

Con forts fleuve

Boris Charmatz



FESTIVAL
D'AUTOMNE
À PARIS



FONDATION
DE
FRANCE

théâtre
de la cité
INTERNATIONALE

© Guy Delahaye

Con forts fleuve

avec

Nuno Bizarro
Dimitri Chamblas
Boris Charmatz
Julia Cima
Vincent Dupont
Myriam Lebreton
Catherine Legrand

Chorégraphie : Boris Charmatz

Lumière : Yves Godin

Régie lumières : Charlotte Beaufort

Son : Olivier Renouf

Régie son : Mathieu Farnarier, Stéphane Grouard

Travail voix : Dalila Khatir

Musiques : Otomo Yoshihide

Extraits de *SON-9*, *TSOG-16*, *ROCRR-64*, *TS-7235*, *75-ST51*, *UTR DR-0030* tirés du disque compact *Vinyl tranquilizer* (Noise Asia NAIM01). Extrait de *One-DD* tiré du disque compact *Sound Factory* (Gentle giant records gg021)

Textes : John Giorno

Extraits de *Pornographic Poem*, tiré du disque vinyl *The Intravenous Mind presents poems by John Giorno* lp 501 / 1967 / (transcription et traduction : Véronique Beghain)

Figurants : Romuald Jaffrenou, Gaëtan Bulourde

Direction technique : Serge Longuet, Marc Chevillon

Administration : Angèle Le Grand

Assistante : Johanna Guillier

Production : Edna

Dans le cadre du programme Initiatives d'artistes en danse contemporaine Fonds pour la danse de la Fondation de France Manifestation du programme 2000 en France

Coproduction :

Le Quartz - Centre National Dramatique et Chorégraphique de Brest (création résidence),

La Filature - Scène Nationale - Mulhouse,

Luzerntanz - Lucerne, Kaaithheater - Bruxelles

Festival d'Automne à Paris

Remerciements :

Hervé Binet, Théâtre de la Cité Internationale

La Ferme du Buisson / Scène Nationale de Marne-la-Vallée

L'Association Edna est subventionnée au titre de l'aide aux compagnies chorégraphiques par la Direction Régionale des Affaires Culturelles Ile-de-France/Ministère de la Culture et de la Communication.

Théâtre de la Cité Internationale, 9-17 décembre 1999

Notes sous la chorégraphie :

dire on (pronom impersonnel) plutôt que nous.

on dispose d'une certaine tension hermétique, voisine de la contention.

on regarde une grande salle de spectacle.

on décide de sous utiliser les moyens à sa disposition, en instituant des zones vidées et des éclipses de lumière. On réitère l'expérience jusqu'à écoeurement pour établir des creux de représentation et partager subrepticement le spectacle en deux "branches" distinctes. (Bien que sans cesse suspendues, ces deux "branches" suivent leur cours jusqu'à leur terme).

on délaisse les feux de la rampe et leur exigence (passer la dite rampe) pour expérimenter la réalité de corps maintenus à distance. Par la même occasion, on essaie de déboulonner le statut du danseur en scène, en profitant de l'axe perspectif. Plutôt que d'ordonner le corps du groupe, on applique les grands remèdes : brouillage, indistinction, recouvrements, occultations, distance, hétérogénéité des parties en présence.

A partir de ce moment-là, on ne distingue plus bien

mais se posent moins des problèmes de visibilité que des questions d'incarnation.

Ou plutôt : il est question d'incarnation. Le choix de brouiller, maintenir à distance, interrompre sans cesse, pourrait être une stratégie visant à s'écarter de la perception usuelle des spectacles du corps. Mais le grand trouble, c'est la menée de la présence. Le grand trouble, c'est la présence mise-à-mal.

Une trilogie s'obscurcit : corps-présence-voix.

Après s'être demandé si la danse était vraiment une affaire de corps (plus que toute autre sphère d'activité, et comme si le corps disparaissait dans l'écrire ou dans le penser ?), on pourrait aussi interroger les lieux communs de la voix comme unicité, projection entière de chaque individu et affirmation d'une présence absolue : La présence-du-corps-dans-la-voix.

Face à cette voix totale, on propose deux investigations contrastées : d'une part en opérant à partir d'un texte de John Giorno une mise-à-plat, une déréalisation, pour tout dire, une désincarnation de sa présence (ceci même alors que Giorno "bourre" son verbe de chair et d'en-

chassements corporels). D'autre part en essayant une forme de bifurcation quasi accidentelle, l'énergie dansée investie momentanément dans nos organes vocaux, à la recherche d'une physicalité de la voix. Un texte de corps qui n'est plus porté et des voix sans mots qui ne fouillent que le corps : hétérogénéité de l'oral entre les "blocs de chair déterritorialisés"* et le flottement d'une sexualité du verbe qui ne trouve pas à s'incarner.

Coïncée entre John Giorno et la musique d'Otomo Yoshihide, la danse cherche encore ailleurs ses motifs. Dimitri Chamblas, Boris Charmatz, Julia Cima, Myriam Lebreton, Vincent Dupont, Nuno Bizarro et Catherine Legrand se souhaitent mutuellement bon courage.

Boris Charmatz

* F. Guattari : "Les blocs de sensations de l'oralité machinique détachent du corps une chair déterritorialisée"

Extraits de trois conversations avec Isabelle Launay

(19 juin 1999, Montreuil, 6 août 1999, Manoir de Keroual, 11 août 1999, Manoir de Keroual).

Si j'ai été (et suis toujours) profondément marqué par tout le courant des "release technics" et par diverses approches d'analyse du mouvement, je ne souhaite pas pour autant que le travail scénique soit une application directe de ces pédagogies du mouvement.

A bras le corps, avec nos corps de bûcherons qui se débarrassaient de leurs années d'étudiants, cherchait une danse qui se développait à partir de la notion de masse. Le travail sur le poids est devenu un des lieux communs en danse contemporaine. Il me semble tout aussi fécond de travailler non plus sur le poids mais sur la masse qui touche à la texture, à la densité.

A bras le corps, c'était une façon de construire une danse très écrite (on rêvait de Bagouet) sans être "appliquée", une manière de concevoir l'écriture chorégraphique de façon plus abrupte et qui, partant d'un mouvement uniquement préoccupé de rapports de masse, faisait du bruit, essoufflait, fatiguait, transpirait aussi de rapports de pouvoir et de mille autres connotations.

Avec *Aatt enen tionon*, les conditions de production du mouvement étaient rendues volontairement difficiles (par l'isolement des danseurs, par le vertige, par la nudité, la dissociation du corps, etc.) afin qu'elles puissent mettre en péril notre savoir-faire du mouvement fluide.

En outre, l'interruption volontaire du mouvement nous obligeait, à chaque fois, à reprendre la mesure sensible de la posture dans laquelle nous nous étions arrêtés.

La naissance du "contact improvisation" me touche pour de multiples raisons qui tiennent, entre autres, à la reposition des hiérarchies corporelles, à la remise en cause des rapports de pouvoir homme-femme, à la multiplicité des possibilités qu'il ouvre en termes de mouvement (porter sur la tête, porter sans être porté, porter un corps inerte, être porteur sans être forcément celui qui dépense le plus d'énergie, porter sans porter, être dans des états de flottement, etc.). Le contact permet de sortir des logiques dominantes du "porté", ce n'est plus tant une affaire de technique ou de manière de porter qui est en jeu, que le sens même de cet acte, de cette relation entre individus qui excède l'ordre du porter. Dans *Herses (une lente introduction)* on jouait plus par exemple sur le supporter que sur le porter.

Mais on mesure aussi le risque que la pratique de la danse contact ne devienne un "métier", un style fondé sur le moins d'énergie possible dans le mouvement, sur la clarté des échanges, avec ses figures-type et tous ses consensus qui finissent en conventions.

Il y a une doxa très forte contenue dans les cours de danse sur la pratique du "relâché" qui définit par exemple le plié comme un relâché du genou permis par un allègement du haut du corps.

Aatt enen tionon tentait de faire résonner la danse de manière particulière en ne présupposant d'aucun "bon" chemin fondé sur le relâché articulaire. Passer de la station debout à la position à quatre pattes, comme c'était le cas dans cette pièce, peut s'opérer suivant nos habitudes (je relâche mon genou qui descend au sol et "naturellement" j'arrive à quatre pattes), mais je peux aussi laisser pendre le ventre, le faire éclater vers l'avant jusqu'au sol.

Ce n'est pas qu'un problème "technique", c'est toute la résonance poétique d'un geste, autant pour le spectateur que pour le danseur, qui est en jeu. Cette différence autant physique qu'imaginaire permet aussi de ne pas craindre la répétition d'une même forme dès lors qu'elle est investie différemment. (...)

A ce stade du travail sur *Con forts fleuve* ce que je constate, c'est combien l'on retrouve les mêmes qualités d'investissement dans la voix que dans le mouvement. Dalila Khatir nous parle en effet du travail vocal de la même manière qu'un danseur parle de son corps dans l'espace, elle nous décrit des volumes, voire des chorégraphies sonores. C'est l'évidence même de ce rapport que je voudrais interroger dans la pièce. Mettre en question, d'une part, l'idée que la voix c'est le corps, et le corps la voix, que je m'investis donc vocalement de la même manière que corporellement. D'autre part, l'idée

que la voix "reflèterait" en quelque sorte l'individu, comme si tout passait par la voix, nos émotions, notre culture et nos inhibitions, notre histoire personnelle. Comme si, entendant ta voix, je pouvais dire qui tu es. On dit souvent la même chose du mouvement, "montre-moi comment tu bouges et je pourrai dire qui tu es". C'est une dérive psychologisante extrêmement réductrice. Le problème de la place du corps dans la voix rejoint celui de l'incarnation de la danse : jusqu'à quel point nos corps s'effacent-ils ou, à l'inverse, jusqu'à quel point s'affirment-ils pour faire exister la danse ?

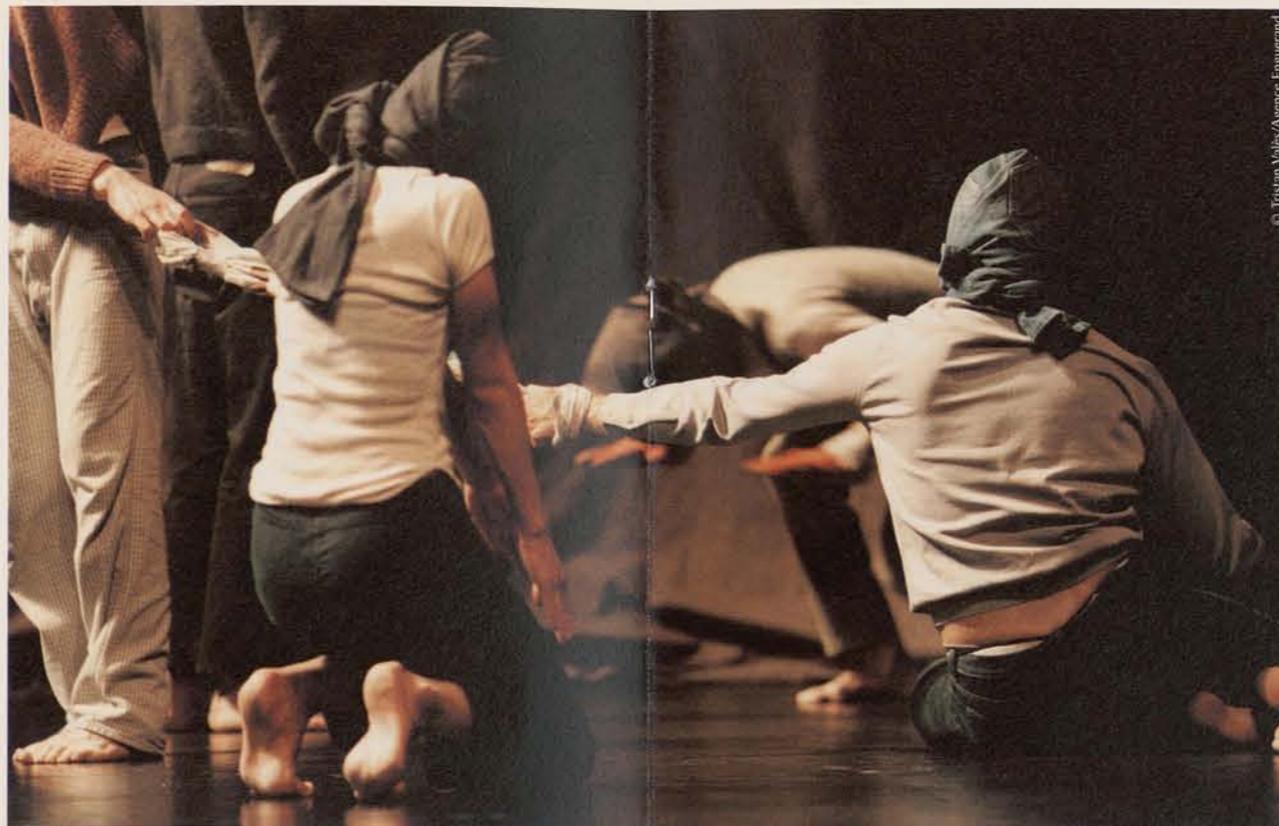
Cette oralité n'est ni une "prothèse", ni une béquille, un substitut ou encore un prolongement de la danse. L'oralité, je la pense plutôt comme une bifurcation du mouvement dansé. Je voudrais que la nécessité de la voix arrive accidentellement et non comme une expression qui se prépare et s'installe.

Tout se passe comme si la danse avait "avalé de travers" et passait dans la voix; en un quart de seconde l'expression gestuelle peut bifurquer vocalement. L'engagement dans le mouvement se déplace tout d'un coup dans une vocalité chargée de tout un travail de danseur. Nous n'entrons pas ainsi dans le territoire musical proprement dit, nous nous y sommes plutôt égarés un moment. Si nous pénétrons dans le sanctuaire musical de l'opéra, c'est par la marge, une marge que je tiens à préserver. Même si *Con forts fleuves* est un opéra ?!

La présence musicale des enregistrements d'Otomo Yoshihide est autant un soutien qu'un masque pour nos voix, un fond non improvisé qui submerge nos voix devant lutter pour émerger.

Un autre dispositif pour ouvrir le jeu de ces rapports à la voix dans *Con forts fleuves* est l'introduction d'une transcription de deux textes des années soixante de John Giorno, poète américain contemporain, poète oral, dont certains textes n'existent qu'enregistrés et dits par ses amis. Ces textes, en partie pornographiques, sont, pour moi, "bourrés" de corps, tant d'un point de vue sémantique (il n'y est question que de corps, de bouts de corps, de verbes d'action corporelle, de positions complexes) que dans la manière même dont ils sont dits.

Faire aujourd'hui le choix de ces deux textes porte en soi une ambiguïté qui m'intéresse : ils sont à la fois très près et très loin de nous. Très près de nous par la force de vie qui les traverse et qui me touche, par la violence de l'un des deux, un "poème pornographique" qui "saute à la gueule" de son auditeur, un ovni gênant qui fait violence à la pièce et qui est là pour cela. Très loin de nous, parce qu'ils évoquent l'armée cubaine, les années soixante et l'art contestataire, la "libération sexuelle" et tout ce qu'on connaît plus ou moins de cette période. Leur violence dans cette pièce ne tient donc pas tant à leur contenu pornographique qu'à l'incongruité absolue qui existe pour nous à les dire aujourd'hui. Cela n'a pas le même sens que dans les années soixante et n'a peut-être



© Tristan Yales/Agence Enguerand

plus aucun sens en 1999, la valeur de cet acte est loin d'être évidente.

Bien sûr, je doute de la force libératrice que pourraient avoir les mots de Giorno sur nos corps. Il y a un mythe de la libération sexuelle fondé autant sur la libération par le langage que sur l'idée que le sexe libérerait la vie, comme si ouvrir le sexe et la bouche parlant de sexe signifiait s'ouvrir à la vie. De la même manière il y a aujourd'hui en danse, un mythe de la libération du mouvement par l'ouverture au corps d'autrui dans la pratique des "release technics".

En revanche, ce texte est pris dans un processus passionnant. Ce n'est pas un texte proprement dit, c'est d'abord de la parole, paroles enregistrées en 1967. C'est cela que nous avons repris. Il n'est pas clairement destiné à des hommes ou à des femmes, le "je" de l'énonciation est indéterminé, c'est une scène à la fois infernale pouvant évoquer un viol collectif et une scène idyllique de joyeuse orgie... et la répétition ne fait qu'ajouter à la confusion. Paradoxalement, le poème est construit sur une indétermination spatio-temporelle et sa précision ne porte que sur les actes. Il n'a pas de "sol", il n'est ancré dans aucun contexte, il ne décrit précisément qu'une série d'actes corporels mais qui s'intègrent mal dans un déroulement chronologique. Le récit de cette scène ne conduit pas à une image claire, et par ses sautes de logique, il est d'ailleurs étonnamment difficile à mémoriser. Il est donc pris dans tout un réseau d'ambi-

valences qui permet à Giorno de traiter un contenu pornographique, il n'est pas destiné à donner du plaisir ou du désir à ceux qui vont l'entendre ou le lire. Son contenu est mis à plat par la répétition, aucune parole des personnes qui parlent dans l'enregistrement ne renvoie à une expérience supposée personnelle des locuteurs.

J'ai donc un rapport lui-même ambivalent avec ce texte : je n'adhère pas à son contenu qui décrit une sexualité stéréotypée, pas loin de la littérature bas de gamme. En revanche, l'entendre mettre en scène un tel degré zéro d'écriture me passionne. Ce texte n'est justement pas fait pour être incarné, il implique un traitement et une mise en perspective complexe, au niveau vocal, chorégraphique et scénographique. Je voudrais que *Con forts fleuves* porte cette même ambiguïté à la fois extrêmement déterminée et non référencée, hors sol en quelque sorte. A nous de trouver l'investissement juste, et à chaque spectateur de trouver le sol ou le sens de ce texte, libre à lui de ne pas l'entendre, de n'entendre que lui, d'y percevoir un archétype de fantasme homosexuel, de le trouver fantomatique, etc.

La pièce cherche à décliner diverses modalités de présence, des présences où le corps ne se donnerait pas totalement, ce qui ne veut pas dire "non" au spectacle. Il va falloir aller chercher cette présence, la deviner.

(...) J'ai envie de laisser une partie de la salle inoccupée. Excepté en tant qu'interprète, j'ai rarement travaillé à

mon compte dans la "boîte noire", mais j'aime l'idée que des chorégraphes dits "expérimentaux" se confrontent aussi à de grandes salles dans de grands théâtres. Cette boîte est ici traitée comme un milieu étranger. Plutôt que de faire un "gros spectacle" pour "une grande salle", je veux sous-utiliser le théâtre, utiliser un tiers seulement de la salle et de la scène, côté cour. A Brest, on se retrouve dans une immense cathédrale pour y former un large couloir. C'est un choix scénographique lourd, à nous de faire qu'il ne devienne qu'un des paramètres du spectacle. Il y aura une grande part de vide, comme de noir; y sont intégrées des actions pour que ce vide prenne sens.

Le principe est de créer des zones qui ne soient pas équivalentes.

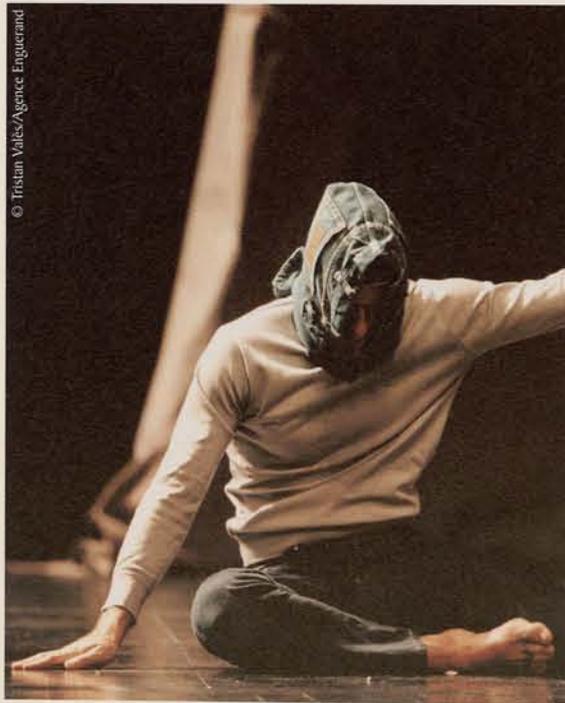
On travaille habituellement en danse non seulement sur la totalité de l'espace scénique, mais encore sur son organisation graduelle par plans (avant-scène, milieu, lointain), le chorégraphe s'arrange généralement pour que tous les membres d'un groupe de danseurs soient visibles. La frontalité est utilisée dans *Con forts fleuves* pour brouiller cette visibilité, les interprètes sont les uns derrière les autres et des figurants contribuent à brouiller les éléments en présence.

La danse travaille sur de multiples résonances : culturelles, historiques, kinesthésiques, émotionnelles. Sa capacité à ne pas enfermer le corps dans des significations stables ou dirigées qui instrumentalisent le mouvement des corps au profit d'une idée est ce qui m'intéresse le plus. Un même geste, celui par exemple de transporter un corps inerte, geste de base de *A bras le corps*, peut être ainsi perçu, suivant la nature du sol (béton, herbe, bois, etc.), le cadre où se donne la pièce, comme un geste violent, ou à l'inverse comme un geste d'attention à l'autre, un geste de manipulation assez drôle ou un geste d'abandon. (...)

L'attitude par rapport au mouvement est difficilement repérable, il y a là comme un désir d'équivoque, l'absence d'une attitude commune dans le geste.

Dans *Herses (une lente introduction)*, je parlais de manière un peu exagérée de "métaphysique" du contact, c'est-à-dire de retrouver l'énormité des sensations inhérentes au contact, explorer non pas les multiples figures de contact mais en choisir quelques unes pour qu'elles résonnent de tous les sens possibles, jusqu'au vertige. Il y a un vertige réel donné par le contact. Retrouver à l'intérieur même du travail sur la matière du geste, toutes les résonances psychologiques, libidinales, sociologiques, politiques, éthiques qui se nouent dans le geste. Là est réellement le travail du danseur. La conclusion du petit livre de Michel Bernard (*Le corps*, Ed. du Seuil) qui affirme qu'on ne trouve nulle part l'essence du corps comme projection de la libido ou construction sociale, politique ou religieuse mais qu'il tisse divers ordres de réalité, fonde un travail corporel dans toute son entièreté. Le "contexte" scénographique n'est pas pensé "à côté" de

la danse. Ce n'est pas ce qu'on appelle habituellement un "contexte". La lumière ne vient pas simplement "colorer" une danse qui demeurerait, elle, entière et elle-même. La musique et l'ensemble des éléments qui constituent un choix esthétique appartiennent à la danse. Elle ne leur préexiste pas. Je ne conçois pas la danse comme divisée entre l'écriture et l'interprétation; la danse me semble toujours mêler indescritiblement ce qui relève de l'une et de l'autre. C'est une fiction de croire en l'existence d'un noyau d'écriture qui résisterait à n'importe quelle mise en contexte. Une danse est sans cesse modifiée de l'intérieur et de l'extérieur par l'ensemble des facteurs qui ne la "colorent" pas mais la révèlent. Il en découle un travail de danseur particulier. Il ne se coule pas dans une écriture, on ne lui offre pas un joli dessin. Le travail se fait à même l'interprète.



Biographies

Nuno Bizarro reçoit une formation de danse au Ballet Gulbenkian avec Carlos Caldas. Dès 1990, il suit les ateliers de Marta Donoso, Charles Atlas, Simone Forti, Howard Sonnenklar, Steve Paxton, Lance Gries, Dieter Heitkamp, Mark Tompkins, Lisa Nelson. Il danse avec les chorégraphes Paula Massano, Clara Adermatt, Paulo Ribeiro, Aldara Bizarro et Ludger Lamers. Il travaille également avec le chorégraphe João Fiadeiro avec qui il met en place un espace de création et de production (théâtre, danse, performances, ateliers, etc.) : le Lab-Projectos em

Movimento. En 1996, il participe à *Dom Sào Sebastião* de Francisco Camacho. Puis, avec Vera Mantero, il crée *A queda de um ego* et *Poesia e selvajaria*. Il participe régulièrement à des projets d'improvisation.

Après avoir été stagiaire à l'École de Danse de l'Opéra de Paris (1989), Dimitri Chamblas étudie à l'École de Danse de Genève, puis au Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Lyon où il travaille avec Bertrand d'At et Rosella Hightower. En 1991, il participe à l'American Dance Festival et rencontre Betty Jones. Il est ensuite stagiaire à la Cellule d'Insertion Professionnelle de la Compagnie Bagouet (1992) et participe à la création de *Sentiers* de Bernard Glandier. Il est engagé comme danseur permanent par Régine Chopinot en 1993 et interprète plusieurs pièces du Ballet Atlantique : *Rainbow Bandit* (Richard Alston), *Saut de l'Ange* (Dominique Bagouet), *Façade*, *Saint-Georges*, *Soli-Bach et Végétal* de Régine Chopinot. Depuis 1997, il travaille avec Mathilde Monnier (*Arrêtez, arrêtons, arrête*, *Les Lieux de là*) et Emmanuelle Huynh-Thanh-Loan (*Tout contre*).

En 1992, il fonde l'Association Edna avec Boris Charmatz. Ensemble, ils écrivent et interprètent le duo *A bras le corps* (1993) dans le salon de la Villa Gillet à Lyon, puis *Les Disparates* (1994), un solo bicéphale pour un danseur et une sculpture de Toni Grand (création au Festival Nouvelles Scènes à Dijon).

Formé à l'École de Danse de l'Opéra de Paris (1986-1989), puis au Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Lyon, en section danse contemporaine, Boris Charmatz est engagé par Régine Chopinot pour *Ana* (1990) et *Saint-Georges* (1991). En 1992, il est sollicité par Odile Duboc et rejoint la compagnie Contrejour pour *7 jours/7 villes* (1992), *Projet de la Matière* (1993), *Trois Boléros* (1996)... Il participe par ailleurs à la création de *K de E* d'Olivia Grandville et Xavier Marchand (1993).

A partir de 1992, il entame une collaboration chorégraphique avec Dimitri Chamblas d'où naîtront le duo *A bras le corps* (1993), puis le solo *Les Disparates* (1994). Il présente ensuite *Aatt...enen...tionon* (1996), pièce verticale pour trois danseurs (Julia Cima, Vincent Druguet et lui-même), puis *Herses (une lente introduction)*, quatuor pour cinq danseurs avec des musiques de Helmut Lachenmann (danseurs : Julia Cima, Vincent Dupont, Myriam Lebreton, Sylvain Prunenec et lui-même; violoncelliste : Jérôme Pernoo). Il participe régulièrement à des soirées d'improvisations (Night of the improvisation/Amsterdam, Crash landing@/Paris, @Lisboa, Springdance, projet Dazibao, etc.).

Au sein d'Edna, il coordonne une série de travaux qui a pour objet de mettre en perspective les créations passées, de dessiner un espace ouvert à des essais multiples. Ces recherches prennent des formes variées : *Sessions* (approche transversale d'un sujet -la lumière; les sons du corps, danse et arts plastiques, etc.- sous forme de conférences, expérimentations, ateliers, cours, etc), programmes *Hors-série* incluant plusieurs propositions élaborées par les membres d'Edna (installations, improvisations, spectacles, lectures, concerts, installations lumineuses ou sonores), mise en place d'espaces de réflexion, de critique, expositions qui questionnent le statut donné au corps -et à la Présence- par nos diverses pratiques de la représentation. C'est ainsi qu'avec Julia Cima, il devient le matériau vivant d'une performance en relation avec une installation de l'artiste Gilles Touyard : *Programme court avec essorage* (1999), ou qu'il réunit des installations ou des films de Vincent Dunoyer, Gilles Touyard, Jean-Luc Moulène ou encore Sharon Lockhart à l'occasion de *Complexe*, une proposition qui questionne le regard porté par chacun sur des activités simples ou quotidiennes.

Julia Cima suit une formation de danse classique (Conservatoire National de Cergy-Pontoise), puis de danse contemporaine (Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris). Par la suite, Odile Duboc l'engage pour une reprise de rôle dans le spectacle *Pour Mémoire* (1995), et pour la création de *Trois Boléros* (1995).

En parallèle, elle participe aux créations de Boris Charmatz *Aatt...enen...tionon* (1995), puis *Herses (une lente introduction)* (1997). Avec lui, elle s'associe à l'artiste Gilles Touyard le temps d'une performance-installation, *Programme court avec essorage* (1999). En parallèle de la parallèle, elle est interprète dans un quatuor chorégraphié par Myriam Gourfink *Uberengelheit* (1999) et travaille sur un projet à longue échéance avec Alain Michard, *Virvouchet*.

Vincent Dupont, travaille dans divers domaines. Au théâtre, il est dirigé par les metteurs en scène Thomas Gennari, Luc Tartar, Philippe Brzezanski, avant de jouer dans les spectacles d'Antoine Caubet (*L'Emastille du bol bleu*, *Electre de Sophocle*, *Dramuscules* de Thomas Bernhard, *Montagne*, d'après *La Montagne Magique* de Thomas Mann). Il donne des lectures de textes de Sam Samore. Au cinéma, il tourne avec Boris Jean, Chantal Richard, Bruno Rolland et Claire Denis (*J'ai pas sommeil*). En danse, il collabore à des projets de Jean-Marc Eder (*Gaspard*, *Tristan et Iseut*), Catherine Pouzet (*Der Ozean*), George Appaix (*F*), Christian Rizzo (*Projets-types*) et Boris Charmatz (*Herses (une lente introduction)*) Il vient de mettre en scène une nouvelle de Kafka : *Le Verdict*.

Eclairagiste autodidacte, Yves Godin, collabore au début des années 90 aux projets de nombreux chorégraphes (Hervé Robbe, Georges Appaix, Fattoumi Lamoureux) abordant ainsi un vaste champ d'expérimentations esthétiques. Il travaille aujourd'hui avec des chorégraphes et des musiciens défendant une certaine idée de la transversalité (Boris Charmatz, Emmanuelle Huynh-Thanh-Loan, Alain Michard, Sylvain Prunenec, Kasper Toeplitz). Sa démarche porte sur l'idée d'une lumière non dépendante de la danse, de la musique, du texte, mais qui puisse entrer en résonance avec les autres composantes de l'acte scénique.

Dalila Khatir, chanteuse lyrique, collabore régulièrement avec des musiciens issus de l'improvisation (Fred Frith, Maggie Nichols, Association pour les Musiques Innovatrices) et participe à des spectacles de théâtre musical (François-Michel Pesenti, Richard Dubelski...).

Après une formation pluridisciplinaire à Mudra/Bruxelles, Myriam Lebreton est engagée par Hervé Robbe et interprète cinq de ses chorégraphies. Elle travaille avec Régine Chopinot (*Miniatures*, *Ana*), Dominique Bagouet (recréation de *So Schnell*, remontage de *Assai*), Olivia Grandville et Xavier Marchand (*K de E*), Luc Bondy (*L'heure où nous ne savions rien de l'autre*), Boris Charmatz (*Herses (une lente introduction)*) et Sylvain Prunenec (*Les mauvais rêves de Lu*, *Verso Vertigo*, *Qualunque*).

Catherine Legrand passe une dizaine d'années (1982/1993) au sein de la compagnie Bagouet. Parallèlement, elle participe aux créations proposées par le Centre Chorégraphique National de Montpellier, ouvert à d'autres chorégraphes : Bernard Glandier, Suzan Buirge, Sally Hess et Michel Kelemenis qu'elle retrouve au sein de sa propre compagnie *Plaisir d'Offrir* pour trois pièces. En 1993, elle effectue une reprise de rôle dans *One Story as in Falling* de Trisha Brown créée pour la compagnie Bagouet. Elle participe à la création du *K de E* de Olivia Grandville et Xavier Marchand, puis rencontre Hervé Robbe auprès de qui elle passe deux années. Elle suit régulièrement le travail d'Alain Michard soit comme assistante soit comme interprète et danse pour Sylvie Giron un duo créé pour elles deux. Elle participe activement à la naissance et au développement des Carnets Bagouet.

Psychologue de formation, puis danseur, Olivier Renouf s'intéresse depuis toujours au son qu'il a abordé à travers des études de musique électroacoustique. Chaque nouvelle création théâtrale ou chorégraphique est pour lui l'occasion de repenser l'espace et le matériau sonore. Il collabore avec Christian Schiaretta, François-Michel Pesenti, Georges Appaix, Odile Duboc, le groupe Dunes, Paco Decina, Boris Charmatz...

... qui distribue des films sur Internet, comme les majors de

Mardi!

Tout le cinéma est dans

Le Monde daté mercredi

FRFAPS - 1999 - 0 - 05 - PRG



Document de communication du Festival d'Automne à Paris - tous droits réservés