

THÉÂTRE DE LA BASTILLE

Direction **Jean-Marie Hordé**
76 rue de la Roquette 75011 Paris
Réservations : 01 43 57 42 14
www.theatre-bastille.com



SOFIA DIAS ET VÍTOR RORIZ

Du 24 février au 7 mars 2020

Tarifs
Plein tarif : 25€
Tarif réduit : 19€
Tarif + réduit : 15€

OLIVIA GRANDVILLE

Tarif deux spectacles
Plein tarif : 44€
Tarif réduit : 32€
Tarif + réduit : 24€

MADELEINE FOURNIER

Service presse
01 43 57 78 36
Emmanuelle Mougne
emougne@theatre-bastille.com
06 61 34 83 95

LIZ SANTORO ET PIERRE GODARD

Atelier de Paris / Centre de
développement chorégraphique
national
Service de presse
Patricia Lopez
06 11 36 16 03
patricialopezpresse@gmail.com

PRÉSENTATION

Pour la troisième année consécutive, le Théâtre de la Bastille présente un programme de danse composé de cinq spectacles, en collaboration avec l'Atelier de Paris / Centre de développement chorégraphique national.

Des narrations corporelles de Sofia Dias et Vítor Roriz aux rythmes ancestraux éprouvés par Olivia Grandville, des mystères végétaux orchestrés par Madeleine Fournier aux machines chorégraphiques composées par Liz Santoro et Pierre Godard, ce programme arpente les amples territoires de la danse contemporaine.

CE QUI N'A PAS LIEU

Du 24 au 29 février à 19h30,
relâche le mercredi 26 février

Spectacle de Sofia Dias et Vítor Roriz

Conception, performance et texte

Sofia Dias et Vítor Roriz

Lumières

Thomas Walgrave

Scénographie

Thomas Walgrave et Catarina Dias

Dessins

Sofia Dias et Vítor Roriz

Assistant à la dramaturgie

Alex Cassal

Assistant à la chorégraphie et costumes

Filipe Pereira

Musique et son

Sofia Dias

Opérateur son et vidéo

Pedro Costa

Direction technique

Nuno Borda de Água

Production

S&V, Vítor Alves Brotas - Agência 25 (Lisbonne).

Coproduction Alkantara, Résidences Culturgest,
Espaço Alkantara, Teatro Nacional D. Maria II
(TNDMII, Lisbonne), Companhia Nacional de
Bailado (Lisbonne).

www.sofiadiasvitorroriz.com

CE QUI N'A PAS LIEU

Pas de pause, pas de blanc, pas d'espace, pas de ponctuation. C'est l'une des formules utilisées par Sofia Dias et Vítor Roriz pour qualifier *Ce qui n'a pas lieu*.

Ces chorégraphes et danseurs portugais, qui travaillent ensemble depuis 2006 – et que l'on a pu voir dans *Antoine et Cléopâtre* et *Sopro* de Tiago Rodrigues – offrent une pièce où se déploient en continu les mots et les corps, les paroles et les gestes. Au début donc, sur un plateau dépouillé, il y a le verbe, dont on ne perçoit d'abord que des syllabes qui tentent de prendre forme. Puis viennent les mouvements, saccadés, cassés à leur tour. Très vite les deux se superposent, opérant en frottement ou en résonance. Il en résulte une pièce qui nous emmène dans un territoire où le sens à la fois échappe et est sans cesse sollicité, explorant la pure tonalité rythmique et la puissance imaginaire des gestes et des mots.

Laure Dautzenberg

ENTRETIEN

Laure Dautzenberg : Comment est né *Ce qui n'a pas lieu* ?

Vítor Roriz : Cette pièce a marqué un retour à l'espace conventionnel de la scène après une période de recherche plus expérimentale, et un retour à nos débuts notamment en terme de production, parce qu'on a choisi d'être seuls avec très peu d'argent. On ne voulait pas faire l'effort de chercher des coproductions, de partir dans la dynamique du marché de l'art. Nous voulions seulement aller en studio et partager une recherche ensemble. Nous étions dans un processus de questionnement sur ce qu'on voulait faire, sur le mode de présentation de notre travail et même sur le fait de continuer, et tout cela à cause d'une chose très prosaïque : on avait eu un fils, ce qui est très naturel dans la société mais très intense dans une histoire individuelle. Cela nous a fait mettre en perspective ce qui est vraiment important. Quand on parle d'une pièce, on parle très peu de la vie, et beaucoup des idées, or les idées ont un impact bien moindre que la vie ! On a ainsi commencé à travailler dans le studio sur notre endroit de fragilité, sur la dépendance qu'on a créée pendant nos treize années de collaboration. Après, on a commencé à improviser. Pour nous, toutes les questions, toutes les idées, doivent passer par le processus d'improvisation pour être légitimes. Si on part uniquement d'une idée, alors, la pièce n'est qu'une traduction ; c'est un piège. Ces improvisations nous ont amené vers les mythes, la mythologie, le rituel. On a alors investi une référence qui nous accompagne depuis 2006, depuis qu'on travaille ensemble : *Le Bain de Diane* de Pierre Klossowski.

Sofia Dias : Il y a des livres qu'on a toujours sur nos lieux de travail et *Le Bain de Diane* est l'un de ceux-là. Pendant treize ans, il a juste été présent, et cette fois, il s'est mis à prendre de la place. Le livre parle du moment où Actéon voit Diane en train de se baigner et, face à sa beauté, perd la capacité de parler et est transformé en cerf. C'est cette perte de langage face à quelque chose d'extrême qui nous a intéressé. Ici c'est

l'extrême de la beauté. Et d'une façon tout à fait opposée nous avons l'exemple de *Leçons de ténèbres*, un documentaire de Werner Herzog dans lequel une femme raconte une chose horrible qui est arrivée à son fils et qu'elle n'arrive pas à dire. Elle invente un langage que personne ne peut comprendre parce que le langage ne suffit pas à exprimer l'expérience traumatique qu'elle a vécue. Ces deux points racontent la même faillite du discours, son incapacité.

V. R. : Dans ces deux situations, il y a ce point de rencontre impossible. Là peut-être se trouve un lien avec le titre *Ce qui n'a pas lieu*, qui vient du poète brésilien Manoel De Barros.

S. D. : Cet auteur dit que la poésie a pour mission de parler des choses qui n'arrivent pas, de ce qui n'existe pas, ce qui est dans le vide, ce qui manque de mots, ce qui laisse de l'espace pour qu'on le remplisse avec notre subjectivité. Pour nous, une des missions de l'art est de parler de ce dont on n'arrive pas à parler.

L. D. : *Il y a dans votre pièce un rapport à la narration mais celle-ci est souvent contrariée...*

V. R. : Il faut un peu d'ambiguïté, de nébulosité, de répétitions, d'oscillations, pour parler de certaines choses. Il y a certaines choses avec lesquelles on ne peut pas avoir de discours très clair, très direct, très linéaire. On aime beaucoup raconter et écouter des histoires mais quand arrive pour nous le moment de raconter, on n'arrive pas à maintenir une linéarité car il nous faut donner de la place à l'abstraction, à la subjectivité, à la brèche, toujours.

S. D. : *Ce qui n'a pas lieu* est notre pièce la plus proche d'une narration parce qu'elle est celle qui contient le plus de texte. Mais en même temps, pour nous, le narratif est toujours dans le corps. John Berger disait de Rembrandt qu'il donnait à des parties du corps un pouvoir de narration particulier. Ce n'est donc pas une narration qui veut raconter une histoire du début à la fin, cohérente, mais ce sont des fragments narratifs, des narrations qui cohabitent et qui nous parlent à tous parce qu'on a tous les mêmes gestes,

ENTRETIEN

le même corps. C'est une narration humaine, existentielle.

V. R. : Cette ambiguïté dans la façon de raconter quelque chose nous permet d'échapper à la cohérence. C'est important pour nous parce que dans la même situation, on peut changer de sujet, passer de moi à toi, à il. Ce sujet interchangeable ouvre la possibilité de ne pas être fixé. Notre effort pour ouvrir des espaces entre les mots, de découper, de répéter, est peut-être aussi cet effort d'ouvrir des brèches dans la langue, peut-être il y a des sens cachés entre les mots, peut-être qu'il y a plus dans les silences entre les mots que dans les mots eux-mêmes. Ce n'est pas seulement formel, même si nous sommes très formalistes dans notre approche. Il y a toujours des questions existentielles. Quand Diane transforme Actéon en cerf ou quand la mère parle une langue incompréhensible, c'est aussi le problème de celui qui écoute.

S. D. : Cela touche aussi aux questions d'attention, de perception. Si on donne du temps pour regarder une chose, même si c'est très banal, très simple, cela devient un monde en soi. Si on découpe, cela peut révéler un mystère. C'est ce qui est stimulant pour nous et qui, pour les spectateurs, ouvre des possibilités de voir la réalité de manière moins directe, plus profonde.

L. D. : *C'est aussi ce pour quoi vous jouez avec les distorsions, les cassures de sons et de gestes ?*

S. D. : Oui, nous travaillons beaucoup autour de la dissociation entre mouvement et texte.

Le mouvement est dans un temps et le texte dans un autre, le mouvement très découpé parfois anticipe le discours, parfois le souligne de manière très littérale, parfois s'en éloigne mais est toujours détaché, dissocié, pour que la perception soit un peu déconnectée. Dans le même esprit, on a voulu des espaces vides, et que le dispositif soit à vue. On a laissé le squelette un peu apparent. On voit comment le son vient, comment une autre scène arrive.

On veut garder la rencontre immédiate avec le public que nous avons dans nos performances dans l'espace théâtral plus conventionnel.

V. R. : On aime aussi beaucoup faire des choses où nous n'avons pas beaucoup de contrôle. Cette fois il y a beaucoup de textes or nous ne sommes pas dramaturges ni auteurs. Il y a des choses que l'ignorance nous permet.

S. D. : Nous avons la technique en danse, mais nous ne voulons pas nous limiter. Les mots, le texte, le son, les mouvements, les objets : pour nous, ce sont des outils chorégraphiques. On utilise les mots comme on utilise une partition musicale. Ce qui nous intéresse c'est aussi leurs sons, leurs rythmes, leurs matières. La place du chant par exemple est aussi liée à cela. La texture que le son, la musicalité produisent nous intéresse. Si je me mets à chanter, le sens va peut-être changer. C'est cette élasticité du langage et de la réalité qui nous intéresse. La voix, le corps, sont primordiaux et nous lient d'une autre façon. Ce n'est pas seulement intellectuel, c'est viscéral. Et puis on aime la difficulté, se mettre un peu dans un problème...

V. R. : On aime beaucoup la difficulté ! On va essayer de faire la pièce en français vous savez ! Il y a la préoccupation thématique, formelle mais il y a aussi les ambitions en tant qu'interprètes. On veut, en tant que performers, se mettre en danger, en exposition, en fragilité. Parce que ça donne une transparence qui permet de partager davantage avec le public. Interpréter la pièce en français va nous rendre plus fragiles, mais apporter sur scène cette réalité, cette fragilité, nous permet de sortir de l'efficacité qu'on attend en tant que public. Or il faut interroger cette efficacité, cette virtuosité parce qu'elle raconte aussi beaucoup de nos attentes en tant que société.

SOFIA DIAS ET VÍTOR RORIZ

Sofia Dias et Vítor Roriz sont des danseurs et chorégraphes indépendants qui ont collaboré, depuis 2006, à la recherche et à la conception de divers travaux présentés au Portugal et à l'étranger (Espagne, France, Allemagne, Suisse, Roumanie, Belgique, Angleterre, Hollande, Slovénie, Chypre, Pologne, Finlande, Brésil, Australie, Italie et République Tchèque).

Ils donnent régulièrement des cours au Fórum Dança/PEPCC à Lisbonne et à l'ESAD - Caldas da Rainha.

Ils ont enseigné au Centro em Movimento (Portugal), Companhia Instável (Portugal), Modules Nomades/Alkantara (Portugal), CDC Toulouse, ZurichTanz (Suisse), Festival de Dança Contemporânea de São Paulo (Brésil), Art Stations Foundation/Poznan (Pologne) et Tanec Praha (République Tchèque). Ils ont organisé plusieurs résidences et rencontres de réflexions entre artistes, tel que Aware, dans le cadre du Festival Alkantara 2014. Ils ont été soutenus par de nombreuses structures culturelles dès le début de leur collaboration, telles que Bomba Suicida, Cia Clara Andermatt, Eira, Capa/Devir, Alkantara, Negócio/ZDB, Fórum Dança, O Rumo do Fumo. En duo, ils ont participé aux travaux de Catarina Dias, Lara Torres, Marco Martins, Clara Andermatt et Mark Tompkins.

Ils sont artistes associés de Materiais Diversos et de O Espaço do Tempo.

Au Théâtre de la Bastille, ils ont présenté leur performance *Out of any present* dans le cadre du Hors-Série n°6 en 2014.

Ils ont joué dans *Antoine et Cléopâtre* (Théâtre de la Bastille, 2016) et *Sopro* (Théâtre de la Bastille, 2018) de Tiago Rodrigues.

À L'OUEST

Du 24 au 29 février à 21h,
relâche le mercredi 26 février

Spectacle d'Olivia Grandville

Textes et entretiens

Olivia Grandville

Avec

Lucie Collardeau
Clémence Galliard
Tatiana Julien
Olivia Grandville
Marie Orts

Percussions

Héloïse Divilly

Musiques

Alexis Degrenier
Moondog

Réalisation sonore

Jonathan Kingsley Seilman

Régie son

Lucas Pizzini

Lumières

Yves Godin

Conception scénique

Yves Godin
Olivia Grandville

Costumes

Éric Martin

Images

Olivia Grandville

Regard extérieur

Magali Caillet

Collaboration

Stéphane Pauvret
Aurélien Desclozeaux
Anne Reymann
Fabrice Le Fur
Will Guthrie

Remerciements à

Amaury Cornut
Cette pièce est dédiée à
Marguerite Wylde (1950-2017).

Production La Spirale de Caroline.

Coproduction le lieu unique – Centre de culture contemporaine de Nantes, la Place de la Danse – Centre de développement chorégraphique national Toulouse / Occitanie, la Ménagerie de Verre, le Centre chorégraphique national de Nantes, Charleroi danse, Centre chorégraphique de la Fédération Wallonie-Bruxelles, le Centre national de danse contemporaine d'Angers. **Avec l'aide** de l'ADAMI pour la création et pour la captation. **Avec le soutien** de la Ville de Nantes, du Département de Loire-Atlantique, de l'Institut français et de l'Ambassade de France à Ottawa, Canada. La Spirale de Caroline est soutenue par le Ministère de la Culture – DRAC Pays de la Loire et la Ville de Nantes.

Olivia Grandville est artiste associée au lieu unique, Centre de culture contemporaine de Nantes.

www.olivia-grandville.com

À L'OUEST

En 1921, âgé de 5 ans, Moondog, le «Viking de la Sixième Avenue », a la chance de jouer du tom-tom avec des Indiens Arapahos. C'est sur les pas de ce compositeur de légende, au cœur des réserves autochtones du Canada et d'Amérique du Nord, qu'Olivia Grandville noue un dialogue entre son propre langage chorégraphique et les danses de pow-wow, rassemblement autant social que spirituel. *À l'Ouest* interroge ainsi la place de la danse dans les cultures amérindiennes, dressant sur scène une structure métallique en forme d'igloo, au centre de laquelle un poste de télévision dévoile les grands espaces et les traditions des premiers habitants.

Au rythme d'un tambour envoûtant, décrivant des cercles autour de cet igloo, cinq jeunes femmes martèlent le sol, dansent jour et nuit pour se rapprocher de la transe.

Christophe Pineau

ENTRETIEN

Victor Roussel : *Quel fut le point de départ de votre création ?*

Olivia Grandville : Au départ, j'avais envie de travailler sur la figure de Moondog, sur le rapport qu'il entretient avec la pulsation. Enfant, Moondog avait assisté à un pow-wow et cette expérience a innervé toute la musique qu'il a composée. Il était blanc et fils de pasteur, en quelque sorte indien dans sa propre culture, errant dans les rues de New York. Mais il n'a jamais réussi à se faire vraiment accepter par les Nord-Amérindiens. En 2017, j'ai donc décidé de faire un voyage de six semaines, de partir sur ses traces pour découvrir les cultures nord-amérindiennes, pour rencontrer ces danseurs non-professionnels et comprendre leur rapport à la danse. Mon voyage a commencé au Canada et s'est achevé au Nouveau Mexique, à l'occasion du pow-wow « Gathering of nations », un rassemblement annuel, festif autant que politique, où des milliers de danseurs se retrouvent pendant trois jours.

V. R. : *Vos premières intentions ont-elles changé au fil des rencontres ?*

O. G. : Là-bas, mon projet a bifurqué. D'abord en raison du contexte politique : à Standing Rock, les Indiens manifestaient contre la création d'un pipeline. En France, la question de l'appropriation culturelle était en train d'émerger, notamment dans le milieu de la danse contemporaine. Et puis, au Canada, je découvrais une histoire encore vive, brûlante, celle des pensionnats chrétiens où, jusqu'à la fin du XX^e siècle, les enfants nord-amérindiens étaient placés de force après avoir été retirés à leurs familles. Plusieurs personnes que j'ai rencontrées là-bas m'en ont parlé. Le témoignage de Marguerite Wylde, à qui le spectacle est dédié, m'a bouleversée. Et je me suis rendue compte de l'importance qu'a la danse, que sa pratique est un endroit de lien social et de revendication politique, qu'elle exprime un rapport vital à la terre, qu'elle est partagée par tout le monde et par tous les âges.

V. R. : *Quelles traces à l'Ouest garde-t-il de ce voyage ?*

O. G. : Je me suis rendu compte que mon voyage pouvait prendre la forme de deux objets : un spectacle chorégraphique mais aussi un carnet de voyage sous forme de film puisque, chaque jour, j'écrivais et j'enregistrais des images et du son. Le spectacle s'ouvre avec la projection de SMS maladroits que j'écris à la première personne que j'ai rencontrée au Canada. Je voulais d'emblée poser la vision fantasmatique que nous avons du Grand Nord. Sur le plateau, il y a de la fausse neige qui crisse sous les pieds, une fausse banquise, du coton un peu ridicule pour mettre en scène ma naïveté, mon admiration, mon angoisse de partir seule. Puis l'écriture chorégraphique se déploie.

V. R. : *Comment avez-vous composé le spectacle justement ?*

O. G. : J'ai d'abord cherché à trouver des liens entre les danses nord-amérindiennes et d'autres formes chorégraphiques, j'ai essayé de comprendre les différentes influences qui composent aujourd'hui ces danses. Comme elles ont longtemps été interdites au Canada, elles ont dû évoluer et se déguiser, se sont métissées en empruntant par exemple au charleston ou au foxtrot. Aujourd'hui, les jeunes générations y mêlent des danses urbaines, du hip-hop. À partir de ces influences et de leurs imaginaires, nous avons créés vingt-cinq modules. Dans certains d'entre eux, on retrouve des pas et des gestes dansés lors des pow-wow, mais aussi du hip-hop, des danses bretonnes, des mouvements qui me sont propres... Des danses nord-amérindiennes, j'ai également retenu une certaine verticalité, des pieds qui frappent le sol et rebondissent vers le ciel. Le battement des pieds sur le sol est un lien permanent, il traverse l'entièreté de la pièce.

ENTRETIEN

V. R. : *Quelle importance a pour vous l'idée de pulsation ?*

O. G. : Ayant suivi une formation en danse classique, pendant longtemps mon rapport avec la musique n'avait rien d'une évidence. Je ne voulais pas que ma danse soit assujettie à une structure mathématique et rythmique. Mais la pulsation, ce n'est pas du rythme, ce n'est pas une métrique. Comme le dit Moondog, la pulsation est élastique, vivante. Alexis Degrenier, percussionniste et joueur de viole, a composé la musique du spectacle à partir du morceau *Invocation* de Moondog, de sa pulsation à 95 bpm. J'ai essayé de travailler avec les danseuses pour qu'elles trouvent chacune leur propre pulsation, qu'elles arrivent à la faire sortir, ce qui n'est pas du tout évident. Lors des pow-wow, j'ai été frappé par le rapport entre le groupe et individu : les danses sont partagées mais chacun a la possibilité de les interpréter, d'exprimer son style. Cela m'a amené à travailler sur la figure du cercle – qui est d'ailleurs un motif traditionnel récurrent à travers les époques et les cultures – et à collaborer avec des danseuses aux styles très différents. *À l'Ouest* est aussi une pièce de femmes, celles que j'ai rencontrées au Canada et qui m'ont raconté leur histoire. Lors des pow-wow, hommes et femmes ne concourent pas ensemble mais ils occupent la même place. En cela, *À l'Ouest* peut également faire écho à la place que la danse et la pulsation occupaient il y a longtemps en Occident. Pendant l'Antiquité, le tympanum était par exemple une percussion jouée par les femmes qui dansaient pendant les cérémonies dédiées à Cybèle ou Dionysos... Je voulais en effet considérer la pulsation comme un territoire qui nous est commun, travailler sur les notions de célébration et de rituel. J'espère que la danse peut encore nous permettre de partager la colère et la joie, de faire l'expérience de la communauté. Les danses traditionnelles, bretonnes ou nord-américaines me semblent avoir pour point commun d'être des danses de résistance. Continuer à taper du pied coûte que coûte, rester vertical, cela parle de spiritualité

mais aussi de dignité. Au plateau, notre façon de vivre cela est de tenir la pulsation jusqu'au bout, d'éprouver une certaine forme d'épuisement. Je ne cherche pas à m'approprier la colère des nord-amérindiens, mais je la comprends et je crois la partager car il s'agit également de notre histoire : nous sommes un pays colonisateur et c'est l'église chrétienne, importée par la France, qui a construit ces pensionnats.

OLIVIA GRANDVILLE

Née en 1964, Olivia Grandville reçoit une formation classique à l'École de danse de l'Opéra de Paris et intègre en 1981 le corps de ballet où elle obtient le grade de sujet dès 1983. Entre 1983 et 1988, elle a l'opportunité de traverser, outre le répertoire classique, des œuvres de Balanchine, Limon, Cunningham, de participer aux créations d'Alvin Ailey, Karole Armitage, Maguy Marin, Dominique Bagouet, Bob Wilson.

En 1988, elle choisit de démissionner pour se consacrer à la danse contemporaine. En 1989, elle rejoint la compagnie Bagouet et participe à toutes les pièces jusqu'à la mort du chorégraphe en 1992. Elle est membre fondateur de l'association Les Carnets Bagouet, et participera à cette aventure jusqu'en 2002, continuant à prendre en charge par la suite divers remontages, notamment ceux de *So Schnell* et *Jours étranges* en 2007 pour le Ballet de Genève.

Impliquée également dans l'association des « Signataires du 20 août »¹, Olivia Grandville développe son travail personnel pour lequel elle reçoit le prix Nouveau talent de la SACD en 1996. Elle coréalise avec le metteur en scène Xavier Marchand *Le K de E* et *Beaucoup de colle* autour de l'œuvre de Kurt Schwitters, et un projet au long cours autour de la culture arménienne. Ce projet donnera naissance à deux créations *Sept miniatures pour Paradjanov* en coréalisation avec Xavier Marchand, et *Paris-Yerevan*.

À partir de 2004, *Comment Taire* inaugure une période de recherche menée avec l'Ircam, autour de la captation du geste dans un environnement de traitement de son. Ce travail se poursuivra avec *Octa 7* pour le jeune ballet de Lyon, puis *My Space* en 2008 au Centre Pompidou.

En 2010, le Ballet national de Marseille lui passe commande d'une pièce sur pointes, *Ci-Giselle*.

La même année, une autre commande du Festival d'Avignon donne naissance à *Une semaine d'art en Avignon* dans le cadre des Sujets à Vif. *Le Cabaret discrèpant*, fruit d'un travail de recherche autour des partitions chorégraphiques lettristes, y sera présenté en 2011. En 2012, *Cinq Ryoanji*, chorégraphie en dialogue avec les pièces éponymes de John Cage est créé en collaboration avec l'ensemble de musique contemporaine JH[iatus].

Entre 2013 et 2016, elle crée plusieurs pièces qui mettent en jeu un seul interprète en mettant en scène un texte de Grégoire Bouillier, *L'invité mystère*, dans le cadre du Festival Actoral, *Le Grand Jeu* - solo « sous influence » en dialogue avec le cinéma de John Cassavetes et la figure de Gena Rowlands - puis, suite à une commande de Théâtre Ouvert, *Toute ressemblance ou similitude* d'après un texte d'Aurore Jacob. Dans le même temps, elle s'engage dans des projets plus importants dont *Foules*, création pour une centaine d'amateurs (2015) et *Combat de Carnaval et Carême* (2016) au lieu unique puis présenté à la Biennale de la Danse de Lyon, dans le cadre du Focus danse, ainsi qu'aux Rencontres Chorégraphiques Internationales de Seine Saint-Denis (2017).

Installée depuis 2011 à Nantes, elle est artiste associée au lieu unique de 2017 à 2019. Elle y crée *À l'Ouest* (2018) puis *Dancepark* (2019) un dispositif de création conçu avec Yves Godin pour le lieu unique. À l'invitation du Ballet de Lorraine, elle crée *Jour de colère*.

Parallèlement à son travail de chorégraphe, elle est aussi enseignante, improvisatrice, et interprète, notamment auprès de Vincent Dupont (*Incantus* en 2007) et Boris Charmatz (*Flipbook* en 2008, *La Levée des conflits* en 2010, *20 danseurs pour le 20ème siècle* en 2012).

Elle collabore régulièrement avec le Musée de la danse.

¹ En 1997, un collectif regroupant une soixantaine de chorégraphes, danseurs et chercheurs demande des explications sur les raisons des disparités phénoménales de budget entre la danse et le théâtre ou la musique. Au-delà il remet en cause les notions de chorégraphie et de représentation.

LABOURER

Du 3 au 6 mars à 19h30

Spectacle de Madeleine Fournier

Conception et danse

Madeleine Fournier

Musique

Clément Vercelletto

Lumières et espace scénique

Pierre Bouglé

Regard extérieur

David Marques

Conseiller au film

Dominique Willoughby

Graphiste

Catherine Hershey

Production Association O D E T T A.

Coproduction Théâtre de Beauvais, Le Vivat – Scène conventionnée d'intérêt national art et création d'Armentières, Centre chorégraphique national de Nantes, kunstencentrum BUDA (Courtrai), Atelier de Paris / Centre de développement chorégraphique national et La Raffinerie Charleroi Danse – Centre chorégraphique de la fédération Wallonie-Bruxelles. Soutien et résidences pad (pépinière artistique daviers) Angers, TU-Nantes et Centre national de la danse dans le cadre de la résidence augmentée.

Avec le soutien du Fonds SACD Musique de scène et d'Arcadi Île-de-France. Ce projet a reçu le soutien de la Drac Île-de-France au titre de l'aide au projet, et de la Ville de Paris au titre de l'aide à la résidence artistique et culturelle.

<http://cargocollective.com/madeleinefournier>

LABOURER

Trois temps et trois mouvements, voilà que Madeleine Fournier exécute le pas de bourrée, mystérieux archétype qui surgit des danses traditionnelles pour s'immiscer dans le moonwalk ou les claquettes. Évoquant d'abord un pantin aérien, la danseuse s'ancre bientôt dans le sol, ses pieds frappent, ses muscles se tendent et ses gestes saccadés rappellent autant le labeur paysan que la femme en travail...

Dans ce premier solo, Madeleine Fournier creuse au plus profond d'elle-même pour voir éclore la mémoire de son corps, elle déterre et égrène patiemment les gestes ancestraux qui la traversent encore. Il s'agit d'être à la fois la terre vivante, et la main qui en démêle les racines. Et lorsqu'un vieux film scientifique fait apparaître la croissance accélérée de plantes étrangement humaines, on pressent tout ce que le corps cultivé a conservé des rythmes organiques et sensuels du végétal.

Victor Roussel

ENTRETIEN

Victor Roussel : *Quel est le point de départ de Labourer ?*

Madeleine Fournier : Je voulais partir de la matière, être dans le faire, et je trouvais que la forme du solo permettait justement cette liberté de faire à partir de sa propre matière. J'étais curieuse d'apprendre de nouvelles danses. J'ai commencé à prendre des leçons de house et parallèlement je suis venue à la bourrée à trois temps que j'ai appris auprès d'une association, les Brayauds, à Saint-Bonnet-près-Riom en Auvergne. La rencontre avec la bourrée s'est faite par le biais d'amis musiciens qui mélangent les musiques traditionnelles et expérimentales¹. Je me suis alors rendue compte que le pas de bourrée, qu'on répétait également en boucle en house, était une sorte d'archétype du pas de danse, qu'il se retrouvait dans de nombreux styles et qu'il pouvait donc me permettre, en faisant varier son rythme, son groove, de traverser une multiplicité de danses. Le pas – dans son dépouillement, simplement trois pas sur trois temps – permet de traverser plusieurs époques et strates sociales, de convoquer sans en avoir l'air des danses populaires, savantes, codifiées, abstraites.

V. R. : *Quels imaginaires avez-vous travaillés à partir du pas de bourrée ?*

M. F. : À partir du mot « labourer », j'ai pu tisser des liens entre plusieurs significations, ouvrir des pistes et des imaginaires a priori différents. Le terme « labourer » permet à la pièce de se ramifier, de convoquer la terre et le monde paysan, d'évoquer le processus de création, qu'il soit végétal, artistique ou de l'ordre de la reproduction sexuelle. « Labourer » contient aussi une notion de rythme par le son et les traces que la machine laisse lorsqu'elle laboure la terre, comme les mouvements répétitifs produits par celui ou celle qui la travaille. Mais ça ne s'est pas passé de façon trop consciente ou conceptuelle.

J'ai commencé par explorer le pas de bourrée au ralenti, pour voir si en annulant le rythme, je pouvais arriver à un archétype du pas, c'est-à-dire une forme ou un mouvement dans lequel on peut lire plusieurs intentions en même temps, des ambivalences. C'était mon ambition première, et cela m'a amené finalement à une danse qui avait plus à voir avec des archétypes de gestes d'action, de travail dans sa dimension physique, de labour au sens large. Le travail ou « labour » en anglais signifie les contractions, l'accouchement. De la même manière que je voulais montrer différentes danses sans les hiérarchiser, je voulais convoquer l'idée de création dans tous ses aspects et donc dans toute sa puissance.

V. R. : *Comment avez-vous travaillé la relation entre la musique et la danse ?*

M. F. : La musique et la danse ont été créées ensemble, pas à pas avec Clément Vercelletto. J'ai rapidement gardé et commencé à écrire la danse à partir de matériaux rythmiques très sommaires que Clément avait proposés. Cet aspect rudimentaire du rythme, comme avant le style, m'a laissé beaucoup de place pour jouer sur les variations rythmiques possibles entre la musique et la danse. Nous avons donc travaillé à partir de principes simples comme continu-discontinu, régulier-irrégulier, binaire-ternaire. La répétition d'un mouvement ou d'un rythme peut d'abord sembler mécanique, mais dans chaque répétition il y a une variation, il y a du vivant. Les percussions présentes sur scène sont automatisées depuis la régie via un synthétiseur modulaire. J'étais assez fascinée par les ondes modulaires qui, en accélérant, forment un son continu et, en ralentissant deviennent un son discontinu, donc un rythme. Mais ce n'est pas seulement une propriété de la machine : mes cordes vocales fonctionnent de la même manière quand je me mets à chanter. Le mouvement mécanique et le mouvement organique se mêlent, ils appartiennent au même monde. Concernant le dispositif sonore automatisé sur le plateau, il est en lien avec mon rapport au mouvement qui

¹ Ernest Bergez (alias Sourdure) et Clément Vercelletto font notamment partie des groupes Orgue Agnès et Kaumwald.

ENTRETIEN

pour moi n'est autre que bouger et être bougée. Au début de la pièce, mon corps est davantage traversé par le mouvement, il apparaît plus marionnettique, plus figural, moins humain, alors que les instruments donnent l'impression de jouer par eux-mêmes, sans musicien. Puis, au fur et à mesure, le corps se fait plus chaud et intime, le mouvement vient de l'intérieur, des émotions. Dans *Labourer*, un vieux projecteur mécanique diffuse également un film en stop-motion sur la croissance des plantes.

V. R. : *Quelle a été la place du végétal dans votre écriture chorégraphique ?*

M. F. : J'avais d'abord l'idée de projeter un film, j'avais envie de proposer aux spectateurs le rapport relâché et lié à l'inconscient que permet le dispositif cinéma. Mon père est cinéaste et a sauvé il y a longtemps une collection de films scientifiques prêts à être jetés lors du passage au numérique. J'en ai regardé plusieurs et je songeais d'abord à utiliser un film qui avec le temps était devenu rouge et où apparaissait une étoile de mer. Mais, peu à peu, en avançant, j'ai compris que le film sur la croissance des végétaux avait plus de sens. Les échos avec ma danse se sont ensuite trouvés. Dans *Labourer*, les percussions et les plantes filmées produisent du mouvement, participent à l'écriture chorégraphique. *Labourer* est une pièce qui travaille sur les liens entre les choses et sur l'ambivalence contenue dans chacune de ces choses. Il s'agit de donner des indices de liens possibles entre végétal et humain, mécanique et organique, naturel et culturel, continu et discontinu, intime et public, etc. Par exemple, j'ai cherché à incarner à la fois un corps social, mon corps de femme avec toute son ambivalence, et un corps organique, un corps matière, végétal, non humain. Je souhaitais que plusieurs intentions se donnent à voir en même temps, une plante et une femme, une femme jeune et une femme âgée, un mouvement qui va vers le bas et vers le haut... Je ne revendique pas un propos écologique, mais je crois que les questions d'écologie sont aussi

des questions de théâtre : il s'agit de concevoir une expérience sensible, de donner à sentir le partage d'un même environnement et d'y faire l'expérience des relations qui émergent entre les interprètes, entre un interprète et des instruments de musique, entre la scène et les spectateurs...

PARCOURS

Madeleine Fournier

Interprète et chorégraphe, Madeleine Fournier s'est formée à la danse au conservatoire à rayonnement régional de Paris et au Centre national de danse contemporaine sous la direction d'Emmanuelle Huynh. En 2006, elle a été stagiaire au sein de la compagnie DCA Philippe Decoufflé et en 2010 elle reçoit la bourse DanceWEB dans le cadre du Festival Impulstanz à Vienne. Depuis 2007, elle collabore avec de nombreux chorégraphes et artistes visuels en France, en Allemagne et en Belgique notamment avec Odile Duboc, Laure Bonicel, Emmanuelle Huynh, Fabrice Lambert, Sara Manente, Boris Achour, Fanny de Chaillé et Philippe Ramette, Loïc Touzé, Yves-Noël Genod, Jocelyn Cottencin, Rémy Héritier, David Marques.

Clément Vercelletto

Clément Vercelletto mène conjointement un double parcours de musicien et de metteur en scène. Sa démarche artistique tend à trouver les points de friction et de clarté entre ces deux pratiques. Ou comment le sonore devient un postulat, un vecteur pour activer le corps et la voix des interprètes sur scène. Il se forme à l'école nationale de musique, danse et art dramatique de Villeurbanne (percussions), au conservatoire à rayonnement régional de Lyon (composition électroacoustique) ainsi qu'à l'Institut Général des Techniques du Spectacle (option son). Il collabore en tant que musicien/compositeur/performeur avec des metteurs en scène et chorégraphes notamment Marion Aeschlimann, Matthieu Cruciani, Malika Djardi, Léa Drouet, Madeleine Fournier, Yves-Noël Genod, Bastien Mignot, Sylvie Mongin Algan, Léna Paugam. Depuis 2011, il intervient à l'école nationale supérieure des arts visuels de La Cambre à Bruxelles sous forme de workshop donnant lieu à des performances. Certaines performances sont reprises dans d'autres contextes notamment *Tape Ensemble* jouée en septembre 2016 au Palais de Tokyo. Il joue dans les groupes de musique Kaumwald (avec Ernest Bergez), Orgue Agnes (avec Elg et Ernest Bergez), Ishin Denshin (avec Bastien Mignot, Julien Desprez et Arnaud Laprêt), ainsi qu'en solo. Depuis 2014, il met en scène ces propres projets et crée la structure qu'il co-dirige avec Bastien Mignot : Les Sciences naturelles.

MAPS & STEREO

Maps

Le 3 et 4 mars à 21h

Spectacle de Liz Santoro et Pierre Godard

Espace et collaboration artistique

Mélanie Rattier

Avec

Matthieu Barbin

Lucas Bassereau

Jacquelyn Elder

Maya Masse

Cynthia Koppe

Liz Santoro

Musique

Greg Beller

Costumes

Angèle Micaux

Lumières et régie générale

Anne-Sophie Mage

Production

Le principe d'incertitude.

Coproduction

Atelier de Paris / Centre de développement chorégraphique national, la Place de la Danse – Centre de développement chorégraphique national Toulouse – Occitanie.

Avec le soutien de la Fondation d'entreprise Hermès dans le cadre de son programme New Settings ; du mécénat de la Caisse des dépôts ; du DICRÉAM (dispositif d'aide pour la création artistique multimédia et numérique) ; du Théâtre de la Cité internationale et Abrons Art Center (New York) dans le cadre de l'accueil en résidence.

Stereo

Le 6 et 7 mars à 21h

Spectacle de Liz Santoro et Pierre Godard

En collaboration avec

Cynthia Koppe

Avec

Liz Santoro

Medium

Cynthia Koppe

Musique

Greg Beller

Espace

Mélanie Rattier

Lumière

Laïs Foulc

Costumes

David Anselme

Production

Le principe d'incertitude.

Coproduction Rencontres Chorégraphiques Internationales de Seine-Saint-Denis ; Le Gymnase Centre de développement chorégraphique national (Roubaix) ; le Centre chorégraphique national d'Orléans ; The Chocolate Factory (New York), Arcadi Île-de-France ; Fusebox Festival (Austin, Texas) ; The Yard (Chilmark, Martha's Vineyard, Massachussets)

La compagnie a reçu le soutien de la DRAC Île-de-France, dans le cadre de l'aide au projet.

Depuis le 1^{er} janvier 2019, la compagnie reçoit le soutien du Ministère de la Culture - DRAC Île-de-France, dans le cadre de l'aide à la structuration.

MAPS ET STEREO

Les spectacles de Liz Santoro et Pierre Godard sont autant de “machines chorégraphiques” où dialoguent langage et mouvement, extrême rigueur et ludique incertitude.

Avec des déplacements précis et des gestes minimaux, les danseurs de *Maps* s’orientent en fonction de mots projetés aléatoirement, dépliant sur l’espace scénique le fonctionnement de notre cerveau. Composant et recomposant la partition, les corps d’abord contraints révèlent leur liberté d’interprétation jusqu’à atteindre un intense état de joie et de présence.

Solo exécuté par Liz Santoro, *Stereo* repose sur un dispositif aussi simple que troublant. Projeté ou énoncé un texte écrit en temps réel vient influencer sur la danse et sur notre perception.

Victor Roussel

ENTRETIEN

Laure Dautzenberg : Vos pièces interrogent toujours le mouvement et sa relation au langage... Comment cela s'incarne-t-il dans Maps ?

Pierre Godard : C'est toujours une question centrale et motrice dans notre travail, avec un angle différent à chaque fois. Pour *Maps* c'est venu d'un article paru dans *Nature* en 2016 qui explorait le fait que nous avons des cartes sémantiques dans le cortex. Que voudrait dire travailler à partir de l'idée que le texte et le mouvement sont des déploiements dans l'espace ? Que signifierait de pouvoir les mettre dans le même référentiel, celui de la scène, et identifier des zones sémantiques sur le plateau ? Après coup, j'ai lu dans un livre sur les neurosciences de l'attention cinq lignes qui décrivaient l'élaboration du sens à l'échelle neuronale et j'ai trouvé que c'était une description très exacte de la pièce : cela parlait de vagues d'activité dont émergent du sens et qui ensuite laissent place à une autre vague.

L. D. : Dans Maps, il y a un crescendo qui semble aller vers une forme de liberté...

P. G. : J'ai un problème théorique, métaphysique et philosophique avec ce concept de liberté ! Je l'aime bien mais j'ai toujours envie de mettre des guillemets. Quand on parle de cette notion, comme de l'amour, on aime penser que c'est transcendantal mais on n'a pas beaucoup de preuves que ça l'est ! Par exemple, je ne suis pas libre de voir puisque je suis déterminé en grande partie par ma rétine et par le système nerveux qui est derrière et qui conditionne le monde visible pour moi. La question est : face à la contrainte de la structure de mon corps, suis-je capable d'apprendre à voir de nouvelles choses, à créer de l'espace ? C'est toujours l'enjeu du travail que l'on fait. Nous nous confrontons à des contraintes qui sont fortes et parfois nous écrasent, et nous essayons inlassablement de trouver de l'espace à l'intérieur. Du coup quand on en trouve, cela me paraît plus intéressant que d'être parti du point de départ selon lequel « je suis libre »...

La trajectoire des pièces est de tordre, transformer ou créer du jeu, au sens de « jouer » et au sens du jeu qu'il y a dans une porte, de ce qui commence à dérailler, à gagner en entropie ou en désordre. Nous voyons ça avec notre petite fille : si tu as un jouet et qu'il a quatre roues, pour pouvoir jouer, il faut qu'il y ait cette structure mais ce qui est intéressant c'est de l'utiliser d'une autre manière. Dans toutes nos pièces, il y a donc une trajectoire qui consiste à s'émanciper de la structure non pas en l'oubliant mais en essayant de grimper dessus et en changeant de point de vue. Je cite toujours la phrase de Cage qui dit : *Structure without life is death. Life without structure is unseen*¹. Après, ce sentiment de crescendo est sans doute inévitable. Même en refusant les principes d'écriture narrative et dramaturgique et en s'appuyant plutôt sur les courbes d'énergie, d'entropie, de mesure de l'ordre et du désordre, les questions de prévisibilité et imprévisibilité, il y a souvent un arc climatique. Mais je me dis que c'est inévitable, car en thermodynamique quelque chose s'échauffe avec le temps comme une ampoule qui est allumée depuis longtemps. En fait beaucoup de processus naturels procèdent ainsi. L'extase où l'on sort de soi réclame de l'insistance : que ce soit dans la transe, dans le rapport sexuel, dans un marathon, on sort de soi par l'insistance qui devient plus intense au niveau énergétique, au niveau du bruit, de la chaleur qui est dégagée. Nous cherchons donc comment par la répétition on peut ouvrir l'usage ou l'expérience. Avec l'espoir que par ricochet cela produise une expérience similaire pour le spectateur.

L.D. : La place du spectateur, l'expérience, sont une autre des constantes de votre travail...

Liz Santoro : Oui, il y a un aspect fondamental chez nous, c'est le triangle formé par le performer, les interprètes entre eux, et le public.

¹ La structure sans vie est morte, la vie sans structure est invisible.

ENTRETIEN

Sur une pièce comme *Maps*, comme sur *Relative Collider*, ou *For Claude Shannon*, il y a toujours la nécessité d'avoir un début, une arrivée qui permette une rencontre avec le public, qu'on ait un moment de connexion, comme une mesure de l'énergie, des paramètres multiples qui sont présents ce soir-là, dans cette salle-là...

Ça se traduit par le fait qu'on laisse apparaître le matériel et le travail pour être tous dans le même espace, en espérant faire tomber la pression du quatrième mur auquel nous sommes éduqués. On essaie de le désactiver sans déranger, mais en montrant la nécessité d'un double mouvement, des spectateurs vers nous et inversement.

P. G. : Une des raisons aussi pour lesquelles on démarre « à bas bruit », c'est parce qu'une des choses essentielles pour nous est de ne pas envahir l'espace perceptif du spectateur et penser à sa place. Si on déploie tout d'emblée, c'est plus efficace mais si on veut un espace plus horizontal où le spectateur doit investir sa propre subjectivité, ses propres questions, il ne faut pas lui tomber dessus avec une armada spectaculaire puissante. Je comprends l'intérêt des formes qui consistent à faire sortir de soi et s'évader mais nous ne travaillons pas du tout à des formes comme ça. Ce qu'on recherche sur le plateau ce sont des états instables et des configurations un peu ambiguës ou floues ou difficilement classifiables. Pour réussir à trouver un espace dans la contrainte, qu'on pourrait appeler liberté, on peut le trouver aussi bien quand le bruit est bas - on peut appeler ça le minimalisme - ou au contraire quand le bruit est haut. C'est possible de trouver de l'espace dans quelque chose qui est un peu ardu et qui résiste. Après, selon qu'on entre dans l'expérience ou pas, cela peut être joyeux ou asséchant !

L. D. : *Et pour Stereo, quel a été le point de départ ?*

P. G. : Nous voulions faire un solo pour Liz. Comme nous travaillons surtout sur des formes d'écritures combinatoires entre les corps, nous pensions qu'un solo allait nous permettre de

travailler davantage le rapport au quatrième mur ou plutôt à son absence, de façon différente puisque le solo amplifie le rapport frontal.

L. S. : Dans mes premières recherches de mouvement, je ne voyais pas de raisons de me déplacer. À un moment les corps se rangent et se parlent en se positionnant dans l'espace mais si ce n'est que moi, si je suis seule, il n'y a plus de raison de se déplacer. C'était étonnant et j'ai donc développé un vocabulaire de mouvements, généré par des recherches dans toutes sortes de danses faites justement pour rester sur place comme les danses de salon ou le breakdance.

L. D. : *Votre solo est finalement un duo... Comment s'est construit le dispositif ?*

P. G. : Oui ce solo est un peu augmenté et s'appelle *Stereo* ! La pièce s'est construite à partir d'une vidéo de 4 minutes que j'ai réalisée de Liz à son insu alors qu'elle était en train de parler à Cynthia Koppe en vidéo conférence et lui montrait des choses sur lesquelles elle travaillait. Elle était vraiment à la fois dans de la matière dansée et, en même temps, il y avait beaucoup de para-linguistique à cause de sa manière expressive de bouger quand elle parle. Cela tissait de manière un peu nouvelle le texte et le mouvement et les superposait. Le chemin de la pièce a été de séparer les deux. Liz a appris de manière très fidèle ce mouvement plein d'accidents de toutes sortes, alors qu'il n'avait pas été travaillé avec une structure prévue pour être dansée, ce qui est très difficile. Et Cynthia a transcrit la voix de son côté. On a re-séparé, remis à distance. Ensuite il y a toujours des analogies avec des problèmes scientifiques : ici, la question de l'intrication quantique. Que sont des particules liées à distance qui continuent à avoir une connexion ? Que voudrait dire, en scène, le lien de deux corps à distance ? Le fait que le texte soit écrit dans l'espace, en temps réel, chorégraphie aussi le regard et l'attention du spectateur.

L. S. : Pendant la vidéo, je racontais à Cynthia un conflit intérieur à la suite d'un cours de hip hop que j'ai pris dans le XX^e arrondissement.

ENTRETIEN

J'avais une grosse difficulté avec ce que nous demandait le professeur. Dans le cours, nous étions des blancs de tous âges, et il nous demandait de marcher d'une manière puis nous mettait dans un mouvement de danse. Mais ce qu'il nous demandait était de prendre une autre identité, ce que je trouve très dangereux, particulièrement en ce moment. Tout à coup je remettais tout en question. Pourquoi je suis là ? Qu'est-ce que je fais ? J'avais envie de trouver des manières de sortir de mon lexique à moi, justement parce que j'étais seule, mais d'un coup je tombais sur une question d'appropriation culturelle qui m'a déstabilisée et à laquelle je n'avais jamais été confrontée. Ensuite j'ai travaillé quatre mois, sans arriver vraiment à refaire les mouvements. J'étais en tournée à Singapour et j'y passais du temps tous les jours ; j'ai travaillé avec quelqu'un qui faisait de la notation Benesh²...

P. G. : Ce qui est vertigineux est que cette difficulté, cette incapacité à apprendre un mouvement qu'on a soi-même généré, est en quelque sorte une version du « je est un autre » de Rimbaud. Cela raconte la distance de Liz à elle-même car cette chose qu'elle a générée de manière totalement spontanée et sans effort, elle ne peut pas se l'approprier. Les problématiques d'appropriation de l'autre sont donc devenues comment se réapproprier soi-même son propre mouvement ? La matière du mouvement évolue ensuite avec des contraintes qui se lèvent au fur et à mesure (ne pas bouger puis bouger les pieds du sol, puis bouger les bras et les jambes...).

Elle peut tourner, se mettre en déséquilibre, sauter... Et Cynthia, à distance, retrace le texte d'origine, en direct et en fonction de Liz, et de temps en temps jette des mots. Car l'autre idée de *Stereo* était de dire que si Cynthia est une spectatrice particulière qui parle, je me mets à voir autre chose que ce que je voyais et je vois

que cela affecte Liz et du coup cela donne une manifestation concrète et sensible de l'activité du regard.

L. D. : *On retombe là sur votre idée du spectateur actif. Vous dites dans cette pièce vouloir mettre le public face à la responsabilité et la jouissance de son choix...*

P. G. : Tous les gens de plateau savent à quel point le public a un impact, c'est donc vraiment un acteur de la représentation, mais le public sous-estime énormément son rôle. Il y a l'idée d'une asymétrie dans le fait que nous venons voir quelque chose qui existe hors de nous-mêmes. Mais nous n'abordons pas la représentation comme ça. Le rôle actif du spectateur est central, d'où la responsabilité. Dans l'art, ce qui est différent de la science c'est qu'il y a quelque chose à voir avec le plaisir. Comme spectateur, quand je sens que quelque chose se déplace dans ce que je sais ou crois savoir, cela provoque chez moi une jouissance parce que je me mets à trouver moi aussi un espace à l'intérieur de la contrainte. Le mot partage est devenu fourre-tout mais c'est pour moi le programme qui a du sens et qui permet de croire à l'utilité de cette chose qu'est la représentation, politiquement, esthétiquement, philosophiquement. C'est une grande ambition, et... c'est ce qu'on essaie d'atteindre ! On essaie de créer des architectures de mouvements, de textes, d'espace, de temps qui rendent possible pour le spectateur une expérience active de responsabilité et de plaisir. S'affranchir de la contrainte, oui, mais pas par évitement, plutôt par digestion, par distorsion, par insistance, par désespoir, ou par plaisir... ! Il peut y avoir une jouissance dans la manière dont on se sert de ce qui nous résiste.

² Le mouvement dansé s'écrit et se lit sur des partitions depuis le XV^e siècle. La notation du mouvement Benesh est un des systèmes majeurs créés au XX^e siècle.

PARCOURS

Liz Santoro

Après des études en danse classique au Boston Ballet et des études en neurosciences à Harvard, Liz Santoro travaille comme artiste chorégraphique depuis 2010. Elle se forme en danse contemporaine avec le Movement Research à New York et auprès de nombreux chorégraphes comme Heather Kravas, Philipp Gehmacher, Jack Ferver, Trajal Harrell ou Ann Liv Young. Comme interprète, elle travaille pour de nombreux chorégraphes comme Alexandra Bachzetsis, Philipp Gehmacher, Trajal Harrell, Heater Kravas, Eszter Salamon & Christine de Smedt, David Wampach et Anne Liv Young. Sa collaboration avec Pierre Godard conduit à la fondation de leur compagnie Le principe d'incertitude en 2011.

Pierre Godard

Ingénieur de formation et après un début de carrière dans la finance, Pierre Godard travaille au théâtre comme technicien, assistant éclairagiste, accessoiriste, régisseur, assistant à la mise en scène et metteur en scène.

Après l'obtention d'un master en Traitement Automatique du Langage Naturel à l'université Sorbonne Nouvelle, il a fait une thèse au LIMSI-CNRS qui porte sur des modèles probabilistes d'alignement utilisés notamment en traduction automatique.

Le travail chorégraphique de Liz Santoro et Pierre Godard, qui examine les rôles performatifs de l'attention et du regard et qui cherche des nouvelles formes mettant en jeu le mouvement et le texte, a été présenté en France, en Europe et en Amérique du Nord dans des lieux comme l'Atelier de Paris / Centre de développement chorégraphique national, le Théâtre de la Bastille, The Kitchen, Le Maillon, l'Usine C, Danspace Project at Saint Marks Church, le Centre Pompidou-Metz et dans des festivals comme Impulstanz, PuSh, American Realness, Tanz Im August, Actoral, entre cours et jardin, et Romaeuropa.

Ils ont créé diverses pièces de groupe, *We Do Our Best* (2012), *Relative Collider* (2014) (Théâtre de la Bastille, 2016) et *For Claude Shannon* (2016) (Théâtre de la Bastille, 2018), *Maps* (2017), *Noisy Channels* (2018, 2019), *Stereo* (2019) et les pièces in situ comme *Watch It* (2012) dans des musées, *Quarte* (2014) pour les jardins, *FCS Redux* (2017, 2018), *Mass over Volume* (2017) et *Learning* (2018). Leur pièce *Watch It* a reçu un Bessie Award en 2013 dans la catégorie "Outstanding Production for a work at the forefront of contemporary dance".

Liz Santoro et Pierre Godard sont actuellement artistes associés à l'Atelier de Paris / Centre de développement chorégraphique national.