennales, Le Croiseur is once again holding its fringe festival in 2012. The event will match the ambition of today's new creators, gathering the region's vibrant urban and contemporary dance talent over three weekends in September. Friday evenings: hip-hop, with Stylistik, Anothai, A'corps, and others. Saturdays and Sunday afternoons: contemporary dance (Compagnie Parc, Wejna, Sabine Novel, Mac Guffin, etc.). After 10pm on Saturdays, showcase sessions and new initiatives with students from the Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse. A fringe festival with performance discoveries, screenings, exhibitions and a platform-event area.

Featuring over 25 companies from 14-30 September 2012.

Le Croiseur

4 Rue de la Croix Barret Lyon 7e

04 72 71 42 26

> www.lecroiseur.org

LES CARTES BLANCHES

Une carte blanche est donnée aux élèves du Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Lyon, à de toutes jeunes compagnies de la région ainsi qu'aux élèves de l'école de danse "Les Cours ProVieDanse" de Décines, pour présenter de courtes pièces au public et l'inviter à danser.

Tous les soirs de représentation à partir de 19h30 pour les représentations à 20h30 et 21h et à partir de 20h pour les représentations à 21h30.

Le Toboggan - Décines

14, avenue Jean Macé, Décines
www.letoboggan.com

CARTES BLANCHES

Carte-blanche invitations have been extended to the students of the Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Lyon, to fledgling local companies, and to the students of the Les Cours ProVieDanse school in Décines, to perform short pieces for the public and invite their audiences to dance.

On every performance night from 7.30pm (for shows starting at 8.30pm) or from 8pm (for shows starting at 9.30pm).

Le Toboggan - Décines

14, avenue Jean Macé, Décines
www.letoboggan.com

LES TOILES DANSANTES DE LA BIENNALE

Le Ciné Toboggan rend hommage aux chefs-d'œuvre de la comédie musicale. À redécouvrir sur grand écran, en copies restaurées, les cultissimes chorégraphies, qui nous ont fait chanter, danser et surtout rêver!

Tous en scène!
de Vincente Minnelli
 1953 - Etats-Unis - 1h51 - VOST
 jeu 13 — 14h30
 sam 15 — 18h30

Les demoiselles de Rochefort
de Jacques Demy
 1966 - France - 2 h
 ven 14 — 20h30
 dim 16 — 18h30

Hair
de Milos Forman
 1979 - Etats-Unis - 2h01 - VOST
 jeu 20 — 18h30
 dim 23 — 18h30

Ciné Toboggan - Décines

14, avenue Jean Macé, 69 150 Décines
 04 72 93 30 00/08

www.letoboggan.com
 Tarif unique: 4, 80 € (4,30 € pour les enfants)

Grease
de Randal Kleiser
 1978 - États-Unis - 1h50 - VOST
 jeu 20 — 21h00
 sam 22 — 18h30

Bollywood, Bollywood
de Rakeysh Omprakash Mehra et Jeff Zimbalist
 2011 - Inde - 1h21 - VOST
 mer 26 — 20h30
 dim 30 — 18h30

West side story
de Robert Wise
 1960 - Etats-Unis - 2h31 - VOST
 jeu 27 — 14h30
 sam 29 — 18h00

The Band Wagon
by Vincente Minnelli
 1953 - USA - 1h51
 original version with French subtitles
 thu 13 — 2.30pm
 sat 15 — 6.30pm

Les demoiselles de Rochefort
by Jacques Demy
 1966 - France - 2 hrs
 original French version, no subtitles
 fri 14 — 8.30pm
 sun 16 — 6.30pm

Hair
by Milos Forman
 1979 - USA - 2h01
 original version with French subtitles
 thu 20 — 6.30pm
 sun 23 — 6.30pm

Ciné Toboggan - Décines

14, avenue Jean Macé, 69 150 Décines
 04 72 93 30 00/08

www.letoboggan.com
 All tickets: €4.80 (or €4.30 for children)

Grease
by Randal Kleiser
 1978 - USA - 1h50
 original version with French subtitles
 thu 20 — 9pm
 sat 22 — 6.30pm

Bollywood, Bollywood
de Rakeysh Omprakash Mehra et Jeff Zimbalist
 2011 - India - 1h21
 original version with French subtitles
 wed 26 — 8.30pm
 sun30 — 6.30pm

West side story
de Robert Wise
 1960 - USA - 2h31
 original version with French subtitles
 thu 27 — 2.30pm
 sat 29 — 6pm

DANSE(S) DE VILLE

1^{ER} JUIL 2012, 16H

Résonances Danse - Saint-Étienne/Lyon

La MJC des Tilleuls présentera le 9 septembre 2012 *L'Imaginarium d'Orpheus*, chorégraphie stéphanoise intégrée à la 9^e édition du Défilé de la Biennale de danse. Au-delà de cette création, la MJC des Tilleuls, avec le soutien de la Ville de Saint-Étienne et de Saint-Étienne Métropole, a souhaité inclure ce projet dans un événement plus large. *Danse(s) de Ville* se déroulera le 1^{er} juillet 2012 dans les rues de Saint-Étienne. Dès 16h, *L'Imaginarium d'Orpheus* précèdera différentes créations chorégraphiques: La Cie Zélid et la Cie Le Dérailleur proposeront « Façades », une action artistique participative sur des balcons; Les Ballets Contemporains, autour du thème de la ville, vous feront découvrir la dernière création de la Cie Orteils de Sable, « City Life », ainsi que deux instants de danse interprétés par des jeunes amateurs.

Saint-Etienne - Centre ville

Centre-Ville (sur l'axe de la ligne 2 du Tramway)
 MJC des Tilleuls - 04 77 74 45 25 - contact@mjcdestilleuls.fr

DANSE(S) DE VILLE

1 JULY 2012 — 4PM

Résonances Danse - Saint-Étienne/Lyon

Les Tilleuls youth and culture centre will on 9 September 2012 present *L'Imaginarium d'Orpheus*, a piece of choreography made in Saint-Étienne, as part of Le Défilé, the curtain-raising parade of the Lyon Dance Biennale. Beside creating a new work, the centre – with backing from the city and metropolitan authorities – wanted to incorporate its project within a larger event in Saint-Étienne. That event is *Danse(s) de Ville*, to be held in the city's streets on 1 July 2012. From 4pm onwards, *L'Imaginarium d'Orpheus* will precede a variety of other choreographic pieces: the Zélid and Le Dérailleur companies will perform *Façades*, a participatory artistic action on balconies; Les Ballets Contemporains, taking the city as their theme, will stage *City Life*, the most recent work by the Orteils de Sable company, as well as two dance interludes performed by young amateurs.

Saint-Etienne - City centre

City centre (on the No 2 tram route)
 MJC des Tilleuls - +33 (0)4 77 74 45 25
contact@mjcdestilleuls.fr

LES RENCONTRES D'APPEL D'AIR

LES 29 ET 30 SEPT

APPEL D'AIR organise les premières rencontres de Dieulefit autour du cinéma et de la danse. APPEL D'AIR Laboratoire de recherche et de développement autour de la création chorégraphique contemporaine numérique, s'installe à Dieulefit, en Drôme provençale. En préfiguration à cette implantation APPEL D'AIR organise ses premières rencontres interprofessionnelles ouvertes au public, autour du cinéma et de la danse. Chorégraphes, danseurs, plasticiens, réalisateurs, producteurs et public, amoureux de la danse et de l'image sont invités à venir, débattre, discuter, échanger, autour de la création cinéma danse/vidéo danse en France et en Europe. Ce thème sera mis en valeur, par la diffusion d'une sélection de courts métrages et de vidéo danse, allant des années 80 à aujourd'hui. Ces rencontres seront clôturées, par un spectacle en live.

Dieulefit - Drôme

Partenaires: Région Rhône-Alpes, conseil Général de la Drôme, Communauté de communes de Dieulefit, Ville de Dieulefit
 > Plus d'informations sur www.appel-d-air.com

LES RENCONTRES D'APPEL D'AIR

29-30 SEPT 2012

APPEL D'AIR is holding the first-ever Rencontres de Dieulefit event on cinema and dance. APPEL D'AIR, an R&D lab in the field of contemporary digital choreography, is settling in Dieulefit, in the Drôme county close to Provence. To herald this move, APPEL D'AIR is holding its first inter-professional gathering, open to the public, on cinema and dance. Choreographers, dancers, visual artists, film directors, producers, and dance- and movie-loving members of the public are invited to come and debate and converse about creating dance cinema / dance video in France and Europe. The theme will be highlighted by screenings of selected short films and dance videos made from the '80s to now. A live performance will round off the event.

Dieulefit - Drôme

Partners: Rhône-Alpes Regional Council, Drôme County Council, Dieulefit Community of Municipalities, Dieulefit Town Council
 > More details: www.appel-d-air.com

TARIFS PRICES

TARIFS

NOUVEAU
MOINS DE 26 ANS
DEMI-TARIF
SUR TOUS LES SPECTACLES*

Tarif réduit

Plus de 65 ans, demandeurs d'emploi, abonnés Maison de la Danse, détenteurs Lyon city card (à acheter auprès de l'office de tourisme), comités d'entreprise

Demi-tarif *

Moins de 26 ans, lycéens de la Région Rhône-Alpes, bénéficiaires du RSA.

*À l'exception des spectacles à tarif unique.

Tarifs spéciaux CE et associations

Tarifs réduits à partir de l'achat de 10 billets sur l'ensemble des spectacles.

ABONNEMENTS

3 SPECTACLES
55€

ABONNEMENT OU PARCOURS ASIE / RECIT

3 SPECTACLES
27,50€
MOINS DE 26 ANS
ABONNEMENT OU PARCOURS ASIE / RECIT

PRICES

NEW
FOR UNDER 26S
HALF RATE
ON EVERY SHOW*

Reduced rate

People more than 65, job seekers, Maison de la Danse subscribers, Lyon city card holders (to buy at the Tourism Office of Lyon),

Half rate*

People less than 26, Rhône-Alpes region secondary school students, active solidarity income (RSA) recipients
*except for single rate tickets

Special rate for works councils and associations

Reduced rates from 10 tickets bought, on the whole programming

Pupils and Young

Special rates for schools, training centers, social centers, specialized institutions.
+33 (0)427466566
public@labiennalede Lyon.com

Professionals

In order to benefit from professional rate from 22 May, please subscribe on www.biennaladeladanse.com, and book your tickets online.
Professional service:
+33 (0)4 27 46 65 67
pros@labiennalede Lyon.com

Tarifs dernière minute!

inscrivez-vous au service d'alerte SMS sur biennaladeladanse.com

Last-minute rates!

Subscribe to the SMS-alert system biennaladeladanse.com

SUBSCRIPTION

3 SHOWS
55€

SUBSCRIPTION OR ASIA/STORYTELLING TRAILS

3 SHOWS
27,50€
FOR UNDER 26S
SUBSCRIPTION OR ASIA/STORYTELLING TRAILS

LE CAFÉ DANSE

CAFÉ-RESTAURANT - CINÉ DANSE - BOUTIQUE / LIBRAIRIE - CONFÉRENCES CAFÉ-RESTAURANT - CINÉ DANSE - BOOKSHOP - CONFERENCES

Le Café Danse est un lieu d'échange et de convivialité ouvert à tous. Pour plonger au cœur de l'atmosphère du festival, croiser les artistes et profiter pleinement de l'effervescence du moment!

Le Café Danse is a place for convivial connections, open to everyone. Here, at the festival's hub, enjoy its vibrant atmosphere to the full!

LE CAFÉ RESTAURANT

Un café-restaurant unique et éphémère!

Point de rencontre et de convivialité, ce café restaurant s'installe pendant la Biennale dans la somptueuse salle de la Corbeille du Palais du Commerce, haut lieu du patrimoine architectural lyonnais. Cette année encore la Biennale innove en confiant l'aménagement du café restaurant à la scénographe Ludivine Defranoux. Lieu de rencontre entre la danse, le design et la gastronomie le lieu sera tenu par l'équipe des Terrasses Saint-Pierre et du Café Cousu qui proposera à toute heure de la journée un service adapté à toutes les envies.

> lun - sam, 11h - 19h

Introducing a unique, ephemeral café-restaurant!

This hotspot for convivial connections will set up during the Biennale in the splendid Salle de la Corbeille, the old stock-market trading room at the Palais du Commerce, a gem in Lyon's architectural crown. This year, the Biennale is again blazing a trail by appointing stage and exhibition designer Ludivine Defranoux to create the eatery's decor. At the intersection of dance, design and gourmet food, the venue is run by the team from Les Terrasses Saint Pierre and Café Cousu. Throughout the day, they will offer a service tailored to every taste.

> Open Monday to Saturday, 11am to 7pm
Open from Monday 10 September to Saturday 29 September

CHAMBRE
DE COMMERCE
D'INDUSTRIE
LYON

Avec le soutien de la Chambre de Commerce et d'Industrie de Lyon

Supported by Chambre de Commerce et d'Industrie de Lyon

LA BOUTIQUE LIBRAIRIE

Une sélection d'ouvrages unique en Europe et les produits dérivés de la Biennale de la danse!

La Librairie Musicalame, entièrement spécialisée musique et danse, investit de nouveau les espaces du Café Danse pendant toute la durée du festival. Isabelle Maillot et son équipe proposent une sélection d'ouvrages sur la danse et de vidéos pour sa diversité de titres. Du magnifique *Sankai Juku* de Ushio Amagatsu et Guy Delahaye à l'incontournable *Dictionnaire de la danse* de Philippe Le Moal en passant par toutes les biographies, essais et beaux livres, chacun peut trouver son bonheur et nourrir sa passion de la danse par la lecture.

Les ouvrages sont disponibles toute l'année à la Librairie Musicalame.
16 rue Pizay, Lyon 1^{er}
librairie@musicalame.fr — www.musicalame.fr — 04 78 29 01 34

> lun - sam, 11h - 16h

A selection of books unique in Europe!

Librairie Musicalame, which specialises entirely in music and dance, is again setting up its stall at spots around Le Café Danse for the duration of the festival. Isabelle Maillot and her team will offer an array of dance books and videos that has no equal in Europe. From the magnificent *Sankai Juku* by Ushio Amagatsu and Guy Delahaye to Philippe Le Moal's unbeatable *Dictionnaire de la danse*, not to mention a comprehensive range of biographies, essays and coffee-table books... everyone will find a title to hit the spot and feed their passion for dance on page and screen.

> Open Monday to Saturday.
And all year round at Librairie Musicalame, 16 rue Pizay, Lyon 1.
librairie@musicalame.fr, www.musicalame.fr, +33 (0)4 78 29 01 34

LA DANSE EN IMAGES!

Numeridance.tv

Venez découvrir le site numeridance.tv et ses ressources vidéo. Une borne en accès libre vous permet de naviguer et de découvrir les ressources de numeridance.tv. Pour les amoureux de la danse et ceux qui souhaitent approfondir leur connaissance du champ chorégraphique ou encore voir des pièces du répertoire.

> Tous les jours de 11h à 19h. Accès libre.

Ciné danse

En partenariat avec numeridance.tv, la Biennale propose une sélection de films autour de trois thèmes en lien avec la programmation de la Biennale: le récit, les auteurs et l'Asie. L'occasion de revoir des spectacles majeurs en image ou de découvrir des spectacles de précédentes Biennales de la danse. Programmation complète sur biennaladeladanse.com

> Tous les jours du lundi au samedi de 15h à 18h. Entrée libre

Numeridance.tv

Come and discover the numeridance.tv website and its wealth of videos. A self-service terminal will let you browse the videos it offers – a great resource for dance-lovers and anyone who wants to expand their choreographic culture or watch a piece from the repertoire.

> Daily from 11am to 7pm. Free of charge.

Ciné-danse

In partnership with numeridance.tv, the Biennale will be screening a selection of films around three festival-programme themes: storytelling, auteurs and Asia. A chance to revisit major works and discover shows from previous Lyon Dance Biennales. Full programme: biennaladeladanse.com

> Monday to Saturday, 3-6pm. Free entry.

RE- PÈRES

REFER- ENCES

130

BIOGRAPHIES

DOMINIQUE HERVIEU
DIRECTRICE ARTISTIQUE

LAURENT GOUMARRE
DIRECTEUR ADJOINT À LA
PROGRAMMATION

130

BIOGRAPHIES

DOMINIQUE HERVIEU
ARTISTIC DIRECTOR

LAURENT GOUMARRE
ASSISTANT DIRECTOR OF
PROGRAMMING

134

QUELQUES CHIFFRES

134

FEW NUMBERS

136

RÉSERVATIONS

136

BOOKINGS

138

L'ÉQUIPE

138

THE TEAM

DOMINIQUE HERVIEU

DIRECTRICE ARTISTIQUE

Née en 1962 à Coutances (en Basse-Normandie), Dominique Hervieu dévore du mouvement sous toutes ses formes, depuis l'âge de six ans. Après un premier amour pour la gymnastique, elle élit la danse comme nouvel objet de sa passion : la danse classique, tout d'abord, qu'elle pratique pendant douze ans, principalement avec Michèle Latini; la danse contemporaine, par la suite, avec Peter Goss, Alwin Nicolais et Hervé Diasnas.

En 1981, elle rencontre José Montalvo et élabore avec lui une gestuelle originale faite de fluidité, rapidité et précision, qui va donner un style singulier à leurs créations. Leur complicité artistique donne naissance en 1988 à la Compagnie Montalvo-Hervieu qui se produit sur les plus grandes scènes nationales et internationales. Dix ans et cinq créations plus tard le tandem est nommé à la tête du Centre Chorégraphique National de Créteil et du Val-de-Marne. A partir de 2000, Dominique Hervieu cosigne toutes les chorégraphies de la Compagnie Montalvo-Hervieu qui compte parmi les compagnies contemporaines les plus populaires et les plus reconnues en France comme à l'étranger.

En 2000, ils créent spécialement pour l'ouverture du Festival International du Film de Cannes, *Variation au Paradis*. Cette année-là, Dominique Hervieu devient conseillère artistique du Théâtre National de Chaillot et prend la direction de la mission jeune public. Elle développe alors une action originale d'éducation artistique, s'appuyant sur les relations entre les œuvres et les pratiques artistiques d'une part, et sur les relations entre les arts, d'autre part, en partenariat avec le Musée du Louvre et plusieurs institutions parisiennes. Elle imagine notamment en 2004 un parcours chorégraphique au Musée du Louvre qui rassemble 5000 spectateurs.

En 2001, elle crée *Mosaïque... Danse(s) d'une ville*, spectacle chorégraphique pour 180 danseurs amateurs de 15 à 85 ans, véritable portrait dansé multiculturel de la Ville de Créteil, immergeant ainsi les citoyens dans la création. En 2002 et 2003 elle crée deux pièces en "solo" : *Intervallo Brio* au Festival Mettre en scène, création rassemblant deux danseurs virtuoses, un grand-père et deux petites filles, et une version chorégraphique du *Corbeau* et du *Renard*.

En 2006, elle crée avec José Montalvo *La Bossa Fataka* de Rameau. Elle signe également avec lui la chorégraphie et la mise en scène de deux opéras : *Les Paladins*, sous la direction musicale de William Christie des Arts Florissants au Théâtre du Châtelet à Paris (2004) et *Porgy and Bess* de George Gershwin à l'Opéra National de Lyon (2008).

En 2006, Dominique Hervieu crée avec la complicité de quatre chorégraphes du monde francophone "L'art de la rencontre - Cartes postales chorégraphiques" pour Les francoffonies ! Douze duos filmés naissent de ces rencontres et fournissent la matière à un documentaire pour Arte. En juin 2008, elle est nommée à la direction du Théâtre National de Chaillot. En 2010 est monté *Orphée*, dernière création du duo. En juillet de la même année, elle initie un événement national en faveur de la jeune création, avec le Haut commissaire à la jeunesse et le Conseil de la création artistique, *Imaginez Maintenant*.

En juillet 2011, elle succède à Guy Darnet à la direction générale de la Maison de la danse et à la direction artistique de la Biennale de la danse à Lyon.

DOMINIQUE HERVIEU

A ÉTÉ PROMUE
Chevalier des Arts et des Lettres (2001)
Officier des Arts et Lettres (2009)
Chevalier de la Légion d'Honneur (2011)

CHORÉGRAPHE

Mosaïque danse(s) d'une ville (2001)
Babelle heureuse (2002)
Intervallo brio (2002)
Le Corbeau et le Renard (2003)
Les paladins (2004 - Opéra)
On danfe (2005)
La Bossa Fataka de Rameau (2006)
Porgy & Bess (2008 - Opéra)
Good Morning Mister Gershwin (2008)
Lalala Gershwin (2010)
Orphée (2010)
La danse (2011), avec l'ONL

BIBLIOGRAPHIE

Montalvo-Hervieu de Rosita Boisseau aux Editions textuel.
10 *Ateliers sous la direction de Dominique Hervieu, chorégraphe*, dans la collection Les Ateliers de Théâtre.

FILMS ET DOCUMENTAIRES

Tour de Babel - réalisation Etienne Aussel
Film - captation *Les Paladins* réalisé par François Roussillon (Prix de la meilleure captation d'opéra - Praques - 2005)
Babelle heureuse, réalisation Olivier Caïozzi, France 3.
Orphée, réalisation Olivier Caïozzi, France Ô.
Tomorose, réalisation Olivier Megaton, Arte.
Paradis, réalisation Marie-Hélène Rebois, Arte.

DOCUMENTAIRES RÉALISÉS

PAR DOMINIQUE HERVIEU
"Cartes postales chorégraphiques" pour les francoffonies!
Diffusion TV 5 Monde.
La danse, l'art de la rencontre. Diffusion Arte.

INTERPRÈTE ET ASSISTANTE

CHORÉGRAPHE
Varianyon (1986)
Pariation (1986)
Podebal (1992)
Double trouble (1993)
Hollaka Hollala (1994)
Philaou Thibaou (1995)
La Gloire de Jerome A (1995)
Paradis (1997)

PRIX ET RÉCOMPENSES

Concours de Nyon (1986)
Danse à Paris (1986)
Concours chorégraphique de Cagliari (1988)
Prix d'interprétation féminine du Concours International de danse de Paris avec *La demoiselle de Saint-Lo* (1988)
Trophée "Créateurs sans frontières" par le Ministère des affaires Etrangères et Européennes.
Laurence Olivier Awards pour *le Jardin io io ito ito* (2001)
Prix Chorégraphie de la SACD pour l'ensemble de l'œuvre Montalvo-Hervieu (2006)
Grand Prix du Golden Prague et Prix du festival du Film de Bagdad (2007)

DOMINIQUE HERVIEU

ARTISTIC DIRECTOR

Born in 1962 in Coutances, Normandy, Dominique Hervieu has had a voracious appetite for every form of movement since she was six years old. After her first love, gymnastics, she elected dance as the new object of her passion : classical dance, at first, which she practised for a dozen years, mainly with Michèle Latini; and then contemporary dance, with Peter Goss, Alwin Nicolais and Hervé Diasnas.

In 1981, she met José Montalvo and with him developed an original gestural language – fluid, rapid and precise – that would impart a singular style to their works. In 1988, their close artistic bond yielded Compagnie Montalvo-Hervieu, which performs at the leading venues in France and beyond. Ten years and five new pieces later, the duo were appointed to head the Centre Chorégraphique National de Créteil et du Val-de-Marne. Since 2000, Dominique Hervieu has co-devised all the pieces by Compagnie Montalvo-Hervieu, which ranks among the most popular and recognised contemporary-dance companies in France and abroad.

In 2000, they specially created *Variation au Paradis* for the opening ceremony of the Cannes International Film Festival. That year, Dominique Hervieu became artistic adviser to the Théâtre National de Chaillot and was appointed director of the venue's youth programme. She conducted original arts-education actions, drawing on connections between dance works and artistic practices on the one hand, and on those between the arts on the other hand, in partnership with the Musée du Louvre and several other Paris institutions. She notably conceived a choreographic trail at the Louvre in 2004, attracting 5,000 spectators.

In 2001 she created *Mosaïque... Danse(s) d'une ville*, a piece for 180 amateur dancers aged 15 to 85 : a multicultural portrait in dance of the town of Créteil, which involved residents in the creative process. In 2002 and 2003 she devised two pieces on her own : *Intervallo Brio* at the "Mettre en scène" festival, a work for two virtuoso dancers, a grandfather and two little girls; and *Le Corbeau et le renard*, a dance version of La Fontaine's fable.

In 2006 she created *La Bossa Fataka* de Rameau with José Montalvo. With Montalvo she also choreographed and directed two operas : *Les Paladins*, under the musical direction of William Christie of Les Arts Florissants, at the Théâtre du Châtelet in Paris (2004); and George Gershwin's *Porgy and Bess* at the Opéra National de Lyon (2008).

Also in 2006, Dominique Hervieu created *L'art de la rencontre - Cartes postales chorégraphiques* for "Les Francophonies!" festival, in conjunction with four choreographers from the Francophone world. These collaborations gave rise to 12 filmed duos and provided the material for a documentary for Arte. In June 2008, Hervieu was appointed director of the Théâtre National de Chaillot. The duo's most recent work, *Orphée*, was staged in 2010. In July that year she initiated *Imaginez Maintenant*, a national event to promote young artists, in conjunction with France's High Commissioner for Youth and its Council for Artistic Creation.

In July 2011, she succeeded Guy Darnet as general manager of La Maison de la Danse and as artistic director of the Lyon Dance Biennial.

HONOURS

Chevalier des Arts et des Lettres (2001)
Officier des Arts et Lettres (2009)
Chevalier de la Légion d'Honneur (2011)

CHOREOGRAPHIC WORKS

Mosaïque danse(s) d'une ville (2001)
Babelle heureuse (2002)
Intervallo brio (2002)
Le Corbeau et le Renard (2003)
Les paladins (2004 - Opera)
On danfe (2005)
La Bossa Fataka de Rameau (2006)
Porgy & Bess (2008 - Opéra)
Good Morning Mister Gershwin (2008)
Lalala Gershwin (2010)
Orphée (2010)
La danse (2011), with the ONL

BIBLIOGRAPHY

Montalvo-Hervieu, Rosita Boisseau, Editions Textuel.
10 *Ateliers sous la direction de Dominique Hervieu, chorégraphe*, in the "Les Ateliers de Théâtre" series.

FILMS AND DOCUMENTARIES

Tour de Babel - directed by Etienne Aussel
Filmed performance of *Les Paladins* directed by François Roussillon (best opera recording award - Golden Prague - 2005)
Babelle heureuse, directed by Olivier Caïozzi, France 3.
Orphée, directed by Olivier Caïozzi, France Ô.
Tomorose, directed by Olivier Megaton, Arte.
Paradis, directed by Marie-Hélène Rebois, Arte.

DOCUMENTARIES BY

DOMINIQUE HERVIEU
"Cartes postales chorégraphiques" pour les Francophonies!, broadcast on TV 5 Monde.
La danse, l'art de la rencontre. Broadcast on Arte.

PERFORMER AND ASSISTANT

CHOREOGRAPHER
Varianyon (1986)
Pariation (1986)
Podebal (1992)
Double trouble (1993)
Hollaka Hollala (1994)
Philaou Thibaou (1995)
La Gloire de Jérôme A (1995)
Paradis (1997)

AWARDS AND OTHER

DISTINCTIONS
Concours de Nyon (1986)
Danse à Paris (1986)
Concours Chorégraphique de Cagliari (1988)
Best female performer award, Concours International de Danse de Paris, with *La demoiselle de Saint-Lo* (1988)
Trophée "Créateurs sans frontières" awarded by the French Ministry of Foreign and European Affairs
Best New Dance Production, Laurence Olivier Awards, for *le Jardin io io ito ito* (2001)
Prix Chorégraphie de la SACD for all of Montalvo and Hervieu's œuvre (2006)
Grand Prix, Golden Prague; and First Prize, Baghdad International Film Festival (2007)

LAURENT GOUMARRE

DIRECTEUR ADJOINT À LA PROGRAMMATION

Né à Saint-Flour en 1963, Laurent Goumarre s'oriente vers le patinage artistique qu'il pratique jusqu'à ses 14 ans, sans que cela puisse expliquer en que ce soit de son engagement futur dans la critique de danse... quoique.

D'abord professeur de lettres modernes après une formation en Khâgne à Montpellier, il devient dans un même temps éditeur dans le domaine médical, la psychanalyse et le développement personnel aux Editions Masson/InterEditions, et journaliste formé à l'écriture avec *Le Nouveau Détective* avant de se consacrer à un parcours de critique qui mettra sur un même plan d'intérêt les arts plastiques — *Artpress*, dont il est aujourd'hui le collaborateur danse —, la littérature — aux *Inrockuptibles* — et la mode — de feu *Depêche mode à Mi(x)te* dont il fut un des consultants de rédaction, en passant par *Numéro*.

C'est cette sensibilité littéraire et plastique qui motive son intérêt pour la danse au milieu des années 90, en rapport avec une force de proposition, un « gel chorégraphique » qu'il identifiera comme danse plasticienne : Jérôme Bel, Boris Charmatz, La Ribot, Raimund Hoghe... Dès lors, il n'aura de cesse de se consacrer entièrement à la défense et à l'illustration de ce mouvement européen et de promouvoir la visibilité de spectacles et de chorégraphes jusqu'alors peu repérés du grand public.

Là encore, il cherche à dépasser la simple fonction de critique, pour prendre frontalement position de tous les côtés : la presse toujours avec une chronique danse dans *Artpress*, des articles dans *Mouvement*, la vidéo avec une série de portraits de ces chorégraphes commandés par le Centre Georges Pompidou, mais aussi la radio en 1999 avec Studio Danse sur France Culture qu'il coanime avec Stéphane Bouquet (il collaborera plus tard à *Déroutes*, *Frère et Sœur* de Mathilde Monnier), une émission qui sera un outil de prise de parole de cette esthétique « performative » de la danse – avec l'invention d'un chorégraphe fictif, Serge Gauthier, qui leur permet de « théoriser » leur propre vision de la danse.

Il est alors appelé par Jean-Paul Montanari, toujours directeur du festival Montpellier danse pour une « carte blanche critique » en 1999, où il invite La Ribot, Jérôme Bel, Myriam Gourfink, Gilles Jobin et Raimund Hoghe qui sera l'invité permanent du festival. Dès lors Laurent Goumarre intègre l'équipe de Montpellier Danse en tant que conseiller artistique adjoint à la programmation jusqu'en 2007, année où

son statut de producteur radio change : il est en charge désormais d'une quotidienne : *Minuit/Dix*, qui basculera à son actuel *RenDez-Vous* toujours sur France culture en 4^e saison.

En 2008, c'est du côté du théâtre qu'il retrouve ce qui l'avait animé avec la danse des années 90-2003, mais comme un total contrepoint aux postures « déposées », « couchées » de la génération « performative » qu'il avait défendue. Pascal Rambert, directeur du Théâtre de Genevilliers, lui confie alors la création du Festival Les TJCC, 3 jours pensés comme un temps fort pour des esthétiques qui font du plateau le lieu non plus du « gel » mais de la « dépense ».

Les formes présentées empruntent dès lors au stand up, à un théâtre qui renoue avec l'esprit décadent du cabaret, de la farce à la Gombrowitch avec des révélations comme *Les Chiens de Navarre*, Thomas Clerc... qui trouvent là leur première visibilité, et des confirmations (Sophie Perez/Xavier Boussiron, et Yves Noel Genod). La programmation a toujours une valeur critique. Le constat était le suivant, la danse plasticienne des années 90-2000 avait arrêté le mouvement, s'était couchée comme pour travailler le deuil des années sida fin des années 80 ; sa nudité avait éradiqué toute dimension sexuelle, bien ; la danse avait fait de la présence sur scène un acte, avait reposé les conditions de reprise du mouvement, et toute la profession s'était couchée en 2003 lors de la grève des Intermittents. Bien... Et après ? Que fallait-il faire ? Rester couché n'était plus possible, il fallait donc se relever mais pas de n'importe quelle façon. Un certain théâtre, nourri d'ailleurs de cette danse plasticienne, de ce retour du refoulé de la performance, allait mettre ça en place avec des collectifs d'artistes et des personnalités sidérantes ; les TJCC seraient un lieu possible de ce redressement du corps.

Parallèlement, Laurent Goumarre se consacre à son travail de photographe, qu'il tient à la fois pour la presse (il réalisera la page Portrait du magazine *Danser* jusqu'à fin 2010, il tient la page l'm Back dans la revue *OffShore*) et dans le cadre d'expositions.

En 2010, Dominique Hervieu lui demande de l'accompagner dans l'aventure de sa Biennale à Lyon.

En septembre 2011, France 5 lui commande une émission d'information culturelle : *Entrée Libre*.

Laurent Goumarre a été promu chevalier des arts et des lettres en 2011.

LAURENT GOUMARRE

ASSISTANT DIRECTOR OF PROGRAMMING

Laurent Goumarre was born in Saint-Flour in 1963. His first steps were in figure skating, which he kept up until the age of fourteen, not that this amounts to any kind of explanation of his future commitment to dance criticism – or perhaps it does.

After intensive studies in literature in Montpellier, he became a teacher and, at the same time, editor for French publisher Editions Masson/InterEditions on medical, psychoanalytic and personal development subjects; and also a journalist, cutting his teeth writing for *Le Nouveau Détective*. He then embarked on a career in criticism, interested as much in the visual arts (for *Artpress*, where he is now dance correspondent) as in literature (writing for *Les Inrockuptibles*) and fashion (for the now defunct *Depêche Mode*, as well as *Mi(x)te*, for whom he was an editorial consultant, and *Numéro*).

This combination of literary and visual-art sensibilities was the motivating force behind his interest in dance in the mid-nineties, connected with a strong proposition, a “choreographic freeze” that he identified as danse plasticienne (sculptural dancing): Jérôme Bel, Boris Charmatz, La Ribot, and Raimund Hoghe, amongst others. From then on, he devoted all his energies to defending and explaining this European movement and promoting shows and choreographers who, until then, had been little known to the general public.

In this too, he went beyond simply being a critic, taking a head-on positions in a range of media. In print, with a dance column in *Artpress* and articles in *Mouvement*; on video, with a series of portraits of choreographers commissioned by the Centre Georges Pompidou; and on France Culture, a radio station, in 1999, with Studio Danse, which he co-presented with Stéphane Bouquet (later, he worked on *Déroutes*, *Frère et Sœur* by Mathilde Monnier). Studio Danse was a programme which became a mouthpiece for the “performative” dance aesthetic; they invented a fictitious choreographer called Serge Gauthier, who allowed them to build a theory for their own concept of dance.

In 1999, he was given “critical carte blanche” by Jean-Paul Montanari, director of the Montpellier Danse festival, and invited La Ribot, Jérôme Bel, Myriam Gourfink, Gilles Jobin and Raimund Hoghe; the latter became a permanent guest of the festival. Laurent Goumarre then joined the Montpellier Danse team as assistant artistic adviser for programming. He did this

until 2007, the year in which France Culture made him producer of a daily radio programme called *MINUIT/DIX*, which segued into his present show *RenDez-Vous*, now in its fourth season on France Culture.

In 2008 he turned to theatre, where he rediscovered the spirit that had driven his interest in dance from 1990-2003. But it was in marked counterpoint to the ‘dumped’, ‘recumbent’ poses of the “performative” generation that he had previously defended. Pascal Rambert, director of the Théâtre de Genevilliers, appointed him to create the three-day Festival Les TJCC, which he conceived as the right moment for an aesthetic in which the stage becomes a place, no longer in state of ‘freeze’ but one of ‘exertion’.

The styles they presented owed a debt to stand-up comedy, to the decadent spirit of cabaret, and to Gombrowicz-type farce. There were revelations such as *Les Chiens de Navarre* and Thomas Clerc, who came to attention for the first time here; and the reputations of performers like Sophie Perez, Xavier Boussiron and Yves-Noël Genod were confirmed. A festival programme inevitably implies a certain critique. In this case, the message was that sculptural dance from 1990-2000 had arrested all movement, had lain down, as if in mourning for the AIDS years of the late eighties. The nudity of it had eradicated the whole sexual dimension – OK. Dance had turned its stage presence into an act, had stipulated new conditions for a return to movement and, furthermore, the whole profession had lain down in 2003 when they went on strike – OK. Then what? What next? To remain lying down was no longer possible; they had to get up – but not just anyhow. A particular kind of theatre, with influences from sculptural dance and from this return of the repressed in performance, would achieve this with artists' collectives and some dazzling personalities. The TJCC became a place where the body could take itself up and move again. Laurent Goumarre also works as a photographer, both for the press (the Portrait page of *Danser* magazine until the end of 2010, and the “l'm Back” page in *Offshore* magazine) and for exhibitions.

In 2010, Dominique Hervieu invited him to work with her on the Lyon Dance Biennale.

In September 2011, TV channel France 5 commissioned an arts programme called *Entrée Libre*.

Laurent Goumarre was awarded the honour of Chevalier des Arts et des Lettres in 2011.

OUVRAGES

- *Pratiques contemporaines* (Ed. Dis Voir, 1999).
- *La Ribot* (Ed. du CND, 2004).
- *Rambert en temps réel* (Ed. Les Solitaires Intempestifs, 2005).

DOCUMENTAIRES RÉALISÉS PAR LAURENT GOUMARRE

- *Continuité* (DVD) sur Pascal Rambert, La compagnie des Indes, 2005
- *Paroles de chorégraphes* : portraits de Raimund Hoghe, La Ribot, Jennifer Lacey, Vera Matero, Christian Rizzo, Régine Chopinot, Alain Buffart, Centre Georges Pompidou.

EXPOSITIONS

- *Il est une fois, Galerie Vasistas*, Montpellier, 2007
Jessica Backhaus, Laurent Goumarre, Guillaume Pilet, galerie Alain Gutharc, Paris, 2010
- *This is my Life*, Galerie Vasistas, 2012.

- Producteur du *RenDez-Vous* sur France Culture
- Rédacteur-animateur d'*Entrée libre*, journal quotidien culturel sur France 5
- Rédacteur en chef des pages Culture du magazine *Têtu*
- Collaborateur des magazines *Artpress*, *Elle*, *Off Shore*.

PUBLICATIONS

- *Pratiques contemporaines* (éditions Dis Voir, 1999)
- *La Ribot* (éditions du CND, 2004)
- *Rambert en temps réel* (éditions Les Solitaires Intempestifs, 2005)

DOCUMENTARIES BY LAURENT GOUMARRE

- *Continuité* (DVD) about Pascal Rambert (La compagnie des Indes), 2005
- *Paroles de chorégraphes*: portraits of Raimund Hoghe, La Ribot, Jennifer Lacey, Vera Matero, Christian Rizzo, Régine Chopinot and Alain Buffart (Centre Georges Pompidou)

EXHIBITIONS

- *Il est une fois, Galerie Vasistas*, Montpellier, 2007
Jessica Backhaus, Laurent Goumarre, Guillaume Pilet, Galerie Alain Gutharc, Paris, 2010
- *This is my Life*, Galerie Vasistas, 2012.

- Producteur of *RenDez-Vous* on France Culture
- Editor and presenter of *Entrée libre*, a daily arts programme on France 5 TV station
- Arts editor of *Têtu* magazine
- Correspondent for the magazines *Artpress*, *Elle*, *Off Shore*.

—
 BUDGET

	Spectacles	Projet amateurs	Total 2012
Subventions	3 631 000	921 000	4 552 000
Grand Lyon	2 296 000	444 000	2 740 000
Région	698 000	217 000	915 000
Etat	610 000	260 000	870 000
Institut Français	27 000		27 000
Droit d'entrées et apports partenaires culturels	1 811 000	62 000	1 873 000
Partenariats privés	1 670 000	187 000	1 857 000
Total	7 112 000	1 170 000	8 282 000

 —
 15^E ÉDITION

18 jours de festival

19 créations

15 premières mondiales

1 première en Europe

3 premières en France

 14 co-productions Biennale
 (augmentation du budget de co-production de 37%)

 8 compagnies en résidence
 dans le cadre de "La fabrique des œuvres"

147 représentations

 34 compagnies invitées:
 15 compagnies internationales et 19 compagnies françaises

745 artistes

38 spectacles

 39 lieux de représentations
 (Lyon, Grand Lyon et Région Rhône-Alpes)

Le Défilé

4 500 participants au Défilé

 12 groupes
 et 150 artistes du territoire

 1 plateforme professionnelle internationale
 "Focus danse" : 4 jours de parcours pour
 les professionnels

 1 présentation de la jeune création choré-
 graphique en danse hip-hop : "Chantier en
 cours" d'Initiatives d'Artistes en Danses
 Urbaines de La Villette

 —
 BUDGET

	Shows	Amators' project	Total 2012
Subsidies	3 631 000	921 000	4 552 000
Greater Lyon Authority	2 296 000	444 000	2 740 000
Rhône-Alpes Regional Council	698 000	217 000	915 000
Ministry of Culture	610 000	260 000	870 000
Institut Français	27 000		27 000
Ticket sales and support in kind from cultural partners	1 811 000	62 000	1 873 000
Private Partnerships	1 670 000	187 000	1 857 000
Total	7 112 000	1 170 000	8 282 000

 —
 15TH EDITION

18 days of festival

19 new works

15 world premieres

1 European premiere

3 French premieres

 14 Biennale co-productions
 (co-production budget increased by 37%)

8 companies in residence as part of "La Fabrique des œuvres"

147 performances

 34 guest companies:
 15 from abroad, 19 from France

745 artists

38 shows

 39 performance venues
 (in Lyon, Greater Lyon and across the Rhône-Alpes region)

Le Défilé

4,500 participants

 12 groups
 and 150 artists from across the region

 1 international platform for professionals:
 "Focus Danse": 4 days of trails for
 professionals

 1 showcase for young hip-hop choreo-
 graphers: "Chantier en cours" ("Work in
 Progress") run by the Initiatives d'Artistes
 en Danses Urbaines scheme of La Villette

RÉSERVATIONS

OUVERTURE DES RÉSERVATIONS DÈS LE 22 MAI

WWW.BIENNALEDELADANSE.COM

04 27 46 65 65

CHOISIR SES SPECTACLES

—
Lors des présentations de la programmation au TNP de Villeurbanne par Dominique Hervieu, directrice artistique, les 21 et 22 mai à 20h30. Entrée libre.

À la Galerie des Terreaux

Assistez aux présentations en images et commentées le sam 16 juin et/ou le sam 8 sept à 17h ou avant cela venez visionner des extraits vidéos des spectacles et laissez-vous guider dans vos choix par notre équipe qui se tient à votre disposition aux horaires d'ouverture de la billetterie.

—
Par téléphone faites-vous conseiller par les équipes de billetterie au 04 27 46 65 65

Sur le site

retrouvez toute la programmation en image sur www.biennaledeladanse.com dans la rubrique vidéo ou sur les pages spectacles.

Nouveau!

Entre amis, en famille, dans votre université ou au bureau: constituez un groupe de 10 personnes minimum et invitez-nous chez vous! Une personne du service des publics vous présente en images la programmation et vous accompagne dans votre sélection, un moment convivial et artistique!

RÉSERVER SES PLACES

À la Galerie des Terreaux

12 place des Terreaux, Lyon 1^{er}
À partir du 22 mai, mar > sam, 12h > 19h
Et à partir du 21 août, lun > sam, 12h > 19h
Fermeture du 30 juillet au 21 août inclus et les jours fériés.

En ligne

Dès le 22 mai à 12h.
www.biennaledeladanse.com

Par téléphone

au 04 27 46 65 65
Aux horaires d'ouverture de la billetterie de la Galerie des Terreaux

Par correspondance jusqu'au 3 sept à l'adresse suivante:

Biennale de la danse - Service Billetterie
BP 1 137 - 69203 Lyon Cedex 01

Au dernier moment

Sur les lieux de spectacle 45 min avant le début de la représentation, dans la limite des places disponibles.

À NOTER!

Pendant le festival, les ventes de places pour les représentations ayant lieu le jour même s'arrêtent à 14h. Retardataires: après le début de la représentation, l'accès aux places numérotées n'est plus garanti. Par respect pour les artistes et le public, les retardataires seront placés dans le haut des salles ou devront attendre l'entracte.

L'accès pourra leur être refusé dans le cas de dispositifs scéniques contraignants.

BOOKING

BOOKINGS OPEN ON 22 MAY

WWW.BIENNALEDELADANSE.COM

+33 (0)4 27 46 65 65

CHOOSING YOUR SHOWS

—
At the programme presentations at the Théâtre National Populaire given by Dominique Hervieu, artistic director, on 21 and 22 May at 8.30pm. Free entrance.

—
At the Galerie des Terreaux: attend video presentations with commentary on Saturday 16 June and/or Saturday 8 September at 5pm. Or before that, come and watch video excerpts of the shows and be advised by our team. They are at your service during ticket-office opening hours.

By telephone

Get advice from the ticket-office team at +33 (0)4 27 46 65 65

Online

View excerpts of all programmed shows at www.biennaledeladanse.com ("Videos" section or "Shows" pages).

New this year!

Form a group of at least 10 people – friends, family, fellow students or office colleagues – and invite us round to your home! A member of the audience-relations department will come and give you a video sampler of the Biennale line-up and give advice on what to see. A convivial, artistic gathering!

BOOKING SEATS

At the Galerie des Terreaux

12 place des Terreaux, Lyon 1
From 22 May: Tuesday to Saturday, 12 noon to 7pm
And from 21 August: Monday to Saturday, 12 noon to 7pm
Closed from 30 July to 21 August inclusive, and on public holidays.

Online

From 22 May at 12 noon.
www.biennaledeladanse.com

By phone

+33 (0)4 27 46 65 65
Same opening times as the ticket office in the Galerie des Terreaux

By post until 3 Sept, to this address:

Biennale de la danse - Service Billetterie
BP 1 137 - 69203 Lyon Cedex 01

At the last minute

At the show venue 45 minutes before the performance starts. Subject to availability.

WARNING

During the Biennale, sales of tickets for same-day performances stop at 2pm. Latecomers: once the performance starts, access to numbered seats is no longer guaranteed. Out of respect for the artists and audience, latecomers will be seated at the back of the theatre or have to wait until the interval. If the stage design is restrictive, they may actually be refused entry.

L'ÉQUIPE THE TEAM

15^E BIENNALE DE LA DANSE DE LYON

DIRECTION ARTISTIQUE — DOMINIQUE HERVIEU

La Biennale de la danse est organisée par l'association La Biennale de Lyon

DIRECTION GÉNÉRALE DE LA BIENNALE DE LYON — SYLVIE BURGAT

Bureau

Président - Bernard Faivre d'Arcier

Trésorier - Michèle Daclin

Secrétaire - Yves Robert

Vice-président - François Bordry

Secrétaire adjoint - Eliane Baracetti

Trésorier adjoint - Jean-Pierre Michaux

Membre du bureau - Gérard Debrinay

Direction générale de la Biennale de Lyon

Sylvie Burgat, Directrice
générale
assistée de Laetitia Chanel

Direction artistique de la Biennale de Lyon / Danse

Dominique Hervieu, Directrice
artistique

Laurent Goumarre, Directeur
adjoint à la programmation
Benjamin Perchet, Conseiller
artistique

Coordination artistique

Karine Desrues Liano

Izzaguirre, Directrice de
production

Anaïs Bourgeois, Chargée de
l'accueil des compagnies
assistée de Ioana Camelia
Enescu

Sandrine Beslot, Logistique
transport local

Défilé de la Biennale de la danse

Stéphanie Claudin et Xavier
Phélut, Chefs de projet

Service des publics et relations avec les professionnels

Elisabeth Tugaut, Directrice

Nathalie Prangères, Marie
Mulot et Marine Hammada,

Chargées de relation avec les
publics

assistées de Sophie Vialaron

Claire Chaize, Bureau des
professionnels

Prune Grillon, Responsable de la
billetterie et de l'accueil

Nora Mouzaoui et Laure

Morelli, Chargées de billetterie

Communication, développement et relations extérieures

Geneviève Paire, Directrice

Communication

Barbara Loison, Responsable de
communication

Jack Vos, Responsable
communication achats et suivi
de fabrication et développement
interne

Ingrid Levin, Chargée de

communication

assistés de Mohamed Lansari

Claire Rolland, Graphiste

assistée de Guillaume Vial et

Marie-Lise Coulomb

Angelique Taitot, Iconographe

Relations presse

Dominique Berolatti, Attachée
de presse (Paris)

Jean-Paul Brunet, Laura

Lamboglia, Attachés de presse

(Lyon)

Partenariats, Club de la Bien- nale et relations entreprises

Cécile Claude, Responsable

mécénat et relations entreprises

Catherine Verbruggen,

Responsable Club, protocole et

relations extérieures

assistée d'Eva Zeitoun

Justine Belot (et Victoria

Lou Deveze), Coordinatrice

des événements privés et

partenariats spécifiques

Yamina Aït-Yahia, Chargée du

partenariat textile Défilé

Technique

Dominique Hurtebize, Directeur
technique

Bertrand Buisson, Régisseur

général,

assistés de Alexandra Chopin,

Julien Jay, Alexis Bergeron

Thierry Fortune, Marion

Traversi, Régisseurs généraux

Défilé

assistés de Nadège Lieggi

Administration

Yves Le Sergent, Administrateur

Anne Villa, Chargée

d'administration

assistés de Gladys Pommier et

Ghislaine Saad

Solange Barbry, Chef

Comptable

Marie-France Deruaz,

Responsable de paye

Cathy Mornet Crozet, Secrétaire

comptable

Informatique

Norbert Paglia

Secrétariat, accueil et standard

Amina Murer, Marion Monod

... avec le renfort de 150 autres
coéquipiers

TROUPE DES
ARTISTES DE
SEBATU - BALI

PHILIPPE DECOUFLÉ
Compagnie DCA

DAVID BOBEE
Groupe Rictus

ANTOINE DEFOORT
& HALORY GOERGER

BOUBA LANDRILLE
TCHOUDA
Cie Malka

COLIN DUNNE

RACHID
OURAMDANE
L'A.

THIERRY
THIEÛ NIANG
& JEAN-PIERRE
MOULÈRES

MOURAD
MERZOUKI
CCN de Créteil et du
Val-de-Marne / Cie Käfig

SAMUEL LEFEUVRE,
RAPHAËLLE LATINI,
NICOLAS OLIVIER
Groupe entorse

JULIE DESPRAIRIES
Cie Des Prairies

JÍŘÍ KYLIÁN
Ballet de l'Opéra de Lyon

LUC PETTON
Cie Le Guetteur

LE

S

ART -

ISY

- E

S

BALLET PRELJOCAJ
CCN d'Aix-en-Provence

CECILIA BENGOLEA &
FRANÇOIS CHAIGNAUD

MORTAL COMBAT
FORMER AKTION
REPOL:FX
Japanese Delight

KAORI ITO

HIROAKI UMEDA

DANIEL LARRIEU
DOMINIQUE BOIVIN
PASCALE HOUBIN
Cie Astrakan

RAPHAËL NAVARRO &
CLÉMENT DEBAILLEUL
Cie 14:20

MARION LÉVY
Cie Didascalie

JAN FABRE
Troubleyn

CIE MAGUY MARIN

PHIA MÉNARD
Cie Non Nova

YUVAL PICK
CCN de Rillieux-la-Pape

PATRICE THIBAUD

ROBYN ORLIN
Moving Into Dance Mophatong

ISRAEL GALVÁN

USHIO AMAGATSU
Sankai Juku

DADA MASILO

MIZEL THÉRET

DAVE ST-PIERRE