# THE YVONNE RAINER PROJECT

# LIVES OF PERFORMERS

Yvonne Rainer

Pauline Boudry/
Renate Lorenz

Julien Crépieux

Yael Davids

Carole Douillard

Maria Loboda

Mai-Thu Perret

Émilie Pitoiset

Noé Soulier

LA FERME DU BUISSON
SCÈNE NATIONALE DE MARNE-LA-VALLÉE
CENTRE D'ART CONTEMPORAIN

## Partenaires

L'exposition est réalisée en collaboration avec Pontbriand W.O.R.K.S. et le Jeu de Paume,
avec le concours du Getty Research Institute et des Laboratoires d'Aubervilliers,
avec le soutien de Pro Helvetia, Fondation suisse pour la culture, et de Mondriaan Fonds.

## Remerciements

Yvonne Rainer ; Pauline Boudry ; Renate Lorenz ; Julien Crépieux ; Yael Davids ; Carole Douillard ; Maria Loboda ; Mai-Thu Perret ; Émilie Pitoiset ; Noé Soulier ; Babette Mangolte ; Glenn Phillips, Virginia Mokslaveskas, Jennifer Park et le Getty Research Institute ; Coby Reitsma et Mondriaan Fonds ; Catherine Münger et Pro Helvetia, Fondation suisse pour la culture ; Isabelle Alfonsi, Cécilia Becanovic et la galerie Marcelle Alix ; Jérôme Poggi, Simon Poulain, Simon Rannou et la galerie Jérôme Poggi ; la galerie Stigter Van Doesburg ; Andreas Lange, Kirsten Eggers et la galerie Schleicher-Lange ; Patricia Hartmann, Oliver Falk et la galerie Francesca Pia ; Sebastian Klemm et la galerie Klemm's ; Kelly Kivland et la Dia Art Foundation ; Paola Soave ; Alessandra Prandin ; Sébastien Faucon et le CNAP ; Marta Gili, Marta Ponsa et Mélanie Lemaréchal et l'équipe du Jeu de Paume ; Philippe-Alain Michaud et Jonathan Pouthier, Centre Pompidou ; Jany Lauga et l'équipe de l'EnsBA ; Barbara Formis ; Julie Perrin ; Vittoria Mataresse ; Natascha Jakobsen ; l'équipe du Palais de Tokyo ; l'équipe des Laboratoires d'Aubervilliers ; André van Bergen, Don De Boer, Lola Schröder ; Vanessa Desclaux ; Agnès Violeau ; Christian Alandete ; Johan Creten ; Jean-Michel Othoniel ; Laurent Cebe, Fabien de Chavanes, Franck Mas, Stève Paulet, Axel Roy, Pascal Simon ; Safia Aitoudjaoud, Michel Pitoiset, Pascaline Morincome ; Anne-Lise Gobin, Alix Sarrade ; l'Atelier universel ; Mathieu Copeland, Stéphane Kropf, Baker Wardlaw ; Émile Ouroumov ; Raymond Gervais ; Jean-Jacques et Andrée Pellegrin ; Christiane Prévieux ; Julien Prévieux ; Zohra et Hamid Fellague ; Tara, Rita et l'équipe de la Ferme du Buisson.

## Partenaires média

**Première de couverture :** Yvonne Rainer, *Lives of Performers*, 1972 © Babette Mangolte (Tous droits réservés)
**Quatrième de couverture :** Yvonne Rainer, *Lives of Performers*, 1972

# THE YVONNE RAINER PROJECT LIVES OF PERFORMERS

**Exposition du 25 octobre 2014 au 8 février 2015**

**Commissaires**
Julie Pellegrin, directrice du centre d'art
Chantal Pontbriand, Pontbriand W.O.R.K.S.
[We_Others and myself_Research_Knowledge_Systems]

**Vernissage-brunch**
samedi 25 octobre à 12h

**Performances**
samedi 25 octobre de 12h à 16h
Carole Douillard
*The Waiting Room*

samedi 29 novembre à 17h30
Yael Davids
*A Variation on A Reading that Writes*

samedi 29 novembre à 18h30
Émilie Pitoiset et Jessica 93
*You will see the cat before you leave*

dimanche 8 février
Noé Soulier
*Mouvement sur mouvement*
dans le cadre du Week-end danse *Instantanés*

**Visites guidées**
Tous les samedis à 16h

**Expos-goûters**
Les dimanches 2 novembre, 7 décembre, 4 janvier et 1er février
à 16h

Artiste américaine née en 1934, Yvonne Rainer est reconnue pour sa contribution à l'histoire de la nouvelle danse, autant que pour sa trajectoire en tant que cinéaste expérimentale, deuxième phase dans le développement de sa carrière liée à l'avant-garde de son temps.

« The Yvonne Rainer Project », qui se décline en plusieurs volets à Paris cet automne, examine sa transition « courageuse » de la chorégraphie au cinéma, et les enjeux esthétiques et politiques auxquels elle s'est confrontée. Son œuvre explore l'équilibre entre la vie privée et la sphère publique. Elle traite de questions de connectivité humaine dans un moment de changements sociaux radicaux. Après avoir exploré des idées révolutionnaires par rapport à la chorégraphie, elle s'est attachée à les appliquer au cinéma.

L'évolution d'Yvonne Rainer prend source dans l'histoire de l'Amérique des années soixante. Son impulsion créatrice fait écho au contexte sociopolitique d'alors, dans ces années de grands changements par rapport aux idéaux et aux valeurs de l'après-guerre. Il est important de lire son travail à l'aune des contextes dans lesquels elle a œuvré, pour mieux comprendre les relations entre sa vision innovante de l'art et celle qu'elle a pu avoir de la vie sociale.

En 1980, elle dessine elle-même une arborescence pour se situer dans le contexte artistique de son temps. Influencée par des artistes de la Côte Ouest avant de déménager à New York, où elle côtoie Anna Halprin, La Monte Young, John Cage, Merce Cunningham, Robert Rauschenberg, Robert Morris, Richard Serra, Yoko Ono, Trisha Brown, Steve Paxton, Simone Forti, ou encore Hollis Frampton, Andy Warhol et Michael Snow, Rainer devient une actrice majeure de cette scène artistique où les frontières entre les disciplines se réinventent, entre minimalisme et postmodernisme, cinéma et musique expérimentaux, tout en y occupant une place à part. « The Yvonne Rainer Project » montre comment ce contexte très riche a pu la soutenir et l'encourager dans son désir de passer de la chorégraphie au cinéma.

Aujourd'hui, nombreux sont les artistes qui travaillent l'image en mouvement, le mouvement dans l'image, et la manière dont cette dynamique contribue à la gestation d'une esthétique propre au XXIe siècle. « The Yvonne Rainer Project » accueille ces démarches en provenance du monde entier. Cette partie du projet intitulée « De la chorégraphie au cinéma » est présentée au Jeu de Paume. En s'inspirant de la façon dont Yvonne Rainer est passée d'une discipline à l'autre pour prolonger ses recherches, le projet montre les divers aspects de

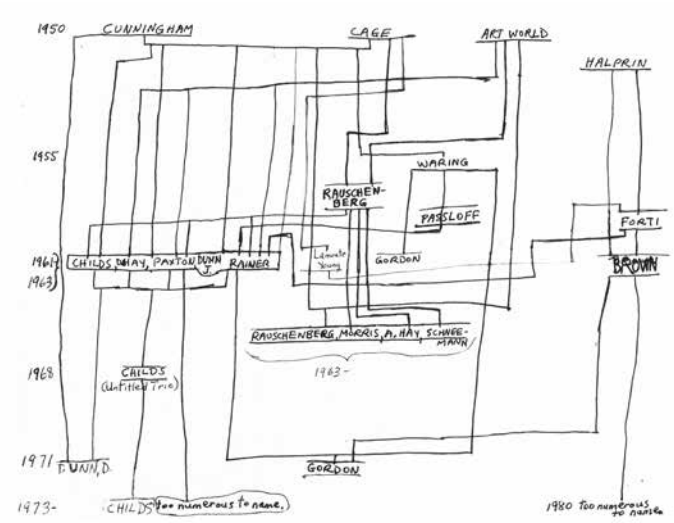
son travail chorégraphié et filmé, à travers ses propres réalisations mais aussi à travers les captations de ses pièces réalisées par d'autres. Parallèlement sont montrés des films d'artistes et de cinéastes qui faisaient partie de son entourage à l'époque où son propre travail de cinéaste a commencé à se développer.

L'exposition « Lives of Performers » au Centre d'art contemporain de la Ferme du Buisson s'articule autour de la réception du travail de Rainer à l'heure actuelle, par des artistes visuels dont les médiums sont l'installation, la vidéo ou la photographie, et par des chorégraphes et performeurs. Parmi eux, certains sont plus conscients que d'autres de l'héritage de Rainer, mais tous abordent des problématiques que l'on retrouve dans son travail, et qui se sont avérées novatrices par rapport aux enjeux contemporains : la présence, l'autre, l'idée de communauté, le genre, la dramaturgie, le rôle de l'art, la perception et le processus d'acquisition du savoir. Ce dernier point est fondamental pour toute cette génération d'artistes américains qui, dans les années soixante, fréquentent l'université et réfléchissent à la manière dont le savoir se développe et s'acquiert, en particulier ceux qui ont été à l'origine de l'art conceptuel et de l'art minimal, de la musique et du cinéma expérimentaux. Proche des questions esthétiques soulevées par ces derniers, Rainer intitule une de ses pièces majeures *The Mind is a Muscle* (1966-68). Dans un texte du même titre, elle expose la manière dont le corps permet l'acquisition de connaissances et dont l'esprit lui-même se fait muscle. À cette pièce, elle intègre *Trio A* (1966), un solo qu'elle travaille pendant des mois pour elle-même. Elle y inventorie les possibilités du mouvement corporel dans un flux continu, explorant l'énergie, le phrasé, la répétition. Depuis, ce solo a connu depuis de nombreuses variations, dont *Trio A with Flags* (1970) dans le contexte de la guerre du Vietnam, ou plus récemment *Trio A: Geriatric with Talking* (2010) qu'elle a dansé elle-même lors d'un hommage au Judson Dance Theater dont elle a été l'un des principaux protagonistes. Dans *Trio A*, Rainer fait face aux spectateurs, mais son regard ne cherche pas à communiquer avec eux. Il demeure « neutre », une donnée essentielle de son esthétique. Elle s'intéresse à la question de la présence : que signifie être là, dans le moment présent et que signifie être là en présence de l'autre, des autres ?

*Lives of Performers*, qui donne son titre à l'exposition, est son premier long-métrage réalisé en 1972. Elle y reprend des passages de *Performance*, la pièce qu'elle répète au même moment. Ce qui l'intéresse plus que la représentation, ce sont ces moments de répétition. Les instants de latence, de questionnement, la différence entre ce que l'on fait et ce que l'on est, entre ce qu'on perçoit et ce qui est perçu par l'autre, les interférences entre le quotidien et le travail. Son regard observe constamment les écarts entre le réel et la représentation. Mais aussi, à la manière de John Cage, véritable figure tutélaire, elle laisse jouer le réel, l'environnement, l'imprévu. Son travail fait parfois directement référence à la situation politique, comme la guerre du Vietnam, ou à la maladie, le sexe, et à toutes les questions fondamentales à la vie commune. Il est traversé par des renvois à l'histoire de la danse ou du cinéma, et par une réflexion constante sur ce que représente le fait de faire de l'art, et ce dans l'ici-et-maintenant.

Ce sont ces questions qui habitent l'exposition « Lives of Performers ». Émilie Pitoiset travaille l'écriture de l'absence à travers des rituels complexes et la fossilisation d'un ensemble de gestes. Julien Crépieux joue avec la perception du spectateur et la capacité du mouvement à construire/déconstruire un espace. Yael Davids crée avec des matériaux simples une dramaturgie où agencements, déclinaisons et répétitions suscitent des situations d'agentivité, soit comment une personne peut intervenir sur les autres et le monde à l'aune de ses propres expériences. Mai-Thu Perret sonde l'univers féminin à travers des dispositifs multiples évoquant une politique du corps et du mouvement (ici avec des références aux danses shamaniques coréennes). Carole Douillard explore la latence, masculine en l'occurrence, inspirée par son séjour dans le pays de ses racines, l'Algérie ; l'attente devient ici abstraite et iconique pour interroger le moment politique. Maria Loboda explore des figures héraldiques à travers des photographies où un personnage masculin, ganté de noir, effectue différents gestes issus de la danse indienne (qui avait d'ailleurs marqué Rainer lors de son voyage en Inde en 1970). Une lionne apparaît « en pénitence », tournant le dos au spectateur. Un sentiment d'inquiétude survient ; quelque chose ne tourne pas rond dans le monde. Pauline Boudry et Renate Lorenz interrogent la marginalité et la normativité dans l'histoire et l'actualité à travers différents médiums. Elles mettent en scène Yvonne Rainer dans un rôle de transmission. Enfin, Noé Soulier présente un solo chorégraphié où il s'intéresse aux rapports entre le mot et le geste, en évoquant les grandes figures de la danse qui lui ont permis de comprendre ce que sont un corps et une pensée en mouvement. « The mind is a muscle ».

La question de l'arborescence chère à Rainer se poursuit donc avec les générations qui lui succèdent alors que la contemporanéité de son travail ne cesse de s'affirmer. « The Yvonne Rainer Project » se conclut sur un colloque, « Nexus Rainer », qui réunit artistes et penseurs autour de la figure de Rainer et des idées séminales qu'elle-même explore encore aujourd'hui, tandis qu'après sept long-métrages et un parcours confirmé en tant que cinéaste, elle est revenue à la danse et à l'enseignement.




*Diagromme dessiné par Yvonne Rainer en réponse à l'article d'Arlène Croce publié le 30 juin 1980 dans* le New Yorker, *où elle met son travail en lien avec ses prédecesseurs et des artistes qui lui sont contemporains.*

| Objects | Dances |
|---|---|
| *eliminate or minimize* | *eliminate or minimize* |
| 1. role of artist's hand | 1. phrasing |
| 2. hierarchical relationships of parts | 2. development and climax |
| 3. texture | 3. variation: rhythm, shape, dynamics |
| 4. figure reference | 4. character |
| 5. illusionism | 5. performance |
| 6. complexity and detail | 6. variety: phases and the spatial field |
| 7. monumentality | 7. the virtuosic feat and the fully extended body |
| *substitute* | *substitute* |
| 1. factory fabrication | 1. energy equality and "found" movement |
| 2. unitary forms, modules | 2. equality of parts, repetition |
| 3. uninterrupted surface | 3. repetition or discrete events |
| 4. nonreferential forms | 4. neutral performance |
| 5. literalness | 5. task or task-like activity |
| 6. simplicity | 6. singular action, event, or tone |
| 7. human scale | 7. human scale |

*Ce tableau était inclus dans le programme de* The Mind is a Muscle *et constitue une synthèse des idées de Rainer sur la danse à l'époque où elle cotoyait les artistes minimalistes.*

---

## Chantal Pontbriand

**Pontbriand W.O.R.K.S. [We_Others and Myself_ Research_Knowledge_Systems]**

Commissaire et critique d'art, Chantal Pontbriand est fondatrice de la revue d'art contemporain PARACHUTE, dont elle a dirigé 125 numéros entre 1975 et 2007. Son travail porte sur les questions de mondialisation et d'hybridité culturelle. Elle a organisé de nombreux événements internationaux, expositions, festivals et colloques, principalement dans les champs de la performance, l'installation multimédia, la vidéo et la photographie.

Après avoir mis sur pied plusieurs évènements en rapport avec la performance, elle a cofondé et dirigé le FIND (Festival international de nouvelle danse) à Montréal, de 1982 à 2003. En 2010, elle a été nommée Head of Exhibition Research and Development à la Tate Modern à Londres et a créé par la suite PONTBRIAND W.O.R.K.S., qui regroupe ses activités de recherche, de commissariat et de consulting.
Depuis 2012, elle a été nommée Professeur Associé à l'Université Sorbonne-Paris IV en études curatoriales. Elle a récemment publié *The Contemporary, The Common: Art in A Globalizing World*, Sternberg Press, 2013 ; *PARACHUTE : The Anthology, Volume II Performance & Performativity*, JRP. Ringier, 2013, et *PER/FORM, How to do things with[out] words,* Sternberg/CA2M, 2014.

www.pontbriand-works.com

PONTBRIAND
W.O.R.K.S.
[ We_Others and myself_Research_Knowledge_Systems]

## Yvonne Rainer
## Une interview de Chantal Pontbriand

[*Parachute*, n°10, 1978]

**C. P. :** Comment êtes-vous passée de la danse au cinéma ? Comment ce transfert s'est-il fait ? Vous considérez-vous toujours comme une danseuse bien que vous soyez maintenant cinéaste ?

**Y. R. :** Je ne me considère plus vraiment comme une danseuse, puisque l'usage de mon corps n'est plus mon point de départ pour créer. Parfois j'aime me voir comme chorégraphe en raison de ce que j'étais et continue à être, c'est-à-dire intéressée à rassembler différentes choses dans le temps. Je travaille encore sur l'immobilité et le mouvement mais maintenant j'ai substitué aux grands mouvements sur une scène ouverte, les mouvements de caméra et les petits mouvements à l'intérieur de cadres très restreints. La raison principale pour laquelle j'ai changé c'est que je me suis mise à penser à du matériel - par exemple, des expériences émotionnelles - qui semblait appartenir à une tradition narrative et psychologique. Comme mon travail n'a jamais été à propos de présentation ou de développement dramatique, il n'était pas approprié que j'aille vers une forme théâtrale comme le dialogue dramatique. Mais j'étais toujours intéressée par le mouvement et par l'utilisation de gens et de mouvements en contrepoint à un contenu émotionnel précis qui serait rendu par le langage. D'une certaine manière, c'était normal que je sois attirée par les stratégies propres aux conventions filmiques, comme l'intertitre, le sous-titre, la voix-off et le gros plan. Ces mécanismes me semblaient offrir un relais plus approprié à des situations émotionnelles que l'usage de mon corps comme danseuse. Je n'avais jamais fait de mouvements symboliques. Le geste était utilisé pour sa capacité immédiate à suggérer une activité quotidienne, jamais pour représenter un contexte plus large. Aussi, j'écrivais davantage et le cinéma offrait un débouché pour mon écriture autre que celui de simple musique ou d'accompagnement pour la danse. Dans mes films, j'utilise maintenant le langage pour transmettre les idées principales. Dans la plupart de mes chorégraphies, le corps se chargeait de cette tâche. Le langage jouait un rôle secondaire. [...]

**C. P. :** Quelles idées ou quelles influences vous ont préparée à créer le style de chorégraphie que vous avez inventé ? Vous n'avez pas vraiment suivi une tradition.

**Y. R. :** J'ai commencé à travailler au moment où les idées de John Cage, son attitude duchampienne par rapport au hasard et à l'organisation étaient très en vue. Je dirais que beaucoup de mes idées s'inscrivaient et continuent de s'inscrire, jusqu'à un certain point, dans une tradition surréaliste. J'entends une certaine ouverture qui pose des exigences au public, à la personne qui perçoit. Une relation ambivalente par rapport à la spécificité et à l'incongruité, pourrait-on dire. Une telle tradition n'existait pas en danse, mais ce climat était certainement présent dans le milieu de l'art avant-gardiste et celui de la musique à New York.

**C. P. :** Je suis étonnée que vous fassiez référence à une inspiration surréaliste, parce que votre façon d'utiliser le mouvement était très minimale, une antithèse au surréalisme.

**Y. R. :** J'ai toujours inséré des gestes quotidiens de façon inattendue, imprévisible. J'imagine que je qualifie ça de surréaliste dans le sens d'une inflexion de l'ordinaire en vue de produire une nouvelle relation inattendue. Puis il y avait le minimalisme. Je n'ai jamais été une puriste, mais j'étais touchée par le minimalisme parce qu'il me semblait tellement approprié en tant qu'objection à une histoire de la danse qui s'écroulait sous toutes sortes de valeurs spirituelles sans intérêt, un humanisme dépassé ou du sentimentalisme.

**C. P. :** Vous étiez contre le poids culturel que la danse représentait à l'époque.

**Y. R. :** La danse a toujours accusé un retard par rapport aux autres arts, on dirait que toujours, d'une génération à l'autre, on doit l'explorer à nouveau, la redécouvrir, et qu'elle n'a pas d'histoire. Et cela se reproduit tout le temps.

**C. P. :** Est-ce dû au fait que ce soit un art du spectacle ?

**Y. R. :** Oui, c'est éphémère, et jusqu'à récemment, il n'y avait pas d'histoire documentée.

**C. P. :** Vous avez dit que vous étiez surprise que *Lives of Performers* circule encore...

**Y. R. :** C'est parce que c'est un film, un objet. Cela fait partie de l'attrait du médium filmique. Je me suis fatiguée à faire des œuvres appelées à disparaître.
Je veux dire par là qu'elles disparaissaient pour moi, pour ne rien dire du public, ou de la génération qui vient. Il y a bien entendu un autre aspect propre à cette question : c'est plus difficile pour moi de travailler comme avant. Mon propre passé m'interpelle. C'est une condition que j'ignorais alors que je n'étais que danseuse. Cela vient avec le fait qu'on devient redevable de sa propre histoire. On se met à vouloir que le travail se maintienne à un certain niveau, on se met en compétition avec soi-même, on cherche à se surpasser. C'est une condition que je rencontre avec le cinéma.

**C. P. :** Vous aviez l'habitude d'intégrer des séquences filmées dans vos chorégraphies. Pourquoi ? Et vos films se sont-ils ou non développés à partir de ça ?

**Y. R. :** Pas vraiment. Ces premiers petits films constituaient surtout une façon de juxtaposer des changements d'échelle. L'un des tout premiers fut tout simplement un gros plan sur une main avec les doigts

qui bougeaient de façon plutôt érotique, se frottant les uns contre les autres, et il était projeté en grand format devant le proscenium. C'était une version préliminaire de *The Mind is a Muscle*. Par la suite, dans une version ultérieure, il y a eu un film avec un gros plan sur des jambes, descendant du genou à la cheville, qui était projeté devant la scène et sur les côtés. Sous l'écran, qui était légèrement surélevé, on pouvait voir les danseurs, très petits comparés à cette projection de jambes. Certaines des idées contenues dans ces courts films se retrouvent dans des sections de films plus longs, comme la séquence de la plage dans *Film About a Woman Who...* où il y a un jeu entre un personnage très grand à l'avant-plan et des personnages minuscules qu'on aperçoit au loin sur la plage à travers les membres du premier personnage. Ces idées surgissent, mais elles n'occupent pas une position centrale, elles ne représentent pas un mécanisme comme c'était le cas dans mes chorégraphies. Elles sont presque absorbées par l'histoire.

**C. P. :** Votre intérêt pour le gros-plan relevait-il d'un besoin de rapprocher le public de certaines parties du corps ?

**Y. R. :** Oui et aussi de diriger l'attention d'une façon qu'il est impossible de faire dans une situation de représentation sur scène alors que le public peut regarder n'importe où. On ne sait jamais où le public regarde : il peut rater un tout petit geste, surtout si plusieurs choses se passent en même temps. J'aime toujours que plusieurs choses se passent en même temps, mais maintenant ça passe par le langage et l'image. J'avais l'habitude de diviser la scène et d'y faire arriver deux ou trois choses en même temps ; maintenant il s'agit de trouver des façons d'entrecroiser le langage et l'image, et de déplacer les sens et les niveaux de correspondance pour arriver à des pluralités qui sont ici mentales, alors qu'autrefois le déplacement était principalement d'ordre spatial.

**C. P. :** Vous avez aussi commencé, à ce moment-là, à utiliser du texte à côté des images sur l'écran. Maintenant vous parlez de certaines correspondances entre image et langage : pourquoi ce besoin de verbaliser certaines choses ?

**Y. R. :** Le langage offre des possibilités d'analyse et de spécificité que l'image, le corps et le mouvement n'offrent pas en général. Il est aussi une autre voie d'information que l'on peut faire jouer contre d'autres choses.

**C. P. :** Est-ce qu'on peut imaginer que le pouvoir d'évocation du langage est plus grand que celui des images ?

**Y. R. :** Oui, en termes de signification spécifique. L'image peut certainement être évocatrice, mais ce que cela évoque peut être directement influencé par le langage. [..]

**C. P. :** Est-ce qu'il vous arrive d'utiliser des séquences de films réalisées par d'autres ? C'est le cas dans *Lives of Performers*, n'est-ce-pas ?

**Y. R. :** Je fais référence à d'autres films, comme dans les tableaux vivants inspirés de *Loulou* de Pabst dans *Lives of Performers*. Quelqu'un m'a donné une séquence que je mettrais peut-être dans mon prochain film. C'est un crash-test au ralenti montrant l'impact d'une voiture dans laquelle il y a des mannequins. Je suis intriguée par ça, des insertions de courtes séquences de matériel illustratif qui proviennent d'autres sources. [...]

**C. P. :** Votre attitude par rapport à l'histoire de la danse était claire : vous vouliez la ramener à quelque chose de plus substantiel, terre à terre, concret. Quelle est votre relation à l'histoire du cinéma ou au cinéma qui se fait ?

**Y. R. :** C'est un sujet difficile. Je sens comme une dette envers mes influences en cinéma et ce sentiment de dette est peut-être plus fort que le zèle messianique qui m'animait comme danseuse. Mais j'entretiens une guerre privée contre le cinéma narratif et ma querelle est différente de celle des cinéastes structuralistes. Je crois qu'un film peut contenir différentes sortes de traitement. J'imagine que c'est ce qui m'intéresse le plus : que ce soit possible d'explorer un film en termes de processus, de possibilités structurelles/formelles et aussi d'aborder la fiction et l'exposition par le biais des acteurs et du langage. Je suis très consciente que la narration est un piège, que c'est dangereux de jouer avec une telle chose. Dans sa forme ultime et perfectionnée, elle devient une sorte de représentation qui ne se compare qu'aux méthodes de persuasion et aux mythes qui nous bombardent tous les jours – et ça, c'est quelque chose à éviter. Comment on choisit d'éviter les écueils du cinéma narratif, c'est le cœur du problème pour moi, et c'est absolument fascinant. [...]

**C. P. :** Vous avez dit déjà que Godard et Warhol vous avaient influencée. Comment vous ont-ils inspirée ?

**Y. R. :** Warhol m'a influencée avant Godard. J'avais beaucoup de problèmes avec les films de Godard au début des années 60. Mais chez Warhol, cette caméra fixe et ce sens du temps prolongé qui permet au personnage d'émerger, dans les portraits en particulier, m'apparaissaient absolument magnifiques. La série de treize beaux hommes et de douze belles femmes, surtout le portrait de Henry Geldzahler, a produit un effet sur moi bien avant que je ne pense à aller vers le cinéma ; c'est une image qui m'est vraiment restée à l'esprit. Le cas de Godard est plus complexe. Je ne sais pas s'il m'a influencée, même si on nous prête certaines affinités. Je crois que j'ai été influencée par les mêmes personnes, incluant Warhol, qui ont influencé Godard à un certain moment. Quoi qu'il en soit, c'est un des rares cinéastes dont les films continuent à poser le problème de l'usage de codes cinématographiques, à le questionner, en relation avec des idées complexes, avec la politique. Et si quelqu'un travaille dans le même sens - précisément, en jouant avec la narration - les critiques vont faire des comparaisons.

**C. P. :** Vous avez donc mentionné une influence européenne

et une influence américaine...

**Y. R. :** Je dois parler aussi de Michael Snow et Hollis Frampton. Surtout les premiers films de Frampton où la photographie et le langage sont utilisés. Il y en a un en particulier, intitulé *Critical Mass*, au sujet d'une querelle entre un homme et une femme. La façon dont le film est monté constitue un complément étonnant au sujet.

**C. P. :** Et Michael Snow ?

**Y. R. :** Snow aussi. Bien que, quand j'ai vu *Wavelength*, je me sois plutôt ennuyée, mais seulement parce que je dansais à ce moment-là et que ce n'était pas vraiment mon affaire. Il est certain que quiconque utilise des mouvements de caméra répétitifs doit reconnaître l'influence de Snow.

**C. P. :** Vous avez donc puisé dans le cinéma structuraliste. Selon vous, se sert-on de narrativité dans ce type de film ?

**Y. R. :** *Wavelength* a certainement introduit une nouvelle forme de narrativité, comme *Nostalgia* et *Poetic Justice* de Frampton.

**C. P. :** Qu'avez-vous tiré du cinéma classique ?

**Y. R. :** Le sens d'une « imagerie prenante » chez Renoir et Vigo et, chez Bresson et Dreyer, celui du rythme, de l'immobilité. [...]

**C. P. :** Nous avons parlé de la façon dont votre corps s'est développé, et ce que vous en avez appris, mais il devait bien y avoir un développement parallèle dans votre façon de penser puisque ce qui ressort de vos films touche vraiment cette question. Pensiez-vous dès le départ à une manière de traiter de questions psychologiques ?

**Y. R. :** Pas du tout. Mon travail du début se faisait à partir de mon corps et en observant dans le miroir les formes qu'il pouvait prendre. Mes sources étaient éclectiques, avec des références à la technique du ballet, des gestes excentriques, des mouvements athlétiques. J'ai appris à organiser ce matériel en travaillant avec les procédés du hasard que Robert Dunn exposait via les compositions de John Cage. Par exemple, le phrasé et le sens du rythme étaient assujettis à des procédures aléatoires, dont les résultats – bien que je ne les utilise plus – m'ont influencée jusqu'à ce jour. Ce qui en est resté, c'est un « retour » en termes de sens et de dynamique, de changement, de tourner un coin, de recommencer à faire quelque chose qui vous met instantanément dans un autre cadre de référence, de questionnement. Aujourd'hui, c'est à la mode de parler de distance et de Brecht mais, à tout considérer, plusieurs chemins mènent au même résultat. Artaud, Brecht, Duchamp. Dans différentes disciplines, les gens ont été influencés par l'une ou l'autre de ces sources mais le résultat final peut être très semblable si l'on ne tient pas compte du sujet. Ce que je veux dire, c'est que je trouve très curieux que mon travail ait été apprécié et compris selon un ensemble d'idées, alors qu'il a été initié et développé selon un autre, celui de Duchamp et de Cage. Cependant, il semble de plus en plus stérile de faire référence à ces « pères » lointains. La cuisse dont on naît, c'est finalement la sienne propre. [...]

**C. P. :** Vous avez déjà dit: « Je fais des allers-retours entre la documentation et la fiction. » Qu'entendez-vous par documentation ?

**Y. R. :** Je crois avoir dit ça en rapport avec *Lives of Performers.* Dans ce film, j'ai utilisé une vraie situation de répétition. J'étais encore chorégraphe à l'époque et nous répétions pour une présentation au Whitney Museum. J'ai donc filmé une des répétitions. Je me suis organisée pour avoir une équipe de tournage pendant que nous travaillions, et j'ai plus tard incorporé certaines séquences dans le film. Ces parties servaient de toile de fond « authentique » aux fictions narratives et les « vrais » danseurs étaient mêlés aux personnages fictifs de l'histoire. Je n'ai rien fait de semblable depuis. Le film sur lequel je travaille en ce moment contient une interaction similaire. Ma nièce, qui est flûtiste baroque, me donne une leçon de flûte traversière. Le fait qu'il ait été monté spécialement pour la caméra ne fait pas une grande différence dans la façon de percevoir la chose, du moins je l'espère.

**C. P. :** Il arrive que la distance entre enregistrer une situation donnée et jouer un rôle soit très mince.

**Y. R. :** Très juste. Dans *Lives of Performers*, j'ai commencé à filmer les gens sans enregistrement sonore pendant qu'ils parlaient pour capter leur gestuelle sociale et leur maniérisme quotidien, après quoi, sur la bande sonore, nous imposions des explications sur les scènes à partir de renseignements contenus dans le scénario. C'était une façon d'utiliser une gestuelle naturaliste pour servir d'appui à des significations fabriquées. Le discours « réinventé » de la bande sonore agissait simultanément comme complément et détournement de la « réalité » de l'image. [...]

**C. P. :** Vous avez déjà dit que cela vous inquiétait de penser comment d'autres perçoivent, ou vont percevoir ce que vous souhaitez qu'ils perçoivent. Êtes-vous vraiment constamment préoccupée par cette idée ?

**Y. R. :** Cette idée arrive toujours quand vous avez terminé une œuvre et que vous recevez une panoplie de réactions du public. Je suis bien consciente qu'on peut toujours percevoir plus que ce que l'auteur avait imaginé, au-delà même des intentions de l'artiste, et qu'on peut aussi rater beaucoup de choses. Cela dépend beaucoup de l'histoire et du cadre de références de celui qui regarde. Quand je fais quelque chose, je gère des choses qui m'intéressent. C'est le mieux que je puisse faire. À un certain point, il faut tout simplement avoir confiance qu'il y a là, quelque part dans le monde, d'autres personnes qui partagent les mêmes intérêts. C'est seulement quand l'œuvre est finie, complétée, que l'artiste peut s'attarder sur les réactions du public.

**C. P. :** La relation avec le public est-elle très différente de celle que vous aviez en tant que danseuse ou chorégraphe ?

**Y. R. :** Oui. Malgré ce que je viens de dire, je suis encore plus préoccupée maintenant par la lecture que les gens font de mon travail, par la façon dont ils l'enregistrent. Avec le recul, j'ai l'impression que je faisais ce qui me plaisait quand j'étais chorégraphe. Peut-être ai-je tort, mais il semble que le problème de la représentation dans le cinéma est plus chargé, plus risqué, que dans la danse où les conditions sont plus strictement formelles. Maintenant, surtout depuis que je traite d'un mélange particulier de matière morale, psychologique et sociale et d'une sorte de processus de réflexion personnel/public, mon dilemme est différent. L'enjeu est plus élevé en ce qui concerne l'effort de « parler » au public, et j'entends un public très sensible et informé dans sa relation au cinéma. Cela ne m'intéresse pas de faire des films pour les masses. Je n'ai jamais fait de chorégraphies dans ce sens non plus, mais le risque est plus grand maintenant. La « beauté de l'indifférence » de Duchamp et la notion de l'art en tant que jeu de Freud ne s'appliquent plus aussi bien qu'autrefois. Peut-être que ça fait partie du processus de vieillissement, mais pas entièrement. Je connais plusieurs personnes dans le milieu de l'art qui travaillent maintenant à partir d'une « nouvelle gravité ». Des Américains, évidemment. Nous avons toujours l'air « moins sérieux » que le reste du monde. Ce qui ne nous a pas empêchés d'être pris très au sérieux. Ça suffit, je suis en train de perdre mon sérieux.

**C. P. :** Je pensais plutôt à la relation entre la personne qui regarde et celle qui produit... C'était le sens de ma question. J'aimerais savoir comment vous traitez du temps, comment vous l'organisez dans vos films ?

**Y. R. :** C'est très difficile de parler de cette question parce que ça change constamment. Je ne peux pas parler de façon générale de mon sens du temps. Les gens se plaignent que c'est trop dense, qu'il y en a trop à absorber surtout avec toutes ces paroles...

**C. P. :** Plusieurs choses se produisent en même temps, ou presque : c'est plus difficile à faire au cinéma que sur scène où les actions simultanées sont possibles...

**Y. R. :** Mais l'équivalent est d'avoir une relation fluctuante entre le son et l'image. Mon propre sens du rythme, je pense, est surtout apparent quand les paroles s'arrêtent et que presque plus rien ne se passe à cause d'un flux très dense de renseignements, visuels et verbaux ; soudain, il n'y a plus de paroles et vous voyez tout simplement quelqu'un qui est assis et qui regarde. Je trouve certaines images en soi très mystérieuses, en particulier en opposition à une grande quantité de données verbales. Le silence d'une image soudainement vidée de « support » verbal peut être extrêmement évocateur. Et je m'intéresse toujours à la durée prolongée et à la durée inégale.

**C. P. :** La fiction vous intéresse, mais pas les raccourcis, vous voulez montrer comment les choses se passent en temps « réel » et, en même temps, comment en temps réel, il se passe beaucoup de choses, habituellement laissées pour compte...

**Y. R. :** Non, je n'utilise pas de temps « réel », mais il y a d'autres façons de neutraliser mon esclavage à la narrativité. L'histoire arrête et vous devez négocier avec des images sur le plan formel, avec le montage, les mouvements de la caméra, avec des choses qui ne font pas avancer l'intrigue comme le langage l'a fait. C'est une façon de raconter une histoire qui se décompose constamment en ses composantes formelles. Ça démarre, ça s'arrête, ça fait teuf-teuf, ça râle, ça ne va nulle part et puis ça repart. C'est déroutant, mais les gens qui connaissent mon travail s'y habituent. À n'importe quel moment vous êtes appelé à traiter ce moment à la fois comme un phénomène isolé et en relation avec ce qui s'est passé avant, ce qui n'arrive pas dans la plupart des films narratifs où, à chaque moment, vous êtes dans la prochaine étape du développement de l'intrigue.

**C. P. :** Vos œuvres, on doit vraiment les voir souvent. Comme s'il fallait prendre du temps avec elles, vivre avec elles, avant qu'elles n'accomplissent réellement leur propre tâche d'œuvre d'art. C'est différent de ce que l'on expérimente souvent au cinéma quand il y a une histoire, et qu'après avoir regardé une fois, on a l'impression d'avoir tout compris.

**Y. R. :** On peut pourtant dire ça des grands films narratifs. Vous les regardez encore et encore et vous y voyez plus que l'histoire. J'ai revu *Au hasard Balthazar* de Bresson dernièrement, et j'ai été à nouveau soufflée. [...]

**C. P. :** Vous parliez des questions morales que vous traitez. Quelles sont-elles ?

**Y. R. :** Des problèmes de conscience, cette divergence récurrente entre l'expérience privée et l'action publique. Certaines de ces choses sont abordées dans *Kristina Talking Pictures*. Peut-être la moralité de l'image elle-même, mais c'est difficile d'en parler. C'est ce que j'ai apprécié des derniers films de Godard, ce questionnement continu de la pratique cinématographique, comment il est possible ou impossible de faire un film sur des questions morales ou politiques. Je pense que le mieux qu'on puisse faire, d'une certaine manière, c'est d'incorporer des contradictions dans le film, de démontrer la difficulté de produire de l'art sur des sujets moraux et politiques complexes. Je fais face à ce genre de défis dans le film que je tourne en ce moment, *Journeys from Berlin*, qui essaie d'établir non pas une équivalence mais plutôt un parallèle entre certains événements, comme l'idéologie politique et l'état émotionnel désespéré qui produit l'acte terroriste et/ou le geste désespéré contre soi-même, c'est-à-dire le suicide. Ce serait facile d'avoir l'air de dire que les tactiques terroristes contre l'Etat ne doivent être considérées qu'en termes de problèmes psychologiques. Je ne veux pas dire ça. Ce serait facile de succomber à une telle interprétation avec une image ou une phrase mal placée. Toutefois, il y a quelque chose à dire.
Mais je ne sais pas encore quoi. C'est un film qui va devoir emprunter différents chemins pour se préserver de toute interprétation facile et pour parvenir à son propre sens.

Traduction : Colette Tougas

# YVONNE RAINER

Yvonne Rainer est née à San Francisco en 1934. À partir de 1957, elle étudie et fréquente les classes de danse moderne à New York et commence à chorégraphier son propre travail en 1960. Elle est membre fondatrice du Judson Dance Theatre en 1962, à l'origine d'un mouvement qui s'est avéré être une force vitale pour la danse moderne des décennies suivantes. Certaines de ses premières pièces les plus connues sont *Terrain* (1963), *The Mind is a Muscle* (1968), *Continuous Project Altered Daily* (1971), and *This is the Story of a Woman Who…* (1973).

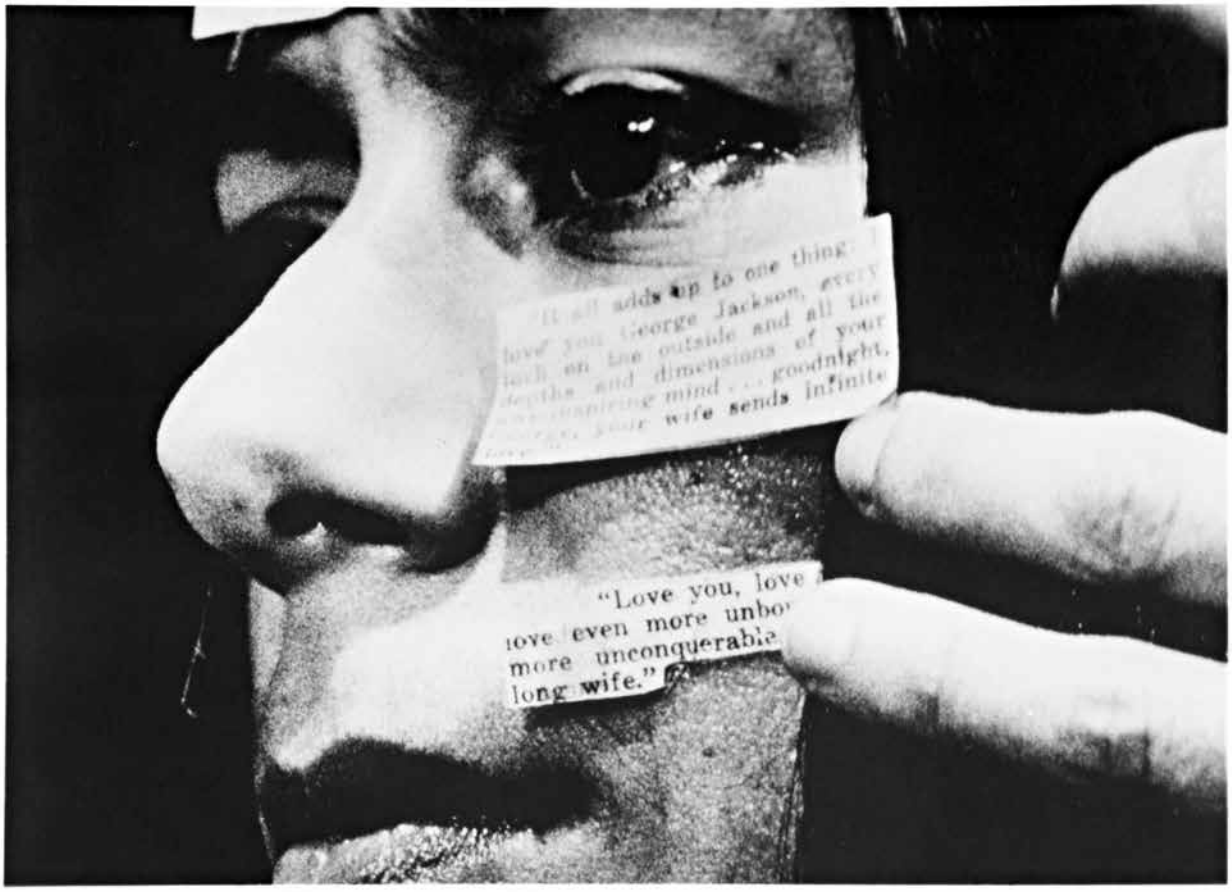
Entre 1972 et 1996, Rainer réalise sept longs-métrages, à commencer par *Lives of Performers* et plus récemment *Privilege* (1990), Prix du meilleur réalisateur au Festival de Sundance en 1991, et Prix Geyer Werke au festival International du Documentaire à Munich la même année ; *MURDER and Murder* (1996) obtient quant à lui le Prix Teddy au Festival de Berlin en 1997 et Prix Spécial du jury du Lesbian and Gay Film Festival de Miami en 1999. Ses films traitent de questions esthétiques et sociales, comme le mélodrame, la ménopause, le racisme, la violence politique, l'identité sexuelle, et la maladie.

En 2000, Rainer revient à la danse avec *After Many a Summer Dies the Swan*, produit par la Baryshnikov Dance Foundation. Depuis, elle a réalisé cinq nouvelles chorégraphies, dont *RoS Indexical*, *Spiraling Down* et *Assisted Living: Do you have any money?*. Elle présente régulièrement ses performances sous l'égide de Performa. Les publications d'Yvonne Rainer comprennent *Work: 1961-73* (1974) ; *The Films of Yvonne Rainer* (1989) ; *A Woman Who…: Essays, Interviews, Scripts* (1999) ; *Feelings Are Facts: a Life* (2006) et *Poems* (2011).

En 2002, la galerie Rosenwald-Wolf à Philadelphie organise une exposition dédiée à Yvonne Rainer et constituée d'installations vidéo, de projections de films, de photographies de danse et d'objets de collection. En 2013, le Kunsthaus Bregenz et le Ludwig Museum à Cologne présentent des expositions similaires. Yvonne Rainer a reçu de nombreux prix, dont deux bourses Guggenheim, une bourse MacArthur, plusieurs prix National Endowment, et un prix Yoko Ono. Ses archives sont conservées au Getty Research Institute de Los Angeles.

Aujourd'hui, Yvonne Rainer est devenue l'une des figures les plus influentes pour les artistes qui s'intéressent au potentiel de l'image en mouvement, ou encore au potentiel humain et à la relation à l'autre.

Yvonne Rainer dans *Kristina Talking Pictures*, 1976


"It all adds up to one thing:
love you, George Jackson, every
inch on the outside and all the
depths and dimensions of your
mind . . . goodnight,
your wife sends infinite
"Love you, love
love even more unbo
more unconquerable
long wife."

YVONNE RAINER

# LES ARCHIVES

En 2006, le Getty Research Institute acquiert la totalité des archives d'Yvonne Rainer. Reproduites à partir du fonds mis à notre disposition, la sélection présentée ici se concentre sur sa transition de la danse au cinéma en regroupant nombre de documents inédits. Elle ne se veut pas scientifique mais subjective en procédant par touches pour offrir une approche impressionniste du travail de Rainer et de son évolution.

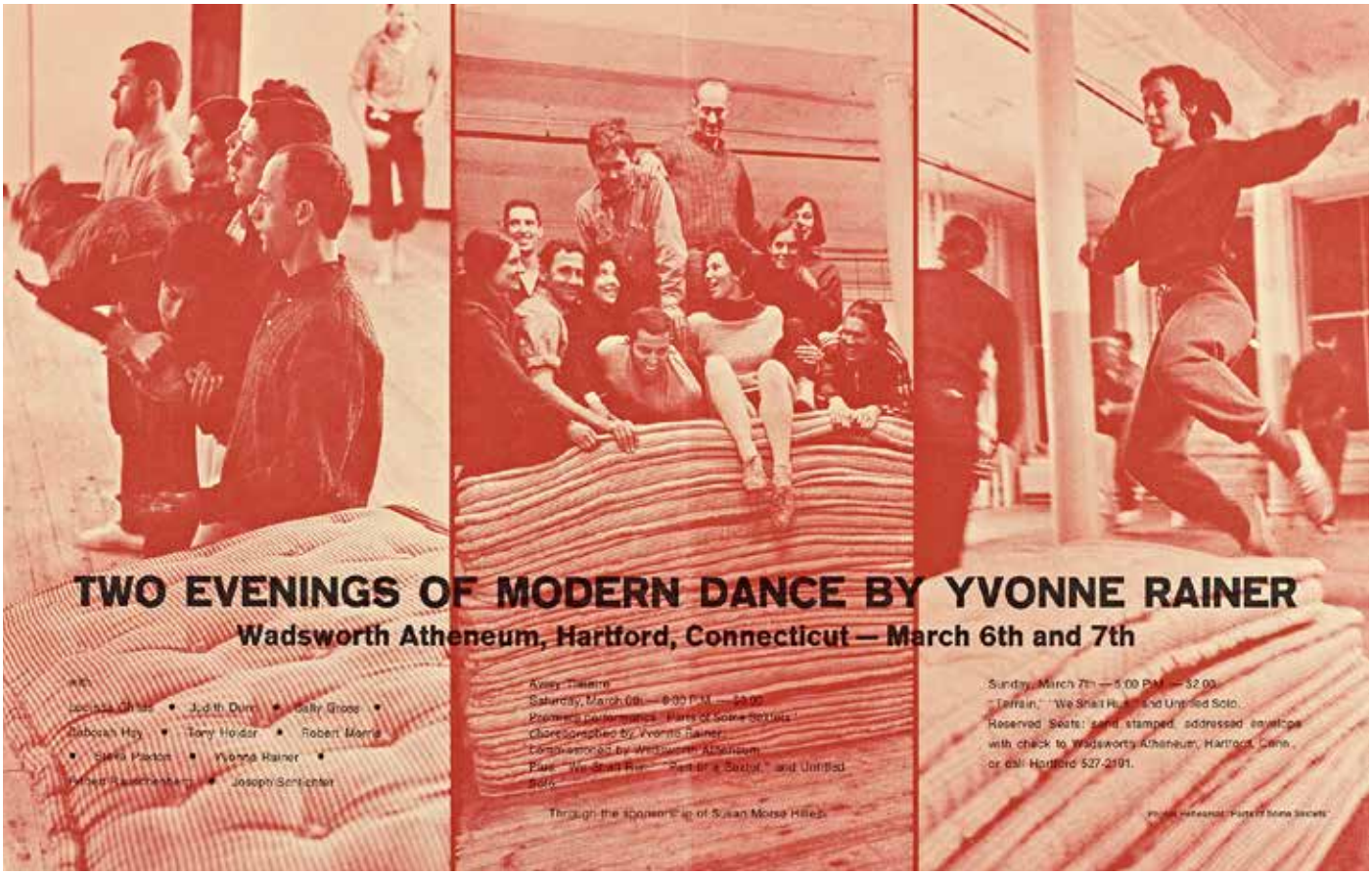
Elle commence par son célèbre *No Manifesto* de 1965 et sa version revisitée de 2008, qui témoignent déjà d'une articulation entre un intense contrôle et des contradictions assumées. Suit un ensemble de partitions, photographies de spectacles, affiches et notes manuscrites en forme d'introduction générale à sa pratique chorégraphique, où se dessinent son goût pour la composition et la structure, et son approche des gestes et objets quotidiens, ainsi que de la relation au spectateur.

La présentation se poursuit par un focus sur les pièces dansées qui serviront de socle à sa réflexion cinématographique, *Grand Union Dream* et *Performance*, quand, à son retour de voyage en Inde, elle aspire à réintégrer à son travail, narration, personnages et émotions. À ce moment-là, elle « pense déjà en termes de cadrages et de voix-off » et cite Andy Warhol, Michael Snow, Hollis Frampton, Jean-Luc Godard ou Robert Bresson pour expliquer la relation de l'image au son, du mouvement au langage et sa méthode de superposition de récits et d'éléments hétérogènes.

Viennent ensuite une constellation de photographies de plateau de *Lives of Performers* réalisées par sa chef opérateur Babette Mangolte puis une seconde constituée de diverses affiches de films et des photogrammes de ses six autres longs métrages. Tous sont nourris d'une pensée politique et féministe. *Film about a Woman Who...*(1974) et *Kristina Talking Pictures* (1976), développent l'idée d'un quotidien conçu comme espace de combat politique et interrogent les relations entre souvenirs et histoires, sexualité et politique mondiale, espace public et vie quotidienne. *Journeys From Berlin/1971* (1980) et *The Man Who Envied Women* (1985), reprennent également la notion féministe du « personnel est politique ». *Privilege* (1990) pose la question de l'âge au féminin et de la ménopause, tout en dénonçant la grande fiction de la race et du sexe. Enfin *MURDER and murder* (1996) raconte une histoire d'amour entre deux lesbiennes d'âge moyen, cependant mise à distance par des apparitions du corps vieilli et malade d'Yvonne Rainer elle-même. Ce dernier « chapitre » inclut des références à ses influences cinématographiques, à travers des photographies ou des notes manuscrites.

Des listes de mouvements et d'objets, des notes de lectures ou des récits de rêves égrènent cette présentation de documents de travail pour esquisser un portrait mêlé de l'artiste et de la personne Yvonne Rainer, chez qui biographie et travail, public et privé, ont toujours été intimement liés.

affiche de « Two Evenings of Modern Dance by Yvonne Rainer », 1965


TWO EVENINGS OF MODERN DANCE BY YVONNE RAINER
Wadsworth Atheneum, Hartford, Connecticut — March 6th and 7th
Deborah Hay • Tony Holder • Robert Morris
• Yvonne Rainer •
Joseph Schlichter
Through the sponsorship of Susan Morse Hilles
Sunday, March 7th — 5:00 PM — $2.00
Reserved Seats: send stamped, addressed envelope
with check to Wadsworth Atheneum, Hartford, Conn.,
or call Hartford 527-2191.

YVONNE RAINER

# FIVE EASY PIECES

Dans une seconde salle, on découvre cinq films muets qualifiés « d'exercices chorégraphiques » réalisés par Yvonne Rainer dans les années 1960 avec des cinéastes comme Phill Niblock. Destinés à être projetés sur scène où ils côtoyaient les danseurs, ces courts-métrages regroupés plus tard sous le titre *Five Easy Pieces*, témoignent de la bascule entre intégration des films aux performances et intégration de la performance aux films. Ils constituent une extension de l'intérêt de Rainer pour le corps et le corps en mouvement en jouant de gros plans, de points de vue insolites sur les corps ou de brusques changements d'échelle. Ils inaugurent ainsi un travail de recadrages successifs des corps et du cadre comme espace métaphorique des relations humaines (promiscuité, évitement, séduction, hostilité...) que l'on retrouvera dans ses films à venir.

Dans les casques, le spectateur entend la voix de Rainer aujourd'hui, qui lit – et redécouvre parfois – certains de ses écrits passés tout en feuilletant des ouvrages écrits sur ou par elle, dont son autobiographie *Feelings Are Facts* et son ouvrage séminal *Work 1961-1973*.

Le premier court-métrage, *Hand Movie* est filmé à sa demande alors qu'un ami lui rend visite à l'hôpital. On n'y voit que sa main dont elle explore les possibilités gestuelles en bougeant le poignet et les doigts. Ce film est comme un salut, en même temps qu'il reprend l'esthétique minimaliste qui est la sienne sur le plan chorégraphique : celle du geste « ordinaire ».
Dans *Line*, une jeune femme vue de dos dessine une ligne sur un mur puis se retourne vers le spectateur. *Volley Ball* est un gros plan sur un ballon qui traverse l'espace du studio et de l'écran, poussé par les jambes d'un interprète. *Trio Film* est une variante de *Trio A* (1966), pièce chorégraphique centrale pour Rainer qui synthétise sa démarche axée sur le potentiel du corps : un couple nu assis sur un canapé, interagit avec une sphère - un ballon d'exercice - qui gravite dans l'espace de l'écran. *Rhode Island Red* montre une « assemblée » de poules filmées en plongée. L'agitation ne cesse de saturer l'écran. Une force de vie qui se retrouve toujours au premier plan chez Rainer.

*Five Easy Pieces*
Distribution : Video Data Bank

de haut en bas :

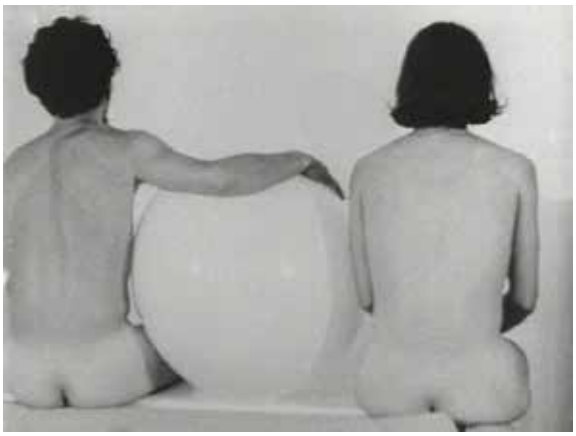
*Hand Movie*, 1966,
8mm transféré en vidéo, 5 min, n&b, silencieux
Caméra : William Davis

*Volleyball*, 1967,
16mm transféré en vidéo, 10 min, n&b, silencieux
Caméra : Bud Wirtschafter

*Rhode Island Red*, 1968,
16mm transféré en vidéo, 10 min, n&b, silencieux
Caméra : Roy Levin

*Trio Film*, 1968,
16mm transféré en vidéo, 13 min, n&b, silencieux
Caméra : Phill Niblock

*Line*, 1969,
16mm transféré en vidéo, 10 min, n&b, silencieux
Caméra : Phill Niblock



# ÉMILIE PITOISET

Née en 1980 à Noisy-Le-Grand. Vit et travaille à Paris.

Questionnant l'idée de présence par une « écriture du manque », le travail d'Emilie Pitoiset repose sur des jeux d'équilibre fictionnel. L'image et l'objet sculptural ou pictural sont souvent le receleur d'un récit convexe convoquant le spectateur dans un jeu de rôle dont le scénario n'a pas encore été révélé. Tout y est double et instable : l'exposition, dans son immobilité apparente, devient le lieu d'une scène qui se joue ou s'est jouée, dans laquelle les objets deviennent acteurs. Entre fétichisation et incarnation, ces « objets de transfert » contiennent la répétition de gestes passés et les scénarios latents de rituels fictionnels. L'écriture, la mise en scène et la chorégraphie trouvent ainsi leur place dans le travail d'Emilie Pitoiset, aux détours d'une sculpture aux allures de costume ou d'une performance devenue cérémonie.

L'installation *You will see the cat before you leave* est conçue comme un *stage-set* en attente d'être activé lors d'une performance musicale. Les objets y gisent, comme abandonnés dans l'action. Le spectateur déambule dans un paysage palimpseste constitué de plans et de cadrages successifs. Suspendus à des portants, fragments de vêtements et lambeaux de toiles peintes semblent être les vestiges d'une action rendue silencieuse par l'oubli. Comme toujours une fiction est à l'œuvre : rendre palpable le geste absent, le faire apparaître par une couche de peinture qui vient courber l'objet, le dessèche de son usage. Celui-ci devient matière et corps, support de diverses projections. Les étoffes sont pétrifiées, fossilisées, le sens suspendu entre les plis d'un rideau, dans une tentative de domestication des divers éléments et de l'espace. Que s'est-il passé ou reste à venir ? Dans ce décor, une perruque « en réserve d'incarnation » est activée le temps d'une performance réalisée avec le musicien Jessica 93. Vous entrez ici par et pour la fiction.

Pour *Live Performance*, Emilie Pitoiset extrait ce photogramme de la séquence du rêve de *Lives of Performers*, et lui applique une grille de lecture en forme de dessin aux traits géométriques afin de comprendre la construction de l'image, la direction du regard, la perspective. Dans le même temps, cet ensemble de lignes apparaissent comme un jeu sur une temporalité suggérée, laissant pressentir les rebonds de la balle, évoquant leur possible trajectoire. Longtemps intéressée par la notion d'équilibre et ses corollaires (accidents, chutes, renversements), Emilie Pitoiset se concentre ici sur l'instant suspendu, l'instant avant l'action. La balle que tient dans la main la fillette, et que l'on retrouvera également dans l'œuvre de Pauline Boudry et Renate Lorenz, fait office d'objet symbolique. Elle est celle que tient Valda dansant Salomé dans *Lives of Performers*, et représente la tête de saint Jean-Baptiste.

*Live Performance*, 2012
Photographie encadrée, feutre, 21 x 27 cm
Courtesy de l'artiste et Klemm's Gallery – Berlin

*You will see the cat before you leave,* 2014
Installation, bois, tissus, objets
Courtesy de l'artiste et Klemm's Gallery – Berlin
© Emile Ouroumov

# MAI-THU PERRET

Née en 1976 à Genève. Vit et travaille à Genève.

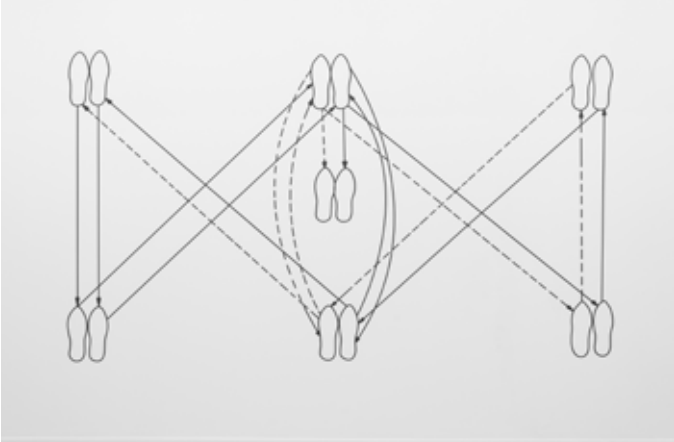
Le travail de Mai-Thu Perret est jalonné de références historiques et littéraires à travers lesquelles elle réfléchit à l'héritage de la pensée utopiste dans la société capitaliste contemporaine. Il débute avec *The Crystal Frontier*, chronique pluridisciplinaire de la vie d'une communauté de femmes établie dans le désert au Nouveau Mexique, qui mêle expérimentations littéraires, féminisme radical et esthétique moderniste. En 2007, Perret réalise un film séminal : *An Evening of the Book* dans lequel un groupe de danseuses exécute un certain nombre d'actions de manière synchronisée. Ce film lui permet de déployer son intérêt pour la frontière ténue entre le rituel et les comportements quotidiens. Il témoigne notamment de l'influence d'Yvonne Rainer, et de son utilisation des gestes ordinaires pour leur capacité à neutraliser le pathos de la danse. Comme cette dernière, Perret s'attache à l'ambivalence entre objet et action, réalité et fiction, et à une définition complexe de la notion d'auteur et de subjectivité.

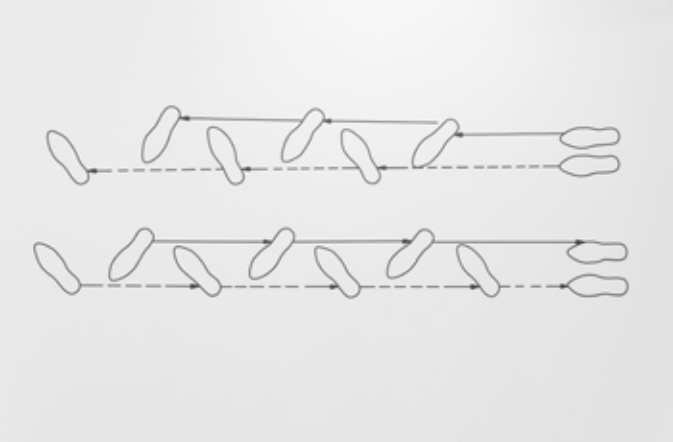
Depuis plusieurs années Mai-Thu Perret réalise des « mannequins dansants » en papier mâché. Le premier de ceux-ci, un prototype confectionné à la main, prend la forme d'une marionnette à échelle humaine revêtant les habits de travail de l'artiste. Il annonce des œuvres ultérieures telles que *La Fée électricité* représentant des figures féminines comme autant de réminiscence d'images de propagande. Avec elles, Mai-Thu Perret aborde l'exposition comme un espace théâtral où elle confronte de manière troublante ces corps inertes avec ceux, vivants et en mouvement, des spectateurs. *La Fée idéologie* renvoie plus précisément à un dessin d'un ouvrage du psychologue Richard Alpert – écrit après sa conversion au mysticisme indien – représentant une famille tenant des marionnettes d'elle-même tenant des marionnettes d'elle-même... Frappée par cette image, Perret imagine que les femmes de sa communauté fabriqueraient et abandonneraient derrière elles leur image aliénée. Le corps allongé au visage sans traits nous rappelle ici l'importance de l'impassibilité chez Rainer – les visages de *Lives of Performers* sont décrits comme des masques figés – mais aussi un passage des notes de lecture de cette dernière où l'émotion est comparée à « une grosse poupée que le danseur laisse derrière lui tandis qu'il continue à danser. »

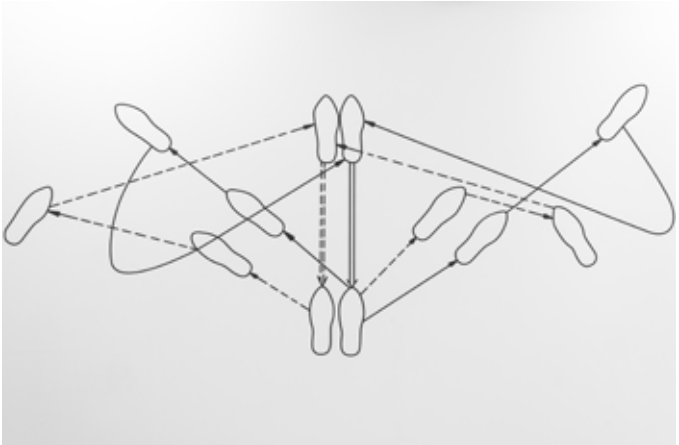
Caractérisés par leur élégance schématique, les trois dessins muraux se présentent comme des diagrammes représentant graphiquement des pas de danse. Comme leurs titres l'indiquent, ces pas sont issus de danses chamaniques coréennes exécutées en état de transe. Autrefois religion dominante, le chamanisme est devenu un culte réservé aux classes les plus basses de la société, majoritairement les femmes. Lors des transes, la chamane connecte notre monde avec « l'autre », en mélangeant les émotions contraires de la tristesse et de la joie, de la souffrance et du bien-être, des larmes et du rire.

*La Fée idéologie*, 2004
Métal, bois, papier mâché, peinture acrylique et gouache, cordelette de coton, laine, jean en coton, perruque synthétique
Courtesy de l'artiste
© Emile Ouroumov

De gauche à droite :
*Polysangkori I*, 2008
*Sinjangkori III*, 2008
*Taegamkori IV*, 2008
Peintures murales
Courtesy de l'artiste
© Emile Ouroumov







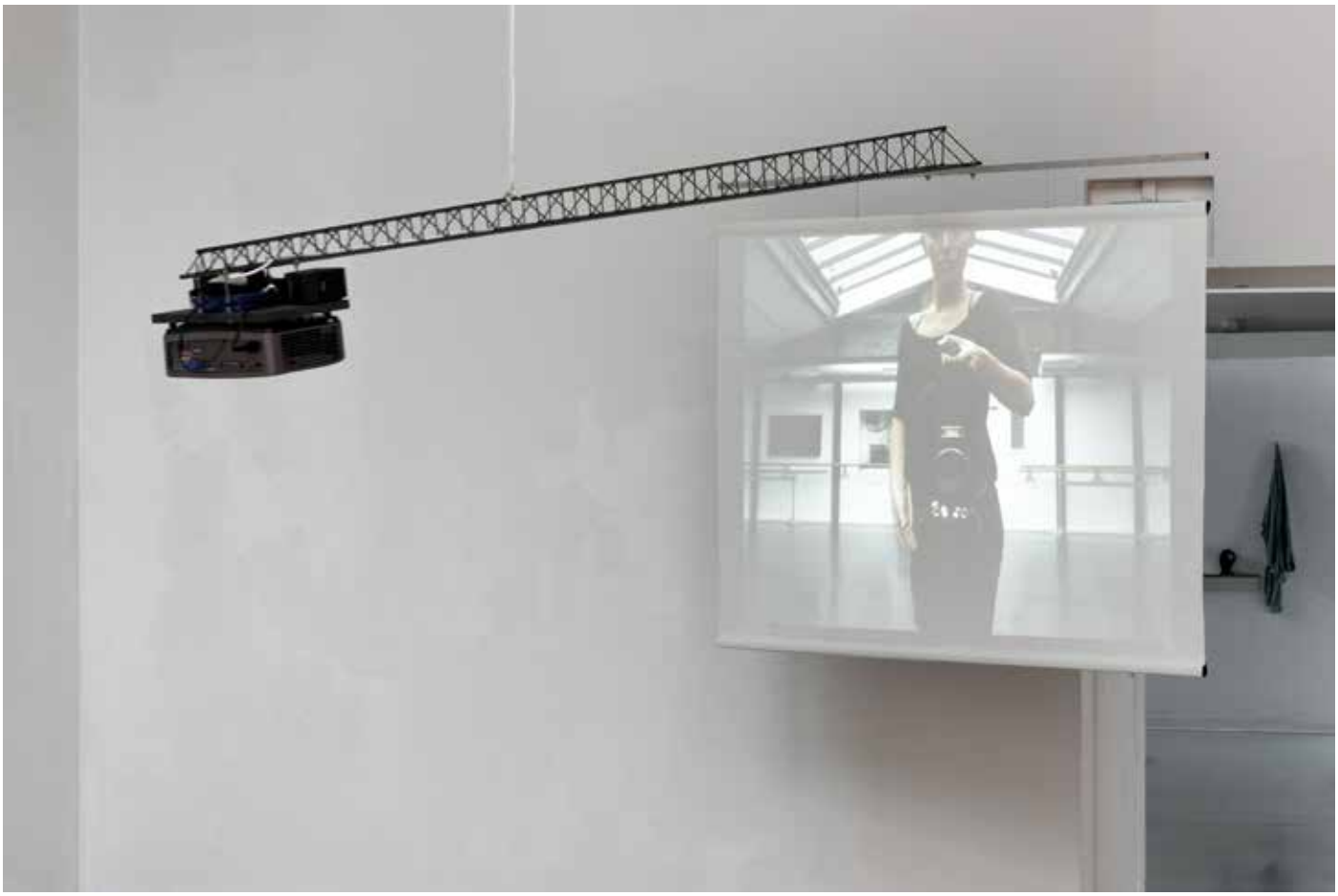
# JULIEN CRÉPIEUX

Né en 1979 en Normandie. Vit et travaille à Paris.

À travers ses films, ses installations ou ses collages, Julien Crépieux propose des dispositifs originaux qui questionnent ou détournent les différents modes d'apparition de l'image, fixe et en mouvement, de sa construction à sa réception. S'intéressant aux formes que prennent le mouvement et le changement, il joue de l'écart entre un enregistrement et sa restitution, de la distorsion temporelle apportée par des effets de ralentissement et d'accélération, ou de la multiplication des médiations techniques sur un même support. Par-là, son travail évoque l'histoire des formes culturelles et les techniques contemporaines. L'étude du corps et de son déplacement constitue l'un de ses thèmes privilégiés, avec l'apparition et le déplacement du sujet dans l'espace-temps du cadre. Explorant mises en scène et mises en abîme, ses œuvres sont empreintes d'une puissance formelle aussi bien que poétique.

*L'Opérateur* pousse à l'extrême les effets de sens provoqués par les distorsions lors d'un d'enregistrement et de sa diffusion. Dans cette installation, l'image est elle-même en rotation, prise dans un dispositif qui, comme un immense mobile, porte à chacune de ses extrémités un vidéo projecteur et un écran. La vidéo montre une danseuse filmant son reflet dans le miroir d'un studio à l'aide d'une steadycam qu'elle tient à la main. Les mouvements de la danseuse visent à épuiser les combinaisons des mouvements possibles de la caméra (travelling, panoramique avant, arrière, latéral, etc.) Elle est accompagnée par un pianiste qui joue les *Vexations* d'Éric Satie, une composition musicale elle aussi issue d'une technique combinatoire, consistant à répéter 840 fois le même motif (John Cage fut le premier à organiser un concert où l'œuvre fut interprétée dans son intégralité). Le mobile devient par analogie chorégraphique : au mouvement du film se surimpose le mouvement du mobile animé par la circulation des spectateurs. Mouvement dans le mouvement, le déplacement est alors multiple et la perception troublée.

*L'Opérateur*, 2013
Installation, vidéo couleur sonore, 12 min
Collection Frac Alsace
Courtesy de l'artiste et de la galerie Jérôme Poggi – Paris
© Emile Ouroumov



# YAEL DAVIDS

Née en 1968 à Jérusalem / Kibboutz Tzuba, Israël. Vit et travaille à Amsterdam.

« Je suis une performance. Je suis un moment. Je suis un corps qui documente et enregistre. »

Avec une économie de gestes et un intérêt constant pour la notion de performance, le travail de Yael Davids traite du potentiel narratif inhérent à l'acte de documentation et de répétition. « Je suis une répétition. Je répète ma performance précédente. Elle devient partition et je suis pas à pas mes propres pas, détectant pas à pas les moments et les choses qui n'ont pas été nommées. »
Ses installations et ses performances, très personnelles et poétiques, tentent de donner forme à la mémoire de l'éphémère, à la présence passagère. Elles croisent l'histoire politique conflictuelle d'une nation en devenir et sa biographie personnelle, marquée par la perte et l'expérience du deuil, pour proposer une confrontation entre présence et absence, mouvement et prise de parole. Pour elle, l'abstraction est un langage subtil et puissant, l'unique langage capable de s'approcher du point final et infiniment lointain que représentent l'absence et la perte.

Pour l'exposition, Yael Davids imagine une installation composée de ses éléments fétiches – corde, escalier, panneaux de verre, parois de tissu noir… – comme autant d'objets scéniques évoquant le vocabulaire du minimalisme. Ses parcours tant personnels que professionnels ont été jalonnés de contacts avec l'histoire du Judson et d'Yvonne Rainer. Pour cette dernière comme pour Davids, le corps, en tant que champ de conflits et de contradictions à l'intersection du privé et du politique, est au cœur de la pratique artistique. L'intérêt de Davids pour Rainer inclut également le parallèle entre performance et expérience vécue, la manière dont le corps individuel ou social occupe un espace, l'utilisation de la narration et des émotions pour exprimer des positions politiques et formelles radicales. Examinant la manière dont cet héritage, indirectement transmis par sa mère, est ancré dans sa mémoire affective et corporelle, Davids propose d'activer son installation par une performance mêlant parole, mouvements et manipulations, réalisée en collaboration avec deux autres protagonistes.
Dans le script de *A Reading that Writes – a Physical Act*, Yael David décrit le paysage qui entoure le kibbutz où elle a grandi. Au fur et à mesure, on apprend que ce site a abrité un village palestinien dont les populations ont été déplacées et les maisons laissées à l'abandon. Accompagnée d'André von Bergen et de la danseuse Sivan Medioni, Yael Davids active son installation par des postures et des déplacements des corps dans l'espace, tout en récitant son script. Les mouvements déterminés par l'agencement des objets présents dans la pièce, esquissent des passages de l'horizontalité à la verticalité et vice versa. Dans le même temps, les plaques de verres sont déplacées et opacifiées par de la peinture pour transformer la configuration de l'espace en écho avec le texte lu.

*A Variation on A Reading that Writes*, 2014

Installation
Céramique restaurée, Corée du Nord, XVI^e siècle
Tirages photographiques de pages déchirées d'un script
Panneaux d'isorel, recouverts d'argile noire
Plaques de verre
Corde
Echantillon de verre pare-balle (verre de sécurité d'Oran, Kibboutz Tzuba, ville natale de l'artiste)
Tissu noir décousu
Escalier, podium

Performance réalisée en collaboration avec André van Bergen et Sivan Medioni, avec le soutien des Laboratoires d'Aubervilliers

Courtesy de l'artiste
© Emile Ouroumov

One has to accept awareness of the "manically charged present" announcing itself at the very moment that presence forces into disappearance. Peggy Phelan proposes that theatre's "representational frame" works from within the tension between presence, disappearance, and representation. She wrote:
"...the moving body is always fading before our eyes. Historical bodies and bodies on stage "vaccinate us because they fade. The exuberant present of performance masks a real absence. By definition transient, performance, or immediate can quickly become history."
My mum told me a while ago about an article by David Rieff, Susan Sontag's son, that ended with "She screamed out in surprise and terror. 'But this means I'm dying'."
Eight months later I heard my mother pronouncing similar words.
That stories are told backwards in time, while novels can be told forwards, into the future. The hunting stories of the Ilongot people from the Philippines are different. They are true stories sold as fiction that the hunters tell on their return from the hunt. They document the act of hunting, they recollect the past experience and create new experiences through storytelling. The stories the hunting men tell about themselves both reflect what actually happened and define the kind of experiences they will be looking forward to in the future. The past is celebrated in the story that at the same time becomes a script for the future hunt. And so, when responding to a physical challenge with speed and imagination,
experiences forward in
(The artist shows photos of intended ceramics. Printed photos.)

# MARIA LOBODA

Née en 1979 à Cracovie, vit et travaille à Berlin.

Pour Maria Loboda, le monde est un ensemble de signes et de symboles à déchiffrer. Dans ses installations, ses sculptures et ses collages, elle travaille à partir d'héritages culturels du passé et explore les dichotomies entre la culture et la nature, l'ordre et le chaos, la raison et l'instinct, l'archaïque et la modernité. Entre rationalité et magie, elle fait dialoguer des matières et des références qui a priori n'auraient jamais dû se croiser. Ce qui semble harmonieux à première vue contient en réalité un certain trouble qui déstabilise les idées reçues, comme l'indiquent les titres des œuvres, qui reposent souvent sur des jeux de langage.

Avec *Man of his Word* (2014) et *Her Artillery* (2014), Maria Loboda s'intéresse aux questions performatives de la posture et de l'attitude. Elle interroge les tropes de l'histoire culturelle en jumelant formellement des contrastes présentés sous forme de contractions conceptuelles : gestes hindouistes ou bouddhistes et gants de cuir noir, lionne héraldique que l'on approche de dos plutôt que de face.

Dans sa série de photographies, Loboda convoque deux univers : celui du gentleman occidental à la parole d'honneur, et les mudras, positions codifiées des mains issues de la spiritualité orientale. Un mystérieux personnage dont on ne voit pas le visage et revêtu d'un paletot masculin, exécute différents gestes avec ses mains gantées de noir. Le langage des signes est évoqué, mais cette confrontation de deux mondes provoque équivocité et incertitude. Ici, Loboda puise dans un répertoire très ancien, dont l'étendue des significations échappe à la compréhension contemporaine, tout en suscitant toujours beaucoup d'intérêt chez les nombreux adeptes occidentaux de yoga et de danse indienne (Bharata natyam, Odissi, Mohiniattam, et Kuchipudi). Les mudras constituent un langage en soi, qui engage un état mental et qui signale un moment où la potentialité de l'être reprend du terrain face à la vie quotidienne. Il s'agit d'un signe qui, pour chaque mudra, change de signification. *Dharmachakra Mudra* symbolise la Loi et en diffuse les préceptes ; *Varada Mudra* contribue à la réalisation des souhaits et favorise la générosité, tout en invoquant les forces célestes ; *Dhyana Mudra* encourage un état de méditation permettant de se plonger dans une observation du vide ; enfin, *Karana Mudra* est l'expression d'une énergie accrue qui chasse les démons.

*Her Artillery* s'inspire d'une sculpture vue Porte Dorée à Paris. Le lion, ici féminisé et présenté de dos, est soumis à une forme d'humiliation, contraire à ce qu'il symbolise d'ordinaire, présageant peut-être une révolte du monde animal. La Porte Dorée rappelle l'histoire coloniale, puisque le Palais fut érigé lors de l'Exposition Universelle de 1931. Le bâtiment accueillit tour à tour le Musée des Colonies, le Musée de la France d'Outre-Mer, le Musée national des Arts d'Afrique et d'Océanie, et enfin la Cité de l'immigration. L'histoire du colonialisme s'y décline ainsi pendant près d'un siècle. Une histoire avec laquelle le monde contemporain nous oblige à prendre une distance critique pour développer de nouvelles attitudes. La lionne jette un regard par-dessus son épaule, obligée de laisser derrière elle une partie de son histoire héroïque, associée à l'impérialisme européen. Sous sa patte, elle écrase une paire de gants noirs, rappelant ceux du gentleman des photographies, autre symbole du pouvoir occidental à son apogée au XIXe siècle.

*Her Artillery*, 2014
Polystyrène, plâtre, peinture, gants de cuir, 122 x 72 x 156 cm
Courtesy de l'artiste et de la galerie Schleicher/Lange - Berlin
© Emile Ouroumov

*De gauche à droite :*
*A Man of his Word (Dharmachakra Mudra)*, 2014
*A Man of his Word (Varada Mudra)*, 2014
*A Man of his Word (Dhyana Mudra)*, 2014
*A Man of his Word (Karana Mudra)*, 2014
Photographies, 117 x 64 cm chacune
Courtesy de l'artiste et de la galerie Schleicher/Lange - Berlin

# CAROLE DOUILLARD

Née en 1971 à Nantes. Vit et travaille à Nantes.

Artiste plasticienne et performer, Carole Douillard s'intéresse au corps comme sculpture et explore différents contextes sociaux pour expérimenter la mise en présence d'un corps physique avec un corps social incarné par le public. Pour *The Viewers*, elle introduit dans une exposition un groupe de personnes qui font face au public, immobiles et silencieux. Occupant l'espace au même titre que les autres œuvres, les participants observent les spectateurs instaurant un jeu de regards pris dans une boucle infinie. Le travail de Carole Douillard appelle une redéfinition du spectateur, de l'espace de la performance et de la relation de pouvoir entre l'objet contemplé et celui qui le contemple.

Dans *The Waiting Room*, un groupe d'hommes attend quelque chose qui ne vient pas dans une salle d'exposition vide. L'action est issue de la pratique sociale, très commune au Maghreb, du hittisme qui signifie littéralement « tenir les murs ». Des hommes restent des heures durant dans la rue, dos au mur, à ne rien faire. L'artiste prélève ce phénomène caractéristique de l'espace public méditerranéen pour le déplacer dans l'espace du centre d'art. L'action – ou l'inaction – dure quatre heures et compose une scène à laquelle le public est convié à assister. Par la suite, un texte bref décrivant ce qui s'est passé le jour du vernissage est accroché dans la salle d'exposition vide.

*The Waiting Room* s'inscrit dans l'axe du projet de recherche *Dog life* que Carole Douillard mène actuellement en Algérie.

Avec : Laurent Cebe, Fabien de Chavanes, Franck Mas, Stève Paulet, Axel Roy, Pascal Simon

*The Waiting Room,* 2014
Performance, six interprètes
© Céline Bertin

YVONNE RAINER

# LIVES OF PERFORMERS

*Lives of Performers* est le premier long-métrage d'Yvonne Rainer. Il témoigne de son passage de la chorégraphie au cinéma. Alors que les principes esthétiques de son œuvre dansée reposaient sur une exploration, commune avec ses danseurs, de l'idée d'être, de performer, de la relation avec le spectateur, elle décide de se tourner vers le cinéma pour réinvestir de manière plus personnelle le langage, la narration et les émotions.

Le titre donne le ton. L'action commence et se termine avec une répétition dans un studio. Il s'agit d'une reprise de *Walk, She Said*, présenté la même année au Whitney Museum dans le cadre de la chorégraphie *Performance*. C'est l'une des chorégraphies où Rainer installe quelques-uns de ces thèmes majeurs : le mouvement ordinaire, comme la marche, l'autorité du metteur-en-scène, et le rapport du langage au mouvement. Alors que la répétition est en cours, le film commence sans son, car Rainer veut faire parler l'image du corps en mouvement par elle-même. La citation de Léo Bersani à propos du cliché et de son traitement au cinéma, en exergue du film, annonce ce qui va être une problématique centrale du film. Ainsi, à travers la captation d'une répétition, Rainer cherche à comprendre les rouages du cinéma et du mélodrame. Chercher à comprendre, c'est la nature de l'investigation, qui explique la facture « tâtonnante » de ce film par ailleurs très construit. Cette première séquence est suivie d'une série de photographies d'un spectacle précédent commentées en voix-off par les protagonistes du film : Valda, Shirley, Fernando, John et Yvonne. Ils portent leur propres noms à l'écran, même si l'on n'est pas sûr que ce soit eux. Au fil des souvenirs de ce spectacle *Grand Union Dream*, s'esquisse le récit d'un drame sentimental entre les danseurs.
La troisième séquence aborde la question de la narration sous forme d'une succession d'essais. Le contenu narratif est mis à distance par la façon dont les corps sont filmés, comme des objets examinés en gros plan par la caméra de Babette Mangolte. Cette mise à distance est amplifiée par les contradictions et les corrections qui abondent dans la mise en place même de la narration. Ce qui en ressort, c'est le rôle occupé par chacun, et notamment par les trois femmes : le rôle d'autorité d'Yvonne, le positionnement de Shirley et de Valda entre elles, et face à l'homme qu'elles se partagent, Fernando. Une question fondamentale se pose : Quelle femme est plus sympathique aux yeux du metteur-en-scène ? Rainer aborde ici l'un des leitmotivs de son cinéma à venir : celui de la politique de la représentation, liée au pouvoir de l'image en mouvement et aux relations de domination. On s'y interroge sur le rôle joué par les femmes dans la société comme à l'écran. Puis, Valda interprète un solo, où l'on perçoit des références à l'univers de Merce Cunningham, mais aussi au film *Salomé* d'Alla Nazimova (1923). L'éclairage reprend le cliché de la poursuite ronde qui suit la danseuse, intensifiant la façon dont le regard du spectateur est dirigé et le sujet capturé. La répétition de *Walk, She Said* reprend. Cette fois, il s'agit de la séquence où tous les danseurs s'entassent dans une grande boîte adossée au mur. Valda a quitté sa longue robe noire pour une salopette en jeans. Le cheminement tortueux de la séquence du milieu trouve ici une forme d'aboutissement, alors que tous les personnages expérimentent physiquement la contrainte et la coercition liées aux relations de pouvoir évoquées précédemment. Le final se compose d'une série de tableaux vivants dont le style expressionniste tranche avec le reste du film. Les personnages reprennent des poses issues des photogrammes de *Loulou (La boîte de Pandore)*, un film de G.W. Pabst (1929). La mise en scène de la victimisation (des femmes surtout) deviendra l'un des objets de prédilection de Rainer dans ses films ultérieurs. Le film se termine sur *No Expectations* des Rolling Stones, rappelant le *No Manifesto* qu'Yvonne Rainer signait quelques années auparavant. Une nouvelle génération et un nouveau monde s'annonçent...

*Lives of Performers*, 1972
16mm transféré en vidéo, 90 min, n&b, sonore
Distribution : Zeitgeist Films
Traduction : Chloé Pellegrin
© Babette Mangolte (Tous droits réservés)

# PAULINE BOUDRY / RENATE LORENZ

Pauline Boudry est née en 1972 à Lausanne.
Renate Lorenz est née en 1963 à Bonn.
Elles vivent et travaillent à Berlin.

Les archives et installations filmiques de Pauline Boudry et Renate Lorenz revisitent des matériaux et des pratiques du passé, photographies, textes ou chansons, qui déstabilisent la « normalité ». Leurs films sont généralement tournés en 16mm pour en souligner la dimension performative, puisque les scènes sont tournées en une seule prise. L'esthétique caractéristique de leurs mises en scène insiste sur l'autonomie de la caméra, de la musique, des costumes et des accessoires. Qualifiés de « travestissement temporel », leurs travaux présentent des corps qui non seulement traversent les genres et des temporalités différentes, mais créent aussi des liens entre ces derniers, révélant les possibilités d'un futur *queer*.

*Salomania* s'intéresse à Salomé en tant que figure transgenre et pour son appropriation *queer* de l'exotisme. On y assiste à la reconstruction de la « danse des sept voiles » d'Alla Nazimova dans son film muet *Salomé* de 1923 et à la répétition du « solo de Valda » créé par Yvonne Rainer pour *Lives of Performers* et inspiré de Nazimova. Le performeur Wu Tsang y est à la fois Oscar Wilde, Alla Nazimova et Salomé. Yvonne Rainer lui enseigne son solo mais elle incarne aussi son « beau-père », le roi Hérode, pour lequel elle danse. Renvoyant aux stratégies que Rainer a développées dans ses propres films, Boudry et Lorenz construisent leurs personnages comme des palimpsestes faits de multiples strates de textes, d'images et d'histoires pour développer une approche critique du corps contemporain. On « entre » dans ce film en traversant une forêt de palmiers en plume d'autruche directement extraits du film de Nazimova et de son esthétique Art Déco et orientaliste, accompagnés d'un livret documentant les différents interprètes de *Salomé* au tournant du XXe siècle, en forme « d'archéologie » de la performance *queer* dans la danse moderne.

*Salomania*, 2009
Installation, fanzine et vidéo couleur sonore, 17 min
Courtesy Marcelle Alix – Paris
© Emile Ouroumov

# NOÉ SOULIER

Né en 1987 à Paris où il vit et travaille.

Noé Soulier a suivi un parcours qui l'a mené de la danse classique à la danse contemporaine, en passant par des études de philosophie. Son travail articule le philosophique et l'artistique pour explorer les relations entre le mouvement et la pensée. En combinant des approches et des discours des plus hétérogènes (empruntés à la musique, la danse classique ou contemporaine, au cinéma, à la science ou à la philosophie), il interroge la manière dont on perçoit et interprète les gestes à travers des dispositifs multiples : chorégraphie, installation, essai théorique et performance. Depuis la chorégraphie *Le Royaume des ombres* (2009), où se développe une approche critique du ballet classique, il poursuit une démarche singulière où il mène de front un travail sur le langage et sur le geste. *Petites perceptions* (2010) s'intéresse au mouvement à partir des sciences cognitives ; le flux du mouvement et la mémoire sont à l'avant-plan. *Signe blanc* (2012) revisite la pantomime, et cherche son équilibre entre la parole, le silence et le geste. *Idéographie* (2012) est une chorégraphie « d'idées », qui repose sur des citations de textes tirés de la philosophie, de la musique ou de la linguistique.

*Mouvement sur mouvement* (2013) repose sur la vidéo *Improvisation Technologies* où William Forsythe expose différents outils géométriques pour analyser et créer des mouvements. Noé Soulier utilise ces images pédagogiques comme une partition pour une performance dansée. Simultanément à l'exécution de ces séquences de mouvements, il développe une réflexion orale sur l'usage de la géométrie en danse et ses conséquences sur l'appréhension du corps. Il passe tour à tour du mouvement ordinaire au geste dansé, faisant référence aux différentes époques et aux différents styles de l'histoire de la danse. Convoquant Merce Cunningham, Yvonne Rainer, Trisha Brown et Simone Forti, le discours se fait descriptif, introspectif, théorique ou fictionnel pour produire un contrepoint à l'action, tantôt dissonant, tantôt à l'unisson.

A l'approche didactique de Forsythe, il substitue une parole spéculative dans un exposé oral parfois descriptif, tantôt théorique ou personnel. Ainsi surgissent de nouveaux agencements de sens, élargissant le champ de la connaissance. Il établit un lien de complicité avec le spectateur, emporté par cette performance-conférence, où se croisent l'intelligence du geste et la fascination qu'un corps en mouvement peut susciter.
La performance a lieu le tout dernier jour de l'exposition. Dans l'espace d'exposition, la partition, conçue par l'artiste sous forme de livret rassemblant texte et instructions, est présentée sur un socle, en attente d'être interprétée.

*Mouvement sur mouvement*, 2013
Edition, noir et blanc, 13x18 cm
© Emile Ouroumov

*Mouvement sur mouvement*, 2013
Performance
Collection CNAP
© Chiara Valle Vallomini

# AGENDA DU YVONNE RAINER PROJECT

**samedi 29 novembre**

## Parcours croisé

Centre Photographique d'Île-de-France > Ferme du Buisson
navette sur réservation au 01 70 05 49 80

**14h15** départ de Paris, Opéra Bastille
**15h** laboratoire de discussion avec Pascal Beausse, Mohamed Bourouissa, I-Chen Kuo, Paola Soave (Agency), Chantal Pontbriand et Nathalie Giraudeau, modératrice, autour de l'exposition « La Photographie performe - The Body and the Archive » au CPIF
**17h30** performances de Yael Davids puis de Émilie Pitoiset & Jessica 93 au Centre d'art contemporain de la Ferme du Buisson

**4 – 30 novembre**

## Jeu de Paume

**« De la chorégraphie au cinéma »**

Cycle de projections et conférences programmés par Chantal Pontbriand

**avec** Yvonne Rainer, Yael Bartana, Samuel Beckett, Geneviève Cadieux, John Cage, Manon de Boer, Maya Deren, Köken Ergun, Maïder Fortuné, Hollis Frampton, Michel François, Laurent Goldring, Marc Johnson, Sonia Khurana, Florence Lazar, Babette Mangolte, Bea McMahon, Bruce Nauman, Natacha Nisic, Lili Reynaud-Dewar, Anri Sala, Richard Serra, Michael Snow, Andy Warhol

www.jeudepaume.com

**jeudi 6 novembre à 18h**

## École nationale supérieure des Beaux-Arts

Discussion entre Yvonne Rainer et Chantal Pontbriand

**vendredi 12 décembre, 13h - 20h**

## Palais de Tokyo

**« Nexus Rainer »**

Colloque organisé par Barbara Formis, Julie Perrin et Chantal Pontbriand

**avec** Emmanuel Alloa, Frédérique Bergholz, Vanessa Desclaux, Pauline Boudry, Myrto Katsiki, Isabelle Launay, Julie Pellegrin, Denis Pernet, Catherine Queloz, Noé Soulier, Liliane Schneiter, David Zerbib

www.palaisdetokyo.com

Yvonne Rainer, *Kristina Talking Pictures*, 1973

# LE CENTRE D'ART CONTEMPORAIN DE LA FERME DU BUISSON

Implantée sur un site exceptionnel, La Ferme du Buisson est un centre culturel pluridisciplinaire d'envergure nationale et internationale. Ancienne « ferme-modèle » du XIXe siècle, elle concentre aujourd'hui un centre d'art, six salles de spectacles, un cinéma et une salle de concert, favorisant de manière exemplaire le décloisonnement des disciplines.

Le centre d'art est engagé depuis vingt ans dans un soutien actif à la création à travers un travail de production, de diffusion et d'édition. Mettant l'accent sur les artistes émergents ou peu représentés en France, il est spécialisé sur les questions de performance, de pluridisciplinarité et d'expérimentation autour des formats d'exposition. Sa programmation s'appuie sur un dialogue entre les arts visuels et les autres champs, qu'ils soient artistiques, théoriques ou politiques.

## INFOS PRATIQUES

**Centre d'art contemporain**
**de la Ferme du Buisson**
allée de la Ferme
77186 Noisiel

01 64 62 77 00
contact@lafermedubuisson.com
www.lafermedubuisson.com

**nouveaux horaires**
du mercredi au dimanche
de 14h à 19h30
nocturnes jusqu'à 21h :
6, 7, 15 novembre / 20, 21, 22, 23 janvier / 7 février

entrée libre

**accès**
**transport**
RER A dir. Marne-la-Vallée, arrêt Noisiel
(20 min de Paris Nation)
**en voiture**
A4 dir. Marne-la-Vallée, sortie Noisiel-Torcy
dir. Noisiel-Luzard

**visite groupe**
sur réservation auprès de l'équipe des relations aux publics
01 64 62 77 00
rp@lafermedubuisson.com

## A VENIR

**Emily Mast**
Exposition personnelle
mars – juin 2015

**Alfred Jarry Archipelago**
Exposition collective
septembre – décembre 2015

Le Centre d'art contemporain de la Ferme du Buisson bénéficie du soutien de : la Drac Île-de-France / Ministère de la Culture et de la Communication, de la Communauté d'Agglomération du Val Maubuée, du Conseil Général de Seine-et-Marne et du Conseil Régional d'Île-de-France. Il est membre des réseaux d.c.a., Tram et Relais.

Sound
Shot 3
Director