

**L'invitation
aux
musées**

**Six lieux d'art
transforment
le CN D en musée
éphémère et vivant.**



WEEK-END #1

10 & 11.11.2018

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid
pages 8-15

Musée éphémère de la mode, Paris
pages 16-25

Art Institute of Chicago
pages 26-31

WEEK-END #2

24 & 25.11.2018

Serralves – Museu de Arte Contemporânea, Porto
pages 36-41

MAGASIN des horizons, Grenoble
pages 42-53

WEEK-END #3

8 & 9.12.2018

Musée de la danse, Rennes
pages 58-69

L'invitation aux musées

Six lieux d'art transforment le CN D en musée éphémère et vivant.

Assumant plus que jamais le projet d'être un centre d'art pour la danse, le CN D invite six lieux d'art du monde entier à le transformer en un musée éphémère et vivant. Ouvert à tous les champs de l'art, le CN D est devenu l'un des centres névralgiques du décroisement entre les disciplines grâce à une programmation hétéroclite (mêlant spectacles, performances, expositions, concerts, conférences d'artistes, projections, clubbing, show de cabaret) et l'aménagement d'une galerie d'exposition au sein de ses espaces. Cette nouvelle initiative prolonge donc et appuie ce geste d'ouverture pour mieux en réaffirmer l'ambition : conjuguer la création au pluriel et se constituer en une scène pleinement hybride.

Il s'agit peut-être aussi de réparer une impolitesse. Si le siècle dernier s'était ouvert avec l'invitation des Ballets russes de Diaghilev lancée à Bakst, Matisse, Derain, Braque, Picasso ou de Chirico à collaborer avec les chorégraphes, le XXI^e siècle a vu la tendance clairement s'inverser et les musées se constituer en puissance invitante de la danse. Xavier Le Roy, Boris Charmatz, Anne Teresa De Keersmaeker, Jérôme Bel, Yvonne Rainer, La Ribot ou Simone Forti pour ne citer qu'eux, investissent ainsi régulièrement les espaces d'exposition à travers le monde, conviés à réinventer les modalités du spectacle dans des dispositifs extra-scéniques. Il était donc grand temps de retourner cette invitation et de renouer avec la tradition d'hospitalité des arts vivants.

Les partenaires ont été choisis pour la singularité de leurs projets culturels, la richesse de leurs collections ou de leur action en direction de la performance, sans établir de hiérarchie entre des institutions d'envergure internationale (l'Institut d'Art de Chicago, le Musée national centre d'Art Reina-Sofía, Serralves - Musée d'art contemporain), des centres d'art marqués par leur originalité (le MAGASIN des horizons) et d'autres projets aux profils plus singuliers (le Musée de la danse, le Musée éphémère de la mode). Chacun délègue son projet à un commissaire référent, reconnu pour son engagement dans le champ des arts performatifs - Hendrik Folkerts, Béatrice Josse, Cristina Grande, Laurence Rassel et Mar Villaespesa - et parfois déjà impliqué dans des collaborations antérieures avec le CN D - Olivier Saillard, Boris Charmatz. *L'invitation aux musées* leur offre l'occasion de déranger leurs habitudes, de rompre avec les logiques de la conservation et de détourner les contraintes muséographiques du *white cube*. Proposition leur est ainsi faite d'imaginer *in situ*, dans le bâtiment de Pantin, une forme d'exposition encore à inventer, à laquelle doivent s'ajouter un événement performatif et une intervention scientifique.

Prendre l'exposition d'art à bras-le-corps, donner à l'œuvre les moyens d'une incarnation vivante et penser le partage de toutes les plasticités, tels seront les mots d'ordre de ces week-ends d'effervescence créative. Aux musées, à présent, d'entrer dans la danse.

Florian Gaité

WEEK-END #1

10 & 11.11.2018

**Museo Nacional Centro
de Arte Reina Sofía**

EN CONTINU DE 14H À 20H

Esther Ferrer

Todas las variaciones son válidas, incluida esta

Atrium, Galerie, Studio 1

et Studio 12 - rez-de-chaussée

pages 8-15

Musée éphémère de la mode

RENDEZ-VOUS 10 & 11 NOVEMBRE

15h

Olivier Saillard

Performance pour 27 chaussures

Grand studio - rez-de-chaussée

16h

Olivier Saillard

L'atelier de couture

Grand studio - rez-de-chaussée

17h

Olivier Saillard

Performance pour 27 chaussures

Grand studio - rez-de-chaussée

19h

Olivier Saillard

L'atelier de couture

Grand studio - rez-de-chaussée

EN CONTINU DE 14H À 20H

Olivier Saillard

Les Doubles

Studio 9 - deuxième étage

Zoé Guédard

Carte blanche

Studio 7 et 8 - deuxième étage

pages 16-25

Art Institute of Chicago

EN CONTINU DE 14H À 20H

Cally Spooner

Failed British Silver

Palier Est, Foyer des danseurs, Studio 2,

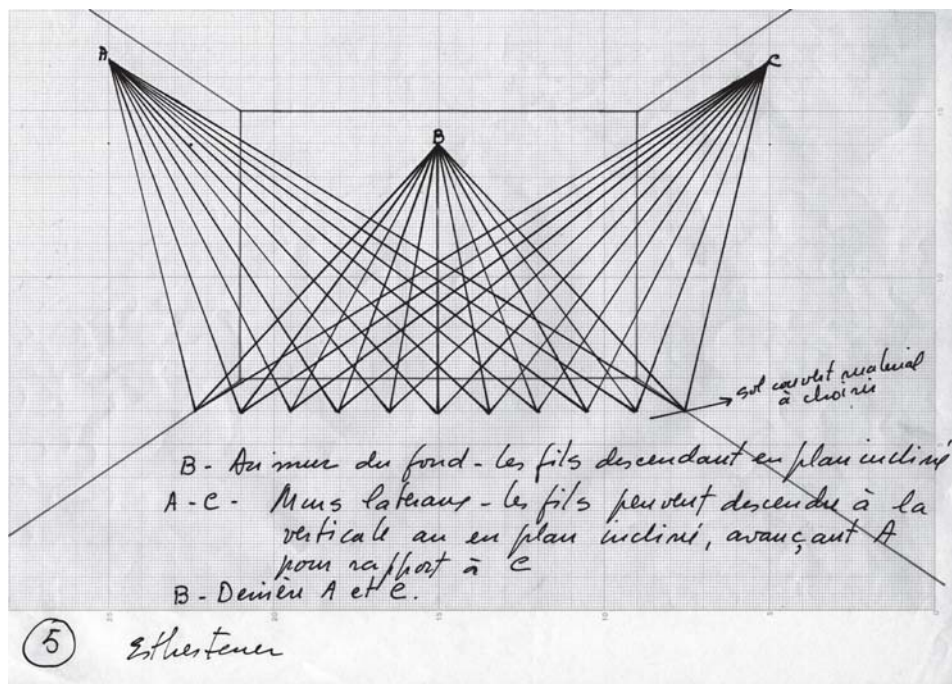
Studio 3, Studio 4 - premier étage

Rendez-vous

pages 26-31

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía
Samedi 10 et dimanche 11 novembre
 L'exposition se poursuit jusqu'au samedi
 15 décembre 2018

Esther Ferrer
Proyectos espaciales



Entretien avec Laurence Rassel et Mar Villaespesa, commissaires

*Propos recueillis par Florian Gaité,
septembre 2018*

Florian Gaité – Votre proposition pour le Centre national de la danse est une variation de l'exposition présentée au Palacio Velazquez du Musée Reina-Sofía dont vous avez été toutes deux commissaires et dont elle reprend le titre : *Esther Ferrer. Todas las variaciones son válidas, incluida esta*. En quoi n'en est-elle pas une simple répétition ?

Laurence Rassel et Mar Villaespesa – Tout simplement parce qu'il s'agit d'un autre lieu, d'un autre espace, d'une autre temporalité, d'autres dimensions. Il s'agit bien, comme énoncé, d'une « variation » que nous pourrions tout autant considérer comme un fragment de cette première occurrence. Il nous a aussi paru intéressant de penser le travail d'Esther en regard de la répétition, dont elle dit elle-même qu'elle est impossible, nécessairement affectée par des facteurs comme le temps et l'espace qui modifient les conditions de l'acte. Il n'existe alors que de la réitération et des variations. Le Studio 12 est pensé, comme ce fut le cas pour le Palacio Velázquez, comme une table ou un terrain de jeux. Nous nous étions inspirées, entre autres, d'une œuvre d'Esther Ferrer réalisée pour un parc à Vitoria en Espagne, un *Proyecto espacial*, installé au sol, au centre de l'espace. Les objets et les partitions des différentes actions (*Parcourir un carré de toutes les manières possibles ; Traces, sons, espaces ; Silhouettes ; Un espace à traverser ; Performance pour 7 chaises*) y sont disposés, déterminant ainsi l'espace de leur activation. L'exposition se transforme donc par l'usage,

elle se propose comme une partition en constante écriture. Dans le Studio 1, l'objet est cette fois en place, dans un seul et même espace, qui pourrait s'assimiler à une scène. Les instructions de l'action sont là. Il ne reste au public qu'à entrer et à agir.

FG – Dans l'œuvre d'Esther Ferrer, les productions plastiques sont pensées en continuité avec ses œuvres performatives, mais pas au sens où les premières documenteraient les secondes. Comment penser l'articulation entre ses actions et ses installations ?

LR & MV – L'idée centrale de notre proposition d'exposition était de réfléchir à la manière d'articuler un espace de « performance » à un autre d'« exposition », occupé par des œuvres plastiques, qui se transformerait au gré des activations par le public. Il s'agit par ce dispositif de faciliter la perception de la présence, du rythme, de la sérialité, du processus et de la fragilité, tant au niveau des actions que dans le travail plastique ou les œuvres sonores. Son travail instaure un aller-retour continu de la performance à l'installation ou de la performance à l'objet, et vice versa. À la manière de ce que nous avons proposé au Palacio Velázquez, l'exposition qui se tient dans la galerie du CN D présente des dessins issus des *Poèmes des nombres premiers*, ainsi que des dessins et des maquettes provenant des *Proyectos espaciales*, dont certains sont devenus par ailleurs des installations à part entière. Ces productions forment ensemble un flux continu, elles se répondent sans cesse les unes aux autres. Compter, conter, marcher, recompter : ces œuvres (actions ou dessins) se rencontrent autour de la question du temps, du rythme. Les installations plastiques ne constituent donc pas les lieux de performance d'Esther Ferrer, mais plutôt des occasions d'action pour les visiteurs.

FG – Par son économie radicale, son refus des mesures de sécurité et des normes du spectacle, le travail d'Esther Ferrer déjoue l'institutionnalisation de la performance : comment avez-vous négocié avec cette contrainte ? A-t-elle opposé des résistances à vos propositions ?

LR & MV – L'hospitalité des lieux est bien sûr importante, ne serait-ce que pour donner de la lisibilité à l'exposition. Un lieu institutionnel tel que le CN D nous permet de mettre à disposition du public les objets tels qu'ils sont et tels qu'Esther Ferrer s'en saisirait, parce qu'il est lui-même disposé à accueillir et à organiser le mouvement, la circulation. Elle n'a opposé aucune résistance. C'est même tout le contraire. Depuis les premiers instants, nous avons travaillé avec elle dans la plus grande complicité, en respectant son désir.

FG – Le rapport entre le temps, l'espace et la présence est une donnée centrale de l'esthétique d'Esther Ferrer qui la rapproche de l'art chorégraphique, je pense à toutes ses actions qui consistent à tracer une route, à occuper un espace ou à organiser un déplacement. Jusqu'à quel point serait-il pertinent de rapprocher son travail de la danse ? Et a fortiori de la danse expérimentale ?

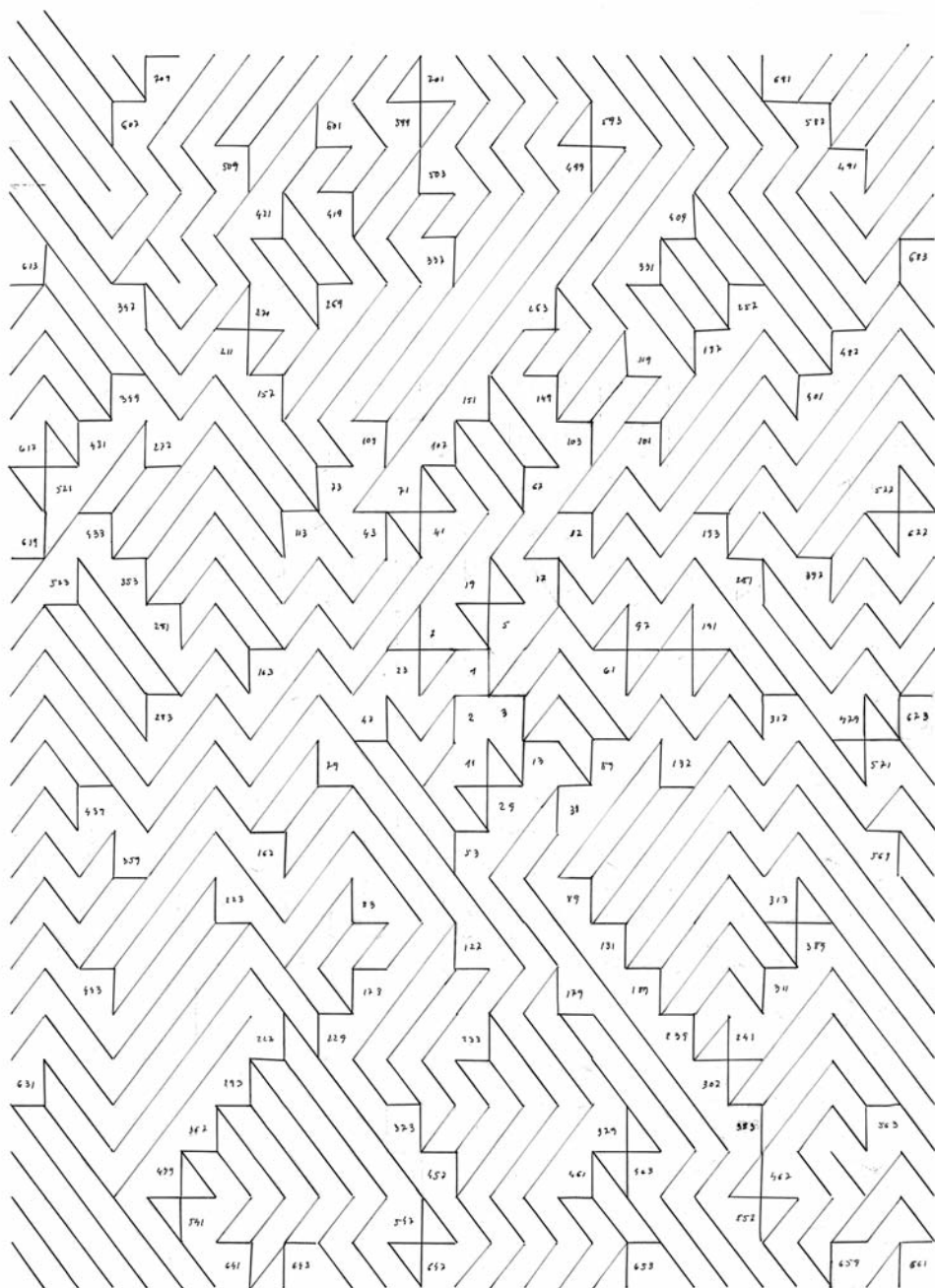
LR & MV – Nous n'avons jamais pensé le travail d'Esther en termes de danse. S'il y a une proximité dans les lieux, le champ de références d'Esther, ses conditions de production et de transmission sont tout autres. Il est peut-être intéressant de se poser ici la question de la transmission, car pour Esther Ferrer, tout le monde est libre de ses actions, et des variations qu'ils veulent en proposer, il n'y a d'ailleurs pas de maîtrise pré-requise ou de technique à acquérir. Les formes de ses performances et de certaines pièces chorégraphiques se rapprochent effectivement, mais le cadre est généralement différent... ou peut-être pas tant que ça. Le travail d'Esther s'inscrit quoi qu'il en soit dans une lignée du minimalisme (de Fluxus, de John Cage...), que nous pourrions penser en commun avec la danse « conceptuelle » ou « expérimentale ». Sans doute cette thématique reste-t-elle encore à explorer.

FG – Les œuvres présentées comptent donc pour beaucoup sur la participation du public, peut-on aller jusqu'à dire que le spectateur devient-il lui-même performeur ?

LR & MV – La participation du public est effectivement importante dans les performances d'Esther Ferrer, puisqu'il est libre de participer ou pas à certaines actions. Et pourtant, de façon assez paradoxale, Esther Ferrer ne pense pas cette participation lorsqu'elle conçoit l'action, pas plus qu'elle ne la cherche au moment de la réalisation. Elle ne l'envisage pas vraiment comme une finalité. Elle crée simplement une situation qu'elle partage ensuite avec le public, et qui ne se répétera jamais. Pour ce qui est des œuvres présentées dans l'exposition, le spectateur s'envisage davantage comme un lecteur, qui lit des instructions et qui peut choisir d'agir en fonction. L'action fait partie intégrante de la lecture, tout comme la lecture fait partie intégrante de l'action. Ainsi en va-t-il par exemple du calcul du temps, qui renvoie simultanément à une opération de déchiffrement et un acte performatif en soi. Quant à savoir si un lecteur peut être considéré comme un performeur, la question est posée...

FG – Esther Ferrer est connue pour son engagement féministe, quelle place la question du féminin a-t-elle tenu dans votre réflexion ?

LR & MV – Comme elle le dit elle-même, Esther est féministe 24 heures sur 24, même quand elle dort. Une de ses matières premières est son propre corps, son visage notamment, cela se voit très clairement dans l'exposition. Les mouvements de libération sexuelle et d'émancipation des femmes dans les années 1970 ont été par ailleurs très importants dans sa vie, comme pour beaucoup d'entre nous. Sa série *El Libro del Sexo*, dont nous montrons deux œuvres, en témoigne particulièrement. Elles sont une parfaite illustration de la devise féministe « Notre corps nous appartient », cette idée qu'il fallait se battre pour obtenir le droit à se définir. Dans beaucoup d'autres œuvres, il existe des connotations féministes, explicitement ou pas, mais cela ne pose pas vraiment question. C'est simplement là.



Esther Ferrer
Poème des nombres premiers

Ferrari, la France, My

Esther Ferrer



Esther Ferrer
*Parcourir un carré de toutes les manières
possibles*



Esther Ferrer
Silhouettes

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

Depuis l'ouverture de son extension confiée à Jean Nouvel, le Musée national centre d'art Reina-Sofía est l'un des plus vastes du monde, abritant plus de 20 000 pièces d'art moderne et contemporain, de 1900 à nos jours. Destinée à revaloriser le travail et la visibilité des artistes espagnols, sa collection réunit les œuvres des plus fameux d'entre eux (Miró, Dalí, Gris, Tàpies, Oteiza...), parmi lesquelles le célèbre *Guernica* de Picasso, son inestimable joyau. Elle inscrit ces derniers dans le paysage plus global de la modernité et des avant-gardes, comptant également des pièces majeures d'artistes internationaux, à l'instar de Picabia, Dubuffet, Bacon, Rothko, Flavin ou encore Pistoletto. Le parcours qu'elle dessine est sensiblement marqué par la volonté de penser ensemble création artistique et sentiment de révolte, ainsi articulé autour de thèmes cardinaux tels que l'utopie, la guerre ou la critique postmoderne. Pour *L'invitation aux musées*, le CN D a proposé aux commissaires Laurence Rassel et Mar Villaespesa d'investir ses espaces. Connue et reconnue pour avoir placé la question des usages critiques des technologies, des réseaux et des archives au cœur de ses préoccupations, Laurence Rassel a notamment été commissaire avec Mar Villaespesa de *Todas las variaciones son válidas, incluida esta*, rétrospective d'Esther Ferrer, pionnière de la performance espagnole, tenue dès 2017 au Palacio de Velázquez, sous l'égide du musée Reina-Sofía. Elle est actuellement directrice de l'École de recherche graphique de Bruxelles (ERG). Mar Villaespesa est conservatrice indépendante depuis les années 1980. Elle a fondé et édité différents magazines et publications. Elle organise des séminaires et expositions et a travaillé de nombreuses années à l'université internationale d'Andalousie.

Esther Ferrer. Todas las variaciones son válidas, incluida esta.

Le travail artistique de d'Esther Ferrer (1937) est inscrit dans les mutations survenues dans les années 1960, traversées par les pratiques féministes, l'art minimal et l'art action. Dans une *Biographie pour une exposition*, elle écrit sur une affiche tenue devant son corps que, depuis 1967, alors membre du groupe ZAJ, « elle fait des installations, travaille la photo, fait des objets, des projets, et surtout des actions et des performances », et depuis, elle n'a plus arrêté.

Variation sur l'exposition *Esther Ferrer. Todas las variaciones son válidas, incluida esta* présentée au Palacio Velázquez du Musée Reina Sofía à Madrid (du 26 octobre 2017 au 25 février 2018), la sélection d'œuvres proposée au CN D explore les différentes formes abordées par l'artiste : actions, photographies, dessins, vidéo, œuvres sonores, entre autres. Des nombres premiers au nombre de pas, au rythme du temps, l'exposition invite à marcher, compter, écouter, calculer, à se mettre en mouvement suivant différentes combinaisons. Le public est invité à faire usage d'objets simples : bâton, corde, chaises, pendule, mis à sa disposition, et selon les instructions conçues par Esther Ferrer : *toutes les versions sont valables, y compris celles-ci.*

L'ARTISTE

Esther Ferrer

Née en 1937 à Saint-Sébastien (Espagne), installée à Paris depuis les années 1970, Esther Ferrer est principalement reconnue pour sa pratique de l'art corporel, qu'elle décline sous forme de performances, de photographies, de vidéos, d'installations, d'œuvres sonores, de poésies et de conférences. Artiste autodidacte, elle s'est d'abord formée aux sciences sociales et au journalisme, rédigeant des articles sur l'art ou sur le féminisme, avant de se consacrer à l'art performance dont elle est l'une des pionnières en Espagne. Après avoir monté un « Atelier de libre expression enfantine » avec le peintre José Antonio Sistiara, elle rejoint en 1967 le groupe Zaj, collectif qui revendique l'héritage de Duchamp et de Cage, proche dans l'esprit de Gutai et de Fluxus.

En totale autonomie, elle y expérimente des actions radicales, en lien étroit avec la musique (notamment celle des compositeurs Juan Hidalgo et Walter Marchetti), rencontre Wolf Vostell et Joseph Beuys. Née pendant la guerre civile et ayant grandi sous la dictature franquiste, elle conserve de sa jeunesse un goût féroce pour la liberté et la résistance, concevant l'art comme un moyen d'émanciper le sujet. Cet activisme se retrouve dans son travail photographique, débuté dans les années 1970, des autoportraits cousus ou brodés par lesquels elle exprime notamment son plein engagement féministe.

Son minimalisme, basé selon ses propres termes « sur la rigueur de l'absurde », associe humour et force conceptuelle dans des dispositifs dépouillés à l'extrême. Le détournement et l'ironie président en effet à l'élaboration de ses performances, où le corps est invité à manipuler des éléments élémentaires ou à exécuter des actions simples (compter, mesurer, marcher, porter sur la tête...). Privilégiant l'idée à la forme, et entretenant un rapport critique à la production d'objets, elle refuse le spectaculaire comme le recours au pathos. Ses recherches portent une attention toute particulière à la notion de temps, à la mise en scène de soi ou encore à la répétition. Représentante de l'Espagne à la Biennale de Venise de 1999, plusieurs fois primée dans son pays, Esther Ferrer a fait l'objet de nombreuses expositions monographiques à travers

le monde, notamment au Musée national centre d'art Reina-Sofía (Espagne), au Frac Bretagne (Rennes), au MAC/VAL (Vitry-sur-Seine) ou au musée Guggenheim (Bilbao).

Esther Ferrer est représentée en France par la Galerie Lara Vincy (Paris).

LA LISTE DES ŒUVRES (sous réserve)

Atrium - rez-de-chaussée

Un espace à traverser
années 1990, 10'48"
vidéo

Questions aux Français et aux Françaises
(version courte)
2018, 5'20"
œuvre sonore

Questions aux Français et aux Françaises
2018, 9'12"
œuvre sonore et retranscription du texte

Les mots du poème
1984 (version 2018), 3'52"
œuvre sonore et retranscription du texte

Dans d'autres lieux
1995 (version 2018), 1'56"
œuvre sonore et retranscription du texte

Pourquoi, comment, où, quand ?
2005 (version 2018), 1'27"
œuvre sonore et retranscription du texte

18 juin 2000
2000 (version 2018), 6'30"
œuvre sonore et retranscription du texte

Un coup de dés...
1968 (version française 1992), 7'
œuvre sonore

Galerie - rez-de-chaussée

Poème des nombres premiers
années 1970-1990
dessins et fil sur papier et papier calque

Proyectos espaciales
années 1980
dessins sur papier millimétré et maquettes

Hommage à Bosch
années 1980
photographie

Le fil du temps
1978
photographie

Música Angelical (musique céleste)
2002, 1983 / 1991
photographies

Ida y vuelta y vice-versa
1981
photo-collage

Identidad biografia
1982
photo-collage

Studio 1 - rez-de-chaussée

Au rythme du temps
action avec un pendule créée à la fin des
années 1960
partition
œuvre sonore, 1992, 30'

Studio 12 - rez-de-chaussée

*Parcourir un carré de toutes les manières
possibles*
créée comme œuvre visuelle dans les années
1980, développée comme performance au
début des années 1990
figures, maquettes, dessins, carnets, photo-
graphies, partitions (originaux et fac-similé)
archive audio, 54'18"

Traces, sons, espaces
action créée à la fin des années 1960
photographies, bâtons avec support en bois,
partitions

Un espace à traverser
action créée à la fin des années 1970
photographies, chaises, partitions

Action pour 7 chaises
action créée à la fin des années 1980
photographies, partitions, chaises

Silhouettes
action créée à la fin des années 1960
photographies, partitions, corde

Musée éphémère de la mode

Samedi 10 et dimanche 11 novembre

« Alors que les styles s'excluent l'un l'autre, le musée se définit par la coexistence virtuelle de tous les styles, par leur promiscuité dans une même superinstitution culturelle, mieux : par leur comparabilité en valeur sous le signe du grand étalon-or de la culture. La mode fait de même selon son cycle : elle commute et fait jouer entre eux tous les signes absolument. La temporalité des œuvres de musée est celle du "parfait", de la perfection : c'est l'état très particulier de ce qui a été, et jamais actuel. Mais la mode non plus n'est jamais de l'actuel : elle joue sur la récurrence des formes à partir de leur mort et de leur stockage, comme signes, dans une réserve intemporelle. La mode bricole d'une année sur l'autre ce qui "a été", avec une liberté combinatoire très grande. D'où son effet de "perfection" instantanée. Perfection muséale elle aussi, mais de formes éphémères. Inversement il y a du design dans le musée, qui fait jouer les œuvres entre elles comme les valeurs d'un ensemble. Mode et musée sont contemporains, complices, et s'opposent ensemble à toutes cultures antérieures, faites de signes inéquivalents et de styles incompatibles. »

Jean Baudrillard, *L'Échange symbolique et la mort*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des Sciences humaines », 1976.

Entretien avec Olivier Saillard, commissaire

*Propos recueillis par Florian Gaité,
août 2018*

Florian Gaité – Le Musée éphémère de la mode que vous avez fondé est porté par un projet singulier qui congédie toute mission de conservation. Est-il malgré tout un musée comme les autres ?

Olivier Saillard – Le Musée éphémère de la mode a été fondé à l'occasion d'une exposition organisée au Palazzo Pitti à Florence en 2017. Son statut est en revanche tout aussi éphémère que son titre. Il ne répond à aucune démarche administrative, n'a pas de statut légal. Il est vulnérable, il appartient à tout le monde, c'est-à-dire à personne, et c'est peut-être même en cela qu'il est le plus éloquent. Quand dans la rue une chaussure est échouée sur un banc public, qu'un tee-shirt sert de pare-soleil, qu'une jupe est abandonnée au sol, le Musée éphémère, sans billetterie officielle, est déjà là. Il s'impose sans s'annoncer, il se découvre. Le Musée éphémère n'est pas consacré qu'aux vêtements ou aux accessoires qui font et défont les modes. Il est aussi constitué d'images et de textes qui habillent les époques successives.

FG – Il se retrouve ici engagé aux côtés de grands musées internationaux : votre musée a-t-il l'ambition d'être aussi institutionnel que ces établissements ?

OS – La proximité avec les autres grandes institutions nous flatte, mais en rien le Musée éphémère ne peut s'enorgueillir de ce voisinage. Il ne possède aucune collection, n'est dirigé par aucun directeur et ne possède aucun conservateur à son service. Notre ambition n'est d'ailleurs pas d'accéder à cette institutionnalisation, mais au contraire de lui tourner le

dos, de revenir aux musées tels qu'ils étaient avant l'ère des records (de fréquentations, de mécénat, etc.). Je suppose aussi que ce musée est très lié à mon parcours personnel. Il répond au souhait de trouver une zone de création comme au désir de formuler ma réponse au milieu de la mode, après y avoir travaillé pendant vingt-cinq ans en qualité de conservateur et de directeur de musée. C'est en effet la conscience des limites de ces « musées entreprises » qui m'a suggéré le projet d'un musée sans porte ni cimaise.

*« Nos voix résonnent à la gloire de ta venue.
Statue nouvelle*

Dans un musée rempli de courants d'air.

Ta nudité

*Menace notre sécurité. Nous t'entourons
comme des murs ébahis »*

(Sylvia Plath, *Ariel*, « Chant du matin », 1965)

FG – Au-delà du clientélisme et de l'injonction à la rentabilité, le Musée éphémère de la mode a-t-il une mission critique, par exemple de la muséification ?

OS – Il incarne une réflexion critique sur le corps et la facticité de sa restitution dans les musées de mode, où il s'assimile finalement à une nature morte. Les vêtements qu'on muséifie sont alors des natures mortes plus mortes encore. Depuis une période assez récente, les institutions muséales commencent à acquérir des vêtements sur commande, juste après le défilé, qui n'ont donc pas été portés. Ces enveloppes molles, comme naufragées, peuvent laisser chez le visiteur une impression morbide, celle que les corps se sont évanouis. Ce constat ne se limite d'ailleurs pas à la mode, je vois beaucoup de pièces d'art contemporain qu'on pourrait dire en état de muséification dès leur création.

FG – Pour *L'invitation aux musées*, Zoé Guédard a choisi la forme d'un défilé, une

forme chorégraphique qui a ici toute sa place. Vous avez de votre côté co-signé avec Mathilde Monnier *Performance pour 27 chaussures* présentée au Grand Palais en juin dernier, comme ont pu le faire avant vous Jean-Paul Gaultier et Régine Chopinot. Comment envisagez-vous ces collaborations entre danse et mode ?

OS – Pour ma part, je n’ai pas envisagé cette collaboration avec le drapeau de la rencontre de la mode et de la danse. La rencontre avec Mathilde Monnier en sa qualité de chorégraphe et d’interprète était au centre du sujet.

Il s’agissait dans cette performance de mettre en scène des chaussures et d’organiser des marches en les articulant à la forme du défilé, qui peut être de mode, militaire ou une simple promenade. Le dialogue entre les deux disciplines ne s’est donc pas exprimé en termes de costumes, mais bien plutôt de pas. Entre la danse et la mode, l’impossibilité de conserver les corps au musée est une évidence. Les musées de mode peuvent tout au plus conserver les costumes, ces enveloppes qui ont permis aux arts vivants de prendre forme.

FG – Le projet comprend également une installation qui déconstruit les normes de l’exposition muséale, dans la veine d’ailleurs ce que vous aviez proposé au Palazzo Pitti, quelle présentation allez-vous adopter ?

OS – Le projet du Musée éphémère consiste précisément à s’émanciper des vitrines, socles et présentoirs qui forment le vocabulaire de l’exposition muséale, à l’exception de ceux que nous rencontrons dans notre quotidien comme les portemanteaux, les cintres ou les dossiers de chaises. Les vêtements réunis (qui appartiennent tous à des personnes du milieu de la mode de mon entourage) sont échoués là, abandonnés dans cette chambre qui est aussi un espace de *retail*, et avec eux, le souvenir des gestes qui les ont préemptés.

FG – Au vu des expositions, on a souvent l’impression que les musées de la mode se concentrent davantage sur la couture que sur le prêt-à-porter. Ici, c’est le contraire, Zoé Guédard observe d’abord la foule anonyme pour réaliser ses silhouettes, était-il important pour vous de documenter la mode ordinaire ?

OS – Permettez-moi de vous corriger, mais tous les musées de la mode dans le monde conservent la haute couture tout autant que le prêt-à-porter ou le vêtement ordinaire. C’est même grâce au socle du musée que toutes sortes de créations peuvent s’élever au niveau de la haute couture. Le Musée éphémère s’intéresse lui aussi à tous les statuts du vêtement, du plus convenu au plus répandu, du plus sophistiqué au plus négligé. Le projet de Zoé Guédard vient précisément porter un regard descriptif sur ce vêtement de la rue, tel qu’il est porté et vu.

FG – Elle présente donc une collection anonyme créée par les porteurs des vêtements, qui deviennent en somme des co-créateurs...

OS – Issey Miyake a pour habitude de dire qu’un vêtement est en cours de finalisation à 70 % lorsqu’il sort de l’atelier de couture, mais qu’il n’est définitivement achevé qu’à partir du moment où on le pose sur des épaules. Celui qui porte un vêtement est de fait engagé dans la création. Dans les musées, les griffes de couturiers et de marques comptent d’ailleurs tout autant que ceux dont ils portent l’empreinte. On ne peut jamais dissoudre cette seconde peau. Les musées de mode reçoivent beaucoup de donations, que ce soit suite à une disparition ou parce qu’une personne décide de se délester de son vivant d’une partie de ses souvenirs. Dans les deux cas, le vêtement est porteur de la mémoire de ceux à qui il a appartenu, celle de leurs corps bien sûr mais aussi celle des événements de la vie.

FG – Votre musée est confronté aux mêmes difficultés de conservation que les institutions qui s’intéressent aux arts vivants, à savoir l’impermanence des collections : les cent quarante looks réalisés ne seront donc pas conservés ?

OS – Le musée éphémère de la mode ne possède aucune collection. À l’issue de la manifestation, les vêtements utilisés, simples outils, seront éparpillés et ceux qui sont exposés dans l’installation rendus à leurs propriétaires. La captation du défilé et les notations pourront être conservées, mais elles sont surtout là comme une matière elle-même éphémère.

Olivier Saillard
Performance pour 27 chaussures



Musée éphémère de la mode

Récemment activé au sein du Palazzo Pitti à Florence, à partir des collections de la Galerie du costume et de la mode, le Musée éphémère de la mode entend remédier à son niveau à la rareté des institutions dédiées à la création textile. Lancé à l'initiative d'Olivier Saillard, performeur, historien et ancien directeur du Palais Galliera, le projet se distingue par l'inventivité de son accrochage, pensé à rebours des académismes de la muséographie institutionnelle. Sa présentation s'émancipe ainsi à la fois des hiérarchies et des chronologies pour penser une dramaturgie en prise directe avec le lieu qui l'accueille. Costumes et accessoires sont non seulement associés selon des affinités chromatiques ou la proximité des matières, mais aussi et surtout de façon souvent intuitive, sans prétendre à une mise en ordre raisonnée. Servi par une scénographie aussi élégante qu'inattendue, ce musée mobile invite à un parcours d'un tout nouveau genre qui remodèle notre rapport au vêtement et le regard qu'on peut porter sur lui. Le Musée éphémère de la mode installe en effet une temporalité d'exposition en complète rupture avec le rythme effréné des défilés, pour offrir aux pièces l'occasion d'une contemplation patiente, sinon attentionnée. Avec ce projet itinérant, unique en son genre, Olivier Saillard cherche à résoudre de façon originale l'équation entre le caractère fugitif de la mode et la pérennité des collections patrimoniales, à réaliser en quelque sorte la synthèse du fugace et de l'éternel.

Olivier Saillard

Directeur artistique, image et culture de la maison JM Weston depuis janvier 2018, Olivier Saillard a la responsabilité des collections chaussures homme et femme, des collections accessoires et de l'image de la maison. Diplômé en histoire de l'art, il est nommé directeur du Musée de la mode de Marseille en 1995. En 2000, il devient responsable de la programmation des expositions mode au Musée des arts décoratifs de Paris. À partir de 2010, il est nommé directeur du Palais Galliera, Musée de la mode de la ville de Paris, où il mettra ses connaissances et son expertise au service des collections pendant huit ans. On lui doit plusieurs grandes expositions comme *Yohji Yamamoto juste des vêtements* et *Christian Lacroix, Histoire de vêtements* aux Arts décoratifs, *Azzedine Alaïa* puis *Jeanne Lanvin* au Palais Galliera, *Madame Grès, La couture à l'œuvre* et *Balenciaga, L'œuvre au noir* au Musée Bourdelle et plus récemment *Le Musée éphémère de la mode* au Palazzo Pitti de Florence. Il est auteur de plusieurs ouvrages dont une *Histoire idéale de la mode contemporaine* aux Éditions Textuel. En 2005, Olivier Saillard a été lauréat de la Villa Kujoyama à Kyoto. Depuis, il mène en parallèle de son travail d'historien une réflexion poétique présentée sous forme de performances. Dans le cadre du Festival d'Automne à Paris, il crée avec Tilda Swinton *The Impossible Wardrobe* (2012), *Eternity Dress* (2013) et *Cloakroom* (2014). En 2015 il présente à New York puis au CN D et à Venise *Models Never Talk* créé sur les souvenirs de sept mannequins. En 2016, il présente au Musée d'Art moderne *Sur-Exposition* avec Charlotte Rampling et Tilda Swinton. En 2017, il présente *Couture essentielle* au CN D, précisant ainsi une réflexion sensible où le vêtement et la mémoire sont toujours au cœur du sujet. En 2018, il crée sa première collection de tee-shirts haute couture *Moda Povera*.

LA LISTE DES ŒUVRES

Grand studio rez-de-chaussée

Performance pour 27 chaussures

(durée 40 minutes)

Conception Olivier Saillard

Avec Mathilde Monnier

Qu'ils s'agissent de mannequins ou de militaires, le défilé qu'ils ordonnent est un déplacement de troupe, une parade commémorative ou strictement au service des apparences de la mode. Vêtue d'une chemise blanche et gainée de collants noirs, Mathilde Monnier s'approche nu-pieds. Autour d'elle des chaussures sombres comme des ombres préfigurent les pas à venir. Tandis qu'elle chausse à tour de rôle les mocassins, les bottines, les Richelieu en nombre, sa progression lente est un acheminement droit, rectiligne conformément aux défilés usuels. Pourtant seule sur scène, Mathilde Monnier défile en groupe. Ses semblables sont les pas de cuir encre qu'incarnent les chaussures.

Ce sont les archétypes de carbone dont le sol effleuré garde l'empreinte poétique du passage. Au fur et à mesure de sa déambulation, une marche silencieuse de souliers à terre l'accompagne, la devance ou la contredit.

Les acteurs muets de cette randonnée mystérieuse épousent ses pas, glissent sur et sous ses pieds. Ils la forcent aux positions ordinaires ou rêvées du marcheur arpenteur. Courbée, allongée, debout, Mathilde Monnier poursuit un chemin de solitude modifié à peine par les humeurs d'un corps chaussé, érigé ou converti. Sans distraction aucune, comme les militaires droits dans leurs bottes, comme les mannequins plantées sur leurs talons aiguilles, Mathilde Monnier avance au ras du sol, tête haute. À plat, sur des « semelles de vent », elle donne au défilé des traits de jambes nouveaux. Ce costume du temps arrêté et suspendu de la déambulation agit comme le souvenir d'une marche immobile et pourtant active, solitaire et pourtant collective.

L'atelier de couture

(durée 30 minutes environ)

Conception Olivier Saillard

Avec Axelle Doué et Martine Lenoir

Sur scène, Axelle Doué, mannequin qui a débuté chez Madame Grès, et Martine Lenoir, ouvrière dépositaire de la mémoire des drapés de la célèbre couturière, réalisent à vue, à partir de tee-shirt de fortune, des plissés d'épingles qui transforment un vêtement aujourd'hui traditionnel en œuvre de haute couture. Sophistiqués ou abusivement simples, les drapés fixés à peine par le fil spontané ou les épingles en transit soudent un défilé de vêtements qui se montrent au moment même où ils se créent.

Studio 9 - deuxième étage

Les Doubles

Les vêtements exposés sont les carcasses inanimées de celles et ceux qui les ont portés. Abandonnés plus qu'installés sur les chaises de cirque, un défilé singulier, silencieux est joué. Chacune des tenues exposées appartient à un acteur du monde de la mode. Créateur, journaliste, professionnel, muses ou modèles acceptent de se séparer d'un double d'eux même, l'instant d'un défilé qui s'est éteint. Jusqu'aux mannequins eux-même dont il ne reste que les dépouilles échouées sur le podium, cette sélection de vêtements raconte la situation du corps déserté, du trouble qui émerge de ces natures mortes davantage que la description formelle et esthétique du vêtement lui-même tel que les musées de mode conventionnels l'espèrent.

Studios 7 et 8 - deuxième étage

Carte blanche à Zoé Guédard

Conception Zoé Guédard

Avec Romy Texier et Andrew Dusser

« Ma carte blanche est un défilé de rue, dans une chambre, en rez de chaussée.

Ce sont des notations de rue pour un défilé de chambre.

Un défilé sans couturier que vous pouvez observer.

Je descends dans la rue pour regarder et noter les gens qui marchent.

Une première fois en août 2018 dans le cadre estival, vacancier.

Olivier Saillard
Les Doubles





Une seconde fois en septembre 2018 dans le cadre urbain de la rentrée.

Pendant sept jours, je fais l'inventaire du défilé de la foule. Je prélève et écris la partition de dix silhouettes chaque jour. J'ai quelques soixante-dix figures à la fin d'une première semaine d'enquête. Et cent quarante looks possibles à la fin de ces deux semaines d'observation.

Mes notations de rue sont la partition pour mon défilé de chambre présenté au CN D.

J'utilise l'imprécision de mes notations comme espace d'interprétation et de stylisme.

Ce défilé et les notations sont présentés dans une installation, construite et mise au point entre septembre et novembre 2018. Ce cadre, décor ou *set* se situe entre le lieu de l'intimité d'une chambre et celui de l'objectivité d'une vitrine sur rue. J'y expose la somme de mes annotations et ma collection : une garde-robe du quotidien, des vêtements anonymes, les outils de ma performance.

Ainsi, je présente un défilé de chambre sans saison, sans âge et sans genre.

J'en suis la modèle, une doublure me relaie parfois.

En continu je m'habille, défile puis porte l'allure suivante. Des passages dont je ne suis ni vraiment la styliste ni vraiment la modèle. Ce corpus est à nouveau noté, c'est-à-dire ici filmé puis diffusé en simultané, nouveau point de vue, nouvelle notation pour mon défilé de chambre. »



Art Institute of Chicago
Samedi 10 et dimanche 11 novembre

Cally Spooner
By all accounts this was a very ordinary man



L'EXPOSITION

Failed British Silver

L'argent Britannia semble être l'une des marchandises les mieux protégées au monde. Des évaluations et des contrôles rigoureux sont menés pour assurer une qualité optimale, pérenniser cet héritage et garantir ainsi sa valeur sur le marché. Lorsque Cally Spooner, artiste et auteure, a présenté l'argent métal avec lequel elle souhaitait faire une sculpture au bureau d'évaluation de Londres, il a été rejeté puisqu'il ne répondait pas aux attentes en termes de qualité et de pureté. Il ne correspondait pas aux normes du secteur telles que définies par la doxa économique et monétaire de la Grande-Bretagne, elle-même renforcée par des siècles de capitalisme mondialisé et que l'on qualifie aujourd'hui de néolibéralisme ; une doctrine qui repose sur l'individualisme, des économies performantes et la spéculation de marché. Dans l'univers des métaux précieux, cet élément mis au rebut n'a donc pas la moindre valeur. Son degré d'oxydation est nul et il n'a pas les qualités requises pour circuler sur le marché financier international. Cally Spooner serait arrêtée si elle cherchait à le vendre en le faisant passer pour de l'argent Britannia véritable. Son argent n'est ni une action ni un titre de quelque sorte que ce soit destiné à sauvegarder la richesse accumulée. Il déstabiliserait le marché et rendrait tout type de standard totalement superflu. Ce lingot d'argent n'est pas échangeable, il ne remplit aucune fonction et ne répond à aucune norme. Ses caractéristiques ne se définissent que par le prisme de l'absence, celui qui n'est pas. Il échappe même au langage à proprement parler puisque rien ne peut être complètement défini par son contraire ou sa déliquescence. Cet argent Britannia mis au rebut est instable, radical et chaotique. Il peut ainsi devenir notre plus grand espoir.

Hendrik Folkerts, commissaire, juin 2018

Cette exposition temporaire met en résonance les questions soulevées par le projet de recherche *OFFSHORE* (2016-2018) de Cally Spooner avec *A Major Deadline*, une nouvelle installation dont la première aura lieu à l'Art Institute of Chicago en avril 2019. Avec *Failed British Silver*, Spooner documente son précédent projet de recherche tout en fabriquant de la matière pour le prochain.

[Début de l'enregistrement à 00:00:00]

[illegible]

Le plateau du CN D est un crime. Un meurtre. Cependant, un pouvoir étrange et autoréférentiel est en jeu. Le témoin est la victime. L'auteur du crime est le témoin. Le tueur et la victime sont une seule et même personne, mais quel est ce corps ? Et où se trouve-t-il ? Les indices et les suspects sont dispersés dans le CN D, ils peuvent surgir à n'importe quel moment et dans n'importe quel ordre : *time-codes*, sons, grattages, amendements, une mariée, une odeur, une femme fatale, un « drag » dialectique, un changement de plan, un atelier, un Homme Ordinaire ; un échauffement rédempteur, un détective en herbe, et un lingot de *Failed British Silver* (argent Britannia).

Cally Spooner

Cally Spooner
Warm-up



LE MUSÉE

Art Institute of Chicago

Fondé en 1879, l'Art Institute of Chicago accueille, avec plus de 300 000 pièces, la plus importante collection permanente des États-Unis, mondialement reconnue pour ses chefs-d'œuvre impressionnistes et post-impressionnistes (de Renoir, Van Gogh ou Monet). Parmi les plus vastes lieux culturels du pays, le musée a agrandi l'espace dévolu à ses collections d'art moderne et contemporain en 2009, avec l'aménagement de son annexe The Moderne Wing, confiée à Renzo Piano. Avec elle s'affirme la volonté pour le musée de porter son regard bien au-delà des arts plastiques, notamment en direction de la photographie, de l'architecture, des arts décoratifs, de la création textile et du design. Transhistorique et pluridisciplinaire, la collection du musée fait dialoguer entre elles les cultures du monde entier (africaine, américaine, amérindienne, européenne et asiatique), les traditions endémiques avec les objets vernaculaires, parmi lesquels des terres cuites Anasazi, des armures du Moyen-Orient, des sarcophages égyptiens, des céramiques de Chine, ou encore les fameuses miniatures de la salle Thorne. Commissaire pour la Documenta 14 ou au Stedelijk Museum d'Amsterdam, où il a également coordonné le programme De Appel, Hendrik Folkerts a rejoint l'équipe de l'Art Institute of Chicago en 2017. Il a en charge l'organisation d'expositions et de cycles de performances, ainsi que la mise en place de partenariats et de projets internationaux.

L'ARTISTE

Cally Spooner

Cally Spooner est une artiste et auteure qui crée un univers dans lequel s'entremêlent des références aux livres, des questions théoriques, des films, de la musique pop ou encore des émissions d'actualité. Ses installations sont de différentes natures : productions *live*, installations vidéo, sonores, chorégraphies. Elles peuvent également prendre la forme de fictions, de lectures et de scripts. Son travail commence telle une leçon de philosophie pour aboutir dans un entre-deux, entre une création permanente et officielle et un processus fluctuant et incertain ; de quoi déstabiliser les équilibres entre ceux qui dirigent les organisations et la pensée et ceux qui ne détiennent pas ce pouvoir.

Cally Spooner est née en 1983. Elle vit et travaille à Athènes. Son travail a été présenté lors d'expositions personnelles au Centre d'art contemporain de Genève (2018), à la Whitechapel Gallery de Londres (2017), au New Museum à New York et au Stedelijk Museum à Amsterdam (2016). Elle est présente au Swiss Institute de New York et au Castello di Rivoli à Turin en 2018 et à l'Art Institute of Chicago en 2019. Elle a participé à des expositions collectives à la Serpentine Gallerie de Londres et au Kunsthaus de Zurich en 2017. Son livre *Scripts* a été publié en 2016 aux éditions Slimvolume et son roman *Collapsing In Parts* chez Mousse Publishers en 2012. Spooner s'est vue décerner la bourse d'études Stanley Picker de la Kingston University de Londres en 2018 et a gagné le Illy Present Future Prize en 2017.

LA LISTE DES ŒUVRES

Palier Est - premier étage

Failed British Sivler

impression, encre, stylo, papier

2018

Foyer des danseurs - premier étage

And As the Medieval Cloisters Connect

Seamlessly with The Corridors of Power...

I'm Quietly Confident... (U-Turn !)

installation sonore

2012

Bed Time Beats

réveil hotel

2016

Studio 2 - premier étage

Warm-up

danseur, étirement

2016

Studio 3 - premier étage

OFFSHORE

en continu

2016-2018

Studio 4 - premier étage

MM7H

argent Britannia

2018

Soundtrack for a trouble time

installation sonore

2017

By all accounts this was a very ordinary man

orateur, langue, savon

2018

He wins everytime, on time and under budget

installation sonore

2016

Ismail Bahri
Ligne



WEEK-END #2

24 & 25.11.2018

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

EN CONTINU DE 14H À 20H

Esther Ferrer

Todas las variaciones son válidas, incluida esta

Atrium, Galerie, Studio 1

et Studio 12 - rez-de-chaussée

pages 8-15

Serralves - Museu de Arte Contemporânea

EN CONTINU DE 14H À 20H

Francisco Tropa

Grand studio - rez-de-chaussée

Foyer des danseurs, Studio 2 Studio 3, Palier Est
premier étage

RENDEZ-VOUS 24 & 25 NOVEMBRE

19h

Sofia Dias et Vítor Roriz

Choses sans ombre

Studio 2 - premier étage

pages 36-41

MAGASIN des horizons

EN CONTINU DE 14H À 20H

Ismaïl Bahri

Ligne

Dénouement

Studio 4 - premier étage

Nina Beier & Marie Lund

The Imprint

Atrium - rez-de-chaussée

Marie Cool Fabio Balducci

Sans titre, 2003 - Ruban adhésif transparent

Sans titre, 2004 - 2 feuilles de papier format A4

Sans titre, 2006 - Fil de coton, table

*Sans titre, 2016 - Fenêtre ouverte, bureau,
lumière du soleil, 2 feuilles de papier format A4*

(aC.B) documenta 14

Salle de conférence - premier étage

Audrey Cottin

Pantin Clapping Group

Atrium - rez-de-chaussée & **Premier étage**

Adélaïde Feriot

Regarder le soleil

Studio 6 - premier étage

Yona Friedman

Prototype improvisé de type de « nuage »

Quelque part au CN D

Jirí Kovanda

One above another

Atrium - rez-de-chaussée

Maria Laet

Notes on the limit of the sea

Salle d'étude - premier étage

Marianne Mispelaëre

Rencontre séparation

Studio 5 - premier étage

Jean-Christophe Norman

Ulysses, a long way

Hors les murs dans les rues de Pantin

Aurélié Pertusot

Hôte-Couture

Hors les murs, rue Victor-Hugo

RENDEZ-VOUS 24 NOVEMBRE

14h30

Romain Gandolphe

Le peu qui m'appartient

Espace de consultation - premier étage

15h

Marianne Mispelaëre

No Man's Land

Studio 6 premier étage

15h30

Esther Ferrer

Le chemin se fait en marchant

Hors les murs dans les rues de Pantin

16h30

Romain Gandolphe

Le peu qui m'appartient

Espace de consultation - premier étage

19h

Romain Gandolphe

Le peu qui m'appartient

Espace de consultation - premier étage

RENDEZ-VOUS 25 NOVEMBRE

14h

Guillaume Désanges

Une histoire de la performance en 20 minutes

Studio 6 - premier étage

14h30

Romain Gandolphe

Le peu qui m'appartient

Espace de consultation - premier étage

15h30

Esther Ferrer

Le chemin se fait en marchant

Hors les murs dans les rues de Pantin

16h

Marianne Mispelaëre

Le poids de l'actif

Studio 6 - premier étage

17h30

Romain Gandolphe

Le peu qui m'appartient

Espace de consultation - premier étage

pages 42-47

Serralves - Museu de Arte Contemporânea
Samedi 24 et dimanche 25 novembre

Entretien avec Cristina Grande, commissaire

*Propos recueillis par Florian Gaité,
septembre 2018*

Florian Gaité – Depuis plus de vingt ans, la Fondation Serralves collabore étroitement avec Francisco Tropa à l'occasion d'expositions et de performances ; elle a également fait l'acquisition de cinq pièces pour sa collection permanente et son parc de sculptures. Comment décririez-vous la relation de confiance que vous avez nouée avec lui ?

Cristina Grande – Ma rencontre avec l'œuvre et l'artiste est antérieure à l'ouverture du musée d'art contemporain, elle remonte aux années 1990, mais elle s'est renforcée depuis sa participation à des expositions et sa présence dans la collection de Serralves. En tant que curatrice en arts vivants, collaborer avec un artiste visuel est complètement cohérent avec le projet de Serralves – Musée d'art contemporain, qui a véritablement été pionnière en matière de transdisciplinarité. Il faut dire aussi que le travail de Francisco Tropa se prête particulièrement à ce genre de rencontres. Notre complicité s'est donc établie sur la base d'une proposition, celle de venir travailler sur la scène de l'auditorium, dans le cadre d'expositions ou au sein de projets collaboratifs, impliquant d'autres artistes. Ce à quoi il a répondu par exemple avec *Géant*, performance durant laquelle il reconstitue morceau par morceau un squelette géant, ici reprogrammée pour *L'invitation aux musées*, ou la pièce basée sur l'œuvre de Raymond Roussel, *Três Moscas*, réalisée avec Pedro Morais, Jorge Queiroz et André Maranhã, dans laquelle deux objets mis en comparaison dialoguaient avec un théâtre de marionnettes (les *Bonecos de Santo Aleixo*).

FG – Le rapport à l'espace a également joué un rôle déterminant dans votre choix d'inviter cet artiste, quelles opportunités l'architecture particulière du Centre national de la danse offre-t-elle pour exposer son travail ?

CG – L'architecture brutaliste du Centre m'a en effet convaincue d'y programmer l'œuvre de Francisco Tropa avec laquelle elle résonne assurément. Tout comme elle, elle est radicale, bien que chargée symboliquement, et même politiquement. Elle retourne à l'essentiel, tout comme Francisco Tropa cherche à saisir quelque chose de l'ordre de l'ancestral. La seconde motivation tient à l'ouverture de cet espace, qui permet d'organiser la circulation, ou bien plutôt la traversée du parcours que nous avons pensé. Le projet se conçoit en effet comme un chemin de traverse créant une forme de « chorégraphie narrative », jalonnée de pièces à activer.

FG – Le programme que vous proposez, focalisé sur son travail de sculpture, met en lumière ses liens étroits et constants avec les arts vivants. Pourrait-on parler d'une forme de « dramaturgie plastique » pour qualifier son travail ? Francisco Tropa est-il par certains aspects un metteur en scène ?

CG – À proprement parler, Francisco Tropa reste avant tout un sculpteur, mais sa façon de concevoir ses expositions réside bien dans le fait de faire actionner ses pièces par d'autres (le public, des performeurs...), ce qui peut faire tendre son travail du côté de la dramaturgie. Il y a toujours un processus d'activation qui donne à ses projets la teneur d'une expérience éminemment temporelle et performative. Francisco Tropa a conscience de cela, de produire des transformations incessantes et de faire de ses expositions des événements mutants, où l'espace et le temps sont toujours transitoires. C'est notamment

le cas pour *Lanterne*, qui emprunte son dispositif au théâtre d'ombres, mais aussi pour sa pièce avec l'escargot ou encore *Scripta* activée par un duo de performeurs.

FG – Justement, parlons de cette nouvelle proposition. Si le théâtre constitue une influence manifeste dans son travail, qu'en est-il de la danse ? *L'invitation aux musées* est-elle l'occasion de penser et d'éprouver ses relations à l'art chorégraphique ?

CG – Depuis que j'ai lancé cette invitation à Francisco Tropa, depuis le début de notre dialogue, nous avons en tête l'idée d'une nouvelle pièce qui rencontrerait une autre forme, un dispositif chorégraphique. Choisis d'un commun accord avec l'artiste, nous avons fait appel à Sofia Dias et Vítor Roriz dont le travail rencontre à bien des endroits celui de Francisco Tropa : du point de vue des matériaux, du rapport mouvement/son, de la transdisciplinarité, de l'attention soutenue à la relation entre temps et espace. Cette invitation dans l'invitation constitue un point central du projet qui concrétise notre volonté de faire se croiser le visuel et le performatif. Pour cette nouvelle pièce, *Le Perchoir du Goéland*, il ne s'agit d'ailleurs pas à proprement parler d'une interaction, au sens où les danseurs active-raient, mais plutôt d'une coexistence. Corps et sculpture cohabitent de façon autonome, ils partagent un espace où ils peuvent coïncider, être en résistance, en tension.

FG – Francisco Tropa expose également la sculpture comme une action en soi, par exemple *Escargot* qui constitue une sculpture vivante dans laquelle un gastéropode parcourt une feuille de papier annoté. À la sculpture comme art de l'espace, Francisco Tropa ajoute une dimension temporelle. Comment un commissaire d'exposition négocie-t-il avec cette durée ?

CG – C'est bien sûr un défi en tant que curatrice de devoir penser une exposition avec des pièces à activer, d'autant que si Francisco Tropa traite toujours le temps et l'espace ensemble, c'est à la manière d'un sculpteur et non d'un chorégraphe ou d'un metteur en scène. Chez lui, c'est l'espace et les objets qui dynamisent le corps, plus que l'inverse.

On peut penser à cette pièce, *Scripta*, dans laquelle des performeurs manipulent des objets en bronze disposés sur des plateaux construits de part et d'autre de l'espace. Leur gestuelle crée une forme infinie, un paysage qui change constamment. Cette pièce opère ainsi à différents niveaux d'action, le défi c'est de savoir organiser ces passages entre différentes situations, qui déterminent elles-mêmes différentes perceptions.

FG – Francisco Tropa semble au fond brouiller toutes les catégories, quitte à perdre le spectateur...

CG – L'œuvre de Francisco Tropa neutralise bien des distinctions, elle remet notamment en question le partage entre perspective et mouvement, permanence et mobilité, figuration et abstraction, physicalité et symbolisme, temps et suspension. Ces indistinctions concourent, il est vrai, à créer un imaginaire autonome plus suggestif que prescriptif, qui s'appréhende sur un mode avant tout sensoriel et intuitif. Sans ses grilles de lecture habituelles, le spectateur n'a plus qu'à retrouver lui-même le sens de ces métaphores, à lui de construire sa lecture au sein de ces allégories.



Francisco Tropa
Lanterne

LE MUSÉE

Serralves – Museu de Arte Contemporânea

Serralves s'est donné pour mission de promouvoir l'art contemporain et de favoriser son accès au plus grand nombre. D'expositions temporaires en itinérantes, de spectacles en concerts, de lectures en projections, son musée présente depuis 1999 un large panorama de l'art contemporain depuis les années 1960 jusqu'à la création actuelle, qu'elle soit émergente ou confirmée. Outre sa collection, réunissant plus de quatre mille pièces, ouverte sur tous les styles et techniques, il assure également une importante mission pédagogique (par le biais de colloques, de projets éditoriaux, etc.) et s'engage activement dans la diffusion de la danse contemporaine, de la musique et de la performance dans l'auditorium et les autres espaces du musée. Aménagé au cœur de la prestigieuse Casa de Serralves, il organise en effet la rencontre de l'art, de l'architecture et des idées à travers une programmation aussi exigeante que consciente des enjeux de l'époque. Son projet développe ainsi une réflexion critique où l'art est interrogé à travers le prisme de la globalisation et de la pensée postcoloniale, lui assurant d'être solidement ancré au cœur de l'actualité. La curatrice Cristina Grande, qui est chargée de la danse et de la performance au sein du musée, a par ailleurs contribué à en faire un des foyers culturels les plus actifs du paysage portugais dans le domaine des arts performatifs contemporains. Elle a fondé avec une équipe de curateurs le programme annuel « The Museum as performance » et développe une plateforme qui depuis 2015 organise la rencontre entre arts visuels et arts vivants.

LES ARTISTES

Francisco Tropa

Formé à l'Ar.Co, école d'art indépendante de Lisbonne où il enseigne la sculpture entre 1996 et 2007, Francisco Tropa a complété ses études au Royal College of Arts à Londres et à la Kunstakademie de Münster. Considéré comme l'un des plasticiens portugais les plus doués de sa génération, il développe depuis le début des années 1990 une œuvre réticulaire, complexe et inventive qui interroge la mémoire, le temps, l'histoire, la mort ou le rapport de l'homme au cosmos. Principalement axée autour de la sculpture, son œuvre se décline également sous forme de peintures, de dessins, de photographies, de projections et de performances, assemblés dans des installations polymorphes. Dans des œuvres de prime abord énigmatiques, à plusieurs entrées, il se joue des systèmes de signes et de symboles pour mieux mettre en question les représentations du monde qu'ils informent. Son imaginaire, aussi digressif que proliférant, cherche ainsi à déconstruire les grands récits collectifs, qu'ils soient de l'ordre du scientifique, du politique ou du religieux, pour y substituer des hypothèses fantaisistes qui élargissent le champ des possibles. Nourri de littérature, d'histoire de l'art, de philosophie et de sciences, Francisco Tropa livre une lecture critique des discours de vérité, portée par une vision poétique et un goût certain pour le faux-sembant. Il déploie ainsi des narrations spéculatives dont le sens, auréolé de mystère, se dévoile plus qu'il ne se donne. Décliné en plusieurs volets, son cycle « TSAE (Trésors Submergés de l'Ancienne Égypte) » en est l'illustration même, conçue comme une vaste fresque archéologique, support d'une cosmogonie fictive qui reconsidère le récit des origines. L'audace formelle de son œuvre en renforce la théâtralité, l'aspect scénique sinon scénographique par lequel il informe un monde en trompe-l'œil où la matière se transforme au même rythme que ses évocations. Francisco Tropa a représenté le Portugal à la Biennale de Venise en 2011, a participé à la Biennale de São Paulo, à la Biennale d'Istanbul et à Manifesta. Depuis 2013, il est régulièrement invité par des institutions en France, parmi lesquelles le Palais de Tokyo à

Paris, la Verrière, Fondation d'entreprise Hermès, le Muc de Sérignan ou le Grand Café à Saint-Nazaire. Ses œuvres ont intégré différentes collections privées et publiques à travers le monde.

Francisco Tropa est représenté en France par la Galerie Jocelyn Wolff (Paris).

Sofia Dias & Vítor Roriz

Performeurs et chorégraphes portugais, Sofia Dias et Vítor Roriz ont initié leur travail de duo en 2006 et sont présentés aujourd'hui dans toute l'Europe. Ils participent aux créations de Catarina Dias, Lara Torres, Marco Martins, Clara Andermatt, Mark Tompkins et Tiago Rodrigues. Leur travail parcourt des territoires inattendus du corps tout en cherchant sa relation à la parole, au discours. À travers un découpage extrêmement précis de scènes dans lesquelles le langage parlé et musical est partagé avec une gestuelle découpée au laser, ils créent une forme insolite et virtuose. Dans le cadre de *L'invitation aux musées* ils ont été invités par Francisco Tropa à activer sa sculpture *Le Perchoir du Goéland* avec leur pièce *Choses sans ombre*.

LA LISTE DES ŒUVRES

Francisco Tropa

Grand studio - rez-de-chaussée

Scripta
sculpture, 2016
bronze
performance, 2018
avec Ana Rita Teodoro, João dos Santos Martins, Bettina Blanc-Penther, Calixto Neto, Lucas Lagomarsino... (en alternance)

Studio 2 - premier étage

Le Perchoir du Goéland
sculpture, 2018
laiton, câbles d'acier

Choses sans ombre
de et par Sofia Dias & Vítor Roriz
au sein du *Perchoir du Goéland* de Francisco Tropa

Studio 3 - premier étage

Lanterne
sculpture, 2011

Foyer des danseurs - premier étage

Escargot
sculpture, 2015
escargot, sérigraphie, fil de soie, crochet métallique

Palier est - premier étage

Géant
sculpture, 2018
bronze, patine, bois, métal
performance, 2018
avec Ana Rita Teodoro, João dos Santos Martins, Bettina Blanc-Penther, Calixto Neto, Lucas Lagomarsino... (en alternance)

MAGASIN des horizons

Samedi 24 et dimanche 25 novembre

Marie Cool Fabio Balducci

Sans titre, 2006 - Fil de coton, table



Marie Cool Fabio Balducci

Sans titre, 2004 - 2 feuilles de papier format A4



Entretien avec Béatrice Josse, commissaire

*Propos recueillis par Florian Gaité,
août 2018*

FG – Alors directrice du Frac Lorraine, vous avez été la première responsable institutionnelle en France à constituer une collection immatérielle de l'art. Alors que les invitations des musées aux performeurs (et inversement ici à l'initiative du Centre national de la danse) se font de plus en plus courantes, pensez-vous que l'art vivant y trouve aujourd'hui sa place ?

BJ – La performance tout comme les autres formes d'œuvres protocolaires ont proprement été évincées de l'histoire de l'art académique et de ce fait des collections jusqu'à la fin du XX^e siècle. Focalisées sur les aspects matériels des œuvres, les collections muséales en Occident ont évacué un large pan de la création artistique, même si dans les faits, les artistes ont toujours pratiqué des performances. À partir de la fin des années 1990, j'ai effectivement œuvré, non sans mal, afin d'intégrer ces productions aux collections du Frac Lorraine. Il me semblait fondamental qu'une collection publique entérine cette pratique sous forme non seulement d'acquisitions de documents (photos, vidéos...), mais aussi de formes *live* à réactiver, à interpréter. À dire vrai, c'est mon intérêt pour les formes de discriminations sexistes et raciales qui m'a amenée à m'intéresser à ces œuvres immatérielles qui se conjuguent souvent au féminin. Le regard féministe permet en effet de s'intéresser aux formes d'invisibilité au sens large, il change profondément la lecture du monde muséal. Il ébranle certaines certitudes, notamment celle que seule la matérialité procure de la valeur.

FG – Depuis votre arrivée au MAGASIN des horizons, centre d'art de Grenoble, vous menez une réflexion critique sur les formes traditionnelles de l'exposition. Quelles limites rencontrent-elles d'après vous aujourd'hui ?

BJ – De la même façon que j'ai tenté de repousser le plus loin possible les limites d'une collection publique, mon souhait est dorénavant d'interroger le modèle du centre d'art du XX^e siècle, dont le MAGASIN des horizons est un témoin éclatant. Caractérisé par le gigantisme de son espace industriel, le MAGASIN a incarné le paragon de la contemporanéité dans les années 1980 et 1990 en invitant des artistes (le plus souvent masculins et blancs) à produire *in situ*. Or ce centre d'art impose aujourd'hui une architecture et des conditions de travail qui ne sont plus en phase avec les pratiques d'artistes qui œuvrent avec l'humain, qu'il s'agisse de performances ou de projets de recherche. Une nouvelle génération d'artistes ne souhaite plus sublimer l'architecture post-industrielle, mais cherche au contraire à reconstruire à partir des ruines. Il nous faut donc recouvrer des espaces de possibles rencontres avec les différentes communautés pour que les artistes aient le sentiment d'être connectés, et pas seulement instrumentalisés pour « remplir » des espaces. Dans la période charnière que nous vivons, les artistes ont un rôle majeur à jouer dans la transformation de nos imaginaires. Un autre monde est possible, et les artistes, les chercheurs, les militants peuvent ensemble nous aider à le concevoir, à le représenter comme à le réaliser. J'aime cette idée qu'il a fallu que des générations et des générations d'êtres humains rêvent d'aller un jour sur la lune pour que ce rêve se réalise. Il nous faut plus que jamais rêver, et le centre d'art doit être cet endroit où convergent les rêves. Nous devons ouvrir des voies et non crier avec les loups.

FG – Votre proposition s’organise autour de la « ligne », un archétype commun à tous les arts (dessin, danse, musique, littérature...). Avez-vous choisi ce motif pour sa transversalité ?

BJ – Le souhait a été de prendre la ligne comme fil conducteur entre différentes actions et performances. Il est bien sûr important de tisser des liens entre les propositions, et la ligne est pour cela l’une des meilleures thématiques. Elle peut rapprocher actions politiques et actions poétiques, comme nouer entre elles les actions projetées sous formes vidéo (Ismail Bahri, Marianne Mispelaëre, Maria Laet, Marie Cool et Fabio Balducci), des actions hors les murs (Aurélie Pertusot et Jean-Christophe Norman, Esther Ferrer) et des actions *live* (Audrey Cottin, Adélaïde Feriot, Romain Gandolfe, Marianne Mispelaëre, Guillaume Désanges, Jiri Kovanda). C’est aussi cela l’intérêt de cette invitation du Centre national de la danse : proposer un très large aperçu de ce que l’on peut nommer performance.

FG – En ce que son tracé permet de faire apparaître une figure, d’incarner un geste ou de circonscrire un espace, toute ligne n’est-elle pas par définition performative ?

BJ – J’aime bien cette idée effectivement que toute ligne est par définition performative. Vous avez parfaitement raison, en cela le moindre trait, la moindre ligne est une présence au monde.

FG – La ligne peut également constituer un lien physique, entre les personnes notamment. En quoi vont constituer les actions participatives ?

BJ – Les interventions d’Aurélie Pertusot et Audrey Cottin viennent déjouer les attendus de la performance spectaculaire. Dans un cas, l’artiste permet de créer du lien matériel entre les habitants du voisinage et le CN D. Elle leur propose de faire passer par leur fenêtre un épais fil rouge, ce qui constitue visuellement comme une ligne mathématique en façade, visible depuis l’atrium du Centre. Dans l’autre cas, Audrey Cottin, par l’entremise d’un groupe d’amateurs, vient ponctuer le week-end d’applaudissements sans objet.

Le son et le rythme sont les seuls enjeux de cette performance qui « décontextualise » la fin de spectacle en rejouant ce moment d’approbation collective (coutume dont on ignore par ailleurs l’origine).

FG – Inclusive et exclusive, la ligne permet de matérialiser une frontière, que vous proposez justement de franchir. En quoi était-il important pour vous de sortir du lieu ?

BJ – La programmation se déroule effectivement à l’intérieur et à l’extérieur des espaces dédiés. Ligne d’horizon oblige ! On peut penser à Esther Ferrer qui s’invite à la fois en dedans et en dehors avec cette très belle marche où deux personnes, chacune un rouleau de scotch en main, tracent des trajectoires qui vont se rejoindre en un point donné, sur le perron du Centre national de la danse. Les pièces qui se déroulent à l’extérieur sont comme des lignes de fuite ; elles proposent une échappée hors des lieux formatés et renouent avec l’essence même de la performance, avec ce qui la constitue : un regroupement de personnes à un moment donné dans un espace donné. Le fameux ici et maintenant ! Elles constituent l’opportunité de nouer des liens avec une ou plusieurs communautés qui ne se sentent pas concernées par la recherche artistique contemporaine. C’est important pour moi de tenter d’inclure et donner une place aux habitants du quartier durant ce week-end.

FG – L’affranchissement du lieu institutionnel ouvre sur la thématique de l’émancipation. Croyez-vous que la performance soit plus propice à l’expression des minorités, notamment celle des femmes qui représentent les deux tiers de votre programmation ?

BJ – Plus généralement, c’est dans le rassemblement des humains que je crois. Et le centre d’art doit permettre ce croisement maximum de diversités, de personnes comme de formes artistiques. Il est nécessaire de décloisonner les pratiques, de défaire les catégories et les assignations. La pratique de la performance rend possible ces croisements entre spectacle vivant et arts visuels, entre anthropologie et sciences dures, entre pratiques académiques et savoirs vernaculaires. Bref, faisons confiance aux artistes qui n’ont jamais cessé

de dépasser les catégories. C'est nous qui refusons l'enchevêtrement en croyant voir clair. Réclamons l'obscurité, car elle nous permet de rêver. Le rêve est essentiel, c'est le moteur de toute action individuelle comme collective. Nous savons désormais ce qu'il nous reste à faire...



Jean-Christophe Norman
Ulysses, a long way



LE MUSÉE

MAGASIN des horizons

Plateforme de réflexion et d'échanges, le MAGASIN des horizons a réinventé la forme du centre d'art sous l'impulsion de sa nouvelle directrice, Béatrice Josse. Privilégiant les événements éphémères aux expositions, cette dernière a fait de l'élargissement des possibles et de l'expérimentation les lignes directrices de sa programmation. Le projet s'organise avant tout autour de rencontres ponctuelles et de l'invitation lancée à des artistes (pour certains associés), militants, commissaires, auteurs et chercheurs de tous horizons à nourrir un dialogue continu, porté sur les enjeux de l'époque. Son soutien affiché aux combats féministes ou aux luttes contre toute forme de discrimination traduit une conscience politique aiguisée, plaçant l'art en regard direct des mutations actuelles de la société. Le lieu se dit ainsi volontiers « permaculturel » au sens où il se pose comme un incubateur d'initiatives collectives, pensées à l'aune d'un avenir durable. Ouvert sur le monde comme sur son territoire, le MAGASIN des horizons multiplie également les partenariats locaux et internationaux, et offre à travers les Ateliers des horizons des formations professionnelles novatrices, ouvrant le commissariat à de nouvelles pratiques participatives. Première actrice du monde de la culture à avoir lancé en France une collection immatérielle sur les pratiques performatives, Béatrice Josse, cheffe et meneuse de projets, a activement contribué à placer le corps au centre de l'action du centre d'art.

LA LISTE DES ŒUVRES

Atrium - rez-de-chaussée

Nina Beier & Marie Lund
The Imprint
performance, 2009

Audrey Cottin
Pantin Clapping Group
performance, 2018

Jirí Kovanda
One Above Another
performance unique, 2011

Quelque part au CN D

Yona Friedman
Prototype improvisé de type de « nuage »
installation, 2009

Salle de conférence - premier étage

Marie Cool Fabio Balducci
Sans titre, 2003 - Ruban adhésif transparent
vidéo, 2003
Sans titre, 2004 - 2 feuilles de papier format A4
vidéo, 2004, 1'41"
Sans titre, 2006 - Fil de coton, table
vidéo, 2006, 2'31"
Sans titre, 2016 - Fenêtre ouverte, bureau, lumière du soleil, 2 feuilles de papier format A4 (aC.B) documenta 14
vidéo, 2016, 2'14"

Espace de consultation - premier étage

Romain Gandolphe
Le peu qui m'appartient
performance, 2018

Salle d'étude - premier étage

Maria Laet
Notes on the limit of the sea
vidéo, 2012, 11'42"
vidéo, 2013, 3'46"
vidéo, 2015, 11'35"

Studio 4 - premier étage

Ismail Bahri

Ligne

vidéo, 2011, 1'

Dénouement

vidéo, 2011, 8'

Studio 5 - premier étage

Marianne Mispelaëre

Rencontre séparation

vidéo de l'action de dessin, 2015, 10'50"

Studio 6 - premier étage

Guillaume Désanges

Une histoire de la performance en 20 minutes

avec Guillaume Désanges et Frédéric Cherbœuf

lecture-performance, 2004

Adélaïde Feriot

Regarder le soleil

en collaboration avec le groupe Suzanne

composition musicale de Kerwin Rolland

installation et performance, 2018

Marianne Mispelaëre

Le poids de l'actif

action performative, 2018

No Man's Land

action performative et collective, 2014-2015

Hors les murs dans les rues de Pantin

Esther Ferrer

Le chemin se fait en marchant

performance, 2000

Jean-Christophe Norman

Ulysses, a long way

performance, 2011

Aurélie Pertusot

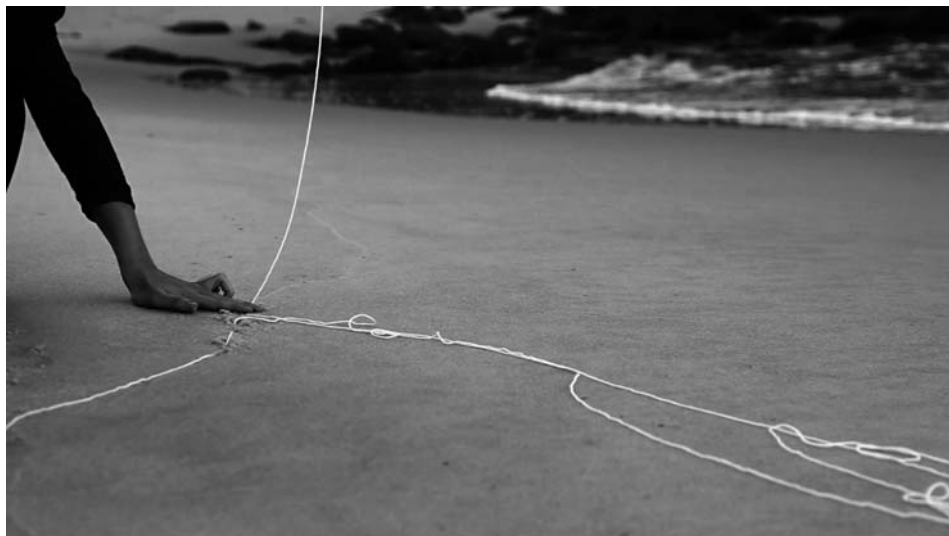
Hôte-Couture

installation, 2012

Guillaume Désanges

Une histoire de la performance en 20 minutes





Maria Laet
Notes on the limit of the sea



Marianne Mispelaëre
Rencontre séparation

Ismail Bahri
Dénouement



Maria Laet
Notes on the limit of the sea





WEEK-END #3

8 & 9.12.2018

Museo Nacional Centro
de Arte Reina Sofía

EN CONTINU DE 14H À 20H

Esther Ferrer

Todas las variaciones son válidas, incluida esta

Atrium, Galerie, Studio 1

et Studio 12 - rez-de-chaussée

pages 8-15

Musée de la danse – centre chorégraphique national de Rennes et de Bretagne

SAMEDI 8 DÉCEMBRE 16H À 22H30

Ruche pédagogique

par Romain Bigé, Matthieu Burner, Boris
Charmatz, Olga Dukhovnaya, Emmanuelle
Huynh, Frank Willens
Atrium rez-de-chaussée

Ateliers 10000 gestes

par Boris Charmatz et Olga Dukhovnaya
Studio 3 premier étage &
Studio 8 deuxième étage

Pique Nique + (sans titre) (2000)

Tino Sehgal
Atrium rez-de-chaussée

Une (toute petite) philosophie du danseur

Romain Bigé
Médiathèque rez-de-chaussée

Aatt enen tionon

Boris Charmatz
Grand studio rez-de-chaussée

Dance floor

Grand studio rez-de-chaussée

boléro 2

Odile Duboc, Boris Charmatz, Emmanuelle
Huynh
Atrium rez-de-chaussée

DIMANCHE 9 DÉCEMBRE 14H À 20H30

Ruche pédagogique

par Romain Bigé, Matthieu Burner, Boris
Charmatz, Olga Dukhovnaya, Emmanuelle
Huynh, Frank Willens
Atrium rez-de-chaussée

Ateliers 10000 gestes

par Boris Charmatz et Olga Dukhovnaya
Studio 3 premier étage &
Studio 8 deuxième étage

Pique Nique + (sans titre) (2000)

Tino Sehgal
Atrium rez-de-chaussée

Une (toute petite) philosophie du danseur

Romain Bigé
Médiathèque rez-de-chaussée

Aatt enen tionon

Boris Charmatz
Grand studio rez-de-chaussée

Dance floor

Grand studio rez-de-chaussée

boléro 2

Odile Duboc, Boris Charmatz, Emmanuelle
Huynh
Atrium rez-de-chaussée

pages 58-69

Nous vous conseillons de participer au programme de la journée dans son ensemble, mais vous pouvez nous rejoindre en cours, sous réserve de places disponibles.

Boris Charmatz / Musée de la danse
A Dancer's Day, sieste





Musée de la danse

Samedi 8 décembre et dimanche 9 décembre

boléro 2 d'Odile Duboc

Boris Charmatz, Emmanuelle Huynh



Entretien avec Boris Charmatz, directeur du Musée de la danse

Propos recueillis par Gilles Amalvi, septembre 2018

Gilles Amalvi – Le projet *A Dancer's Day* s'inscrit dans une longue suite de formats inventés par le Musée de la danse, nouant ensemble des questions liées aux champs chorégraphiques et artistiques – mais cette fois-ci centré sur le quotidien du danseur. Cet événement a été lancé au moment de la création de votre pièce, *10000 gestes*, offrant du même coup un autre regard sur cette pièce pour vingt-trois danseurs. D'où est venue l'idée d'un événement suivant le temps de la journée du danseur, et quel lien entretient-elle avec la genèse de cette pièce ?

Boris Charmatz – Au départ, *A Dancer's Day* n'était pas explicitement lié à *10000 gestes*. C'était plutôt un protocole de travail du Musée de la danse, un peu comme d'autres projets comme *20 danseurs pour le XX^e siècle, expo zéro* ou *Fous de danse*, qui se transforment à chaque édition en fonction des intervenants et des lieux, tout en conservant la même ligne directrice. Au moment où nous avons mis ce projet en œuvre pour la première fois, j'étais effectivement en train de travailler sur *10000 gestes*, pièce qui se prêtait assez bien aux différentes activités qui scandent *A Dancer's Day*. Du coup, nous avons fait un premier test à Rennes, avant de le faire grandeur nature à Berlin. Le fait que *10000 gestes* soit le spectacle montré dans ce cadre a orienté tout le programme, qui est organisé autour de la journée d'un danseur – avec l'échauffement, le travail de répétition, le repas, la sieste, la représentation, et la fête. De plus, *10000 gestes* comporte vingt-trois danseurs, du coup

nous avons profité de leur présence pour mettre en place une ruche pédagogique, ce qui permettait aux visiteurs de rencontrer un danseur pendant quarante-cinq minutes. Durant l'atelier, nous avons travaillé sur cette idée de produire une multitude de gestes – ce qui a permis également au public de comprendre la difficulté qu'il y a à inventer un geste à partir de rien, et de mettre le doigt sur le chaos que cela génère. Tout cela a resserré les liens entre les activités de la journée et la pièce montrée, et multiplié les portes d'entrées. Mais dans mon esprit, la pièce montrée durant *A Dancer's Day* peut être *10000 gestes*, mais aussi bien *À bras-le-corps* ou bien d'eux un spectacle qui ne soit pas de moi. Il s'agit d'un protocole d'exposition chorégraphiée, divisé en plusieurs temps et en plusieurs activités.

GA – L'un des événements phare du Musée de la danse est *Fous de danse*, une sorte de happening participatif qui prend place dans l'espace public, et dans lequel on retrouve certains principes tels que l'échauffement collectif, la transmission d'une pièce au public, ou le *dance-floor*, qui scandent *A Dancer's Day*. Comment l'angle d'attaque de la journée du danseur et son découpage temporel spécifique remodèle-t-il l'expérience de ces principes ?

BC – Il y a une parenté intellectuelle forte entre *A Dancer's Day* et *Fous de danse*, ou avec le déroulé que nous avons conçu pour *If Tate Modern was Musée de la danse* ? Pour ce projet j'avais envie d'une exposition qui épouse le rythme du danseur, plutôt que de forcer le corps du danseur à s'adapter à la temporalité du musée. Ce qui est intéressant dans la vie d'un danseur, dans son travail, c'est que sa journée est faite de temporalités et d'activités extrêmement variées. Il me paraissait intéressant d'essayer de penser, de

chorégrapheur, de donner forme à ces temps. Dans *Fous de danse*, on passe par des moments assez proches de ce que je décris : cela commence par un échauffement collectif, ensuite il y a un temps qui s'apparente à une répétition - par exemple lorsque je transmets des extraits de *Levée des conflits* aux participants. Et puis la journée se termine par un *dance floor*. Par contre, il n'y a pas ces temps un peu à part que sont la sieste ou le repas. Cela faisait longtemps que je souhaitais intégrer des moments interstitiels au sein d'un événement chorégraphique. Une autre différence importante concerne le fait que *Fous de danse* est un événement pensé pour l'espace urbain, alors que *A Dancer's Day* est davantage tourné vers l'espace d'exposition. Il s'agit d'une journée muséale qui est en réalité une journée de danseur.

GA – La version de *A Dancer's Day* présentée au CN D donnera à voir une autre configuration, aussi bien au niveau des œuvres présentées, du rapport à l'espace que des intervenants. Quelle sera sa particularité ?

BC – Au CN D, les choses seront nécessairement un peu différentes. Il y a d'abord une question d'espace : à Berlin, nous avons pu profiter de l'immense espace ouvert d'un aéroport désaffecté. Au CN D, l'espace est beaucoup plus fragmenté. Ce qui est intéressant avec *A Dancer's Day*, c'est que ce protocole est adaptable à différents types de lieux. Cette version ne sera pas articulée autour d'une pièce prenant beaucoup d'espace et formant la trame de toute la journée : chaque moment de la journée aura sa particularité, en lien avec une pièce ou un projet spécifique. L'atrium du CN D, avec son immense escalier, formera le cœur de l'événement, qui se déplacera également dans la Médiathèque ou le Grand studio. Par le biais d'un projet plus resserré comme celui-ci, nous allons essayer de dessiner les orientations et le type d'expérimentation qui ont agité le Musée de la danse depuis sa création - en mettant le danseur au cœur du projet. En effet, nous avons davantage travaillé avec les danseurs qu'avec les « chorégraphes » à proprement parler. Nous nous sommes davantage appuyés sur le « Musée de la danse » que représente chaque danseur - avec son archéo-

logie, ses archives personnelles, mentales ou physiques. Là il s'agit de son « planning quotidien », aspect qui était d'ailleurs déjà présent pendant *expo zéro*, puisque certains danseurs avaient choisi de s'installer dans un studio et de présenter leur journée de travail. Comme souvent avec les projets du Musée de la danse, il y a des rebonds, des échos, des pistes qui se trament d'un projet à un autre.

GA – À propos des orientations du Musée de la danse, *A Dancer's Day* comprend une dimension pédagogique forte, une forme de transmission par dissémination - un peu comme celle qui avait été testée avec le format des *Sessions posters*.

BC – Un des principes de *A Dancer's Day* que j'aime beaucoup, c'est cette *ruche pédagogique*, qui fonctionne comme une sorte de cours donné par une multitude d'enseignants, et qui est en même temps un temps d'échauffement pour le public et les intervenants. Au CN D, il y aura Matthieu Burner, qui danse dans *Aatt enen tionon*, Emmanuelle Huynh qui danse avec moi *boléro 2*, le duo des *trois Boléros* d'Odile Duboc, Frank Willens qui danse (*sans titre*) (2000) de Tino Sehgal, Olga Dukhovnaya, qui danse dans *Aatt enen tionon* - ainsi que le chercheur et praticien de contact-improvisation Romain Bigé. Et peut-être moi-même. S'il y a plusieurs enseignants, ça permet de mettre en place une sorte de *battle* pédagogique. J'aime la transmission, mais j'aime tout autant le chaos, le brouillage. À travers cette *ruche*, il y a l'idée d'un échange tous azimuts : cela veut dire que chaque intervenant n'est pas cantonné à un rôle ; on peut découvrir le travail chorégraphique d'Emmanuelle Huynh, mais aussi son travail d'enseignante, ce qu'elle a à dire sur ses gestes, comment elle trame la pratique et la transmission. J'ai envie que ces différentes dimensions s'entrechoquent, s'entremêlent. J'aime beaucoup le travail de Matthieu Burner en tant qu'interprète dans *Aatt enen tionon*, mais lorsqu'il donne un échauffement, il n'est plus seulement l'interprète de Boris Charmatz, il ramène ses propres techniques ; peut-être qu'il va évoquer le projet qu'il a fait avec Felix Ruckert sur le sado-masochisme, je ne sais pas... L'idée est de permettre aux intervenants

de donner accès à leurs manières de faire. C'est quelque chose qui est important pour moi depuis le début : que les interprètes, qui ont souvent un travail propre, ne soient pas cantonnés dans la position d'exécutants, mais que l'on puisse découvrir la variété de ce qu'ils font, de comment ils le font... La seule direction pour cette ruche, c'est qu'il y ait plusieurs « cours » en même temps - et dans l'idéal dans un même espace, et que du coup, ces différents savoirs se disséminent, se mélangent, produisent une forme de « chaos organisé », produit en temps réel par ces essaims de corps.

GA – *A Dancer's Day* est donc construit autour des différents temps de la journée du danseur. Comment ces temps vont-ils se reconfigurer dans les espaces du CN D ?

BC – La journée va commencer dans l'atrium par un échauffement sous forme de ruche pédagogique, avec l'idée d'un mouvement, d'une transformation et d'un mélange des savoirs, qui pourront prendre place dans tout l'espace. Tous les participants de la journée seront là, chacun prenant en charge une partie du public. Ensuite je vais emmener le public dans l'un des studios pour donner un atelier autour de *10000 gestes* - même si la pièce elle-même n'est pas montrée pendant la journée. C'est un des ateliers publics que j'aime bien faire, parce qu'il permet d'aborder différentes facettes du travail de danseur. Ce format est à la frontière entre la transmission et la performance : vécu de l'intérieur, c'est à la fois un cours et une transmission, la tentative pour le public d'incorporer très rapidement certaines séquences de mouvements issues de ce spectacle. Mais de l'extérieur, on peut aussi le voir comme une performance, mettant en tension la difficulté de cette chorégraphie, sa vitesse d'exécution et la rapidité de la transmission.

Pendant le pique-nique, les visiteurs pourront manger en regardant le solo de Tino Sehgal dansé par Frank Willens. Le fait de remonter cette pièce de Tino Sehgal qui traverse l'histoire de la danse du XX^e siècle nous tenait énormément à cœur, et ça a été un des projets importants du Musée de la danse - c'est une sorte de Musée de la danse en miniature. Le fait de regarder défiler cette histoire, dansée nue,

tout en mangeant, produit une distorsion du cadre qui m'intéresse beaucoup. Ensuite, c'est le temps de la sieste, avec une intervention orale de Romain Bigé, philosophe et spécialiste du contact-improvisation : il avait déjà testé une prise de parole de ce type pendant *Fous de danse*, sauf que là, il va pouvoir le faire dans un contexte un peu plus cadré. Romain va investir l'espace de la Médiathèque - espace du chercheur par excellence - mais en détournant sa fonction. Sur et sous les tables, affalés sur les chaises, adossés aux étagères, les visiteurs pourront l'écouter, se laisser porter - s'endormir s'ils le souhaitent. Je ne sais pas exactement sur quoi portera son discours, ni quelle forme il prendra - exposé, hypnose ? - mais je pense qu'il mettra en jeu ses connaissances dans le domaine de la kinesthésie, du rapport aux sensations. Ensuite il y aura la présentation de *Aatt enen tionon* dans le grand studio, suivi d'un *dance floor*. Enfin notre duo avec Emmanuelle Huynh - non pas *étrangler le temps*, la version étirée, mais *boléro 2*, la version d'origine, pour clore la journée. Le duo sera présenté dans l'atrium, et pourra du coup être regardé selon différents angles - en vue surplombante du haut des escaliers, ou en proximité à côté de nous. Ça fait tout de même un sacré programme !

GA – *Aatt enen tionon* a été créée en 1996, et tourne maintenant dans une nouvelle distribution. Quelle a été sa réception en 1996, et comment le temps modifie-t-il la perception de cette pièce ?

BC – Déjà, c'est la première pièce que j'ai signée en mon nom, après *À bras-le-corps* et *Les disparates*, co-signées avec Dimitri Chamblas. La réception de cette pièce a été un choc, choc lié à la nudité et à l'aspect très décidé, très radical de son principe de départ - la structure de cette tour qui sépare les danseurs les uns des autres. Il s'agit d'une pièce traversée par la coupure - des corps, du regard, du son : c'est un trio découpé, qui a lieu au sein de la coupure d'un album de PJ Harvey, créant un gouffre. Aujourd'hui, je pense que le choc lié à la semi-nudité des interprètes n'est plus aussi fort, et que cela permet de la voir de manière plus dépassionnée, et de s'intéresser de plus près à la chorégraphie en tant que telle.

GA – Du coup, *A Dancer's Day* permet de transformer le regard sur ces pièces, de les donner à voir autrement à travers le séquençage de la journée du danseur ?

BC – Oui, c'est ça qui est intéressant : le fait de présenter ces spectacles à l'intérieur d'un cadre spécifique, au milieu de tous ces visiteurs en action, change la perspective sur la danse elle-même. La dimension rituelle, presque ancestrale de ces temps - l'échauffement, le repas collectif, la sieste - transforme le point de vue. On ne regarde pas de la même manière (*sans titre*) (2000) de Tino Sehgal tout en mangeant un pique-nique, ou *Aatt enen tionon* après une journée d'activité aussi intense.

GA – Est-ce que cet événement au CN D aura une valeur particulière pour vous, sachant que le projet Musée de la danse touche à sa fin ?

BC – Pour le Musée de la danse, ça va forcément être un moment un peu particulier, puisque j'arrive à la fin de mon mandat au centre chorégraphique de Rennes. Pour autant, dans le cadre de l'invitation que le CN D fait à différents musées, nous n'allons pas proposer une « rétrospective », ni un événement de clôture. Cependant *A Dancer's Day* permet d'offrir un aperçu des modes d'intervention du Musée de la danse, sur un mode plus intime : le rapport à l'interprète, la place du public, le fait de prendre en compte chaque aspect de la création chorégraphique, et de les incorporer au sein d'un événement pluriel, mélangeant théorie et pratique.

Le projet du Musée de la danse résonne avec les missions qui sont celles du CN D. C'est un lieu que j'aime beaucoup, mais qui est complexe à investir. L'atrium avec cet immense escalier au milieu, le fait qu'il y ait beaucoup de petits studios. Au Musée de la danse, nous avons l'habitude d'occuper de grands espaces ouverts, où l'on peut accumuler des strates d'actions, des strates esthétiques très variées. Au CN D, il faudra trouver un moyen de se glisser dans les trous de ce grand gruyère. Ce sera un *Dancer's Day* plus itinérant, qui se promène d'espace en espace, plutôt que d'accumuler toutes les actions au même endroit. Et comme lors de l'ouverture du Musée de la danse, c'est Yves Godin qui s'occupera d'éclairer

les différents temps et les différents espaces de cet événement protéiforme.

GA – De son côté, le Musée de la danse s'insère régulièrement à l'intérieur d'autres musées. C'est une sorte de méta-musée, qui peut se greffer sur le MoMA à New York, la Tate Modern à Londres, mais aussi sur une école, une place publique, un festival de théâtre...

BC – Le CN D lui-même a une dimension muséale très forte, à la fois de part les archives qu'il possède, et de part les nouvelles orientations que lui a donnée Mathilde Monnier, en le renommant « Centre d'art pour la danse ». Après, institutionnellement, c'est un paquebot, c'est énorme ! Le Musée de la danse est plus léger, plus mobile ; c'est sans doute pour cela que nous avons souvent eu l'occasion de nous greffer sur d'autres institutions. J'ai toujours été intéressé par cette dynamique consistant à occuper une institution, pour en révéler certains aspects. Ça avait déjà été le cas de *Bocal* en un sens : ce projet d'école nomade - dont certaines idées ont donné naissance au Musée de la danse - avait été accueilli au CN D au moment de son ouverture. Avec *Bocal*, nous avons vraiment essayé de *coloniser* le CN D ; la question était de chercher comment une école pouvait avoir lieu dans ce contexte - et de quelle manière la présence de cette école pouvait transformer l'institution de l'intérieur. Nous avions d'ailleurs eu le désir de faire quelque chose avec les archives, mais elles étaient fermées pendant le temps du déménagement. Ça pourrait faire l'objet d'une autre intervention pourquoi pas, dans le cadre d'un autre projet.

LE MUSÉE

Musée de la danse

Né d'un croisement entre le musée, lieu de conservation et d'exposition, la danse, art du mouvement, et le centre chorégraphique de Rennes, lieu de production et de résidence, le Musée de la danse est une institution-laboratoire dont le cadre se transforme en fonction des objets, des idées ou des corps qu'il abrite. Depuis 2009, les différents événements de ce chantier dirigé par le danseur et chorégraphe Boris Charmatz forment un jeu de combinatoire, explorant les possibilités de croisement entre exposition, geste performatif et articulation d'un discours. Au fil d'expositions expérimentales et nomades comme *expo zéro, brouillon, 20 danseurs pour le XX^e siècle*, et d'événements participatifs comme *Fous de danse* ou *A Dancer's Day*, le Musée de la danse invente un nouage inédit entre vivant et réflexif, art et archive, création et transmission. Présenté dans des musées comme le MoMA ou la Tate Modern, mais aussi des écoles, des bibliothèques, des places, des théâtres, c'est un musée qui expose le musée, se greffe sur l'espace urbain, contamine d'autres institutions. Si, comme l'affirme Boris Charmatz « le corps du danseur est le seul véritable Musée de la danse », c'est un corps tour à tour archive, mouvement, discours, capable d'occuper l'espace et de le saturer de paroles et de gestes. Au sein de ce territoire physique et imaginaire, propositions décalées et collections fantasmées mettent sens dessus dessous les rapports établis entre le public, l'art et sa pratique, et permettent de repousser les frontières de ce phénomène qu'on appelle danse : d'élargir à partir d'elle le point de vue posé sur le monde.

LE PROJET

A Dancer's Day

À la croisée des problématiques du Musée de la danse et de l'œuvre chorégraphique de Boris Charmatz, *A Dancer's Day* articule deux questions : de quoi est faite la journée d'un danseur en dehors du temps de la représentation ? Comment s'organise son rapport au temps, au travail, à la dépense et à la récupération, à la création et à la répétition ? Et comment déplier et élargir la perception d'une œuvre chorégraphique - la donner à voir, à expérimenter autrement que sur la scène d'un théâtre ? Par un échauffement, des transmissions et des ateliers, une œuvre, qui peut varier en fonction des éditions, se dépose dans les corps et devient accessible à tous, petits et grands. Danseur et chorégraphe, Boris Charmatz a signé une série de pièces qui ont fait date, d'*Aatt enen tionon* (1996) à *10000 gestes* (2017). En parallèle, il poursuit ses activités d'interprète et d'improvisateur, notamment avec Médéric Collignon, Anne Teresa De Keersmaecker et Tino Sehgal. Il cosigne les livres *Entretenir/à propos d'une danse contemporaine* avec Isabelle Launay, *Emails 2009-2010* avec Jérôme Bel, et signe « *Je suis une école* », ouvrage qui relate l'aventure que fut Bocal, école nomade et éphémère. Boris Charmatz dirige de 2009 à fin 2018, le Centre chorégraphique national de Rennes et de Bretagne qu'il transforme en un Musée de la danse d'un genre nouveau. Il prépare actuellement *infini*, création qui verra le jour à l'été 2019.

Boris Charmatz / Musée de la danse
A Dancer's Day, Dance floor





LA LISTE DES ŒUVRES

Atrium - rez-de-chaussée

Ruche pédagogique

(durée 40 minutes)

Par Romain Bigé, Matthieu Burner, Boris Charmatz, Olga Dukhovnaya, Emmanuelle Huynh, Frank Willens

La vision d'une ruche en activité, avec ses centaines d'abeilles bourdonnantes, peut donner l'impression d'une activité frénétique et désordonnée. Reprenant cette métaphore, le principe de la ruche pédagogique place danseurs et spectateurs dans une situation de transmission tous azimuts : mis en mouvement par les intervenants, les savoirs et les danses circulent, se disséminent de corps en voix et pollinisent l'assistance.

Pique Nique + (sans titre) (2000)

(durée 50 minutes)

Conception Tino Sehgal

Interprétation Frank Willens

Première œuvre de Tino Sehgal, *(sans titre) (2000)* expose un performeur offrant une vision fragmentaire et personnelle de l'histoire de la danse du XX^e siècle - comme un « Musée de la danse » condensé en un seul corps. Ce n'est donc pas un hasard si le Musée de la danse a repris cette œuvre pour l'inclure dans ses collections. Dans le cadre de *A Dancer's Day*, la juxtaposition de la pièce et du temps du pique-nique reconfigure l'expérience - entre moment réflexif et digestion de gestes, nourriture pour le corps et pour l'esprit...

boléro 2

(durée 18 minutes)

Interprétation Boris Charmatz, Emmanuelle Huynh

Conception Odile Duboc, Françoise Michel
Matériaux sonores *Boléro* de Maurice Ravel
(Orchestre symphonique de la RAI de Milan sous la direction de Sergiu Celibidache)

En 1996, après avoir signé le *Projet de la matière*, Odile Duboc crée *trois boléros*, œuvre séminale, dont la structure sérielle et le jeu de variations sur un thème musical eu une influence majeure sur la danse contemporaine française. Utilisant toutes les possibilités rythmiques offertes par trois orchestrations de l'œuvre de Ravel, Odile Duboc a conçu

trois ensembles : le premier basé sur l'accumulation de mouvements, le second sur un corps-à-corps éperdu et le troisième sur un vaste mouvement choral pour vingt et un danseurs. C'est à Boris Charmatz et Emmanuelle Huynh qu'elle confie l'interprétation du duo central : ensemble, ils vont élaborer cette lente étreinte où les deux corps s'appuient l'un sur l'autre, s'élèvent ou se fondent en un même organisme en mouvement, suspendu hors du temps. Marqués par cette pièce qui tient « de l'abandon et de la douceur, de l'attirance, du désir, de la fusion et de l'arrachement » selon les mots d'Odile Duboc, Boris Charmatz et Emmanuelle Huynh ont continué à danser ce duo avant de créer leur propre version étirée, *étrangler le temps*.

Médiathèque - rez-de-chaussée

Une (toute petite) philosophie du danseur

(durée 30 minutes)

Par Romain Bigé

Une invitation à mettre des mots sur ce que l'on ressent quand on danse afin d'en tirer quelques idées sur ce qu'on fait quand on dort. Philosophe et danseur, Romain Bigé est auteur de la thèse *Le partage du mouvement*, ancrée dans sa pratique du contact-improvisation.

Studio 3 - premier étage

et Studio 8 - deuxième étage

Ateliers 10000 gestes

(durée 55 minutes)

par Boris Charmatz et Olga Dukhovnaya

Grand studio - rez-de-chaussée

Aatt enen tionon

(durée 40 minutes)

Chorégraphie Boris Charmatz

Interprétation Boris Charmatz, Matthieu

Burner et Olga Dukhovnaya

Lumière Yves Godin

Voix Hubertus Biermann

Son Olivier Renouf

Musique PJ Harvey

En 1996, Boris Charmatz crée *Aatt enen tionon*

- un trio schizé, suspendu au bord du vide.

Avec ce titre insolite - comme un étirement de la matière linguistique du mot *attention* -, il invente un dispositif scénique radical, isolant les trois interprètes les uns des autres : au lieu de les réunir à la surface de la scène, Boris Charmatz fait le choix de les superposer sur une structure de métal verticale - tour de guet ou dispositif carcéral. Cette transformation de la perception des corps dans l'espace se répercute à tous les niveaux de la représentation : entre les danseurs, sans possibilité de contact, mais aussi au niveau de leur appréhension sensible et des échos que produisent leurs mouvements dans cette zone limitée. Seulement vêtus d'un t-shirt qui découpe leur corps, ils se tiennent sans cesse *au bord* : au bord du vide, au bord d'eux-mêmes. Corps coupés, découpés, isolés, contraints, ensemble-séparés, ils fabriquent une danse organique et paradoxale, une chorégraphie de solitude et de silence.

Dance floor

DJ set

(durée 60 minutes)

Boris Charmatz
Aatt enen tionon





Partenaires

Le CN D est un établissement public à caractère industriel et commercial subventionné par le ministère de la Culture.



L'invitation aux musées a été conçue par Mathilde Monnier & Aymar Crosnier, Laurence Rassel & Mar Villaespesa, Olivier Saillard, Hendrik Folkerts, Cristina Grande, Béatrice Josse, Boris Charmatz.

L'invitation aux musées est présentée avec le Museo Nacional Centro de Arte Reina-Sofia, le Musée éphémère de la mode, l'Art Institute of Chicago, le MAGASIN des horizons, Serralves - Museu de Arte Contemporânea, le Musée de la danse - Centre chorégraphique national de Rennes et de Bretagne.

LE MUSÉE ÉPHÉMÈRE DE LA MODE



Esther Ferrer. Todas las variaciones son válidas, incluida esta

L'ensemble des œuvres présentées sont issues de la collection particulière d'Esther Ferrer, sauf *Musica Angelical (musique céleste)*, 2002, Galerie Lara Vincy ; *Musica Angelical (musique céleste)*, 1983/1991, collection particulière Nathalie Heidsieck ; *Parcourir un carré de toutes les manières possibles*, collection 49 Nord 6 Est - Frac Lorraine.

Performance pour 27 chaussures

Production Studio Olivier Saillard. Cette performance, présentée au Grand Palais à deux reprises en juin 2018, a été produite à sa création grâce au soutien de JM Weston.

L'atelier de couture

Production Studio Olivier Saillard.

Les œuvres de Nina Beier & Marie Lund, Marie Cool Fabio Balducci, Yona Friedman, Maria Laet, Ismail Bahri et Marianne Mispelaëre sont issues de la collection 49 Nord 6 Est - Frac Lorraine. L'œuvre de Jiri Kovanda, *One Above Another* est issue de la collection Jérôme Tordo, Paris, courtesy of the artist et gb agency, Paris.

Pour l'œuvre de Marie Cool Fabio Balducci, *Sans titre 2016*, courtesy Marcelle Alix, Paris.

A Dancer's Day

Production Musée de la danse / Centre chorégraphique national de Rennes et de Bretagne. Direction Boris Charmatz. Association subventionnée par le ministère de la Culture - Drac Bretagne, la ville de Rennes, le conseil régional de Bretagne et le conseil départemental d'Ille-et-Vilaine.

La première édition de *A Dancer's Day* a été créée le 14 septembre 2017 à Tempelhof, Volksbühne, Berlin. Direction de production Amélie-Anne Chapelain, Martina Hochmuth, Sandra Neuveut. Régie générale Fabrice Le Fur. Lumières Yves Godin.

Pique Nique + (sans titre) (2000)

Production Musée de la danse.

Coproduction Tanz im August (Berlin), Kaaaitheater (Bruxelles), Les Spectacles vivants Centre Pompidou - Paris, La Bâtie-Festival de Genève et Bonlieu Scène nationale Annecy dans le cadre du projet PACT bénéficiaire du FEDER avec le programme INTERREG IV A France-Suisse.

boléro 2

Coproduction Contre Jour Centre chorégraphique national de Franche-Comté à Belfort, La Filature Scène nationale de Mulhouse, Théâtre de la Ville-Paris, Centre Jean-Renoir Scène nationale de Dieppe, La Coursive Scène nationale de La Rochelle. Créé en 1996.

Aatt enen tionon

Production Musée de la danse.

Coproduction La Halle aux Grains - Scène nationale de Blois, La Ferme du Buisson - Scène nationale de Marne-la-Vallée, La Bâtie - Festival de Genève, Les Hivernales - Avignon.

Ce spectacle a bénéficié d'une résidence au Centre chorégraphique national de Franche-Comté à Belfort, direction Odile Duboc.

Créé le 9 février 1996 à La Halle aux Grains - Scène nationale de Blois dans le cadre du Festival Dansez Maintenant.

Info

Réservations, informations pratiques, plan d'accès
cnd.fr

CN D

1, rue Victor-Hugo
93507 Pantin Cedex

Métro 5 Hoche
RER E Pantin
T3b Delphine Seyrig

Billetterie

Du lundi au vendredi de 10h à 19h
et les week-ends des 10 et 11 novembre, 24 et 25
novembre, 8 et 9 décembre
+ 33 (0)1 41 83 98 98
reservation@cnd.fr

Tarifs

Pass 1 jour
Avec la carte CN D
€ 15 tarif plein / € 10 tarif réduit
Sans la carte CN D
€ 20 tarif plein / € 15 tarif réduit

Nous vous conseillons de participer au programme
de chaque journée dans son ensemble, mais vous
pouvez nous rejoindre en cours, sous réserve de places
disponibles.

Service de presse

Myra – Yannick Dufour, Rémi Fort, Jeanne Clavel
+ 33 (0)1 40 33 79 13 – myra@myra.fr

Bar et restauration légère

par Les Pantins

Les week-ends des 10 et 11 novembre, 24 et 25
novembre, 8 et 9 décembre
lespantins.fr

Exposition Esther Ferrer

Ouverte et en entrée libre hors des week-ends *L'invitation aux musées*, du lundi 12 novembre au samedi
15 décembre.

Lundi au vendredi 10h30 à 19h
Samedi 14h à 20h

Exposition accessible avec le Pass 1 jour les week-ends
des 10 et 11 novembre, 24 et 25 novembre, 8 et
9 décembre.

Médiathèque

Les week-ends des 10 et 11 novembre
et des 24 et 25 novembre
De 14h à 19h

Books on the Move

Les 10, 11, 24, 25 novembre et 9 décembre
de 13h à 21h
Le 8 décembre de 15h à 23h

Books on the Move, librairie itinérante pour les
danseurs, penseurs et explorateurs du mouvement est
régulièrement l'invitée du CN D. Elle se pose, pour
quelques jours, avec une large sélection d'ouvrages de
danse et performance et les conseils d'Agnès Benoit et
Stéphanie Pichon. Créée à Berlin en 2008, la librairie
est installée à Bordeaux depuis 2013, mais continue
de se déployer partout en France et en Europe.
Nomade, internationale, Books on the Move construit
des ponts entre les artistes, les pédagogues, les
chercheurs, le public et les lieux de spectacle. Le
multilinguisme, la mobilité et la diffusion des savoirs
sont au cœur de son action.
booksonthemove.eu

Publication

Directrice

Mathilde Monnier

Responsables

Christophe Susset et Rachel Spengler

Coordination

Valentine Jecic

Textes

Gilles Amalvi p.59-67, Florian Gaité p.5, 9-10, 13 (Le Musée), 14, 17-18, 20 (Le Musée), 37-38, 40, 43-46, les commissaires invités et les équipes du CN D.

Relecture

Gaëlle Vidal

Traduction

Delphine Jecic et Kelly Rivière

Conception graphique

Casier / Fieuws

*Typographie **EideticNeo & TradeGothic***

*Papier **Munken Lynx rough 120 gr/m²***

Impression

Graphius

Crédits photos

Couverture *Hommage à Bosch*, années 1980 © Esther

Ferrer – **p.8** © Esther Ferrer – **p.11** © Esther Ferrer –

p.12 en haut © Pietro Pellini ; en bas © Mathilde Ferrer

– **p.19** © Anne Rohart et Erwann Fichou – **p.22, 25**

© Aurélien Mole – **p.26** © Mathilda Olmi – **p.29**

© Mathilda Olmi, performance avec Dina Khuseyn à

l'occasion de DRAG DRAG SOLO, Centre d'Art Contemporain, Genève, 2018 – **p.32** © Ismaïl Bahri – **p.39**

© Filipe Braga – **p.42** © Marie Cool Fabio Balducci –

p.45 © Jean-Christophe Norman – **p.48** © Frac Lorraine /

Work Method – **p.50** © Maria Laet – **p.51** en haut

© Marianne Mispalaëre ; en bas © Ismaïl Bahri – **p.52**

© Maria Laet – **p.56, 58, 64, 68** © Ursula Kaufmann.

CN D

Centre national de la danse

1, rue Victor-Hugo, 93507 Pantin Cedex – France

40 ter, rue Vaubecour, 69002 Lyon – France

Licences 1-1077965 / 2-1077966 / 3-1077967

SIRET 417 822 632 000 10

Président du Conseil d'administration

Rémi Babinet

Directrice générale

Mathilde Monnier

« Comme elle le dit elle-même, Esther est féministe
24 heures sur 24, même quand elle dort. »

Laurence Rassel et Mar Villaespesa

« Quand dans la rue une chaussure est échouée
sur un banc public, qu'un tee-shirt sert de pare-soleil,
qu'une jupe est abandonnée au sol, le Musée éphémère,
sans billetterie officielle, est déjà là. »

Olivier Saillard

« Les indices et les suspects sont dispersés dans le CN D,
ils peuvent surgir à n'importe quel moment et dans
n'importe quel ordre. »

Cally Spooner

« Corps et sculpture cohabitent de façon autonome,
ils partagent un espace où ils peuvent coïncider,
être en résistance, en tension. »

Cristina Grande

« Nous devons ouvrir des voies
et non crier avec les loups. »

Béatrice Josse

« Le corps du danseur est le seul
véritable Musée de la danse. »

Boris Charmatz