

Cecilia Bengolea, François Chaignaud, Marlene Monteiro Freitas & Trajal Harrell

Elle est née en Argentine, lui en France. Formée chez Mathilde Monnier, elle a travaillé pour Claudia Triozzi, Mark Tompkins, Yves-Noël Genod ou encore Alain Buffard. Lui a dansé pour Emmanuelle Huynh, Gilles Jobin, Tiago Guedes et Boris Charmatz, dont il a notamment suivi le projet d'une école nomade et éphémère, *Bocal*. C'est en 2005 que **Cecilia Bengolea** et **François Chaignaud** se rencontrent. Depuis, leur dialogue a nourri de nombreux échanges et expérimentations et donné lieu à la création de trois pièces nées du désir d'articuler l'art à la réalité. Leur écriture s'inscrit au plus près de l'expérience, dans une sorte de phénoménologie de l'intensité. Après une première création commune *Pâquerette* (2005-2008), *Sylphides*, présenté en 2009 au Festival d'Avignon, place les corps sous vide dans une enveloppe de latex et suspend les fonctions vitales à leur minimum, entre anéantissement et mutation. En 2010, *Castor et Pollux* réunit techniciens et danseurs par le biais d'élingues et de poulies pour rejouer le mythe tragique des deux jumeaux. Parallèlement, Cecilia Bengolea et François Chaignaud s'engagent dans de nombreuses collaborations, notamment avec Suzanne Bodak pour *Danses libres*, Marlene Monteiro Freitas et Trajal Harrell pour *(M)IMOSA*.

Née au Cap Vert où elle a cofondé une troupe de danse et collaboré avec le musicien Vasco Martins, **Marlene Monteiro Freitas**, après des études de danse à Lisbonne et à Bruxelles (P.A.R.T.S.), travaille avec Loïc Touzé, Emmanuelle Huynh, Tânia Carvalho et Boris Charmatz. Elle a dernièrement créé *Guintche* (2010), *A Seriedade do Animal* (2009-2010), *Uns e Outros* (2008), *A Improbabilidade da Certeza* (2006), des pièces dont le dénominateur commun est l'ouverture, l'impureté et l'intensité.

Le travail de **Trajal Harrell** est présenté à New York, Berlin, Bruxelles, Mexico, Angers, Vanves, Amsterdam, Zagreb, San Francisco... Depuis dix ans, son travail chorégraphique confronte les esthétiques du voguing et de la danse post-moderne. En 2009, il crée sa pièce *Twenty Looks or Paris is Burning at The Judson Church* (S) au New Museum de New York.

Plus d'informations : www.vlovajobpru.blogspot.com

Entretien avec Cecilia Bengolea, François Chaignaud, Marlene Monteiro Freitas et Trajal Harrell

À propos de *(M)IMOSA*

***(M)IMOSA* repose sur votre rencontre, c'est-à-dire une rencontre entre quatre chorégraphes aux expériences et profils très divers. Comment ces différents horizons sont-ils venus nourrir cette création ?**

François Chaignaud : Nous avons certes des parcours et des profils très divers, mais nous appartenons à une même "galaxie". La confrontation de nos singularités n'en est que plus riche. *(M)IMOSA* est le fruit d'une écriture polycéphale. Nous avons très vite balayé l'impératif de concertation et de consensus généralement indispensable aux écritures collectives. La pièce nous a pris par surprise, projetant sur chacun d'entre nous un monde, une vision, des thèmes, des sororités et des reliefs. Nous n'avons jamais cherché à intervenir dans l'écriture des autres et avons respecté l'intégralité de chaque proposition. La possibilité de partager le plateau est également une chance : j'admire le travail de Trajal, Cecilia et Marlene. Cette proximité est un aiguillon grisant. Ce mode d'être ensemble m'est précieux : il me grandit.

Marlene Monteiro Freitas : Nous nous sommes rencontrés en 2008 à Vienne, dans le cadre du festival Impulztanz. Cecilia, François et moi étions « stagiaires » invités du programme Danceweb et Trajal était notre mentor. Lorsque nous avons débuté le projet *(M)IMOSA*, nous savions déjà que nous partagions un même goût pour le dépassement, l'intensité et l'exploration des nouveaux paysages. C'est ainsi que l'imaginaire de chacun a pu venir nourrir ce spectacle. Après les premières rencontres, il nous est apparu comme une évidence que cette co-crédation ne donnerait pas naissance à un animal à une tête, mais plutôt à un animal à quatre têtes et huit pattes.

Cecilia Bengolea : *(M)IMOSA* est le fruit de notre rencontre, mais aussi de notre rencontre avec des danseurs qui voguent dans les quartiers du Bronx, d'Harlem et du Queens. L'amour et l'intensité avec laquelle les vogueurs se donnent à la scène, pour exister ensemble, dans leurs différences, sont une source d'inspiration inépuisable.

Trajal Harrell : Nous voulions créer des liens avec le voguing de différentes façons – et particulièrement dans la relation à l'apprentissage. L'une des premières choses que nous ayons faites a été d'inviter un vogueur vivant à Paris pour nous donner des cours. Il avait tout appris sur YouTube et n'avait jamais vraiment fréquenté de bals. Il faisait surtout partie des circuits européens de compétitions hip-hop. J'étais sceptique. Que pourrions-nous apprendre en une semaine ? Et pourquoi nous, vogueurs amateurs, nous pourrions donner à notre travail le statut d'« art » ? En tant qu'américain, le voguing appartient aussi à ma culture nationale. J'ai un lien particulier avec cette tradition, d'autant plus que je suis le seul afro-américain du groupe.

Je me suis donc autorisé pendant cette semaine de travail commun à essayer de nouvelles procédures, qui ont ouvert ma relation au voguing, à la performance, à l'art, à la danse postmoderne. C'est ainsi que nous avons compris que nous ne pouvions être "un seul esprit" et qu'il fallait faire coexister nos différences sur un même plateau.

(M)IMOSA imagine la rencontre entre deux mouvements de la même époque : d'une part, celui du voguing, qui apparaît dans les années 60 au sein des communautés gay, lesbienne et transgenre d'Harlem et, d'autre part, la danse postmoderne née au Judson Dance Theater. Pourquoi faire se croiser ces deux courants ? Ont-ils des points communs ?

T. H. : En 2001, j'ai été très étonné de constater que le voguing et la danse postmoderne étaient nés à la même période, dans les années 60 – pour l'un à Harlem, pour l'autre à Greenwich Village. J'ai donc imaginé un dialogue entre les deux courants, qui se répondent aussi bien sur le plan esthétique que politique. En déplaçant cette réflexion dans l'espace architectural et scénique du défilé de mode, j'ai essayé d'inventer des stratégies performatives, oscillant entre la notion de réalité, chère au voguing, et celle d'authenticité, propre au premier postmodernisme, que l'on pourrait penser identiques. Ce rapprochement n'est cependant qu'imaginaire. En ce sens, le spectacle peut être un moyen par lequel nous réimaginons collectivement les impossibilités de l'histoire et créons ainsi de nouvelles possibilités dans le monde que nous construisons aujourd'hui.

M. M. F. : Chacun de nous connaît l'histoire du Judson Dance Theater et de ses chorégraphes puisqu'elle est au fondement même de notre propre condition de danseurs contemporains. En revanche, pour ce qui est du voguing, nous étions en terrain inconnu : nous avons commencé par visionner le documentaire *Paris is Burning* réalisé en 1990 par Jennie Livingston, puis tout s'est joué sur place, à New York. Les bals, la rencontre avec l'énergie que l'on peut y trouver, la capacité d'invention et de renouvellement nous ont beaucoup apporté. L'organisation des vogueurs en maisons – *houses* – avec une mère et des frères et sœurs, le rapport qu'on ressent peut être très fort, essentiel entre le vogueur et la danse, le côté réactif d'une danse en relation à celle du vogueur précédent, le va-et-vient entre les vogueurs et le public, tout ça m'a touché personnellement, physiquement et m'a fait, au moins partiellement, bouger « hors moi ». Cependant, devant ces bals, ces batailles, ces défilés, nous nous sommes sentis comme étrangers. Nous étions devant un monde à la fois proche et inaccessible. Très vite, nous avons su que nous ne mimerions pas le voguing – ce qui serait revenu à le monumentaliser, le figer – mais garderions nos formules, nos références et nos imaginaires, pour finalement être plus libres et inventifs.

C. B. : Voguer est une façon de vivre dans une communauté, d'y appartenir. Un plein temps. Un lieu depuis lequel on peut regarder le monde. Nous avons ainsi décidé d'inventer une communauté (M)IMOSA. « Mimosa » en espagnol désigne une personne qui aime recevoir des câlins. Cela fait écho au rapport qu'entretiennent entre eux les vogueurs en se soutenant mutuellement dans le rêve de devenir autre. Ils cherchent en effet à paraître réellement quelque chose qu'ils ne sont pas. Par exemple, un businessman, une star de cinéma, ou tout simplement un garçon tout en étant une fille ou le contraire... Au Judson, la recherche se dirige également vers le quotidien et ses mouvements qui deviennent chorégraphie. Mais c'est une danse dépourvue d'artifices. Le manifeste d'Yvonne Rainer se détache de toute virtuosité du mouvement, du spectacle qui séduit et du kitch, tandis que les vogueurs embrassent ces concepts car ils en ont besoin pour se transformer en personnes crédibles, aussi bien sur scène que dans la rue, pour se protéger des assauts de la violence homophobe.

F. C. : Le voguing est un monde de catégories, très codifié : il y a tout un faisceau de noms, de figures, de désignations identitaires, de styles... Les premiers bals que j'ai vus m'ont ébloui. Il a fallu du temps pour commencer à comprendre le réseau de significations et de codes qui structurent ces rendez-vous. Même si je n'ai fait qu'entrapercevoir une infime partie de cette immense culture, elle s'est infiltrée en moi. Et ces *shoots* de voguing sont venus activer et questionner tout ce qui me constitue : de ma formation académique de danseur à mes propres références culturelles, en passant par mon goût pour la transformation et le travestissement.

Entre pointes et talons aiguilles, les chaussures des danseurs ne disent-elles pas cette rencontre ? Ne sont-elles pas l'image même d'un nouveau langage chorégraphique naissant de cette fusion ?

M. M. F. : Dans (M)IMOSA, les danses, le chant et les chansons, les chaussures mais aussi leur absence sont tout autant de mediums qui, juxtaposés, sont à l'origine d'un choc, d'un éclatement. Cependant, au début de notre travail sur le voguing et sur l'une de ses catégories, j'ai eu la sensation d'être face à un langage. Comme dans le ballet classique, il y a une construction chorégraphique, des éléments obligatoires, un rapport à la musique codifié...

F. C. : La culture du voguing, qui fait référence au magazine *Vogue*, est d'une spectaculaire inventivité en matière de style. En ce qui me concerne, les costumes que j'ai choisis font écho à la possibilité – inscrite en nous – de toujours pouvoir devenir quelqu'un d'autre. Les chaussures – qu'il s'agisse de mules, de talons – sont les instruments de cette transformation.

C.B. : Les chaussures sont également un prolongement du corps et permettent sa reconfiguration. Elles défient la marche, pour rendre fragile et laborieux le déplacement. Au début, j'arrivais à peine à faire dix pas, mais j'ai surmonté cette difficulté avec une fierté qui rappelle celle avec laquelle les participants du voguing apparaissent, satisfaits de leur transformation.

Dans (M)IMOSA, votre danse est-elle pétrie d'un propos, comme l'était le voguing, véritable expression de luttes identitaires ?

C.B. : En travaillant sur cette pièce, je me suis sentie tel un être hybride qui n'aurait alors pas à se soumettre à la politique esthétique et sexuelle dominante.

F.C. : Lors de notre premier rendez-vous de travail, je me souviens que nous avons souhaité faire de cette pièce un manifeste. Pour les corps dont on rêve. Pour les corps que les plateaux de danse contemporaine ont tenu à distance, méprisés ou jamais

vus. Pour l'impureté. Il se joue là le désir de ne pas faire du plateau un lieu qui perpétue les mécanismes d'assujettissement et d'autorité. Personnellement, je sens que chaque danse ou transformation que je traverse dans la pièce est à la croisée du désir de théâtre (devenir quelqu'un d'autre) et de la fière revendication pour la légitimité de cette transformation.

T. H. : Le voguing tout comme la danse postmoderne ont été fondés au sein de communautés fortes. Le Judson Dance Theater a été fondé par des artistes qui, pour certains, étaient colocataires, meilleurs amis, parfois amants. Mais ces relations ont été neutralisées par les fondements théoriques du travail. Tandis que dans le voguing, le personnel et le politique occupent la place centrale. C'est pour cela que j'ai compris que l'important était que nous trouvions ensemble du plaisir, plutôt que d'essayer de construire un accord commun. Dans le même temps, j'ai compris que ce plaisir était un acte politique.

Votre spectacle est construit sur les ressorts de la danse, du théâtre, du tour de chant et de la performance. Est-ce là une façon de s'affranchir des catégories pour mieux placer au cœur de votre travail le corps et sa libération ?

F. C. : Chaque intervention redistribue les sens d'une manière différente. Là encore, je suis étonné de cette hétérogénéité de mediums, que nous n'avons pas recherchée, mais qui est venue à nous pour nous offrir un parcours accidenté et intense.

T. H. : Il était question pour moi de découvrir une certaine permissivité dans ma pratique artistique et, plus généralement, dans notre travail. J'ai appris à aiguiser cette permissivité lors de mes recherches sur le voguing. Les vogueurs n'attendent pas que la société leur dise ce qu'ils peuvent être. Ainsi, ils n'essaient pas de faire un art qui puisse rentrer dans les réseaux et les théâtres. Gardons à l'esprit que la communauté du voguing n'a pas besoin de nous pour valider ce courant et encore moins pour l'amener dans le champ de l'art contemporain. Ce qu'ils font a bien plus d'impact dans leur communauté que notre travail dans la nôtre. Ils sont sans aucun doute plus ouverts que nous ne le sommes, mais la différence, c'est qu'au final, il leur est égal que l'on regarde ou non, que l'on vienne aux bals ou non.

M. M. F. : En mélangeant des composantes si diverses et hétérogènes, on obtient quelque chose de spécial. Le voguing crée un espace qui n'est ni réel ni théâtral, un espace imaginaire d'un autre type, que je ne saurais nommer avec précision, qui a peut-être quelque chose de presque carnavalesque. Le corps, le mouvement et la musique sont au cœur de ce jeu. La forme finale de notre spectacle est seulement apparue lors de la première à New York. L'idée d'affranchir, tout comme celle de recommencement me plaisent : cela dit, d'une autre façon, la libération du corps.

Propos recueillis par Emmanuelle Delprat

Entretien avec Cecilia Bengolea et François Chaignaud

À propos de *Danses libres*

Dans votre spectacle, *Danses libres*, vous reprenez des danses créées par François Malkovsky, figure un peu oubliée dans l'histoire de la danse...

Cecilia Bengolea : François Malkovsky est né en Tchécoslovaquie au début du siècle dernier. Musicien de formation, il arrive à Paris vers 1910 et se trouve bouleversé par un récital d'Isadora Duncan. Cette découverte le transforme : il se consacre alors à la danse, inventant une technique et une esthétique. Il n'a pas suivi une formation de danseur, mais sa grande connaissance musicale lui permet de rêver un corps très riche musicalement. Il a été profondément touché par les idéaux de liberté que revendiquait Isadora. Mais contrairement à elle, Malkovsky ne s'est pas posé en chef de file d'un mouvement artistique et n'a jamais joui d'une aura similaire à celle qui l'entourait. Il côtoyait peu ses contemporains et vivait essentiellement retranché dans son studio, entouré de nombreux fidèles.

François Chaignaud : François Malkovsky était également un pacifiste convaincu. Blessé à la guerre, il avait bâti un idéal de vie lié au mouvement naturiste, à une certaine vision du monde, passéiste ou, en tous cas, hostile à l'industrialisation et à la mécanisation. Le goût de l'Antiquité grecque (notamment pour les postures des statues, les dessins sur les vases, les tenues vestimentaires...) et l'observation des mouvements de la nature et des animaux ont fortement inspiré sa danse.

Comment avez-vous découvert son travail ?

C. B. : Depuis mon arrivée en France, en 2001, je m'intéressais au travail et à la pensée d'Isadora Duncan. Laetitia Doat, chercheuse à Paris VIII et spécialiste de Duncan, m'a indiqué le nom de Malkovsky et m'a fait part des ressemblances entre sa technique et celle d'Isadora. Nous nous sommes ainsi rendus, François et moi, à un cours inspiré par son enseignement. C'est à ce moment-là que nous avons fait la connaissance de Suzanne Bodak, qui danse avec nous dans la pièce.

F. C. : Suzanne, qui a été l'élève de Malkovsky, nous a transmis les danses qu'elle connaissait. Elle a un profil très particulier : comme beaucoup de "malkovskiennes", elle exerçait le métier d'institutrice. Elle a passé plus de dix ans auprès de Malkovsky, puis n'a jamais cessé d'enseigner cette technique et ce répertoire. Elle a également développé beaucoup de rencontres – dans le cadre des réseaux *Danse à l'école* – avec d'autres chorégraphes, afin de mieux cerner les spécificités de cette danse. Elle a également appris – par correspondance ! – la notation Laban, afin de sauver de l'oubli un patrimoine fragile. Ces expériences lui ont donné un langage et une conscience qui lui permettent de vraiment jouer le rôle de passeuse entre le monde de Malkovsky, dont elle restitue même le langage, et le nôtre. De manière d'abord dilettante, puis plus organisée, nous

avons donc travaillé avec Suzanne pour apprendre le répertoire (près d'une quarantaine de danses), mais aussi pratiquer les innombrables exercices (dont certains avec des balles de tennis et des voiles) qui permettent d'incorporer le style de Malkovsky, la posture, la coordination, la musicalité, la respiration...

Qu'est-ce qui vous a intéressé dans la danse de Malkovsky ?

F. C. : Nous avons d'abord été très frappés par les personnes qui suivaient ces cours. C'était pour la plupart des institutrices à la retraite, qui pratiquaient cette danse depuis quarante ans. Cela s'explique par le lien qui existe entre Malkovsky et l'éducation nationale. D'une part, sa technique s'inspire du mouvement naturel, qu'il croit déceler chez l'enfant. Et d'autre part, les exercices qu'il a développés sont apparus, à partir des années 50, comme des outils facilement exploitables par les institutrices pour régir et développer la motricité des enfants. Par ailleurs, dans l'enseignement actuel de la danse contemporaine, les indications données concernent essentiellement la qualité du mouvement alors qu'ici, la signification devance toujours le geste. En effet, le mouvement est toujours précédé par une intention, laquelle s'inscrit dans un cadre philosophique plus large. En schématisant à l'extrême, on a un peu l'impression que Malkovsky a d'abord élaboré l'idéal du corps qu'il souhaitait représenter sur scène (celui d'un homme libre, joyeux et émancipé), puis mis en place la technique capable de mettre en œuvre cet idéal et seulement ensuite, créé ses chorégraphies. C'est la singularité de cette opération artistique qui nous a frappés.

Comment cette pièce, très liée à une figure historique de la danse, dialogue-t-elle avec vos précédents spectacles ? Est-ce une rupture dans votre parcours ?

C. B. : La création de *Danses libres* s'inscrit dans la continuité avec nos pièces précédentes, notamment *Sylphides*, dont le titre même constitue déjà une référence au répertoire de la danse. Ces deux pièces ont été quasiment conçues en même temps. Dans *Sylphides*, la figuration de la liberté, après une privation sensorielle, est un des enjeux chorégraphiques. À la fin de la pièce, lorsque nos corps émergent des sacs en latex dans lesquels ils ont été enfermés pendant presque une heure, nous retrouvons, souvent inconsciemment, des mouvements de danses libres. Pas des chorégraphies entières de Malkovsky, mais des bribes, des vestiges des qualités de mouvement, des textures légères, une sorte de jouissance qui communique cosmiquement.

Ce qui est frappant lorsqu'on regarde *Danses libres*, c'est l'apparente simplicité des mouvements (avec notamment une gestuelle empruntée à la statuaire et des déplacements latéraux) ainsi qu'une forte adhésion du mouvement à la musique. Votre pièce est ainsi composée d'une suite de séquences dansées, accompagnées sur scène au piano. En quoi cette simplicité formelle rejoint-elle vos propres préoccupations artistiques ?

C. B. : Quand nous avons découvert ces danses, nous avons éprouvé une sorte de soulagement devant la capacité du corps à exprimer des idées, à produire des métaphores. Il y a une sorte de littéralité dans l'adresse, qui contraste beaucoup avec les pratiques contemporaines où la délivrance d'un sens est beaucoup plus indirecte. Il faut aussi ajouter qu'en tant que danseurs contemporains, nous sommes très nourris par des techniques somatiques telles que le Feldenkrais ou le Body Mind Centering, qui placent l'attention de l'interprète sur la qualité du mouvement. Ces pratiques permettent de produire des formes, mais pas de déployer un véritable langage. La technique de Malkovsky offre au contraire de grandes possibilités d'expression formelle à partir d'un principe fondamental : les yeux anticipent le mouvement qui part du torse et emporte le reste du corps. Cette prévisibilité du mouvement contraste fondamentalement avec ce qu'on voit aujourd'hui en danse, où le corps est très fragmenté, dans l'impossibilité d'anticiper le prochain geste, coupé de tout futur.

F. C. : Ces danses entretiennent par ailleurs un lien très intéressant avec la musique. En danse classique, par exemple, le geste a tendance à souligner de manière conquérante les temps forts. Chez Malkovsky, au contraire, le geste s'achève sur le temps fort. Cela change totalement le ressenti que l'on peut avoir en tant que danseur, si on a suivi une formation de danse classique. Et surtout, cela a une fonction expressive capitale : le danseur n'apparaît pas soumis à la musique et au tempo ; c'est presque comme s'il touchait lui-même les touches du clavier du pianiste. Cela procure également une sensation de mouvement libre, très fluide, enfantin. Ces chorégraphies sont de petits bijoux, composés à partir de grands morceaux du répertoire romantique pour piano (Brahms, Chopin, Schubert etc...). La célébrité actuelle de ces morceaux – qui peut rebuter les créateurs contemporains à les utiliser – ajoute une dimension à la jouissance de ce rapport danse/musique, à la fois singulièrement raffiné et pourtant presque naïf.

Le spectacle *Danses libres* n'est pas un simple "remontage" sur scène des danses de Malkovsky. On peut en effet déceler des adaptations qui vous sont propres. Le recours à la nudité et au maquillage par exemple...

F. C. : Quand nous avons commencé ce travail, nous dansions sur scène avec des tuniques. Mais par la suite, nous avons découvert que Malkovsky, qui a été l'un des premiers adeptes du naturisme, dansait souvent en string. Il a créé beaucoup de ses mouvements face à l'océan Atlantique et, après la Seconde Guerre mondiale, lorsqu'il s'est consacré à l'enseignement, il est allé passer tous ses étés en Corse où l'observation de la nature, des vagues, du mouvement des arbres et des oiseaux ou des gestes élémentaires que ce mode de vie frugal imposait, lui ont fourni des images déterminantes pour son enseignement. Ses danses, qui mettent en scène un homme seul dans le cosmos, sont liées à l'exultation qu'il y a d'être nu face aux éléments et ne justifient pas d'être en habits. La nudité présentait en outre pour Malkovsky l'avantage de mieux faire apparaître les mouvements, leur simplicité et leur fluidité constante.

C. B. : Nous cherchions quelque chose qui transforme nos corps finement. C'est pour cela que nous avons eu recours au maquillage, art qui nous passionne depuis longtemps. Ici, il est utilisé pour donner à notre corps les couleurs qu'auraient pu lui donner le soleil, la poussière, la rouille produite par l'érosion...

Votre spectacle se caractérise également par une très grande ressemblance des corps sur scène. Les polarités féminines et masculines semblent abolies au profit d'une représentation commune du corps...

F. C. : Il ne s'agit pas seulement de nous réjouir de la beauté disparue de ces danses, mais de questionner l'idéal qu'elles véhiculent. Élaborées dans les années 30, reprises essentiellement par un public d'amateurs, ces danses charrient une vocation sanitaire. Tout en ne se prétendant pas politiques, elles transmettent en réalité une image du corps très particulière, historique et donc questionnable. Et surtout, les faire ressurgir aujourd'hui permet de laisser entendre toutes les questions qu'elles font bruire : le rêve d'un corps idéal (toujours très présent de diverses manières aujourd'hui), la fixation de l'histoire de la danse (et la divergence de mémoires entre danses amatrices et danses professionnelles), la question de la transmission. J'aimerais qu'on perçoive à la fois la beauté intrinsèque de ces danses, l'éclairage que leur étrangeté porte à notre actualité, notamment artistique, et la richesse des problèmes qu'une telle exhumation et réactivation font surgir. La présence, dansante, sur scène de Suzanne Bodak et de son époux Alexandre, pianiste, est essentielle. Elle permet de mettre cette histoire en perspective et en mouvement. Inviter d'autres danseurs sur le plateau est aussi une manière de diaprer le renouveau de ces danses et la portée de cette écriture.

Propos recueillis par Maxime Fleuriot

✕

(M)IMOSA

TWENTY LOOKS OR PARIS IS BURNING AT THE JUDSON CHURCH (M)

AUDITORIUM DU GRAND AVIGNON-LE PONTET 

durée 1h20 - création 2011

14 15 16 17 À 22H

conception et interprétation

Cecilia Bengolea, François Chaignaud, Trajal Harrell, Marlene Monteiro Freitas

lumière **Yannick Fouassier**

production VLOVAJOB PRU

coproduction Le Quartz Scène nationale de Brest, Théâtre national de Chaillot (Paris), Centre de développement chorégraphique-Toulouse, The Kitchen (New York), Bomba Suicida, FUSED French US Exchange in Dance

avec le soutien de La Ménagerie de Verre-Paris, des Laboratoires d'Aubervilliers et du Lower Manhattan Cultural Council

✕

DANSES LIBRES

CLOÎTRE DES CARMES - durée 1h

22 23 24 25 26 À 22H

conception **Cecilia Bengolea, François Chaignaud** chorégraphie **François Malkovsky** (1889-1982)

transmission de la chorégraphie **Suzanne Bodak** lumière **Erik Houllier**

avec **Cecilia Bengolea, Suzanne Bodak, François Chaignaud, Thiago Granato, Lenio Kaklea** (distribution en cours)

et au piano **Alexandre Bodak**

production VLOVAJOB PRU

coproduction Le Quartz Scène nationale de Brest, La Ménagerie de Verre (Paris), AMM Musique-Mouvement, CNDC Angers, Festival Artdanthé Théâtre de Vanves, Festival Uzès Danse

&

La Vingt-cinquième heure

Bataille

nuit du 20 au 21 - ÉCOLE D'ART - Minuit et demi

Une improvisation entre **Eleanor Bauer** et **François Chaignaud**.

(voir page 109)