

Programme
de salle

16.03 > 19.04.2019

au CN D



Couverture

Xavier Le Roy

Produit d'autres circonstances (2009)

**Programme
de salle**

**16.03 > 19.04.2019
au CN D**

03.2019

- 16 > 30.03**
P.28 Cnap x CN D
Trois fois rien Exposition
- 16.03 & 17.03**
14:00 & 16:00
Danses partagées 25 ateliers
14:00 > 20:00
- P.28 Cnap x CN D**
Trois fois rien Exposition
- P.32 Émilie Pitoiset**
Where Did Our Love Go? Création
- P.40 Edith Dekyndt**
One Thousand and One Nights Installation performée
- P.24 Xavier Le Roy**
Temporary Title Répertoire
- 20.03**
P.24 19:00 Xavier Le Roy
Self Unfinished Répertoire
- 21.03**
P.25 19:00 Xavier Le Roy
Produit de circonstances Répertoire
- P.44 20:30 Claudia Triozzi**
The Family Tree Spectacle
- 22.03**
P.25 19:00 Xavier Le Roy
Produit d'autres circonstances Répertoire
- P.44 21:30 Claudia Triozzi**
The Family Tree Spectacle
- 27.03**
P.26 14:30 Xavier Le Roy
Le Sacre du Printemps Répertoire / jeune public
- P.48 19:00 GRAND MAGASIN**
Le Sentiment de Compréhension Spectacle
- P.26 20:30 Xavier Le Roy**
Le Sacre du Printemps + Salut für Caudwell Répertoire
- 29.03**
P.48 19:00 GRAND MAGASIN
Éloge et défense de la routine Spectacle
- P.27 20:30 Xavier Le Roy**
Sans Titre Répertoire

04.2019

- 1 > 19.04**
P.28 Cnap x CN D
Trois fois rien Exposition
- 4.04**
P.52 19:00 Noé Soulier
Portrait de Frédéric Tavernini Création
- P.60 20:30 Ana Rita Teodoro**
FoFo Création
- 5.04**
P.52 19:00 Noé Soulier
Portrait de Frédéric Tavernini Création
- P.60 20:30 Ana Rita Teodoro**
FoFo Création
- 6.04**
P.52 18:00 Noé Soulier
Portrait de Frédéric Tavernini Création
- P.60 19:30 Ana Rita Teodoro**
FoFo Création
- P.66 21:00 Monsieur K.**
Chansons qui agacent ta dent Récital-cabaret
- 17.04**
10:30 & 14:30
P.67 Robyn Orlin et Emmanuel Eggermont
Twice Jeune public
- 18 & 19.04**
10:30 & 14:30
P.67 Robyn Orlin et Emmanuel Eggermont
Twice Représentations scolaires

**Créations, répertoire, reprises, exposition,
jeune public, concert.**

Entretien

*Aymar Crosnier, directeur général adjoint
en charge de la programmation*

*propos recueillis par Florian Gaité,
décembre 2019*

Florian Gaité - Après *L'invitation aux musées*, programme phare de l'automne dernier, vous poursuivez l'ambition de faire du CN D une puissance invitante de la danse en conviant les amateurs lors du Week-end Ouverture les 16 et 17 mars, et, pour la première fois, des structures professionnelles en janvier. Cette *Occupation* d'un nouveau genre était-elle la version professionnelle des *Danses partagées* ?

Aymar Crosnier - Chacun de nos temps forts de programmation, à l'automne et au printemps s'ouvre en effet avec la pratique amateur, les *Danses partagées*, des ateliers qui réunissent chaque fois plus de mille participants. Nous avons choisi de doubler ce dispositif afin de donner toute la place que mérite la pratique amateur dans un lieu comme le CN D. Mais nous voulions aussi faire de ces temps des moments forts de la programmation, rendre l'art chorégraphique toujours plus accessible, plus visible, en mêlant les publics : ainsi, les spectacles présentés lors de ces Week-ends Ouverture sont en accès libre, c'est ce qui nous a permis de présenter au plus grand nombre des pièces de Trisha Brown (sur les toits de Pantin), de Lucinda Childs, de Bouchra Ouizguen, d'Anne Teresa De Keersmaecker (au bord du canal), et bientôt de Xavier Le Roy. Le projet *Occupation Artistique* est quant à lui né sous l'impulsion de Mathilde Monnier, directrice générale du CN D, qui a demandé à toute l'équipe de réfléchir à la question de la fédération. Il s'inspire du *Marathon des écoles* qui a lieu chaque année pendant le festival Camping et au cours duquel chaque

école invitée prend possession d'un studio et le transforme à son image pour y présenter sa pédagogie, ses artistes en devenir. Pour *Occupation Artistique*, nous avons donc invité des structures culturelles françaises très diverses (CCN, CDCN, festival, agences régionales, scènes nationales...), parmi lesquelles Actoral, le Quartz à Brest, le Ballet de Lorraine, le Gymnase à Roubaix ou le TEAT à La Réunion, à investir nos espaces. Au-delà de réunir le milieu de la danse, le projet a permis surtout de présenter le travail de plus de cinquante artistes en deux jours et d'accueillir des esthétiques très variées : du hip-hop et du *krump* au contemporain, en passant par des artistes issus des arts visuels. Dès cette première édition, *Occupation Artistique* a aussi été l'occasion de réfléchir ensemble à une grande thématique transversale, cette année la question des rapports entre l'art et son économie, débattue lors d'une conférence et d'une table ronde réunissant artistes et chercheurs, mais aussi de découvrir autrement le travail d'un artiste à travers une grande exposition du fonds d'archives du chorégraphe Pierre Droulers. *Occupation* est aussi une façon de comprendre comment chaque structure accompagne les artistes, car elles sont aujourd'hui les premiers producteurs de spectacle. Ouverte à tous les publics, et non restreinte aux seuls professionnels, cette « occupation » a aussi vocation à s'ouvrir à l'international, ce qui est prévu dès l'année prochaine puisque chaque année les structures invitées seront différentes.

FG - Cette saison Printemps est l'occasion de nouer des liens avec le Centre national des arts plastiques (Cnap), qui va s'installer à Pantin, et de poursuivre autrement le projet d'un « centre d'art pour la danse ». En quoi va consister cette première collaboration, et faut-il s'attendre à de nouvelles ?

AC - L'idée d'inviter le Cnap est née car cette institution s'installe à Pantin. Durant les quatre années à venir, leur nouveau bâtiment sera en travaux et nous leur avons proposé d'intervenir régulièrement dans nos espaces afin d'asseoir leur présence sur le territoire. La conservatrice responsable de la collection arts plastiques du Cnap, Juliette Pollet, a ainsi pris en charge le commissariat d'une exposition autour des notions de dérisoire, d'effacement... Intitulée *Trois fois rien*, l'exposition est pensée en lien direct avec la programmation de spectacles au CN D, dont les projets de Xavier Le Roy, mais elle proposera aussi des performances lors du Week-end Ouverture. D'autres collaborations sont d'ores et déjà prévues à l'automne 2019, cette fois autour du travail de La Ribot, artiste associée au CN D. Nous accueillerons l'œuvre plastique *Laughing Hole*, acquise par le Cnap, que La Ribot réactivera lors d'une performance qui va durer huit heures. Elle fera partie du portrait que le Festival d'Automne à Paris consacre à cette artiste, et que nous accompagnons. Au CN D, La Ribot montrera ainsi une exposition et deux spectacles.

FG - L'exposition proposée par le Cnap pose la question de l'archive, elle fait directement écho à celle dédiée à Pierre Droulers en janvier, et avant lui celles consacrées à Lucinda Childs, Alain Buffard ou Marius Petipa. Quelle place la question de la conservation tient-elle dans le projet du CN D ?

AC - Dès son arrivée, Mathilde Monnier a formulé le souhait de valoriser les archives et d'organiser leur activation, c'est ce que nous avons cherché à faire avec les artistes que vous citez, à partir des fonds déposés au CN D. C'est par exemple la donation Lucinda Childs et ensuite l'exposition que nous lui avons consacrée qui m'a décidé à proposer le cycle des *Early Works*, des reprises des pièces de jeunesse d'artistes femmes, qui a permis de reprendre des pièces de Maguy Marin, Vera Mantero, Mathilde Monnier, La Ribot, Claudia Triozzi et bien sûr Lucinda Childs. L'exposition occupe ainsi une place particulière, elle n'accompagne pas les spectacles, mais active à proprement parler le performatif. Il s'est produit la même chose autour de l'œuvre de l'artiste Alain Buffard. Les specta-

cles n'étaient pas l'élément central de la manifestation que nous lui avons dédié. Mais ils avaient la même importance que le colloque ou l'exposition. Nous pensons les projets avec cette complémentarité entre les différentes propositions, en ayant toujours en tête une forme de transversalité. Le CN D est un lieu ressource unique qui permet cela.

FG - Ce temps fort de printemps voit le programme *Répertoire* faire son retour, après les éditions consacrées à Trajal Harrell puis Cecilia Bengolea et François Chaignaud. Comment s'est imposé le choix du répertoire de Xavier Le Roy ?

AC - L'idée d'un dispositif au CN D (*Répertoire* ou *La Fabrique* par exemple) émerge le plus souvent des projets artistiques eux-mêmes. *Répertoire* est ainsi né parce que nous réfléchissions avec Trajal Harrell à la manière de présenter ensemble toutes les pièces qui composent son projet *Twenty Looks or Paris is Burning at the Judson Church THE SERIES*. Nous avons décidé ensemble de proposer l'intégralité de son œuvre, c'était en 2016. Le choix d'inviter Xavier Le Roy est né à l'occasion de son dernier passage lors du festival Camping, où il a pensé une nouvelle version de son *Sacre* dans le cadre d'un workshop et d'une résidence. Sa faculté d'adaptation, sa fine compréhension des espaces dans lesquels il intervient et sa capacité à répondre aux contraintes de lieu, de budget ou de temps imposées par le programme ont rendu le projet possible. Son répertoire présente par ailleurs l'avantage de se construire par thématiques, ce qui permet de facilement articuler sa présentation. L'autre idée forte de *Répertoire* est de proposer à un chorégraphe de se présenter à travers une sélection d'œuvres. Une sorte de biographie par le performatif. Le choix se fait donc en concertation directe avec l'artiste, qui a la liberté de nous proposer des pièces vers lesquelles nous ne nous serions pas forcément tournés, mais qui lui sont importantes. C'est aussi l'occasion de revoir ou de découvrir des spectacles déjà programmés dans d'autres lieux, c'est très important pour la vie des pièces. Le travail de Xavier a cette particularité d'avoir su garder les pièces vivantes.

FG - Ce programme comprend une soirée partagée avec Claudia Triozzi et Xavier Boussiron ou avec GRAND MAGASIN. Quels liens peuvent-ils établir entre leurs projets chorégraphiques et ceux de Xavier Le Roy ?

AC - Avec GRAND MAGASIN, la filiation me semble directe : la forme de la performance-conférence, l'enjeu du partage des savoirs, le choix de l'adresse directe au public et les similitudes entre leurs dispositifs scéniques les rapprochent de manière évidente. Quant à la proposition de Claudia Triozzi, elle a en commun avec Xavier Le Roy la dimension critique et expérimentale de leurs travaux, tout comme le fait d'appartenir à une même génération ; elle a choisi de reprendre ce spectacle de 2002, *The Family Tree*, qui nous semble essentiel. Nous ne pouvions pas ne pas le montrer à nouveau à Paris et permettre à de nouveaux publics de découvrir ce geste si singulier. Nous parlons ici de reprise, de remontage de pièces. Cela permet de réactiver des projets et éventuellement de compléter un répertoire. Ces deux notions (reprise et répertoire), ainsi que celle du traitement de l'archive (comme celles de Lucinda Childs, Alain Buffard ou encore celles du chorégraphe récemment disparu Andy de Groat, pour ne donner que quelques exemples) constituent une de nos missions les plus importantes : la sauvegarde d'un patrimoine chorégraphique. À ce sujet, nous allons soutenir la reprises de trois pièces : *Romance en Stuc* (créée en 1985 au Festival d'Avignon) et *Chiquenaudes* (présentée en 1982 au concours de Bagnolet) toutes deux de Daniel Larrieu, et *Rope Dance Translation* (présentée pour la première fois au Festival d'Automne à Paris en 1981) d'Andy de Groat, dont Claudia Triozzi propose la reprise.

FG - Le CN D soutient également des artistes qui présenteront leurs nouvelles créations : celles de deux artistes associés (Ana Rita Teodoro et Noé Soulier), mais aussi de Robyn Orlin et Emmanuel Eggermont. À quoi faut-il s'attendre de leur part ?

AC - Le CN D programme en effet quatre créations qu'il a coproduites. Robyn Orlin et Emmanuel Eggermont présentent des pièces conçues avec les mêmes danseurs, proposées en double programme, au public scolaire et

familial, et produites grâce au réseau Loop auquel nous avons tenu à nous associer par la coproduction et la résidence, au service de ces artistes que nous accompagnons. On retrouvera d'ailleurs Robyn Orlin lors de Camping 2019 pour un workshop.

Les pièces conçues par les chorégraphes associés croisent quant à elles leurs intentions chorégraphiques, sans qu'ils se soient pour autant concertés. On peut y voir en effet comme une inversion : plutôt habitué dernièrement à travailler avec plusieurs interprètes, Noé Soulier développe ici un solo (dont une première version avait été présentée au CN D dans le cadre de *La Fabrique DANCE ON* en avril dernier), tandis qu'Ana Rita Teodoro présente sa première pièce de groupe, *FoFo*.

FG - La saison se clôture enfin avec un récital piano-voix de Monsieur K., une façon d'inclure le cabaret comme vous l'aviez fait avec la troupe de Madame Arthur. Doit-on y voir un geste inclusif qui entend dépasser le clivage entre des formes populaires de danse et d'autres plus institutionnelles ?

AC - Merci d'y voir de l'inclusion, car c'est exactement ce que nous cherchons à produire. Le cabaret est souvent perçu comme un divertissement alors qu'il s'agit d'un art populaire à part entière. Je ne peux m'empêcher d'y voir une certaine discrimination, alors que l'institution doit selon moi porter des valeurs d'ouverture. C'est pour cette raison que nous avons organisé en 2017 une soirée clubbing caritative en présence de l'équipe du film *120 battements par minute*, dont toutes les recettes étaient reversées à Act Up-Paris ! L'institution doit aussi être réactive et proposer un espace où la réflexion et le débat sont possibles. C'est ainsi qu'au regard de la récente actualité politique au Brésil, nous allons laisser une place importante aux artistes et chercheurs de ce pays dès la prochaine édition de Camping (par des workshop et des spectacles), puis jusqu'au printemps 2020 où nous inviterons un grand festival de Rio de Janeiro. Enfin, l'institution doit proposer les formes les plus diverses. C'est ainsi que créations, répertoire, reprises, pièces pour le jeune public, conférences, concert et exposition vont scander nos prochaines semaines au CN D.

Xavier Le Roy
Le Sacre du Printemps (2007)





Xavier Le Roy

This is not a concept

Neuf spectacles du 16 au 29 mars 2019

Xavier Le Roy

Produits d'autres circonstances (2009)



Du nom d'une des pièces programmées, *This is not a concept* réunit neuf œuvres de Xavier Le Roy, soit autant de manières pour lui de se représenter tout en ironisant sur la portée conceptuelle de son œuvre. Le choix des spectacles et des projets met en effet à l'honneur la réflexion sur les métamorphoses du corps, la physicalité du son et le travail du collectif, balayant d'un revers de main le soupçon d'intellectualiser la danse, au point de la réduire à n'être qu'une idée. Un premier temps réunit ainsi deux œuvres signatures - *Self Unfinished* (1998), *Produits de circonstances* -, premières dans le répertoire du chorégraphe, auxquelles s'ajoute *Produits d'autres circonstances*, créée vingt ans plus tard, où Xavier Le Roy prolonge cette recherche autobiographique à travers l'expérience de l'autre. Son travail fait ici retour à deux de ses fondamentaux : la critique de la représentation et la musicalité. De musique, il en est encore plus nettement question dans la deuxième séquence de la programmation avec *Le Sacre du Printemps* et *Salut für Caudwell*, deux pièces qui travaillent la synchronisation du voir et de l'entendre. Habitué des œuvres collectives, Xavier Le Roy propose enfin deux travaux lors du Week-end Ouverture : *Temporary Title*, avec des artistes qui l'accompagnent régulièrement, et *Still Untitled*, impliquant ceux qui désirent participer aux stages proposés durant et en amont de ce répertoire. Le programme se clôture avec *Sans Titre*, une pièce aussi performative que discursive qui met en défaut les normes de la représentation scénique, laissant en suspens une question : si ce n'est un concept, de quoi l'œuvre de Xavier Le Roy est-il finalement le nom ?

Xavier Le Roy

Titulaire d'un doctorat en biologie moléculaire, Xavier Le Roy a embrassé la carrière d'interprète puis de chorégraphe dans les années 1990. Artiste en résidence au Podewil (Berlin) de 1996 à 2003, au Massachusetts Institute of Technology (Cambridge, États-Unis) en 2010 ou au Théâtre de la Cité Internationale (Paris) de 2012 à 2015, il est reconnu pour son approche critique et expérimentale de la danse. Développée au cœur d'une recherche ouverte et réticulaire, elle interroge les lignes de partage entre l'objet et le sujet, l'animal et l'humain, la machine et le corps naturel, le geste individuel et l'action collective ou encore l'espace public et le lieu privé. Ses travaux en solo éprouvent les limites du champ chorégraphique, du corps mis en scène et de ses actions, à l'image de *Self Unfinished* (1998), *Produit de circonstances* (1999), *Le Sacre du Printemps* (2007), *Produit d'autres circonstances* (2009) ou *Sans Titre* (2014). Ses pièces collectives, telles que *E.X.T.E.N.S.I.O.N.S.* (1999-2000), *6 Mois 1 Lieu* (2008) et *low pieces* (2011), se concentrent elles sur les conditions de production et les dynamiques relationnelles propres au groupe. Sollicité par des lieux d'art à travers le monde, Xavier Le Roy initie depuis 2010 des projets spécifiquement pensés pour des espaces d'exposition, notamment accueillis à la Fondation Tapiès de Barcelone (*Retrospective*), au Centre Pompidou à Paris ou au John Kaldor Public Art Project de Sydney (*Temporary Title*, 2015). À l'occasion du Skulptur Projekte Münster de 2017, il collabore avec Scarlet Yu pour imaginer une pièce dans l'espace public (*Still Untitled*). Depuis 2018, il est professeur à l'Institut des études du théâtre appliquées de Giessen en Allemagne.



Xavier Le Roy
Self Unfinished (1998)



Ceci n'est pas un concept (2004)

Conçu par Xavier Le Roy

Temporary Title, 2015

16 & 17.03

14h
durée 6 heures
Grand studio

Conçu par Xavier Le Roy
Collaboratrice artistique Scarlet Yu

Spécialement conçu pour les espaces d'exposition, *Temporary Title* réunit dix-huit interprètes au sein d'une communauté de lentes métamorphoses, prenant place dans un espace-temps étiré qui se recompose au gré des mouvements chorégraphiques et de la perception du public. Formant un paysage vivant, où se confondent les règnes minéraux, végétaux, animaux et humains, leurs corps nus enchaînent les actions, pour certains puisés dans les *Low Pieces*, pour produire des figures tantôt reconnaissables, tantôt indéterminées. Libres de leur positionnement, de leurs interactions avec les danseurs et de la durée de leur expérience, les visiteurs peuvent expérimenter divers états esthétiques, allant de la contemplation distanciée à la rencontre engagée avec les interprètes. Au cœur d'un dispositif en constante transformation, Xavier Le Roy affirme ici, peut-être plus que jamais, sa volonté de brouiller les lignes de partage entre l'humain et l'inhumain comme entre l'objet de la représentation et le sujet esthétique.

Self Unfinished (1998)

20.03
19h
durée 55 minutes
Studio 3

Conçu par et avec Xavier Le Roy
D'après la collaboration avec Laurent Goldring
Musique Diana Ross

Sur un plateau dépouillé à l'extrême, une chaise et un bureau pour tout mobilier, un être humain d'abord occupé par des mouvements et sons mécaniques, interrompt ses automatismes pour activer un *ghettoblaster*. Dans ce solo magistral, parmi les plus célèbres de Xavier Le Roy, le corps de l'interprète se transforme jusqu'à atteindre un état radicalement organique et s'éprouve comme masse simplement vivante, au croisement du végétal, de l'animal et de l'humain. De torsions en tensions, de plis en plats, Xavier Le Roy l'affranchit des ordres imposés, tel un « corps sans organes », figure chère à Artaud et à Deleuze, c'est-à-dire librement désorganisée. Au fil de ses métamorphoses, il révèle ainsi toute l'étendue de son potentiel plastique, être hybride et labile, arraché à ses significations sociales. Saisi dans des temps étirés, requérant une attention de chaque instant, il offre en partage le spectacle de ses singularités, pleinement émancipé des dualités qui le définissent ordinairement (nature/culture, sujet/objet, humain/machine...).

Produit de circonstances (1999)

21.03

19h

durée 1h05

Studio 8

Conçu par et avec Xavier Le Roy

La double formation de Xavier Le Roy – en biologie moléculaire et en danse contemporaine – lui a souvent valu le qualificatif atypique de danseur « scientifique ». Invité à ce titre à présenter une conférence sur les rapports entre art et science dans le cadre de l'événement *Body currency* au Festival de Vienne en 1998, il en profite pour revenir sur son entrée dans le monde de la danse, en détournant avec humour les codes de l'adresse universitaire. Sa proposition, *Produit de circonstances*, se présente comme une autobiographie performée, au sein de laquelle son propre corps se fait le reflet d'une organisation sociale, politique et culturelle dont il entend déconstruire les hiérarchies. Sensible à l'influence des dispositifs de contrôle, communs au studio de danse, à l'espace public comme aux laboratoires de sciences, son discours incarné agit comme une pratique résolument critique qui tente de se défaire des conventions du spectaculaire pour redéfinir les circonstances qui le rendent possible.

Produit d'autres circonstances (2009)

22.03

19h

durée 1h50

Studio 8

Conçu par et avec Xavier Le Roy

Dix ans après *Produit de circonstances*, et à la demande de Boris Charmatz, qui prend au mot une phrase qu'il aurait prononcée (« pour devenir un danseur de butoh, il suffit de deux heures »), Xavier Le Roy propose un nouveau solo autoréférentiel qui se porte cette fois sur l'apprentissage quasi improvisé de cette danse qu'il ne maîtrise pas professionnellement. Suite à des recherches effectuées en amateur, il rend compte de la façon par laquelle il peut se former à une danse étrangère par ses propres moyens (à travers des vidéos trouvées sur Internet, des témoignages, des livres...), au risque d'exposer l'échec de sa tentative. Illustrée par ces différents documents, la démonstration non-professionnelle interroge l'apprentissage en termes d'économie et d'investissement personnel, et la possibilité pour un chorégraphe averti de sortir de son domaine d'expertise. Ponctué de quelques solis dansés – improvisés, repris ou imités – la pièce pose enfin les questions des méthodes d'apprentissage et de la transmission d'une mémoire à travers une démonstration d'humilité partagée de manière intime, qui n'élude ni les doutes, ni les hésitations.

Le Sacre du Printemps (2007)

27.03

20h30

durée 45 minutes

suiti de *Salut für Caudwell (2005)*

Grand studio

14h30

représentation jeune public

du *Sacre du Printemps*

Concept et interprétation Xavier Le Roy

Musique Igor Stravinsky

Design sonore Peter Böhm

Enregistrement Orchestre Philharmonique

de Berlin dirigé par Sir Simon Rattle

Collaboration Berno Odo Polzer, Bojana Cvejić

Le Sacre procède d'un renversement : en lieu et place d'une chorégraphie pour danseurs, énième variation de la pièce iconique écrite par Nijinsky, Xavier Le Roy propose de mettre en scène la gestuelle du chef d'orchestre qui dirige l'interprétation de la musique de Stravinsky. Inspiré par le documentaire sur l'Orchestre Philharmonique de Berlin *Rhythm is it !*, le chorégraphe aborde la relation de la musique au mouvement en troublant l'ordre de leur causalité. Ses gestes sont en effet moteurs de la musique autant qu'ils sont déterminés par elle, de sorte que l'intention et l'exécution semblent se confondre. Ce que Xavier Le Roy nomme la « machine synchronisante » du voir et de l'entendre repose alors sur la possibilité d'une communauté esthétique et temporelle entre le chef d'orchestre, les spectateurs et les musiciens. L'expérience corporelle de l'écoute n'est *in fine* plus appréhendée comme un phénomène strictement auditif, mais comme un processus incarné, qui déjoue les attentes du public et réinvente les conditions de leur réception.

Salut für Caudwell (2005)

27.03

à la suite du *Sacre du Printemps (2007)*

durée 25 minutes

Grand studio

Extrait de *Mouvements für Lachenmann.*

Staging of an evening concert (2005)

Mis en scène et chorégraphie Xavier Le Roy

Musique Helmut Lachenmann, *Salut für*

Caudwell pour deux guitares (1977)

Guitares Gunter Schneider, Barbara Romen,

Tom Pauwels, Günther Lebbing

Dramaturgie Bojana Cvejić, Berno Odo Polzer

Extrait du projet *Mouvements für Lachen-*

mann. Staging of an evening concert (2005),

conçu en l'honneur des soixante-dix ans du

compositeur allemand, *Salut für Caudwell*

est la première pièce d'une série de spectacles

écrits à partir de l'interprétation musicale

d'œuvres existantes. Il s'agit ici d'une compo-

sition de 1977, dédiée au poète britannique

Christopher Caudwell, tombé au combat

durant la guerre d'Espagne, qui met en

musique un pamphlet d'inspiration marxiste

contre la pensée bourgeoise. Le dispositif

pensé pour quatre interprètes, au lieu des

deux guitaristes initialement prévus, dissocie

la musique jouée en coulisses et l'interpréta-

tion mimée sur scène. Le décolllement produit

entre les deux guitaristes cachés à la vue et

deux autres musiciens qui exécutent sans

instruments la partition originale décon-

struit l'identification habituelle entre le

visible et l'audible. Xavier Le Roy s'appuie

en outre sur les indications de Lachenmann

(sons « étouffés », « diction la plus neutre

possible, quasiment lu à haute voix »...) pour

les traduire en gestuelle jusqu'à transformer

l'événement sonore et le jeu musical en purs objets plastiques.

Sans Titre (2014)

29.03
20h30
durée 1h10
Grand studio

Conçu et interprété par Xavier Le Roy
Direction technique Bruno Moinard
Réalisation des mannequins Coco Petitpierre
Assistante répétitions Scarlet Yu

Dans ce solo à trois temps, Xavier Le Roy s'interroge sur les conditions de la réception esthétique et du protocole théâtral. Trois dispositifs en défaut (une conférence, un spectacle, un concert) lui permettent de déjouer les attentes du public en opérant des soustractions formelles ou dramaturgiques qui incitent le public à franchir le quatrième mur et ce faisant à reconsidérer les lignes de partage entre l'audience et la scène, la réalité et la fiction, les sujets et l'objet. Qu'il s'agisse d'une perte de mémoire ou d'un manque de visibilité, les déficiences induites initient en effet des situations qui le délogent de son statisme et de sa passivité pour le placer dans un état de deuil ou de mélancolie face à la disparition du donné théâtral. En réponse à cette amnésie, le dialogue avec le chorégraphe s'affirme alors comme la seule possibilité de combler l'absence et de dépasser l'impression d'un dysfonctionnement insurmontable. Une liberté nouvelle dont le public a seul la charge.

Still Untitled (2019)

Projet activé à des dates aléatoires
et dans des espaces non-déterminés.

Conçu par Xavier Le Roy
Développé avec Scarlet Yu

Ateliers ouverts à tous
11 & 12.03 / 19h / 2h
ou 18 & 19.03 / 19h / 2h
entrée libre sur réservation

Adaptation d'un projet spécialement conçu pour le Skulptur Projekte Münster en 2017, *Still Untitled* reprend l'intention de produire des sculptures vivantes dont la présentation échappe au dispositif habituel du spectacle scénique. Xavier Le Roy interroge ici les conditions de l'appréhension de l'exposition comme celles du spectacle programmé, habituellement conditionnées par la synchronisation des temporalités entre l'objet présenté et les spectateurs qui en font l'épreuve. *Still Untitled* repose ainsi sur la possibilité de rencontres accidentelles entre des sculptures incorporées, qui se multiplient et apparaissent selon la volonté des interprètes, et des visiteurs non préparés à en faire l'expérience. Aussi ces œuvres d'une plasticité inouïe assument-elles le risque d'être imperceptibles, de se propager comme une rumeur plutôt que comme un événement, et de faire de la contingence de leur réception le ressort d'une nouvelle rencontre esthétique.



Xavier Le Roy
Temporary Title, 2015





Xavier Le Roy
Produit d'autres circonstances (2009)



Entretien

*Propos recueillis par Florian Gaité,
janvier 2019*

Florian Gaité - Avec *Répertoire*, le CN D propose aux chorégraphes de dresser leur portrait à travers une sélection d'œuvres de leur choix. Comment s'est opéré le vôtre ?

Xavier Le Roy - Je n'ai pas pensé cette sélection comme un portrait. Depuis mes débuts, j'essaie de faire en sorte que mes pièces « restent au répertoire », pour reprendre l'expression consacrée, en usage au théâtre ou à l'opéra. Mon désir est de rendre possible leur présentation dès qu'une occasion se présente, mais je veux surtout les maintenir vivantes, avoir la possibilité de présenter l'une ou l'autre selon les contextes et de ne pas systématiquement montrer la dernière en date. Pour *Répertoire*, nous avons donc d'abord cherché à montrer des travaux qui n'ont pas été souvent présentés, ou pas depuis longtemps, et d'autres qu'il nous semblait important de programmer. Par ailleurs, les conditions de temps et de moyens ont également guidé nos décisions. Nous avons par exemple envisagé de remonter *Projet* (2003), qui a été moins montrée que d'autres, une pièce incomprise et un peu trop vite oubliée à mon goût. Mais compte tenu des moyens qu'elle requiert, mobilisant entre douze et dix-huit artistes, on ne pouvait montrer à la fois *Projet* (2003) et *Temporary Title*, 2015. Il a donc fallu choisir. J'ai eu davantage envie de montrer la seconde, car elle expose une grande partie des préoccupations qui sont en jeu dans mon travail depuis ma première pièce jusqu'à aujourd'hui.

FG - Son titre, *This is not a concept*, ironise sur la portée conceptuelle de votre travail à laquelle on vous renvoie systématiquement, du fait de votre formation en biologie, mais

aussi de la forme de certains de vos spectacles, comme les conférences-performances *Produit de circonstances* et *Produit d'autres circonstances*. En quoi le discours objectif et conceptuel ne constitue-t-il pas, selon vous, le seul moyen de produire de la pensée ?

XLR - Dans ces deux travaux, je mets en place des va-et-vient, des mouvements d'oscillation entre des notions comme le geste et/ou la parole, les corps et/ou les pensées, des modes d'observation objectifs et/ou subjectifs, des expériences artistiques et/ou scientifiques. Ce sont ces passages des uns aux autres ou leurs superpositions qui constituent des moyens de produire de la pensée. En même temps, je souhaite également produire d'autres types d'expériences qui sont plutôt de l'ordre de la sensation. Ces va-et-vient construisent en effet de nouvelles perceptions, autant qu'ils sont eux-mêmes le fruit de ces autres façons de voir, d'entendre et de comprendre mises en place dans *Produit de circonstances* ou *Produit d'autres circonstances*.

FG - La déconstruction des catégories est au cœur de votre projet chorégraphique, qui va jusqu'à remettre en cause le partage entre l'humain, l'animal, le minéral et la machine. C'est flagrant dans *Temporary Title*, mais c'est déjà le cas dans *Self Unfinished* où le corps n'est souvent pas identifiable comme tel. Cherchez-vous ici à atteindre un état d'indétermination ? Pourquoi vous méfiez-vous autant des classifications ?

XLR - Je me méfie des catégories, car elles ont tendance à réduire tel ou tel individu à ce à quoi on l'identifie, donc à une généralité. En cherchant à identifier, elles ne font bien souvent que l'assigner à un attribut ou à un statut, à en faire le représentant d'un groupe, ce qui entraîne inévitablement des mécanismes d'exclusion. C'est à cause de ces derniers que

nous ne voyons pas ou que nous n'entendons pas ce qu'il pourrait y avoir à voir ou à entendre des uns et des autres. Les catégories données et les identités reçues sont comme des raccourcis qui nous conduisent à affirmer « c'est ceci, c'est cela » sans davantage se questionner. Aussi je souhaite allonger les durées des passages pendant lesquels chacun peut se demander ce qu'il a en face de lui : qu'est-ce que c'est ? Est-ce de l'indéterminé ? C'est à cette condition qu'il peut alors se questionner sur la façon dont il écoute et regarde. Autrement dit, cette méfiance des catégories, qui sont en même temps essentielles à nos modes de compréhension, va de pair avec le besoin de créer des zones d'indétermination qui cherchent à transformer les mots d'ordre et à déjouer les désignations. Je les comprends comme une invitation lancée au public à être attentif aux détails et une façon pour moi de traduire le besoin de me transformer pour ne pas être réduit à un rôle.

FG - Vous avez conçu une série de pièces qui font de l'interprétation du musicien la base d'une partition chorégraphique, parmi lesquelles *Le Sacre du printemps* et *Salut für Caudwell*. Cette fois c'est le lien du voir et de l'entendre que vous déconstruisez, que visez-vous avec cette opération ?

XLR - Ceci rejoint la question des catégories évoquée un peu plus tôt. Les opérations en jeu dans ces pièces cherchent à créer différentes relations, d'autres associations entre ce que l'on voit et ce que l'on entend lors d'un concert, en vue de faire apparaître et de faire entendre ce qu'il y a *entre* (derrière ou même *en dessous*) les protagonistes sur scène et leurs actions, leurs rôles ou leurs fonctions, c'est-à-dire entre les sons et les mouvements, entre la musique et la danse, entre le chef et les non-chefs, entre l'orchestre et les musiciens, entre l'orchestre et le public, entre le

musicien et le sujet, etc. Lorsque j'ai commencé à travailler sur les compositions d'Helmut Lachenmann, mes premières écoutes se concluaient toutes par un constat du type « c'est de la musique contemporaine sérieuse ». Ce qui signifiait que je n'avais pas l'éducation ou l'oreille nécessaire pour écouter ce genre de musique autrement qu'en la réduisant à sa catégorie. J'ai alors pris le temps d'écouter plusieurs de ses pièces, et plusieurs fois l'enregistrement d'une composition, avant de pouvoir commencer à en percevoir les nuances, à entendre davantage de sons, à reconnaître des structures. Puis, en regardant l'enregistrement vidéo d'un concert de *Zwei Gefühle*, face à l'image de ces musiciens en mouvement, je me suis rendu compte que j'entendais des sons que je n'avais pas du tout perçus au cours de mes multiples écoutes de ce même enregistrement sur CD. Tout simplement parce que le mouvement était désormais associé au son. À partir de cette observation, j'ai imaginé une multitude d'opérations pour faire entendre et faire voir ces pièces qui m'ont amené, entre autres choses, à faire jouer des partitions par des musiciens sans leur instrument, à les détacher ainsi de ce à quoi ils sont trop souvent réduits. Ces processus m'ont appris à écouter des choses qui m'étaient jusque-là étrangères ou qui du moins me semblaient inaccessibles au prétexte que « je ne savais pas ». C'est en partie ce qui se joue dans les spectacles *Le Sacre du Printemps* et *Salut für Caudwell*.

FG - *Still Untitled* se déroule au sein de l'espace public et sans horaire de représentation. Quelles conséquences ce dispositif a-t-il sur la rencontre avec les spectateurs ?

XLR - Cette pièce se déploie à la fois lors de stages, ouverts à toutes et tous, puis lorsqu'un ou une participant(e) qui y aura développé sa composition – une posture, une

conversation et un cadre d'action – décide de la présenter à la personne, au moment et à l'endroit de son choix. L'annonce même de la pièce génère des attentes, des spéculations, éventuellement des rumeurs, du fait de l'incertitude des spectateurs à en faire l'expérience. Lors du *Sculpture Projects Münster 2017*, elle était en effet programmée sans indication horaire, avec pour seule mention « *anywhere, anytime, by anyone* ». À moins de suivre le stage, ou d'assister aux séances de « *feed back* » durant lesquelles les participants racontent ou questionnent leur expérience de la pièce, le spectateur ne peut donc pas décider du moment et du lieu où il la rencontre. En revanche, il peut potentiellement tomber sur elle dans les espaces publics dont nous souhaitons questionner la compréhension, tout en participant à leur construction. Les espaces publics sont généralement définis comme l'ensemble des lieux de passage et de rassemblement destinés à l'usage de tous. Cette définition, à laquelle on peut associer la notion de gratuité, englobe les parcs, les places, les plages, les jardins, les voiries, etc., mais peut aussi comprendre les musées, les lieux d'art en général ou encore les théâtres. Notre objectif n'était pas de transformer un espace public en scène ou en espace d'exposition, mais plutôt de travailler sur l'adjectif « public » en essayant d'échapper à la régulation du temps et à l'assignation d'un espace qu'il implique. Nous avons donc cherché à produire quelque chose qui pourrait être présent dans n'importe quel espace public et dont l'accès, surtout, ne serait pas réglementé. Au contraire des stages durant lesquels une partie de la pièce est mise au travail, *Still Untitled* peut ainsi se rencontrer n'importe où, à n'importe quel moment et peut être présentée par et à n'importe qui.

FG - Dans *Sans Titre* ou *Temporary Title*, la mise à l'épreuve des normes de représentation

passé par une redéfinition du rapport entre le ou les interprète(s) et le public qui compte notamment sur la parole.

À quelles possibilités ouvrent les dialogues qui y prennent place ?

XLR - Dans *Temporary Title*, ce qui est en jeu c'est l'utilisation des conventions qu'une situation d'exposition permet, qu'il s'agisse de la durée de l'expérience, qui est décidée par chaque visiteur, ou de son architecture, au sein de laquelle spectateurs et interprètes ne sont pas séparés. Aucune de leurs places n'est en effet prédéterminée, la distance qui les sépare peut varier, ils peuvent se rapprocher et s'éloigner les uns des autres dans les limites de l'espace qui leur est donné. Dans cette situation, les dialogues qui sont initiés individuellement par chacun des interprètes, selon leur propre désir, permettent de s'extraire du paysage que nous composons avec nos actions et de faire surgir le sujet de chacun. Ces rencontres mettent ainsi en relief le fait que la composition se développe à partir d'une multiplicité de négociations, de prises de position, de choix et de dialogues. Elles offrent la possibilité aux spectateurs non seulement de voir, de regarder, d'écouter et d'entendre, mais aussi de parler, de réfléchir, de partager et ainsi de transformer leur mode d'inclusion dans la situation.

Après qu'une introduction ait présenté les règles du jeu aux spectateurs, la première partie de *Sans titre* leur propose de dialoguer. L'intention est ici d'utiliser le potentiel offert par le dispositif théâtral qui permet certes de regarder et d'écouter les acteurs, mais qui peut très bien ouvrir à la possibilité pour le public de leur parler. Ce que ne permet pas une séance de cinéma, sinon bien sûr à se trouver dans *A rose in Cairo* de Woody Allen. Durant cette partie de la pièce, je propose donc de jouer avec une situation dans laquelle on retire un des constituants essen-

tiels à l'échange théâtral, dans ce cas précis, la mémoire de l'acteur qui donne une conférence. Tous les éléments sont là – un programme, un horaire de spectacle, une scène, un espace pour le public, des spectateurs, un acteur, la lumière... – tout ce qu'il faut pour commencer, sauf qu'il manque la mémoire. Nous nous retrouvons donc dans une situation où il faut imaginer et faire ensemble pour pouvoir continuer. Cela permet de construire les relations entre les uns et les autres à partir d'un dialogue au sein duquel les rôles sont légèrement transformés : comment faire si les personnes habituellement en chargées du déroulement ne peuvent pas remplir complètement ce rôle ? Comment sommes-nous ensemble ici ? Et surtout, qu'allons-nous faire ?

FG - *This is not a concept* est également le titre d'une pièce qui bien que programmée échappe à la représentation, peut-on malgré tout en dire quelque chose ?

XLR - J'ai réalisé cette pièce en 2004 comme une réponse à la catégorie de « danse conceptuelle » qui me semblait constituer un raccourci bien trop commode pour mettre ensemble des travaux qui devaient au contraire être regardés plus en détail, de façon plus différenciée. Je ne savais pas très bien ce que « danse conceptuelle » voulait dire, ni comment il fallait le comprendre. J'avais tendance à dire à ce moment-là que je ne connaissais pas de danse qui n'ait pas de concepts ou qui n'en produise pas. En tous les cas, je n'avais pas l'impression d'en faire. Alors en référence aux pièces d'art conceptuel qui consistent en leurs seuls énoncés, j'ai proposé *This is not a concept*, présentée dans un programme parmi plusieurs autres pièces, chacun est ainsi libre d'en percevoir ce qu'il veut après en avoir lu le titre.

Trois fois rien

Le Centre national des arts plastiques au CN D
du 16 mars au 19 avril 2019



Une exposition conçue par Juliette Pollet, conservatrice du patrimoine, responsable de collection au Cnap

Rien ici ne vient s'ajouter au monde matériel. Les œuvres de la collection du Centre national des arts plastiques (Cnap) réunies au CN D procèdent par prélèvement, cadrage, soustraction, combustion. Elles se manifestent à la lisière du tangible, du dérisoire, du déjà-vu. Sous verre, dans la lumière, des encombrants, des coupures de presse, des brouilles, des promesses.

Trois fois rien ou presque, que ces énumérations navrantes éditées par Claude Closky, que les déclarations sujettes à caution de Matthieu Laurette, Mario Garcia Torres et Ernest T., que les anti-monuments de Luis Camnitzer, d'On Kawara, de Jorge Pedro Núñez, de Herman de Vries ou de Guillaume Leblon, que les images à rebours de Laëtitia Badaut Haussmann et d'Estefanía Peñafiel Loaiza.

In fine, avec les vidéos hypnotiques de documentation Céline Duval, une impulsion, une provocation peut-être : tout brûler. Car ces existences fragiles n'ont rien d'insignifiant. En usant les clichés, en indexant ce qui n'a pas de nom, elles mettent à jour, en catimini, les dispositifs autoritaires latents qui régissent la production, dans le champ de l'art comme dans celui de la publicité. Dans le même mouvement, se révèlent les beautés et les fictions nées des réserves et des effacements. David Claerbout redessine un *Livre de la jungle* édénique, car épuré de toute activité humaine. Edith Dekyndt illumine un tapis de poussière pour mille et une nuits. Pour paraphraser Barthes, qui paraphrase Jean de la Croix, « la nuit est obscure », mais « elle éclaire la nuit ». Et devant les corps à bout réunis sur un plancher de danse par Émilie Pitoiset, on se chuchote : *Where Did our Love Go?*

Jorge Pedro Núñez
Todo lo que MAM me dio, 2010

Centre national des arts plastiques

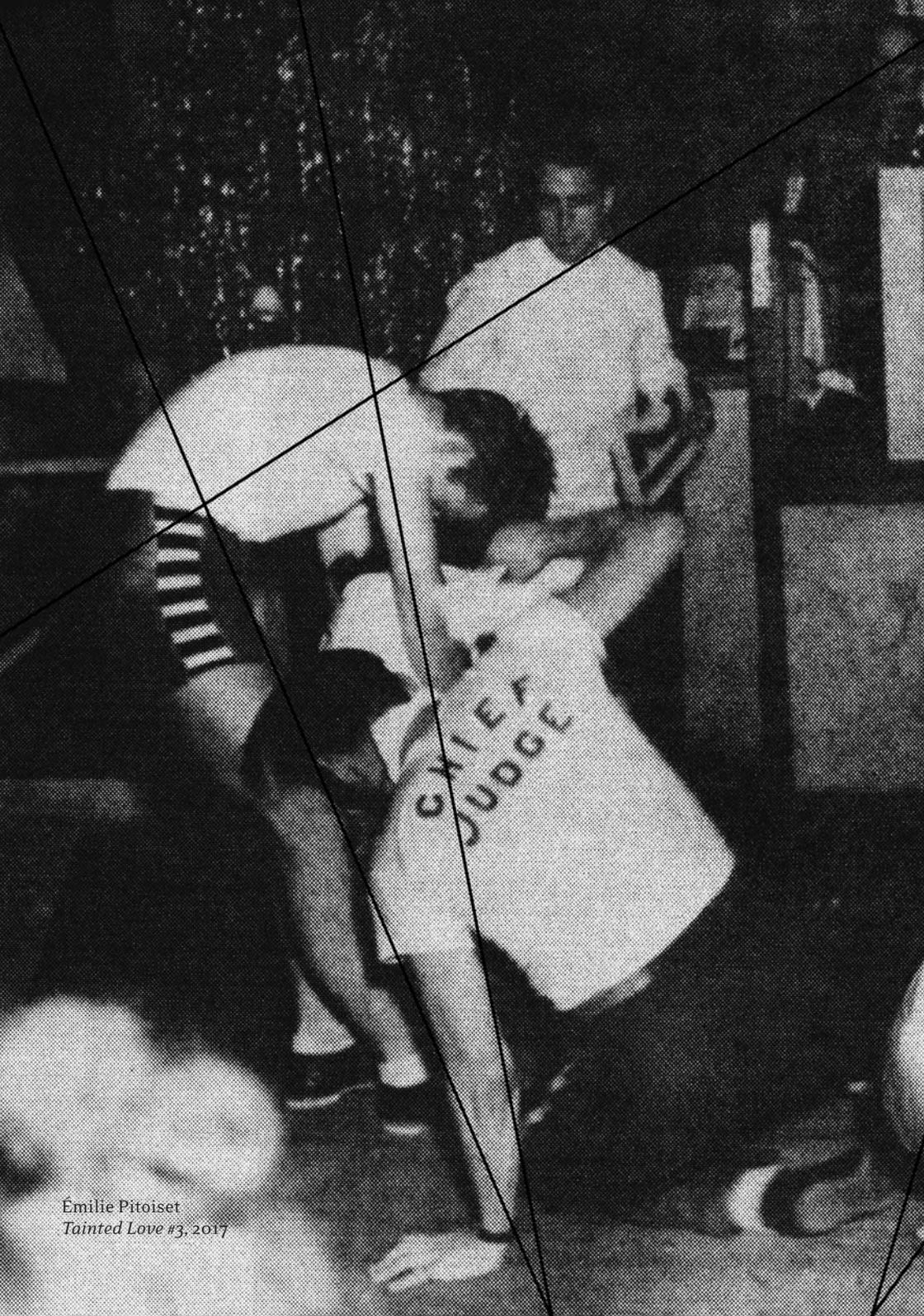
Le Centre national des arts plastiques (Cnap) est l'un des principaux opérateurs de la politique du ministère de la Culture dans le domaine des arts visuels contemporains.

Acteur culturel et économique, il encourage la scène artistique dans toute sa diversité et accompagne les artistes ainsi que les professionnels par plusieurs dispositifs de soutien. Il enrichit, pour le compte de l'État, le Fonds national d'art contemporain, collection nationale qu'il conserve et fait connaître par des prêts en France et à l'étranger. Aujourd'hui constituée de plus de 102 500 œuvres acquises depuis plus de deux siècles auprès d'artistes vivants, cette collection constitue un fonds représentatif de la scène artistique contemporaine dans toute sa diversité.

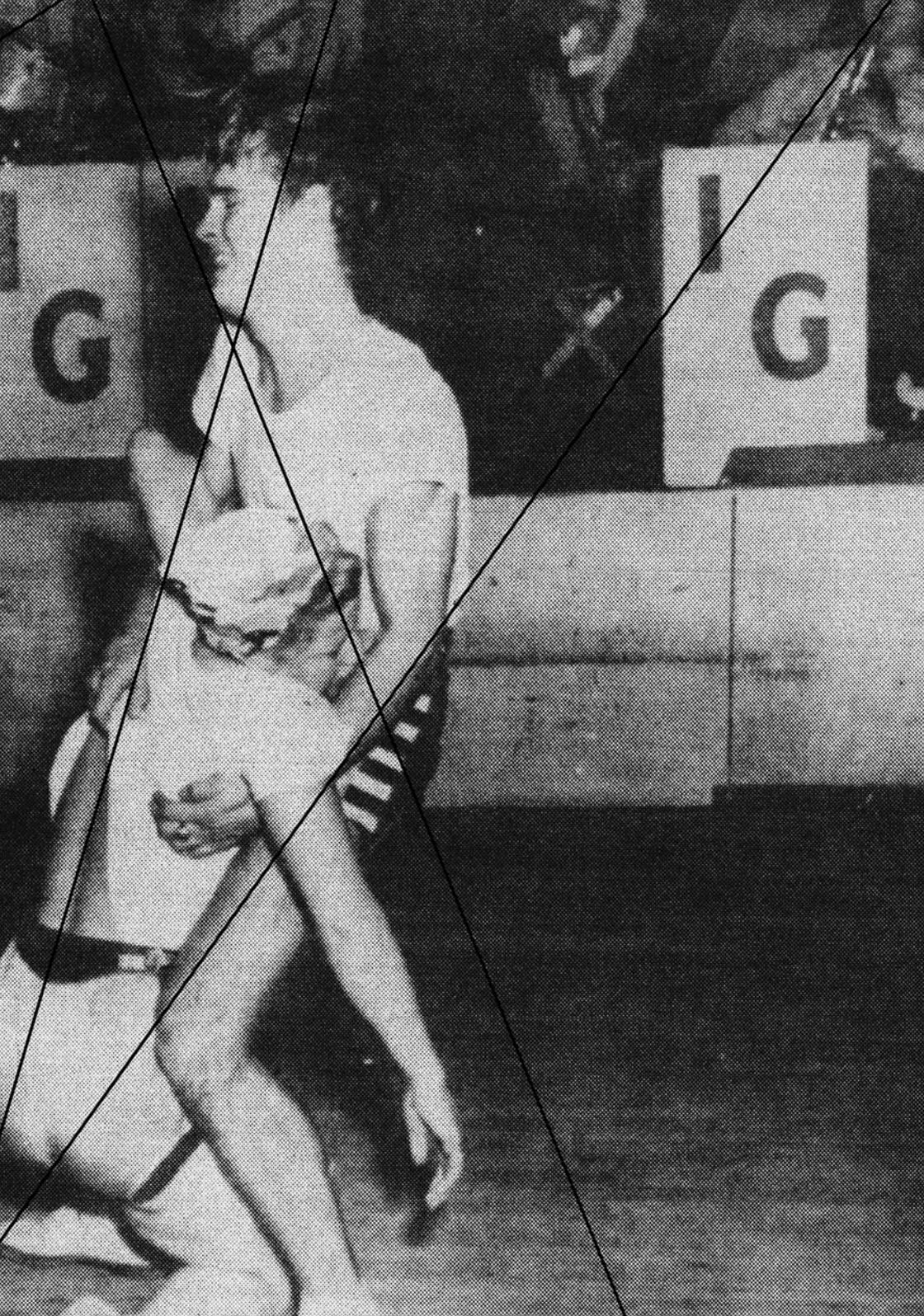
Le Cnap, dirigé par Yves Robert, emménagera à Pantin à l'horizon 2022. Pour la première fois, les équipes, les activités et les réserves de l'institution seront rassemblées, sur ce site de 25 000 m².

Dès 2018, le Cnap s'est inscrit dans ce territoire dynamique, identifié culturellement, avec l'ouverture exceptionnelle des portes de *la nouvelle adresse*.

Il a également initié de nouvelles collaborations avec les acteurs locaux, comme en témoigne le partenariat avec le CN D, et tisse des liens avec les habitants, notamment avec l'envoi postal mensuel de textes inédits d'artistes.



Émilie Pitoiset
Tainted Love #3, 2017



Atrium - rez-de-chaussée

Émilie Pitoiset

création

Where Did our Love Go?

Performance en continu les 16 et 17 mars lors du Week-end Ouverture, de 14h à 20h

Deux couples dansent, il ne reste plus qu'eux. Ils s'affrontent. La fatigue est palpable.

Durant la Grande Dépression, aux États-Unis, les marathons de danse apparaissent. Des heures durant, jusqu'à l'épuisement, les participants dansent pour de l'argent. Le public, hypnotisé par le spectacle, parie sur les gagnants. Les risques de disqualification sont nombreux, comme dans le monde réel. Miroir cathartique de la crise vécue par tous, les marathons offrent une perspective, sinon vers la gloire, du moins vers la survie.

Émilie Pitoiset étudie les marathons de danse depuis 2009. Cette iconographie nourrit le répertoire des gestes et des postures au cœur de son travail scénique et plastique. À la limite de la rupture, de la chute, ces corps qui endurent intimement les mécanismes du capitalisme apparaissent plus que jamais contemporains. Émilie Pitoiset (1980, vit et travaille à Paris) est artiste et chorégraphe. Son travail met en jeu la résistance des corps à travers la danse, les rituels, la sexualité, l'argent. Elle déploie une grammaire visuelle qui emprunte librement au cinéma noir, au nouveau roman, aux sociétés secrètes et aux idéaux et fantasmes de la culture populaire à partir des années 1920. Elle a participé à de nombreuses expositions dans des institutions telles que le Witte de With, le Centre Pompidou, le Palais de Tokyo, le Shirn Museum, le Museo Marino Marini, la Tai Kwun Contemporary à Hong-Kong et le Cnap pour *La nouvelle adresse*.

Jorge Pedro Núñez

Todo lo que MAM me dio

2010

Bois, métal, plastique, verre et faïence
Collection du Cnap

Jorge Pedro Núñez est né en 1976 au Vénézuéla ; il vit et travaille à Paris. Non sans ironie, son œuvre s'ingénie à infiltrer, détourner, perturber l'histoire de la modernité et les hiérarchies implicites du champ de la culture. *Todo lo que MAM me dio* a été produit au sein du musée d'Art moderne la Ville de Paris, à l'occasion de l'exposition « Dynasty », en 2010. Dans les interstices du musée, à l'arrière des cimaises, au fond des placards, l'artiste a récupéré un ensemble de rebuts, qu'il assemble en pièce montée. La sculpture évoque très directement l'œuvre du suprématiste Kazimir Malevitch (1878-1935) et notamment ses projets d'architecture, les *Architectones*. L'utopie radicale, élaborée à partir de mobiliers muséographiques désuets et de bibelots hors d'usage, tient ici de guingois.

Luis Camnitzer
Assignment #6, 2011

Luis Camnitzer

Assignment #6 : Find an Unnamed Object and Suggest a Proper Name for It.

2011

Plaque et objets métalliques

Collection du Cnap

Né en Allemagne, en 1937, Luis Camnitzer passe son enfance en Uruguay, avant d'émigrer à New York à l'âge de 27 ans. Depuis la fin des années 1950, il exerce à la fois en tant qu'artiste, théoricien, pédagogue et critique d'art. Figure clef de l'art conceptuel latino-américain, il place la question des dispositifs de pouvoir au cœur de son travail.

Assignment #6 invite le public à trouver un objet sans nom, à lui en attribuer un et à l'accrocher à côté du « bidule » choisi et mis en avant par l'artiste. Par ce jeu de nomenclature, l'œuvre pointe la structure ambiguë du langage, qui désigne autant qu'il occulte.

Laëtitia Badaut Haussmann

#024, #724-725, #97

de la série « Maisons françaises, une collection »

2012-2013

Épreuve jet d'encre pigmentaire contrecollée sur aluminium

Collection du Cnap

Laëtitia Badaut Haussmann est née en 1980 en France ; elle vit et travaille à Paris. Ses images et ses récits se provoquent mutuellement. Son travail agrège les langages et les stratégies du design, du cinéma et de la littérature. L'artiste élabore la série « Maisons françaises, une collection », dont trois épreuves sont exposées ici, à partir d'images empruntées à des magazines de décoration *vintage*. Elle intervient à rebours, dans un travail qu'on pourrait qualifier de post-production inversée. Recadrée et retouchée, dépeuplée de ses slogans et de ses légendes, l'iconographie publicitaire devient le décor d'une possible fiction.



Galerie - rez-de-chaussée

Estefanía Peñafiel Loaiza

Sans titre (Figurants)

2009

Fioles, résidus de gommes et journaux

Collection du Cnap

Estefanía Peñafiel Loaiza est née en 1978, en Équateur ; elle vit et travaille à Paris. Son travail prend forme à la lisière entre le visible et l'invisible, le souvenir et la disparition.

Sans titre (Figurants) rassemble sous vitrine 200 fioles, encapsulant de vulgaires rognures de gommes. Ces résidus proviennent du méticuleux travail auquel se livre l'artiste sur des images de presse. Elle efface les corps des anonymes qui surgissent dans les journaux, par hasard ou par mégarde. Un index lie chaque fiole à sa photographie, source et liste les dates de « captures ». Des béances, des réserves créées dans les images, naît la révélation de l'existence des *figurants*.

Mario Garcia Torres

I Promise

2013-2018

Stylo-bille sur papier

Collection du Cnap

Mario Garcia Torres, artiste mexicain né en 1975, s'approprie l'héritage théorique et les codes formels de l'art conceptuel, dans une démarche qui combine l'hommage, la critique et l'actualisation. Il entame le projet *I Promise* en 2004. En de régulières occasions, à la faveur de la solitude d'une chambre d'hôtel, il s'engage par écrit à faire de son mieux en tant qu'artiste. Suivant son degré de fatigue ou de motivation, sa promesse court sur les années ou simplement les jours à venir. Certains de ces documents sont directement envoyés à ses collectionneurs, témoins de cette déclaration performative, où l'ironie le dispute à la solennité.



On Kawara

I READ

1966-1995/2017

six volumes

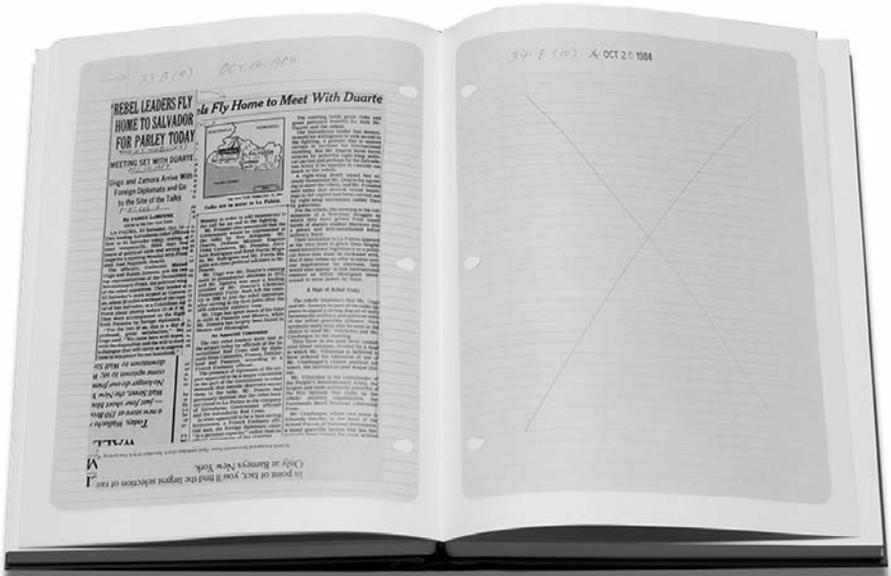
Impression sur papier

Collection du Cnap

On Kawara (Japon, 1932 - New York, 2014), figure majeure de l'art conceptuel, entame en 1966 la *Today Series*, œuvre, poursuivie tout au long de sa vie, qui regroupe l'ensemble des *Dates Paintings*. Sa production obéit à un protocole rigoureux : un monochrome sur lequel est inscrite en blanc la date de réalisation de la toile, dans la langue du pays dans lequel il se trouve. On Kawara élabore parallèlement *I READ*. Chaque jour, jusqu'en 1995, suite à sa lecture quotidienne de la presse, il rassemble des coupures, les colle, les annote. Cette chronique de l'actualité court sur les 3 272 feuilles des six volumes de *I READ*, publié de manière posthume à partir des classeurs élaborés par l'artiste. Au silence et à l'absolutisme de sa peinture, répond en miroir le bruit du monde.

On Kawara

I READ



Guillaume Leblon

Hoi-Han Visited

1999

Impression sur papier et collage

Collection du Cnap

Guillaume Leblon est né en 1971, en France ; il vit et travaille à New York. Il utilise volontiers dans sa pratique sculpturale des objets de rebuts, condensés précaires du temps qui passe. Ce petit collage pris sous Plexiglas assemble différentes cartes de visite pour tenter vainement de reconstituer le plan de Hoi-Han, une destination touristique au Vietnam. La combinaison des différentes échelles et partis-pris schématiques produit une géographie aberrante, qui n'entretient qu'un lointain rapport métonymique avec le réel. Cette carte de fortune, bien loin de guider dans la ville, y ouvre une brèche, un espace alternatif.

18 B (3) * 25 AVR. 1994

LE DÈSIR DE 24 MILLIONS DE SUD-AFRICAINS
26 AVR. 1994 LIBÉRATION P-2 COL-2 (PAR:5)

RIQUE DU SUD VOTE ENTERRE L'APARTHEID

accompagné
ad aux urnes
de la première
de pays,
Pacin vient
bour lui, un
la voiture
la Germaine,
burg, dix morts
blees. De
attentat, au
ebourg, un
pouvoirs, en
ant d'années
assés par le
tion de John
est

quatre bureaux de vote, une ligne de haute tension et divers autres infrastructures. La classe politique sud-africaine a unanimement condamné ces « actes de terrorisme aveugle ».

Hier midi à Bessoni, une ville à l'ouest de Johannesburg, un « suspect » a été appréhendé par la population alors qu'il venait de garer, aux abords d'un bâtiment abritant des bureaux du ministère de l'Intérieur, une Mercedes noire de « l'exploitant » selon un témoin. Mais la police n'a rien trouvé dans son véhicule contre une « piste chapeauté » Celle-ci s'explique par le carnage provoqué hier matin à Germiston, dans la file d'attente d'une sta-

tion de taxis collectifs, par l'explosion de la voiture piégée. Un autre attentat s'est produit hier soir dans le quartier noir de Pretoria qui a provoqué la mort de deux personnes.

Hier, convoqué pour la dernière fois avant les élections, le Parlement sud-africain aurait dû débattre à la fois du maintien de l'état d'urgence dans la province du Kwazulu-Natal et d'une possible amnistie pour les membres des forces de sécurité ayant commis des « crimes politiques » avant 1990. Cependant, compte tenu du contexte d'extrême tension et des violences, l'ordre du jour a été limité aux attendements de la loi électorale et de la Commission, indispensables pour pas-

ser aujourd'hui au vote. L'attentat sur les bulletins émis par Inkatha de Mangosuthu Buthe a été légalisé, de même que « mémoriser » ces bulletins dans la future Afrique du Sud.

La série d'attentats a été dernière réunion représentative Blancs et éliminé les appels à la réconciliation des deux populations. Ainsi, à Durban, le mande du Natal, Nelson Mandela adressé aux Blancs sud-africains leur demandant de « s'arrêter » la p l'avenir » et de faire cesser l'après-guerre comme qui a passé 27 ans en prison.

Mais de la Co président De Klerk avait souligné de plus jamais un centenaire. Fara notre République ne sera constitutionnelle. (F

pré
Le can
suffrag

Le mouvement
indiqué au Ploech. Ce
d'attentat, au
ebourg, un
pouvoirs, en
ant d'années
assés par le
tion de John
est



A Rome, hier, 10000 personnes seules ont ce

ser aujourd'hui au vote. L'attentat sur les bulletins émis par Inkatha de Mangosuthu Buthe a été légalisé, de même que « mémoriser » ces bulletins dans la future Afrique du Sud.

La série d'attentats a été dernière réunion représentative Blancs et éliminé les appels à la réconciliation des deux populations. Ainsi, à Durban, le mande du Natal, Nelson Mandela adressé aux Blancs sud-africains leur demandant de « s'arrêter » la p l'avenir » et de faire cesser l'après-guerre comme qui a passé 27 ans en prison.

Mais de la Co président De Klerk avait souligné de plus jamais un centenaire. Fara notre République ne sera constitutionnelle. (F

LES COULE
I VOIE DE
LE

Alaska pourrait être
de l'Etat de l'Alaska
de l'Etat de l'Alaska
de l'Etat de l'Alaska

ment, et il a été
les autres la place de
étape de contre-
« Révo-
gatoire sans
l'Alliance

LES COULE
I VOIE DE
LE

Galerie - rez-de-chaussée

Claude Closky

500 francs

1992

Un 1 et un 0 qui vont bien ensemble

Le 5 de 25

1990

Collages et stylo-bille sur papier

Collection du Cnap

Tout ce que je peux avoir

Tout ce que je peux être

1993

Livret

Collection du Cnap

Plus de 300 petits prix

1990

Livret

Collection du Cnap

Brûler tout

Burn out

Smoke more

2000

Briquets portant une inscription

Collection du Cnap

Claude Closky, né en 1963, en France, travaille avec ce qu'il trouve autour de lui : publicités, logos, pourcentages... L'artiste a réalisé des centaines d'éditions, des multiples, des sites internet, des pièces dont la matérialité peu encombrante favorise l'agilité et la prolifération. Arrachés à leur contexte et à leur signification, les signes deviennent motifs. Leur agencement obéit volontiers à des règles du jeu, aussi strictes qu'arbitraires. L'accumulation des données, des clichés, des slogans, poussée à l'absurde, renvoie en miroir à notre réalité quotidienne, saturée de signes, et en révèle de manière troublante les structures aliénantes.

herman de vries

catalogue incomplet d'exposition complète de luang-prabang.

a random sample of my visual chances,

18.1.1975

1975

Boîte en carton, photographies et poster

Collection du Cnap

herman de vries, né en 1931, aux Pays-Bas, a œuvré comme naturaliste avant de se consacrer à l'art. Fortement influencé par la philosophie orientale, il revendique le primat de la nature sur la subjectivité individuelle. En 1975, au cours d'une déambulation à Luang Prabang, au Laos, il produit trente-cinq photographies, cadrant l'espace urbain de manière aléatoire. Il imprime au même moment des affiches annonçant que la ville toute entière constitue une « exposition complète » d'elle-même, « ouverte tous les jours, par tous les temps, à continuer partout et par tous ». L'œuvre apparaît comme un échantillon, arbitraire et incomplet, d'une « poésie qui est le monde », pour reprendre les mots de l'artiste.

Matthieu Laurette

There is an On-going Discussion with Seth Siegelaub since 2006

2006-2012

Stylo-bille sur papier

Collection du Cnap

Matthieu Laurette, né en 1970, en France, a fait sienne l'affirmation de l'artiste américain Douglas Hueber : « Le monde est rempli d'objets plus ou moins intéressants. Je ne souhaite pas en ajouter. » Ses œuvres - prenons l'exemple de ses apparitions télévisuelles - ne sont pas les reliquats du processus mais le processus lui-même. Le certificat exposé ici témoigne de ses échanges récurrents avec l'une des figures tutélaires de l'art conceptuel, le galeriste et éditeur Seth Siegelaub. La pièce transpose et actualise une œuvre clef de ce mouvement, signée en 1968, par l'artiste sud-africain, Ian Wilson qui certifie sur le même mode *There was a Discussion with Seth Siegelaub in New York City.*

Ernest T.

Sans titre

1975

Sans titre

1982

Laque sur papier journal

Collection du Cnap

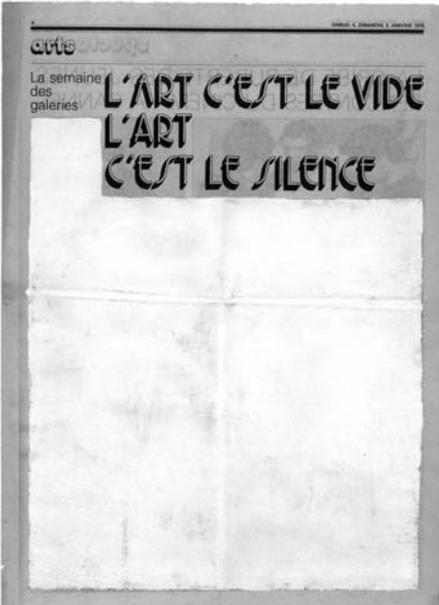
Sans titre

1986

Photocopie couleur

Collection du Cnap

Ernest T. est le personnage sous lequel avance masqué un artiste français né en Belgique en 1943. Depuis les années 1980, sa production s'ingénie à critiquer, avec les armes de la caricature et du détournement, les mécanismes de légitimation et de fétichisation qui régissent le monde de l'art. Il s'est notamment illustré par la publication de slogans incendiaires dans les espaces publicitaires de la presse spécialisée, ou encore par la production de « peintures nulles », humbles simulacres des héroïques abstractions modernistes. Les œuvres présentées ici - des pages « culture » de quotidiens copieusement caviardées par de larges aplats de couleur - sont parmi ses premières.



documentation céline duval

Les Allumeuses, 1998-2010

2011

Vidéo, couleur, son

Collection du Cnap

documentation céline duval est depuis 1998 l'identité sous laquelle travaille l'artiste française Céline Duval, née en 1974. Cette microentreprise travaille à la collecte, le classement, l'agencement et l'édition d'images de diverses époques et origines. *Les Allumeuses*, plan fixe d'une pile de coupures de magazines, froissées et brûlées hors-champ, constituent une archive à double tranchant. Les cinq vidéos présentées ici, extraites d'un ensemble de soixante, documentent numériquement une pléthore d'images publicitaires, méthodiquement classée par typologies. Dans le même mouvement, elles témoignent de leur destruction systématique. En réduisant en cendres son propre travail, l'artiste offre le spectacle d'une vanité contemporaine.

Studio 12 - rez-de-chaussée

David Claerbout

The Pure Necessity

2016

Dessin animé

50 min.

Depuis les années 1990, l'artiste belge David Claerbout, né en 1969, enquête à travers une œuvre hybride sur les technologies de l'image et leurs implications politiques. Pendant près de trois ans, l'artiste et une équipe d'animateurs aguerris ont péniblement redessiné, adapté et remonté, l'iconique *Livre de la jungle*. D'abord en proie à la résurgence de ses souvenirs d'enfance, le spectateur découvre petit à petit une œuvre nouvelle. L'intrigue et son protagoniste principal ont disparu. Le bruit de la jungle supplante musique et dialogues. Les animaux, délestés de toutes attitudes anthropomorphiques, se livrent, silencieusement, à leur vie de bêtes. *The Pure Necessity* renverse les hiérarchies communément admises, en mettant au premier plan la toile de fond, en effaçant l'humain au profit de la nature, en écartant les événements pour laisser place au temps qui passe.

Foyer des danseurs - premier étage

Edith Dekyndt

One Thousand and One Nights

2016

Collection du Cnap

Installation performée en continu
les 16 et 17 mars, de 14h à 20h

Un tapis de poussière, collectée au CN D, est placé sous un projecteur. Le faisceau épouse parfaitement ses contours. À intervalle régulier, le projecteur se déplace légèrement sur son axe. Une personne vient alors délicatement balayer le sol, pour que le carré de poussière se confonde à nouveau avec le carré de lumière. Edith Dekyndt est une artiste belge née en 1960. Son travail s'attache à faire image avec les phénomènes les plus fugaces, les plus volatils, témoignant d'une grande économie de moyens et de gestes. Ainsi, elle investit souvent les lieux d'expositions avec les substances et les souvenirs qui leur sont propres. La durée, synonyme de transformation et d'interaction entre les éléments qu'elle combine, constitue l'un des matériaux de prédilection d'une œuvre processuelle, dont l'humilité confine au sublime.

One Thousand and One Nights a été conçue à l'occasion de la rétrospective de l'artiste au Wiels, à Bruxelles en 2016. L'installation a été montrée à nouveau durant la Biennale de Venise en 2017, au sein de l'exposition *Viva Arte, Viva*. Acquisition récente du Cnap, elle est activée, pour la première fois en France, pour *Trois fois rien*.



Edith Dekyndt
One Thousand and One Nights, 2016





SPECTACLE

Claudia Triozzi
The Family Tree
21 et 22 mars 2019

21.3 à 20h30

22.3 à 21h30

durée 1h

Grand studio

Conception, scénographie, textes et création vidéo Claudia Triozzi
Création musicale et arrangements Xavier Boussiron et Claudia Triozzi
Espace lumineux Caty Olive



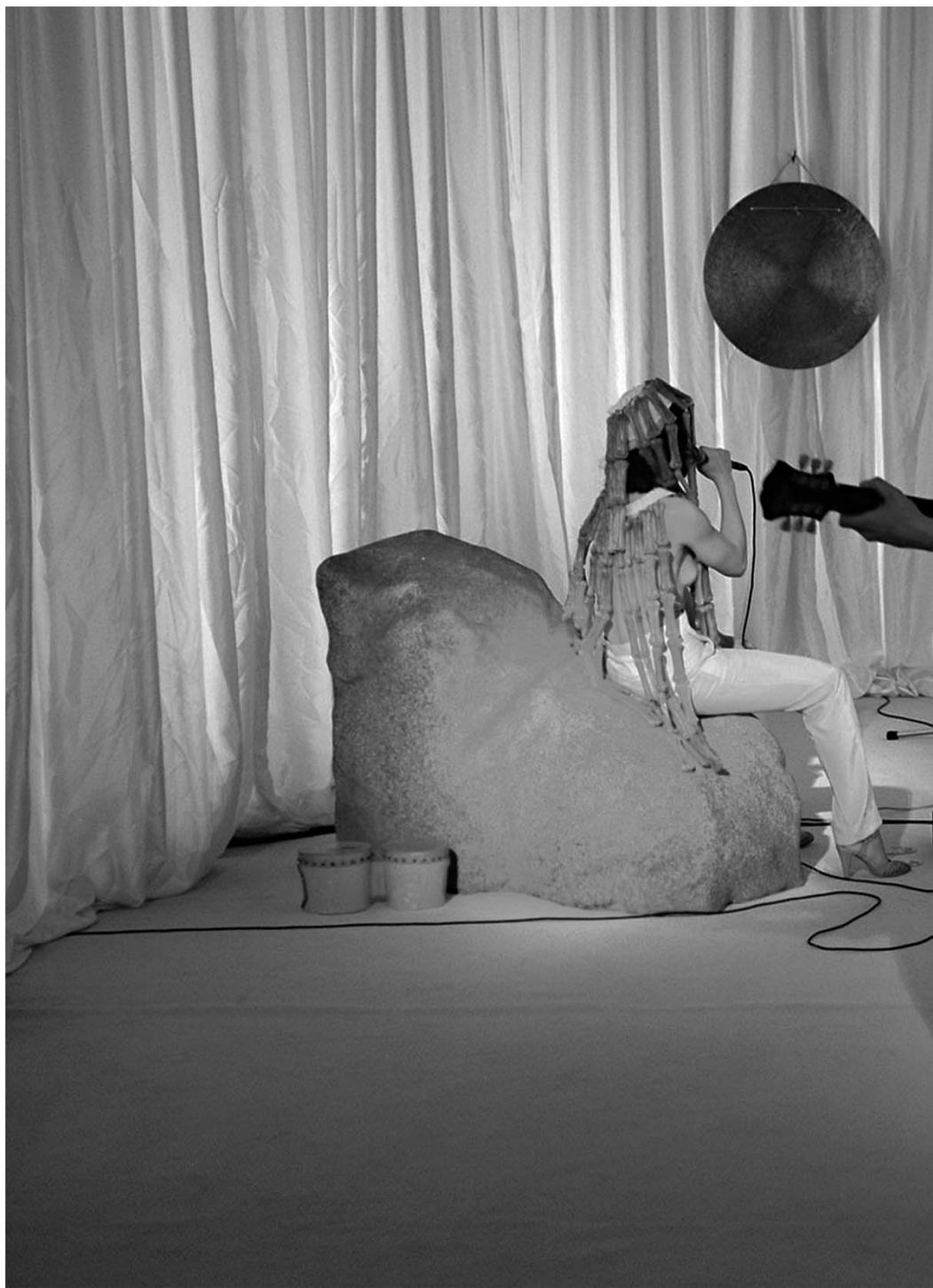
Après *Park* en 1998, pièce la mettant en scène dans une série de tableaux à l'inquiétante étrangeté, puis *Dolled up* où elle s'interrogeait sur l'univers du travail, Claudia Triozzi lance une nouvelle zone de recherche en 2002 avec *The Family Tree* : si la voix est un corps, un principe à la fois matériel et immatériel, c'est sur ce corps parlant et chantant qu'elle va concentrer son travail chorégraphique - avec des pièces telles que *Stand* ou *Opera's shadow*. Dans une ambiance oscillant entre le cabaret, le concert punk et le rituel fantasmagorique, les chansons de *The Family Tree* construisent en creux une généalogie subjective et artistique, où s'immiscent les fantômes de nombreux artistes ou compositeurs. Grande prêtresse, chanteuse pop, personnage sorti d'un film, elle fait de sa voix une matière malléable tout autant qu'un dessin, un mouvement ou un texte. Accompagnée par Xavier Boussiron à la guitare, avec qui elle a signé les compositions musicales, elle circule entre les époques, les genres, les costumes, et nous invite à la rejoindre dans sa bulle vocale à l'imaginaire foisonnant.

Claudia Triozzi

Chorégraphe, danseuse, chanteuse, performeuse, plasticienne, Claudia Triozzi conçoit et interprète ses propres pièces, pensées comme des créations plasticiennes où l'écriture de chansons, le travail de la mélodie prennent corps dans la voix de l'artiste. Elle utilise également la scène, le musée et l'espace public comme autant de points d'ancrage de son projet « Pour une thèse vivante ». Si la voix est l'un de ses véhicules d'expression privilégiés depuis *The Family Tree* (2002), mais aussi *Stand* (2004) et *Opera's Shadows* (2005), ses performances, installations ou vidéos mettent l'accent sur le travail, les rituels de la vie quotidienne - dans un va-et-vient constant entre pratique artistique, processus de production et de transmission.

Xavier Boussiron

Musicien analpabète mêlant les influences allant du baroque au punk ou à la chanson, Xavier Boussiron mène notamment depuis vingt ans une collaboration prolifique avec la scénographe et dramaturge Sophie Perez. Ensemble, ils façonnent un théâtre ironique et décapant, comment en témoignent les pièces *Oncle Gourdin* ou *Prélude à l'agonie*. Xavier Boussiron collabore régulièrement avec des artistes, musiciens ou danseurs, comme dans le projet de concert-spectacle sous hypnose *Menace de mort et son orchestre*. C'est en 2001 qu'il rencontre Claudia Triozzi à l'initiative de laquelle *The Family Tree* verra le jour.





GRAND MAGASIN

Le Sentiment de compréhension

27 mars 2019

19h

durée 55 minutes

Studio 3

Exposé préparé par Pascale Murtin et François Hiffler

Vedette américaine Sheila Atala

Éloge et défense de la routine

29 mars 2019

19h

durée 55 minutes

Studio 3

Exposé préparé par Pascale Murtin et François Hiffler



Généralement, une conférence est une prise de parole sur un sujet précis, permettant un éclaircissement de la question traitée. Mais lorsque les membres de GRAND MAGASIN s'emparent de ce format didactique, la question posée et la réponse apportée ont de fortes chances de ne pas suivre des chemins parallèles. Que ce soit sur le thème du travail, de la compréhension ou de la routine, la pensée de Pascale Murтин et de François Hiffler emprunte des tours et détours qui réfléchissent le sens des énoncés qu'ils emploient et dont ils exposent les mécanismes avec jubilation. Dans le catalogue performatif de GRAND MAGASIN, l'action est structurée comme un langage, et l'activation du langage engage une mise en action : à l'unisson, en canon, leurs voix et leurs corps forent les angles morts de la langue, retournent les phrases, les mots, les virgules, et jouent de tous les effets de malentendu. *Le Sentiment de compréhension* et *Éloge et défense de la routine* ont en commun leur esthétique du pied de la lettre et du contrepied, avec en ligne de mire, cette même question : « Qu'est-ce que parler veut dire ? »

GRAND MAGASIN

En 1982, Pascale Murтин et François Hiffler, alors danseurs, décident de déplacer leur périmètre d'action vers les combinaisons du langage, ses glissements ses ratages. Sous le nom de GRAND MAGASIN, ils fabriquent des objets scéniques qui déjouent les attendus du spectacle - mélangeant les genres, les discours, afin de mesurer des écarts entre ce qui est dit et ce qui est fait. Sous des airs de bricolages ludiques, leurs pièces, conférences, concerts ou exposés - comme récemment *Éparpiller* ou *Anatomie de l'écoute* - creusent de petits trous dans le réel, et nous amènent à regarder autrement la structure de ce que l'on comprend et de ce qu'on perçoit.





CRÉATION

Noé Soulier
Portrait de Frédéric Tavernini
du 4 au 6 avril 2019

4 et 5.04 à 19h
6.04 à 18h
durée 40 minutes
Studio 3

Chorégraphie Noé Soulier
Avec Frédéric Tavernini
Musique Matteo Fargion
Lumière Victor Burel



Que devient un danseur qui vieillit, de quelle somme d'expériences est-il porteur ? De la découverte du parcours de danseur de Frédéric Tavernini, ayant travaillé pour Maurice Béjart, Mats Ek, Trisha Brown, William Forsythe, ou Angelin Preljocaj, Noé Soulier a souhaité tirer un portrait : une histoire personnelle où les gestes disent les œuvres traversées - marquant des accents, des points, des articulations. Entre perception et signification du mouvement, Noé Soulier poursuit son travail de décryptage de la danse en interrogeant cette fois-ci la valeur descriptive d'un geste : le corps du danseur peut-il *explorer* une danse, la montrer, la raconter sans l'exécuter ? Au fil de ces questions, le regard est amené à reconstituer la mémoire de ces danses à partir des signes qu'elles ont laissées dans la chair d'un interprète. En suivant Frédéric Tavernini pas à pas, Noé Soulier dessine une histoire révélant le discours implicite du mouvement.

Noé Soulier

Danseur et chorégraphe, Noé Soulier développe une approche réflexive de la danse, dans un rapport d'interdépendance entre esthétique et dialectique, perception de la forme et signification du geste. Chacune de ses pièces, comme *Mouvement sur mouvement*, ou plus récemment *Les Vagues* peut ainsi être envisagée simultanément comme un travail d'analyse et de composition : analyse de ce qu'est un mouvement, de ce qu'il produit, comment il fonctionne, s'agence, se suspend ; et composition d'une chorégraphie nouvelle, développant une perception élargie du signe.



Noé Soulier
Portrait de Frédéric Tavernini



Entretien

*Propos recueillis par Gilles Amalvi,
janvier 2019*

Gilles Amalvi - Après avoir rencontré le danseur Frédéric Tavernini, d'où est venu le désir de réaliser son portrait chorégraphique à travers des gestes ?

Noé Soulier - Dès le départ, ce qui m'a intéressé, c'est la question de savoir comment représenter le vécu d'un danseur qui a traversé beaucoup de styles chorégraphiques différents : comment matérialiser la trace laissée dans son corps, dans sa mémoire corporelle ? Dans le fil de ma réflexion sur la valeur et la signification du geste, j'ai eu envie de travailler sur des gestes ayant une fonction que l'on pourrait qualifier de « discursive ». C'est un peu ce que j'avais cherché à faire dans *Mouvement sur mouvement* ou dans certains solos de *Faits et gestes* : la manière dont un geste peut montrer, évoquer, faire sens, localiser, scander. Toutes les manières dont le geste peut *faire langage* - sans être un vrai langage articulé et codifié. Ce qui est différent dans le cas d'un portrait, c'est le déplacement de la nécessité à faire ces gestes. La nécessité, dans le cas de Frédéric Tavernini, c'est qu'il ne peut plus *réaliser* les mouvements qu'il tente de décrire. Ses gestes sur scène sont donc là pour indiquer, pour décrire des mouvements qu'il ne peut plus danser.

GA - Pourtant, Frédéric Tavernini peut encore danser, il est encore interprète. Quelle valeur donnez-vous à cette idée qu'il ne peut plus danser certains mouvements ?

NS - Je pense qu'il y a certaines séquences de mouvements qu'il ne peut effectivement plus danser - des mouvements très physiques comme des sauts. En l'état, je pense qu'il ne

pourrait plus danser une variation de Balanchine par exemple. Il peut bien sûr danser beaucoup d'autres choses, mais il ne pourrait plus danser à l'identique certaines des pièces qu'il évoque dans ce portrait. Ce qui m'intéresse au fond, ce n'est pas tant qu'il puisse ou ne puisse plus danser une séquence - c'est plutôt ce qui vient à la place, ce qui prend le relais. C'est un aspect du rapport au mouvement que l'on retrouve chez certains professeurs de danse. Ils ne peuvent plus danser certains des mouvements qu'ils enseignent, Mais ils ont une gestuelle bien spécifique qui leur permet de montrer ce geste sans le faire. En faits, il s'agit d'une forme d'expertise qui rend visible un vécu. Ils ne font pas ces gestes comme quelqu'un qui ne les aurait jamais faits. Au contraire, leur corps est saturé de ce vécu. En un sens, du fait même qu'ils ne peuvent pas les faire, leur monstration acquiert une intensité tout autre. Le fait de désigner le geste qu'on ne peut plus faire ajoute un décalage. Ce portrait essaie de creuser cet endroit de décalage.

Par ailleurs, ce sont des gestes qui ont été tellement répétés qu'ils ont acquis une sorte de patine. Ils sont polis par la répétition et le passage du temps - un peu à la manière d'un joueur de blues qui répète une phrase pour la millième fois. Du coup, ce n'est plus uniquement une question de technique, de virtuosité. C'est un état du geste absolument singulier, qui n'est pas reproductible. À cet endroit-là s'exprime quelque chose d'irréductible, qui est le passage du temps sur les corps. Au final, la question qui est traitée ici n'a pas forcément à voir avec la problématique de l'âge, du corps vieillissant du danseur. C'est d'une part une question de déplacement de la valeur du geste. Et d'autre part, quelque chose qui serait de l'ordre de l'expertise.

GA - Est-ce que ces « gestes discursifs »

vont porter entièrement le récit de Frédéric Tavernini, ou est-ce que le langage articulé aura également une place dans ce récit ?

NS - Le langage aura une présence un peu particulière, comme une couche qui vient s'immiscer dans ce que raconte le proto-langage gestuel. Deux séquences reviennent dans le travail, toutes deux de Balanchine. La première est l'une des variations d'Apollon, sur une musique de Stravinsky. La seconde est un duo des quatre tempéraments, sur une musique de Hindemith. Frédéric Tavernini se souvenait vraiment de tous les mouvements de ces deux séquences. Il avait conservé la mémoire des phrases entières - alors que pour beaucoup d'autres chorégraphies, peut-être moins codifiées, le rapport à la mémoire était moins précis. Dans le duo par exemple, il décrit autant ce que fait la danseuse que ce qu'il fait lui-même. Un seul corps décrit les deux corps. Au niveau de la perception du public, je ne pense pas qu'on puisse vraiment comprendre la signification de chaque geste. C'est à cet endroit qu'un geste, qui est pour lui descriptif, peut devenir, dans la perception globale, un geste plus abstrait. Pour autant, ces gestes génèrent une texture particulière. Certains épisodes de sa vie sont également montrés par des gestes - avec du coup un aspect un peu crypté. Cela crée une tension - un désir d'explicitation qui ne peut être complètement assouvi.

Et il y a une autre couche qui part d'un autre type de signe présent sur son corps : ses tatouages. À un moment, je me suis dit qu'il pourrait être intéressant de les montrer. Il m'a raconté à quoi correspondait chaque tatouage, à quels épisodes marquants de sa vie ils renvoyaient. C'est là qu'intervient le langage à proprement parler. Dans la pièce, il y a une musique composée par Matteo Fargione - comme une chanson. J'aimerais la reprendre,

en la jouant moi-même au piano. C'est une sorte de chanson parlée. Lorsque la chanson de Matteo est entrée en jeu, j'ai suggéré que les paroles décrivent ces tatouages. Frédéric et Matteo ont travaillé ensemble sur les paroles, et ils ne se sont pas contentés de décrire les tatouages, mais ils ont intégré le récit associé à chacun d'eux. Il y a du coup une dimension très intime qui intervient à l'endroit de ces chansons - mais racontée dans une forme qui se rapproche du piano-bar, ce qui introduit une distance, une sorte d'ironie à la Kurt Weill.

Par ailleurs, j'ai proposé un autre texte pour cette musique : un extrait de saint Augustin sur la pantomime. À travers l'exemple de la pantomime, saint Augustin développe une réflexion intéressante sur l'arbitraire du signe. Il raconte notamment que la pantomime a besoin d'être *doublée* par des crieurs pour être comprise. Le texte est assez drôle, et j'aime bien cette histoire du crieur. En effet, quand on regarde quelqu'un faire une pantomime, on se demande parfois pourquoi il ne parle pas... Dans une pièce qui tente de raconter un vécu par rapport au mouvement *par le mouvement* - ce qui est en partie impossible -, je trouve intéressant d'introduire cette question de la pantomime. Cela rejoint certains problèmes liés au langage qu'aborde Virginia Woolf dans *Les Vagues*. Le langage est très articulé, il fournit beaucoup d'informations, mais il peut donner parfois l'impression de rester à la surface de l'expérience, de ne rien dire d'essentiel. Souvent, lorsque des danseurs parlent de leur travail, on a l'impression de ne pas toucher à l'essentiel, de rester à un niveau artificiel du vécu. De la même manière qu'on peut faire un portrait peint, ou un portrait en poésie, ou au cinéma, je me suis demandé comment faire un portrait dansé - tout en sachant qu'une part de la personne qu'il tente de décrire restera « floue ».

Le résultat sera un mélange de Frédéric Tavernini en tant que danseur et en tant qu'individu. J'aimerais que le mélange de ces couches permette de saisir quelque chose de l'impossibilité à totalement rendre compte d'une expérience.

GA - Finalement, comment qualifieriez-vous votre position de chorégraphe dans ce projet conçu à deux ?

NS - C'est d'abord un travail de regard, un aller-retour entre deux désirs. Désir de se montrer d'un côté, désir de voir de l'autre. Il y a quelque chose en jeu dans cette pièce qui touche au fait que le danseur accepte de se faire l'objet du regard, de montrer son corps à d'autres gens. Cette dimension a été souvent explorée dans la danse contemporaine, mais j'ai l'impression que ce qui m'intéresse avec ce projet touche à une autre forme d'intimité, moins crue peut-être. Notre travail repose sur une situation de confiance : comment une intimité peut-être partagée, sans que l'on tombe dans le voyeurisme ou l'exhibitionnisme ? Quel est le contrat de confiance qui peut se créer avec le chorégraphe et avec le public ?

Dans mon travail, il y a une part de composition, de montage. Et une autre part, qui consiste à façonner ces gestes qui vont décrire d'autres mouvements. C'est un travail de représentation du mouvement par le geste - comme une sorte de dessin ou d'esquisse. L'autre aspect de mon travail de chorégraphe porte sur le fait de creuser ces zones d'intimité à exposer, et sur la manière de les montrer par des gestes. Il s'agit de trouver les bonnes instructions pour que ça génère un matériau intéressant. Et ensuite de façonner à mon tour un matériel chorégraphique à partir de ce qu'il propose. Nous travaillons sous forme d'aller-retour entre une proposition, une transformation, et ainsi de suite.

Mon rôle est au fond assez classique - il s'agit d'agencer des mouvements -, mais c'est la matière vivante en jeu qui est particulière. Même si j'utilise des outils venant de la langue des signes, de la pantomime classique, ou d'outils chorégraphiques que j'ai développés au fil du temps, la question du portrait, et la manière de porter un regard sur un corps singulier et son expérience constituent une problématique assez nouvelle pour moi.

Noé Soulier
Portrait de Frédéric Tavernini



CRÉATION

Ana Rita Teodoro

FoFo

du 4 au 6 avril 2019

Les 4 & 5.04 à 20h30

Le 6.04 à 19h30

durée 1h20 environ

Grand studio

Conception et chorégraphie Ana Rita Teodoro

Avec Marcela Santander Corvalán, João Dos Santos

Martins, Kazuki Fujita et Ana Rita Teodoro

Scénographie Sallahdyn Khatir

Création lumière Eduardo Abdala

Création son Jérémie Sananes

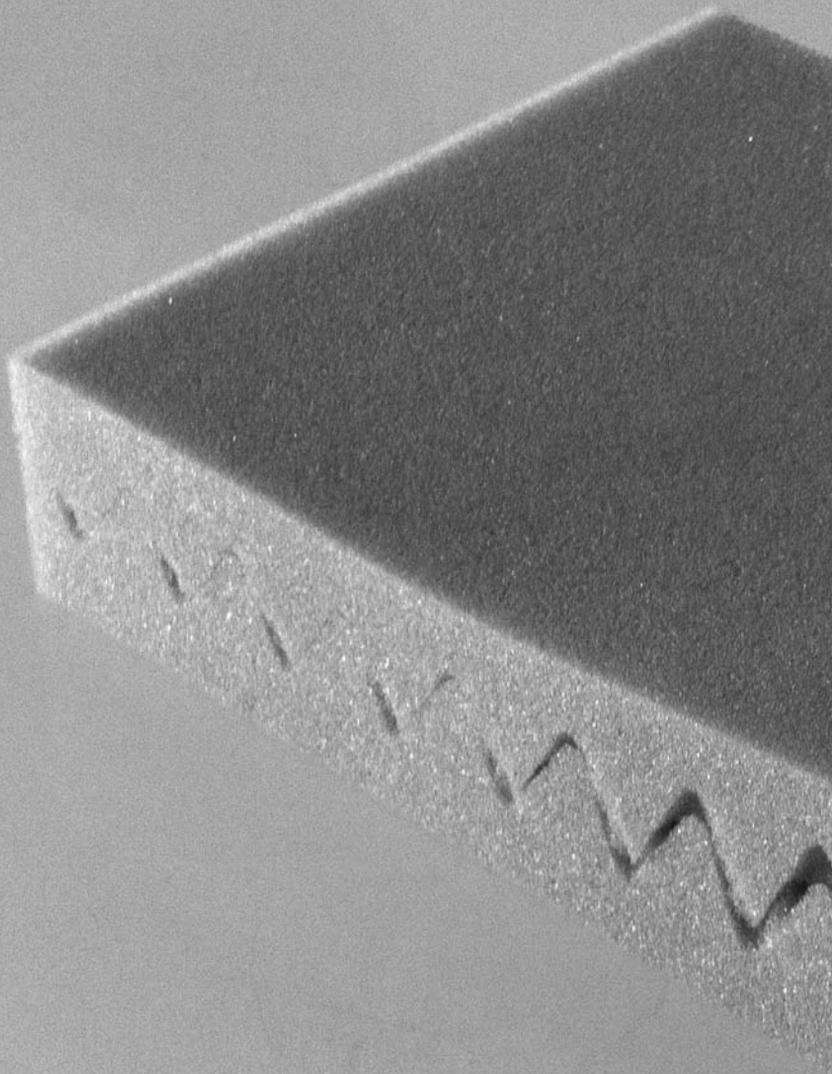


Phénomène ancré dans la culture et les représentations japonaises, le *kawai* est un véritable mode de vie, dont le champ sémantique renvoie à l'idée de vulnérabilité, de fragilité - à des personnes, des images ou des objets considérés comme adorables. *Cute* en anglais, *mi-mi* en français, *fofo* en portugais : on retrouve un peu partout les codés liés à ce monde enfantin, rempli de couleurs, de personnages souriants et de formes rondes et rassurantes. Intriguée par l'ambivalence de ce rapport au monde, la chorégraphe Ana Rita Teodoro s'est penchée sur les questions physiques et politiques soulevées par l'esthétique et le mode de vie *kawai*. Faut-il y voir le symbole d'un consumérisme régressif, ou comme un « soft power », un éloge de la douceur, de la lenteur et de la sensibilité ? À la manière d'une extension du domaine du mignon, elle en a recherché des traces dans l'histoire de l'art, mais aussi dans les coordonnées subjectives du corps adolescent. Utilisant la douceur, la rondeur, la passivité ou l'hypersensibilité comme principes chorégraphiques, un groupe de quatre danseurs interroge la frontière entre enfance et âge adulte, et façonne l'image d'un corps en devenir, malléable et poreux.

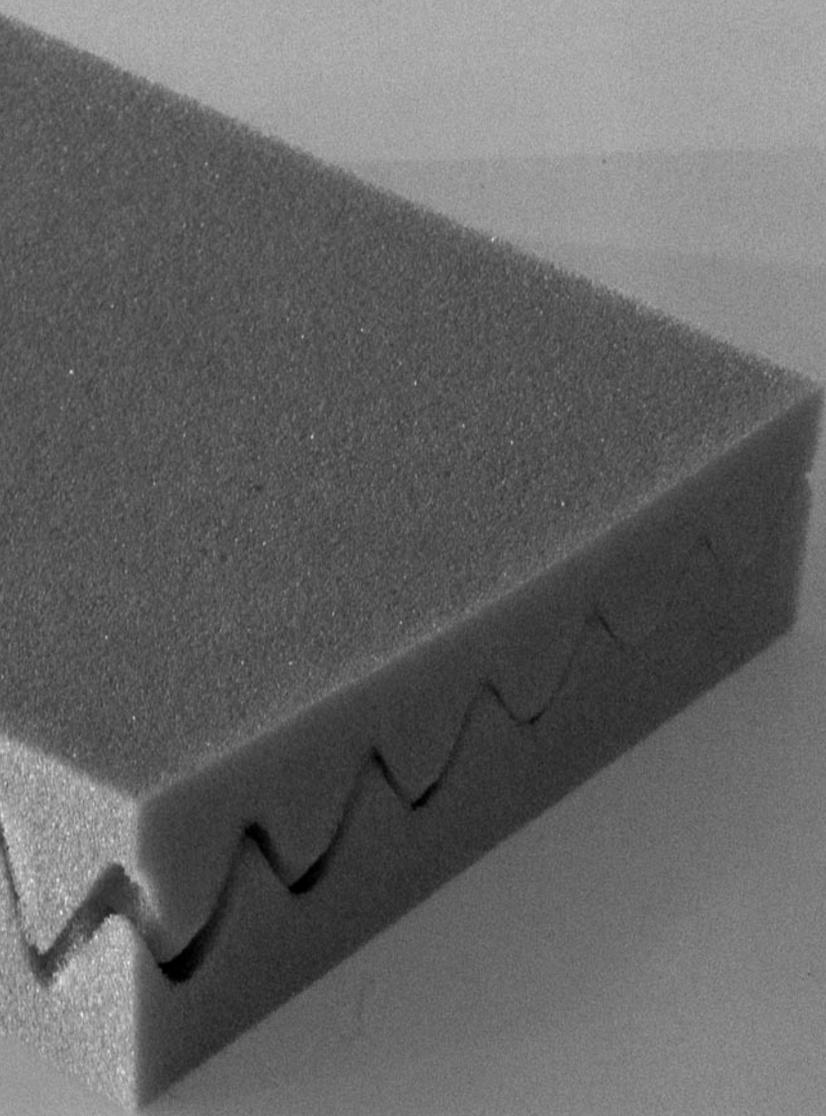
Ana Rita Teodoro

Danseuse, performeuse, Ana Rita Teodoro interroge le corps, sa perception et sa compréhension à travers plusieurs filtres - philosophiques, scientifiques ou chorégraphiques. Après un master au CNDC d'Angers intitulé *Délirer l'Anatomie*, elle poursuit des recherches autour du Butô, notamment de la figure de Kazuo Ôno. De son master, elle a tiré une « collection » d'objets performatifs, parmi lesquels *Orifice Paradis* ou *Assombro (Fantôme Méchant)*, où la peau, la voix et les organes composent des haikus corporels troublants. Ana Rita est artiste associée au CN D.

FoFo sera présenté au Théâtre de la cité internationale les 28 et 29 janvier 2019 avec la Fondation d'entreprise Hermès, dans le cadre de son programme New Settings.



Ana Rita Teodoro
FoFo



Entretien

Propos recueillis par Gilles Amalvi, janvier 2019

Gilles Amalvi - Le point de départ de ce travail est lié à l'esthétique *kawai*, mignon en français, ou *cute* en anglais. Qu'est-ce qui vous a attiré dans cette esthétique comme point de départ de votre réflexion ?

Ana Rita Teodoro - En général, lorsqu'on qualifie une œuvre ou un objet de *cute*, c'est plutôt pour porter un jugement péjoratif. Du coup, je me suis interrogée sur ce rejet du qualificatif « mignon ». À partir de là, j'ai commencé à faire des recherches sur cette esthétique, son histoire, ses significations. Je me suis rendue compte que beaucoup de personnes venant de différentes disciplines s'étaient intéressées à la question. Je suis tombée en particulier sur les travaux de Sianne Ngai, théoricienne de la culture américaine qui analyse la présence de l'esthétique du *cute* dans les mouvements d'avant-garde, et définit le *cute* comme « l'esthétique des sans-pouvoir ». Elle démontre que le *cute* est une question esthétique bien plus large que le périmètre restreint auquel elle est en général assignée, et qu'on peut la considérer, dans certains contextes, comme un mouvement d'émancipation, et pas seulement comme la marque d'un assujettissement ou d'une faiblesse.

J'ai eu souvent l'occasion d'aller au Japon pour faire des recherches autour de la danse *butô*. Quand on est à Tokyo, on est frappé par la présence du *kawai*. Dans les quartiers où l'esthétique du *kawai* est la plus développée, on peut voir des femmes qui sont allées très loin dans l'infantilisation de leur apparence, mais elles le font dans une réaction de rejet vis à vis de ce qui est censé être la norme des femmes au Japon et le mode de vie qui va avec. En créant une esthétique - en se recréant un monde à part entière - on peut

effectivement considérer que ces femmes opèrent un geste émancipateur. Ce mode de vie est sous-tendu par un modèle économique - elles ouvrent souvent des magasins de cupcakes, de spaghettis colorés, des espaces de mode où elles donnent des conseils. Tout cela leur permet d'accéder à une forme d'autonomie, et de s'émanciper du modèle social conventionnel, très strict au Japon. Pour autant, *FoFo* ne pourra pas toucher à toutes les thématiques et questions que le *cute* soulève. C'est plus un champ d'investigation, un ensemble de matériaux théoriques qui nourrissent ma recherche sensible.

GA - Vous évoquez le *butô*. Comment les questions liées au *kawai* rencontrent-elles vos propres recherches, les questionnements chorégraphiques qui sont les vôtres ?

ART - Souvent les corps à partir desquels je travaille sont plutôt des corps ordinaires, ou en tout cas des corps qui n'ont rien de spectaculaire ou de virtuose - dans le sens de la force, de la vitesse, de l'expression. J'ai ainsi relevé un parallèle entre cette esthétique et ce qui me préoccupe en tant que chorégraphe. Les corps qui m'intéressent sont souvent des corps lents, malléables, explosés, fragmentaires, manquant d'unité, ce qui crée des corps un peu monstrueux. Ce corps monstrueux, qui est développé dans mon projet « Délirer l'anatomie », rejoint les corps tels qu'ils sont représentés dans le monde « *kawai* » de la culture japonaise, où les jouets ou les figurines ont un corps déformé, de grands yeux, une petite bouche (ou pas de bouche dans le cas de Hello Kitty), un gros ventre, des petits bras, etc. Par contre, tout cela n'est pas forcément lié au *butô*. Le *butô* est pour moi un cas à part, que je ne mets pas directement en lien avec mon travail - tout en sachant que l'expérience physique du *butô* marque ma danse et ma vision du corps.

GA - Le *cute* renvoie à un monde enfantin, rassurant. Mais dans l'univers enfantin, il n'y a souvent qu'un pas entre ce qui est de l'ordre du mignon et ce qui est de l'ordre du monstrueux, de l'effrayant... Par ailleurs, la question du rituel est souvent impliquée dans votre travail. Est-ce que ces deux zones seront présentes dans ce projet ?

ART - Il y a un lien entre ces questions et celle du corps-adolescent - comme un corps en transition entre le monde infantile et le monde adulte, entre un monde mou et vaporeux et un monde concret - ainsi que dans son rapport à la communauté comme force de rassemblement. C'est la raison pour laquelle j'ai souhaité faire une pièce de groupe. Dans cette optique, le rituel est une forme de mise en mouvement du collectif, un désir partagé d'affirmer quelque chose ensemble. J'ai choisi de travailler avec Marcela Santander Corvalán, João Dos Santos Martins et Kazuki Fujita qui sont aussi des artistes. Nous allons jouer sur le type de relation qui peut exister vis à vis d'objets ou des sensations que l'on peut qualifier de « mignon » ou de « doux », et qui peuvent également devenir monstrueux et agressifs ; pas tant dans leur apparence d'ailleurs, ce qui nous intéresse n'est pas de créer des représentations, mais plutôt de transcrire les types de relation que cette esthétique entraîne.

GA - Comment donner une incarnation, une matérialité à cet univers esthétique qui renvoie plutôt à quelque de désincarné, de passif ?

ART - C'est une question complexe, car la pièce ne peut pas se limiter à représenter des danseurs dans une simple posture de passivité. Cela me fait songer à Gudetama, un dessin animé japonais réalisé par Sanrio, la marque qui a créé Hello Kitty, et qui met en scène une sorte de jaune d'œuf qui ne fait rien, qui est juste heureux d'exister, de mener

sa petite vie. Il s'agit d'une figure très passive - qui a beaucoup de succès. C'est une passivité que je trouve très intéressante - mais comment incarner ce type de figures : une boule, un jaune d'œuf flasque... Il s'agit là d'une vraie question chorégraphique... Ainsi, j'ai cherché à penser une « danse sans futur ». C'est-à-dire, une danse - et d'ailleurs un espace performatif - d'une présence extrême où il n'y aurait pas d'aboutissement, pas de projet, pas de futur. L'enjeu, plutôt que de représenter une passivité inerte, serait de s'investir dans une activité qui n'aboutit pas, car elle change constamment de projet. Il n'y a pas d'évolution, ni de fluidité, mais une suite d'actions interrompues.

GA - L'objet a une place très importante dans le rapport au monde *kawai*. Il forme une sorte de tiers, comme un objet transitionnel que l'on a envie de manipuler, de toucher. Quelle pourrait être la place des objets dans votre pièce ?

ART - Dans son travail sur le *cute*, Sianne Ngai parle également de la poésie avant-gardiste, en tant qu'elle donne une parole aux objets insignifiants. Elle cite notamment le livre « Tender buttons » de Gertrude Stein, ou le « Parti Pris des Choses » de Francis Ponge. Le *cute* a à voir avec la vie des objets, la poésie des objets, la poésie des choses que sont elles aussi d'une présence extrême. En collaboration avec Sallahdyn Khatir qui s'occupe de la scénographie pour *FoFo*, les objets feront le lien entre le monde vaporeux et le monde concret des danseurs, mais ils vont aussi apporter, je l'espère, une expérience kinesthésique pour les spectateurs, afin qu'ils puissent, par l'écoute et le regard de ces objets, se sentir dans leur peau.

Monsieur K. *Chansons qui agacent ta dent*

6 avril 2019

21h
durée 1h15
Atrium

Un récital-cabaret conçu autour de textes originaux de Jérôme Marin, Olivier Mouginot, Olivier Py

Et des musique de Jean-Yves Rivaud, Antoine Bernollin, Fred Ferrand, Stéphane Leach, Nicolas Grellier et Nicolas Gabet

Avec Jérôme Marin (chant), Antoine Bernollin (piano), Fred Ferrand (accordéon)

Après de nombreux spectacles musicaux, mais aussi son aventure au célèbre cabaret parisien Madame Arthur de 2015 à 2018, Monsieur K. revient à la forme épurée du tour de chant... Enfin presque, puisqu'il sera le prétexte théâtral d'une nouvelle plongée dans les affres du cabaret, son cabaret... où le public n'est jamais simplement spectateur. Né avec les chansons de Bertolt Brecht et de Kurt Weill, Monsieur K. a, depuis 2006, constitué un répertoire de chansons originales, dont il a signé la plupart des textes, mais qui possède en son sein des joyaux d'irrévérence offerts, notamment, par l'auteur dramatique, Olivier Mouginot.

Faisant sienne une certaine tradition cabaret - du Chat noir au Cabaret berlinois, en passant du Café-concert au Cabaret « rive gauche » -, Monsieur K. emprunte depuis longtemps sa propre voie et se faufile aux endroits où on ne l'attend pas.



Emmanuel Eggermont Robyn Orlin

Twice

Du 17 au 19 avril 2019

10h30 et 14h30
durée 50 minutes
Grand studio

Tout public à partir de 6 ans

Représentations tout public
le 17.04 à 10:30 & 14:30

Représentations scolaires
les 18 & 19.04 à 10:30 & 14:30

Chorégraphies Emmanuel Eggermont
et Robyn Orlin
Avec Jihyè Jung et Wanjiru Kamuyu

Dans le cadre de *Twice*, Emmanuel Eggermont et Robyn Orlin, deux chorégraphes aux univers esthétiques très différents, ont travaillé pour la première fois à la conception d'une pièce pour le jeune public. Interprétées par un même duo de danseuses, ces deux écritures forment un programme sensible autant qu'engagé, qui reflète deux manières d'aborder le monde, de le danser et de le partager. Dans *La méthode des phosphènes*, Emmanuel Eggermont s'est laissé guider par ces phénomènes lumineux qui se forment à la surface de la rétine pour imaginer une danse aussi fluide et éphémère qu'une impression colorée. Rêveurs de mondes transitoires, les danseurs suivent le chatolement lumineux comme une partition, une trace imaginaire génératrice de mouvement. Fidèle à l'intransigeance qui caractérise son travail, la chorégraphe sud-africaine Robyn Orlin a choisi d'aborder l'altérité et les phénomènes

de violence et rejet qu'elle suscite en l'adressant à ceux qui en sont les premières victimes : enfants ou adolescents, très tôt confrontés à la question de la discrimination. *In order to be them, we must be us* opère une transformation du regard et de la perception de l'altérité par la compréhension de sa propre intériorité : « Afin d'être eux, il faut être nous-mêmes. »

Robyn Orlin

Artiste tout-terrain, menant ses projets chorégraphiques aussi bien au théâtre qu'à l'opéra ou dans les musées - Robyn Orlin renvoie sans relâche à la société sud-africaine post-apartheid un reflet sans concession. Depuis *If You Can't Change the World Change Your Curtains* (1990) jusqu'à *Oh Louis*, la question du pouvoir et de ses représentations est au cœur de son œuvre. Détournant les codes esthétiques, entremêlant les époques et les genres, elle cherche à faire émerger des images paradoxales réfléchissant la violence des structures de domination - tout en laissant résonner les voix de ceux qui ne sont pas entendus.

Emmanuel Eggermont

Longtemps interprète, notamment pour Raimund Hoghe qui a composé pour lui plusieurs solos, Emmanuel Eggermont élabore une danse faite de matières et de textures, où la couleur, la lumière et les formes générées par les corps accèdent à une vie autonome. Depuis *Eloge de la main* et *Vorspiel*, il marie questions philosophiques et phénomènes physiques, comme dans *Πόλις (Polis)*, premier volet d'une série autour de la notion de monochromie, qui utilise des nuances et des strates de noir pour interroger l'idée de cité.

Productions

This is not a concept (2004)

Production Le Kwatt.

Coproduction Pancea Festival Stockholm, Suède.

Temporary Title, 2015

Production Le Kwatt.

Coproduction Kaldor Public Art Projects (Sydney), Carriageworks (Sydney), Les Spectacles vivants - Centre Pompidou, Festival d'Automne à Paris.

Avec le soutien de l'Adami et du Dancehouse Australia International Fund.

Remerciements à la Biennale de Venise - Collège de Danza 2015.

Exposition créée le 20 novembre 2015 à Carriageworks/Kaldor Public Art Projects - Sydney, Australie.

Self Unfinished (1998)

Production in situ productions et Le Kwatt.

Coproduction Substanz Festival - Cottbus, TIF Staatsschauspiel Dresden, Fonds Darstellende Künste e.v. aus Mitteln des Bundesministeriums des Innern.

Avec le soutien de TanzWerkstatt-Berlin, Podewil-Berlin et Berlin Senatsverwaltung für Wissenschaft, Forschung und Kultur.

Spectacle créé le 6 novembre 1998 à Substanz Festival - Cottbus, Allemagne.

Produit de circonstances (1999)

Production in situ productions et Le Kwatt.

Coproduction Podewil / TanzWerkstatt-Berlin, Senatsverwaltung für Wissenschaft, Forschung und Kultur, Berlin.

Remerciements Chantal Escot-Theillet, Tara Herbst, Mårten Spångberg, Hortensia Völckers et Christophe Wavelet.

Spectacle créé le 2 avril 1998 au Festival Körper Stimmen / Podewil-Berlin.

Produit d'autres circonstances (2009)

Production Le Kwatt.

Coproduction Musée de la danse, Centre Chorégraphique national de Rennes et de Bretagne.

Remerciements Boris Charmatz, Performing Arts Forum.

Spectacle créé le 30 décembre 2009 au Performing Arts Forum, Saint-Erme.

Le Sacre du Printemps (2007)

Production Le Kwatt, illusion et macadam.

Coproduction Centre chorégraphique national de Montpellier Languedoc-Roussillon,

Les Subsistances - Lyon, Tanz in August - Internationales Tanzfest - Berlin, PACT Zollverein - Essen.

Avec le soutien du Réseau national pour la performance, grâce aux fonds pourvus par la fondation fédérale allemande pour la culture, dans le cadre du programme Tanzplan Deutschland.

Spectacle créé le 27 juin 2007 aux Subsistances - Lyon.

Salut für Caudwell (2005)

Production Wiener Taschenoper.

Coproduction Tanzquartier Wien, Wien Modern, Hebbel am Ufer Berlin.

Soutenu par Hauptstadtkulturfonds Berlin.

Spectacle créé le 18 novembre 2005 au Festival Wien Modern - Vienne, Autriche.

Sans Titre (2014)

Production Le Kwatt.

Coproduction Théâtre de la Cité Internationale - Paris, PACT Zollverein - Essen, Festival d'Automne à Paris, Kaaitheater - Bruxelles, Festival Theaterformen Hanovre.

Spectacle créé le 14 novembre 2014 à PACT Zollverein - Essen, Allemagne.

Still Untitled (2017)

Production CN D Centre national de la danse.

Avec le soutien de l'association Le Kwatt.

Création en 2017 à Skulptur Projekte Münster.

Trois fois rien

Exposition conçue et coproduite par le Centre national des arts plastiques (Cnap).

Commissaire Juliette Pollet.

Where Did our Love Go?, coproduction CN D Centre national de la danse, Cnap.

The Family Tree

Production Dam cespì.

Coproduction CN D Centre national de la danse, ICI - CCN de Montpellier - Occitanie, direction Christian Rizzo.

Spectacle créé dans sa version initiale en 2002 à Brest en coproduction avec les Rencontres Chorégraphiques Internationales de Seine-Saint-Denis, Le Quartz - Scène Nationale de Brest et avec le soutien du ministère de la Culture - Drac Île-de-France, du CCN Montpellier-Languedoc-Rousillon Programme ReRc et des Laboratoires d'Aubervilliers.

Le Sentiment de compréhension & Éloge et défense de la routine

Le Sentiment de compréhension a été lu pour la première fois en avril 2013 pour « Poésie Plateforme » à l'invitation de Jérôme Mauche et de la Fondation Ricard.

Éloge et défense de la Routine a été lu pour la première fois en novembre 2015 à l'invitation de la Maison de la Poésie de Paris avec le soutien de Nanterre-Amandiers.

GRAND MAGASIN est soutenu par la Drac Île-de-France et le conseil départemental du Val-de-Marne.

Portrait de Frédéric Tavernini

Production ND Productions (Paris).

Coproduction CN D Centre national de la danse.

Avec le soutien de la Drac Île-de-France - ministère de la Culture au titre de l'aide à la structuration

Cette pièce prolonge la recherche menée au sein du projet 7 Dialogues, dirigé par Matteo Fargion et produit par le DANCE ON ENSEMBLE. *Noé Soulier est artiste associé au* CN D.

Spectacle créé le 4 avril 2019 au CN D Centre national de la danse.

FoFo

Production exécutive Associação Parasita - Sinara Suzin.

Production déléguée HEI.

Coproduction CN D Centre national de la danse, Centre chorégraphique national de Caen en Normandie (accueil-studio), Materiais Diversos - Lisbonne, Fundação GDA - Lisbonne.

Avec le soutien de la Fondation d'entreprise Hermès dans le cadre de son programme New Settings.

Avec le soutien de Associação Luzlinar - Feital, *Circular* Festival de Artes Performativas - Vila do Conde, Alkantara - Lisbonne. *Ana Rita Teodoro est artiste associée au* CN D.

Spectacle créé le 4 avril 2019 au CN D Centre national de la danse.

Chansons qui agacent ta dent

Coproduction L'Alcazar - Orléans, CN D Centre national de la danse.

Twice

Production déléguée Le Gymnase / CDCN Roubaix - Hauts-de-France.

Coproduction CN D Centre national de la danse, L'échangeur - CDCN Hauts-de-France, Pôle européen de création - ministère de la Culture / Maison de la danse, La Manufacture - CDCN Bordeaux Nouvelle Aquitaine, le phénix scène nationale Valenciennes pôle européen de création, La Place de la Danse - CDCN Toulouse / Occitanie, POLE-SUD CDCN Strasbourg, TANDEM scène nationale.

Avec le soutien de Génération Belle Saison.

Spectacle créé le 4 février 2019 au Gymnase / CDCN Roubaix - Hauts-de-France.

Partenaires

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



Le CN D reçoit le généreux soutien de la fondation d'entreprise Hermès



L'exposition *Trois fois rien* a été conçue et coproduite par le Centre national des arts plastiques.



Le CN D reçoit le généreux soutien de Harlequin.



Le CN D est membre de l'European Dance Network.



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 jours et soirs
de représentations
+ 33 (0)1 41 83 98 98
reservation@cnd.fr

Médiathèque

Du lundi au vendredi de 13h à 19h.
Ouverture exceptionnelle les 16 et 17 mars
de 13h à 19h.

Books on the Move

Les 16 et 17 mars de 13h à 21h.
Books on the Move, librairie itinérante pour les dan-
seurs, 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.
booksonthemove.eu

Spectacles

avec la carte CN D
tarif plein €10 / tarif réduit €5*
sans la carte CN D
tarif plein €15 / tarif réduit €10*

*

tarifs réduits sur présentation d'un justificatif moins de 28 ans /
plus de 65 ans / demandeurs d'emploi / porteurs de handicap
(carte d'invalidité) / groupes de plus de 5 personnes / danseurs
professionnels (attestation Pôle Emploi, stagiaires du Diplôme d'État
et du Certificat d'aptitude au CN D) personnes non imposables /
détenteurs de la Carte culture du ministère de la Culture

sauf

représentations jeune public et scolaires
Twice et *Le Sacre du Printemps*
tarif unique €5

sauf

Temporary Title
Chansons qui agacent ta dent
entrée libre

sauf

Ateliers *Still Untitled*
entrée libre sur réservation publics@cnd.fr

Exposition

Trois fois rien
entrée libre

Les 16 et 17 mars
Exposition de 14h à 20h
Performances en continu de 14h à 20h
Émilie Pitoiset, *Where Did our Love Go?*
Edith Dekyndt, *One Thousand and One Nights*

Du 19 mars au 19 avril
Du mardi au vendredi de 10h30 à 19h
Le samedi de 14h à 20h

Publication

Directrice

Mathilde Monnier

Responsables

Christophe Susset et Rachel Spengler

Coordination

Valentine Jecic

Textes

Florian Gaité p. 7-9, 13-27

Juliette Pollet p. 29-40

Gilles Amalvi p. 45, 49, 53-58, 61-65, 67

Jérôme Marin p. 66

Relecture

Gaëlle Vidal

Conception graphique

Casier / Fieuchs

Typographie EideticNeo & TradeGothic

Papier Munken Lynx rough 120 gr/m²

Impression

Graphius

Service de presse

Myra – Yannick Dufour, Rémi Fort, Jeanne Clavel

+33 (0)1 40 33 79 13 – myra@myra.fr

Crédits photos

Couverture Xavier Le Roy, *Produit d'autres circonstances* (2009) © Luc Vleminckx – **p. 10** Xavier Le Roy, *Le Sacre du Printemps* (2007) © Vincent Caravoc – **p. 12** Xavier Le Roy, *Produit d'autres circonstances* (2009) © Luc Vleminckx – **p. 14** Xavier Le Roy, *Self Unfinished* (1998) © Kartin Schoof – **p. 20** Xavier Le Roy, *Temporary Title, 2015* © Peter Greig – **p. 22** Xavier Le Roy, *Produit d'autres circonstances* (2009) © Luc Vleminckx – **p. 28** Jorge Pedro Núñez, *Todo lo que MAM me dio*, 2010 © droits réservés / Cnap, courtesy galerie Crèvecoeur, photographie Pierre Antoine – **p. 30** *Tainted Love #3*, 2017 © Émilie Pitoiset / Cnap, courtesy of the artist & Klemm's Gallery, Berlin – **p. 33** Luis Camnitzer, *Assignment#6*, 2011 © droits réservés / Cnap, photographies Yves Chenot – **p. 34** *Sans titre (Figurants)*, 2009 © Estefania Peñafiel Loaiza / Cnap, courtesy Galerie Alain Gutharc – **p. 35-36** On Kawara, *I READ*, 2017 © On Kawara / Cnap, courtesy mfc-michèle didier, photographie Yves Chenot – **p. 39** Ernest T., *Sans titre*, 1975 © Ernest T. / Cnap, photographie Yves Chenot – **p. 41-42** Edith Dekyndt, *One Thousand and One Nights*, 2017 © Edith Dekyndt / Cnap, photographie DR – **p. 44-46** Claudia Triozzi, *The Family Tree* © Olivier Charlot – **p. 49-50-51** © GRAND MAGASIN – **p. 52-54-59** Noé Soulier, *Portrait de Frédéric Tavernini* © Alexandre Guirkingier – **p. 60** Ana Rita Teodoro, *FoFo* © Simon Jourdan – **p. 62** Ana Rita Teodoro, *FoFo* © José Carlos Duarte – **p. 66** Monsieur K © Géraldine Aresteanu.

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

« Je mets en place des va-et-vient, des mouvements d'oscillation entre des notions comme le geste et/ou la parole, les corps et/ou les pensées, des modes d'observation objectifs et/ou subjectifs, des expériences artistiques et/ou scientifiques. »

Xavier Le Roy