

marseille
objectif
D a n s E

29^e saison



du 7 au 20 septembre
à la Friche la Belle de mai

RÉSIDENCE DE CRÉATION

Corinne Pontana et François Bouteau

Après Tout

Après Tout a fait l'objet d'une première résidence à la Friche du 30 mars au 16 avril 2015

création vendredi 9 octobre à 21h à Klap maison pour la danse dans le cadre de *Question de danse*

chorégraphie, interprétation Corinne Pontana
regard extérieur, musique, composition sonore, textes François Bouteau
scénographie Corinne Pontana • **lumière** Xavier longo
production Compagnie Abdel Blabla
coproduction Klap maison pour la danse
avec le soutien de marseille objectif DansE et de La Liseuse [prêt de studio]



Corinne Pontana met son expérience d'interprète au service... d'elle-même. Un « elle-même » qu'elle ne connaît pas encore. François Bouteau a l'habitude, en tant que chorégraphe, d'utiliser les voix comme accompagnement de la danse mais voudrait élargir son expérience.

Ils voulaient prendre le temps d'aller chercher quelque chose, Corinne pour proposer un solo et se laisser surprendre cette fois ci par ses propres propositions, François pour mettre sa concentration sur la partie son, sans faire tout à la fois cette fois ci, et pour mettre la technique accessible aujourd'hui au service de son imagination. C'était le bon moment. Les sujets qui colleraient au désir de créer au delà de leurs expériences de l'un et l'autre semblent d'ailleurs se rapprocher comme une évidence, donc... après tout.

...Après tout,
Au delà de la fin de toute chose
L'air traverse cet endroit, ce non-lieu
C'est elle qui est traversée
Par des envies, des bribes de souvenir, des espoirs réinventés
C'est elle qui est réinventée dans ce 'plus rien'
Par l'envie d'un presque quelque chose
Par envie des autres
D'un autre
Trace d'un autre
Tout... quoi!

repères biographiques

Corinne Pontana

Petite, bourrée d'énergie, je suis « mise » par ma mère au judo et à la danse classique. Je trouve ça encore mieux que l'école. Plus tard ma passion grandissante pour la danse prend une place énorme et je suis enchantée de laisser loin derrière moi les bancs du collège pour partir seule à Bruxelles pour trois ans de danse, à Mudra, l'école des interprètes du spectacle créée par Maurice Béjart. Et je deviens danseuse. Parmi diverses expériences, j'attache beaucoup d'importance au travail chorégraphique de Denis Plassard [Compagnie Propos] et celui de François Bouteau [Compagnie Abdel BLABLA].

Depuis bientôt 10 ans maintenant dans la Compagnie Ex Nihilo, je partage ce goût de l'exploration, de la danse, de l'énergie encore et toujours avec Anne le Batard et Jean Antoine Bigot. Avec eux, voyages et rencontres sont toujours de belles histoires dansées humaines.

François Bouteau et marseille objectif DansE

2013-2014 : résidences avec Corinne Pontana
2007 : Lui aussi c'est un moi comme toi [chantier]
2006 : Le parlafon
2004 : Le cas d'le dire ...
2003 : Le cas d'le dire [chantier]
2002 : Arrêtez, c'est maman qui vous le demande
2000 : Qui [Pièces courtes]
1988 : Une vie [coup d'envoi]

François Bouteau

Passionné enfant par la danse classique, je n'en parlais pas aux copains mais les cours spécifiques garçons, dynamiques et ludiques m'étaient un vrai plaisir.

Jeune homme, j'attendais beaucoup de la danse comme art théâtral, impatient de voir ajouter à la leur technique un apprentissage de la notion d'interprétation, c'est volontiers que je rejoignais un groupe de comédiens sous la direction d'un danseur soliste (Cary Rick). Je quittai ce groupe après 2 ans pour retrouver un entraînement physique de danseur au Centre national de danse (CND) d'Angers.

Et puis je suis devenu danseur. La spontanéité des enfants et des « non-danseurs » dansants m'a séduit dans la compagnie de *La Place Blanche* (Josette Baiz).

Le travail d'improvisation, décalé mais humain, m'a séduit dans la Compagnie «*Dunes*» (Bernard Misrachi, Madeleine Chiche).

Depuis des années, je me sens à ma place dans la compagnie «*La Liseuse*» (Georges Appaix) où parole et danse se mêlent.

D'ailleurs, en parallèle... je prends un malin plaisir à entremêler voix et danses sur une même partition dans mes propres mises en scène chorégraphiques (compagnie «*Abdel Blabla*»)

Oui mais, pour mieux écrire cette partition, depuis quelques années, j'étudie plus en profondeur le logiciel Pro Tools, séquenceur arrangeur, et passe les certifications Expert (AVID) espérant approcher un peu, avec le son aussi, la spontanéité de la danse.

mercredi 30 septembre à 19h
au théâtre joliette-minoterie

RENCONTRE AVEC

Deborah

Laurent P et Lucie P

en collaboration avec la Fondation Camargo

Laurent Pichaud est lauréat 2015 de la Bourse d'Aide à l'écriture et au patrimoine en danse du Centre National de la Danse/Pantin pour son projet *Traduire Deborah Hay*.

Ce projet de recherche s'inscrit dans une démarche longue auprès de la chorégraphe américaine dont Laurent Pichaud est tour à tour l'interprète [*o,o* en 2006], le collaborateur [co-chorégraphe du duo *Indivisibilités*, créé en 2011], l'assistant chorégraphique [sur différentes pièces de groupes] et le traducteur.

Traduire Deborah Hay est un projet qui se déplit en plusieurs axes parallèles et complémentaires autour d'une même problématique : *comment sommes-nous chorégraphiés par les mots ?* Chaque axe répond à une pratique spécifique : traduire, adapter, archiver.

Lieu partenaire de la bourse du CND, la Fondation Camargo à Cassis a accueilli Laurent Pichaud et Lucie Perineau durant cinq semaines de résidence réparties sur l'année, pour la traduction de *My Body, the Buddhist*,

La dernière semaine de résidence se déroulera avec Deborah Hay, du 28 septembre au 3 octobre.

1. *My Body, the Buddhist*, de Deborah Hay, ed. Wesleyan University Press, Middletown, Connecticut, 2000

repères biographiques

Deborah Hay est née en 1941 à Brooklyn. Jusqu'à l'adolescence, elle se forme à la danse avec sa mère.

Dans les années 60, elle poursuit sa formation avec Merce Cunningham et Mia Slavenska, Robert Dunn, José Limón. Elle intègre la compagnie de Merce Cunningham en 1964 lors de sa tournée mondiale de six mois.

Membre du Judson Dance Theater, elle y expérimente et affirme ses premières chorégraphies, pensées, à l'instar de celles de ses pairs [Yvonne Rainer, Steve Paxton, Simone Forti, Trisha Brown...], à partir de l'expérience propre du temps de la représentation, la neutralité des interprètes, le rejet de toute virtuosité, théâtralité ou séduction. À partir de 1967, elle consacre son travail à des projets qui incluent un grand nombre d'interprètes amateurs, dans lesquels elle approfondit sa recherche sur des structures très organisées. On ne distingue plus les interprètes des spectateurs, jusqu'à ce que se dévoile la structure de la pièce.

Deborah Hay entame alors une longue période de réflexion sur la façon dont la danse est transmise et qui est danseur. Dans son loft de Soho, elle donne des cours gratuits à des danseurs pour tester ses concepts chorégraphiques.

En 1971, Deborah Hay quitte New York pour vivre dans une ferme communautaire du Vermont, prenant ses distances avec «*l'arène*» du spectacle.

Très éprise de tai-chi, passionnée par la matière du quotidien, les danses vernaculaires, voire folkloriques, Deborah Hay, enseigne, à l'invitation d'universités, des danses de groupe accompagnées de chansons populaires.

Elle crée alors une série de dix pièces, les «*Circle Dances*» qu'elle transmet durant des années dans tous les États-Unis. Elle en délivre le processus de leurs réalisations dans son premier livre, *Moving through the Universe in Barre Feet: Ten Circle Dances for Everybody* [Swallow Press, 1975].

En 1976, Deborah Hay s'installe à Austin [Texas] –où elle vit depuis lors– et se

co
en
ga
ni
EJ
de
lai
al
de
nu
rej
lie
De
He
ph
tiq
ini
Eu
de
of
rei
da
et
Er
po

Traduire Deborah Hay

Hay
Pichaud
Perineau

de notation et d'analyse inventé par Rudolph Laban. Cette pièce était le second volet de ma trilogie *The Man Who Grew Common in Wisdom*. Un mois plus tard, la notatrice me tendait la partition écrite en reconnaissant des manques cruciaux, car certains éléments de ma chorégraphie n'avaient pas d'équivalents dans son système. C'est à ce moment précis que j'ai commencé à réfléchir aux moyens de documenter ma danse. La vidéo et le cinéma, du moins sous une forme susceptible de restituer le mystère du spectacle vivant, étaient hors de ma portée financière. Le recours à l'écriture m'a permis d'élargir les frontières de mon expérience personnelle du mouvement. J'ai découvert que la prose pouvait jouer un rôle déterminant dans la transmission de mes chorégraphies.

Souvent, lorsque je cherche à mettre en mots l'acte de danser, des associations d'idées très particulières me viennent à l'esprit. Et souvent, celles-ci influent à leur tour sur mon travail de chorégraphe et d'interprète. Mon corps dansant intègre de nouveaux éléments durant ces périodes d'écriture.

Par exemple, le mouvement final de *Voilà* est précédé d'une histoire récitée par la soliste pour la seconde fois dans le spectacle.

Un homme vêtu d'un costume de chasse médiéval capture un petit oiseau en l'attrapant par les plumes de la queue. Il plaque fermement l'extrémité de cette queue contre une table. Comme l'oiseau se libère, quelques plumes retombent et s'éparpillent sur la table. L'homme se tourne alors vers moi et dit : « Ça, c'est du pillage ».

La soliste galope en cercles sur la scène, puis sort en traversant le public au lieu de rejoindre les coulisses. Dès la première représentation de *Voilà*, l'histoire de l'homme à l'oiseau était devenue une parabole où toute forme d'art s'apparentait à du pillage. L'oiseau réduit à quelques plumes symbolisait la transformation des éléments par l'artiste/alchimiste. Me sentant un brin intelligente, totalement poétique, et nullement limitée par ma présence physique, je courais en rond sur la scène et faisais ma sortie, image finale de l'artiste-pilleur.

duquel celui-ci a déclaré plus tard : *il y a certains aspects dans le spectacle de danse que j'avais toujours acceptés, comme déterminés. Travailler avec Deborah Hay a approfondi ma compréhension de ce que nous faisons en tant que danseurs.*

Elle publie son troisième livre, *My Body, The Buddhist* [Wesleyan University Press, 2000]. En 2004, elle crée à New York, *The Match*, pour quatre chorégraphes-danseurs américains, pièce pour laquelle elle a reçu un Bessie Award. En 2006, elle crée *O,O*, pour 5 chorégraphes américains. *O,O* repose sur la transmission de son solo *Room*. Un des enjeux fut de transmettre le solo avec des indications verbales, sans le montrer.

Quant à la France, Deborah Hay était venue y présenter une performance au Festival d'Automne à Paris en 1979.

Il aura fallu attendre 26 ans pour découvrir son travail, à l'invitation du Festival Montpellier Danse, du Festival d'Automne et de marseille objectif DansE.

CHAPITRE 12 mon corps prend plaisir à être ingénieux, extrait

[...] Elle cherche du travail, de préférence un projet de création d'un ou deux ans, en collaboration avec un directeur de lieu inspiré et audacieux. En échange d'un généreux salaire annuel, elle s'engage à explorer le corps comme une fenêtre sur la nature, le mythe, la métaphysique, l'humour, le pathos, l'Histoire, l'horreur, la danse, le son, la poésie, la banalité.

Elle n'est pas une comédienne diplômée, plutôt une artiste ostensiblement alerte. Elle investit son corps cellulaire avec une perspicacité sans pareille pour en explorer toute l'inventivité, non pour gonfler son ego. Elle évite les stimuli extérieurs, préférant replacer la perception au niveau de ses trillions d'entités cellulaires.

Elle expérimente à l'échelle microscopique depuis plus de 25 ans, car les retours tant personnels qu'artistiques que ses cellules lui font sont infinis.

Elle ne craint pas d'affronter le spectaculaire, elle a compris qu'elle ne subissait pas son charme. Le momentané est son muscle.

Pour éviter toute routine scénique, elle s'invente des consignes de mouvement qui sont impossibles à appréhender par la simple logique. Cela perturbe d'une manière relativement violente les énergies habituelles et stimule l'état de curiosité propre à l'investigation.

Elle aime jongler. Au lieu d'utiliser des balles ou des bâtons, elle s'entraîne à lancer quatre ou cinq expériences de perception à la fois. Certaines lui échappent, mais peu importe, elle les récupère si leur absence se fait sentir. Le directeur doit comprendre qu'elle préfère jongler plutôt que jouer à la balle. Lorsqu'on jongle, on n'a le temps ni d'analyser ni d'interpréter. En s'affranchissant ainsi du savoir, on se met en situation de curiosité, de questionnement. Et c'est à cet endroit, pour elle, que le spectacle est vivant.

Le choix de ne pas travailler avec un miroir l'a obligée à inventer un autre dispositif pour s'observer. Il y a quelques années, alors en résidence dans une université d'art, elle cherchait un endroit pour pratiquer seule avant son cours. On lui a proposé le studio de danse classique. Quand elle a passé la porte, un constat choquant s'est imposé à elle.

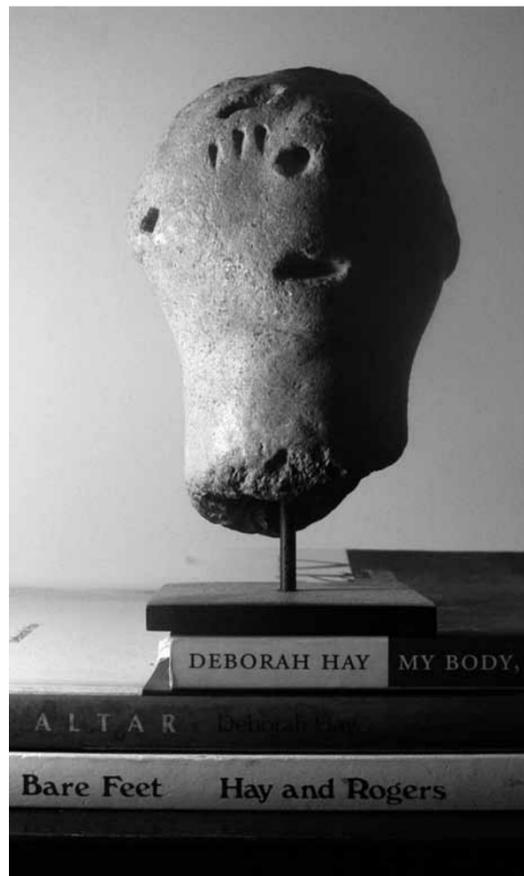
Au printemps 2006, elle crée *My country music* pour les étudiants de la formation du CNDC d'Angers.

Aux Subsistances à Lyon, elle présente une « version française » de *O,O*, créée avec 7 chorégraphes français [Nuno Bizzaro, Corinne Garcia, Emmanuelle Huyn, Jennifer Lacey, Catherine Legrand, Laurent Pichaud, Sylvain Prunenec]. La pièce résulte également de la transmission du solo *Room*, mais cette fois-ci, les interprètes ont travaillé seuls le solo pendant trois mois, avant de retrouver Deborah Hay pour la création en groupe.

En 2008, elle crée pour The Forsythe Company, *If I Sing To You*, et en 2009 *Up Until Now* à Toronto et *Lightening* à Helsinki, pièce pour 6 danseurs/chorégraphes.

Elle présente du 25 au 28 septembre 2015, *Figure a Sea*, pièce créée en collaboration avec Laurie Anderson pour 21 danseurs finnois au Cullberg Ballet de Stockholm. Son dernier livre *Using the Sky*, vient de paraître aux éditions Routledge.

Deborah Hay a reçu de nombreuses récompenses et s'est produite dans le monde entier.



Voilà un lieu, semblable à des milliers d'autres dans le monde, où des personnes de toutes sortes, surtout jeunes et vulnérables, viennent danser. Des barres horizontales à hauteur de taille courent le long des murs et les coupent en deux. Avant même d'entrer, les étudiants sont déjà conditionnés pour venir s'y agripper. L'identification et la conscience de soi se cherchent dans les immenses miroirs. Une substance poudreuse et collante, la colophane, est répandue sur le sol pour éviter que les pieds des danseurs ne se dérobent sous eux. Que présume-t-on des personnes qui viennent danser ici ?

En quoi l'absence de miroirs dans son espace de travail a-t-elle renforcé sa technique d'interprète ? Elle a appris à projeter un autre soi hors de son corps, un soi qui lui faisait face. Entière et changeante, elle « invitait à être vue » par ce témoin. Au bout de plusieurs années, elle a projeté un deuxième témoin, placé à un point de vue encore plus éloigné, et donc en mesure de la regarder pendant qu'elle se voyait être regardée. Grâce à ces deux témoins, elle est devenue non seulement plus alerte et plus consciente, mais aussi plus à même de choisir la manière de se situer et de se présenter dans l'espace et le temps.

Par ailleurs, un étrange phénomène s'est produit suite à l'invention de ces témoins : il lui semblait que plus elle parvenait à multiplier les points de vue, plus sa danse devenait intime.

Les voix imperceptibles de son corps dansant, qui ont émergé grâce au travail d'écriture littéraire, se sont révélées être un atout dans son parcours d'artiste. Son partenariat avec un directeur inspiré passera donc, entre autres, par un travail d'écriture sur leur collaboration. Dans quel contexte se sont-ils rencontrés ? Où et quand l'élan qui les porte l'un vers l'autre a-t-il commencé ? Quelles conditions étaient réunies pour le rendre possible ? Et par la suite, quelle alchimie naîtra entre eux ? Comment leurs singularités se rejoindront-elles ? Par quoi commenceront-ils ? Que finiront-ils par comprendre du travail de l'autre ? Enfin, comment s'entendront-ils d'un point de vue personnel ? Comment leur collaboration se mettra-t-elle en place, qu'engendrera-t-elle, quelle sera son essence ? Quelle influence aura chacun d'entre eux sur l'avenir de l'autre ?

Tout directeur intéressé peut prendre contact avec l'artiste.

Deborah Hay

Deborah Hay et marseille objectif DansE

2011 indivisibilités, avec Laurent Pichaud [résidence de création]
2007 stage professionnel
2007 A lecture on the performance of Beauty
2006 A lecture on the performance of Beauty
2006 Room

Laurent Pichaud et marseille objectif DansE

2014 domaine nomade
2013 jeux chorégraphiques, avec Rémy Héritier
2011 indivisibilités avec Deborah Hay [résidence de création]
2011 : pratiquer l'in situ, stage
2011 : lande part
2011 : pu [chorégraphie deborah hay, adaptation et interprétation laurent pichaud]

vendredi 2 octobre à 20h et samedi 3 octobre à 19h
au théâtre joliette-minoterie
une coréalisation marseille objectif DansE - Théâtre Joliette-Minoterie

Mark Tompkins, *Le Printemps*

avec Kamilya Jubran, Silvia Di Rienzo, Anna Gaïotti, Ananda Montange

conception Jean-Louis Badet et Mark Tompkins
chorégraphie et mise en scène Mark Tompkins
danse, chant, textes Silvia Di Rienzo, Anna Gaïotti, Ananda Montange
scénographie et costumes Jean-Louis Badet
lumière Séverine Rième
direction technique et régie lumière Titouan Lechevalier
musique, chant, oud Kamilya Jubran
administration, diffusion Amelia Serrano
collaboratrice administration Sandrine Barrasso

production Cie I.D.A. Mark Tompkins,
coproduction CDC Toulouse/Midi- Pyrénées [accueil studio]
avec le soutien de Fonds SACD Musique de Scène, La Villette-
 Résidence d'Artistes 2015, La Briqueterie CDC du Val-de-
 Marne, La Ménagerie de Verre [StudioLab], Centre National
 de la Danse, micadanses Paris
création 18-19 mai 2015 aux Rencontres Chorégraphiques
 Internationales de Seine Saint-Denis

la compagnie I.D.A. Mark Tompkins est subventionnée
 par la DRAC Ile-de-France / Ministère de la culture et de la
 communication au titre de l'Aide à la Compagnie

© Gilles Tutevoix



repères biographiques

Après une série de solos et spectacles collectifs, **Mark Tompkins** fonde la compagnie I.D.A. en 1983. Au fil du temps, sa manière unique de fabriquer des *objets performatifs non identifiés* est devenue sa signature. Solos et pièces de groupe, concerts et *performances* mêlant la danse, la musique, le chant, le texte et la vidéo sont les étapes de ce parcours initié au début des années 70 et poursuivi avec la complicité du scénographe Jean-Louis Badet depuis 1988.

Parallèlement, il mène une recherche sur l'improvisation et la composition instantanée par le biais de son enseignement et de ses performances avec de nombreux danseurs, musiciens, éclairagistes et vidéastes. Ses spectacles récents évoluent vers le théâtre musical, s'inspirant du music-hall, du cabaret, du vaudeville et de la comédie musicale. En 2008, il reçoit le Prix SACD de la Chorégraphie pour l'ensemble de son œuvre.

Jean-Louis Badet étudie la peinture à l'École des Beaux Arts de Paris et de Perugia en Italie. A partir de 1970, résidant au Danemark, ses activités de peintre le conduisent à collaborer avec des chorégraphes pour la réalisation de décors et de costumes. De 1980 à 1992, il dirige l'association *Espace Danse* au sein de l'Institut Français de Copenhague, qui présente et produit de jeunes chorégraphes français et internationaux. Depuis 1988, il est scénographe, costumier et collaborateur artistique de la compagnie I.D.A. En 2010, il joue dans *L'oubli, toucher du bois* de Christian Rizzo.

Kamilya Jubran est née en Israël, de parents palestiniens. Son père Elias, luthier d'instruments traditionnels, l'initie dès ses quatre ans à la musique et au répertoire arabe classique égyptien. En 1981, elle suit des études à l'université hébraïque de Jérusalem pour devenir assistante sociale. Au bout d'un an, elle décide de se consacrer entièrement à la musique et rejoint le groupe musical palestinien *Sabreen* à Jérusalem. Pendant vingt ans, elle en est la chanteuse principale, joue du qanoun et du oud et produit quatre albums avec eux. En 2002, elle obtient une bourse en Suisse et s'oriente vers un registre musical différent. Elle vit et travaille à Paris depuis 2003, et collabore notamment avec Werner Hasler, trompettiste et musicien électronique de Bern, et la compositrice et contrebassiste Sarah Murcia de Paris.

VOILE ET JUBILATIONS

Eblouissant solo au cœur de la dernière pièce de Mark Tompkins, *Le Printemps* : une danseuse vêtue d'amples volants se met à tourner. Les tissus flottent alors. Vite on devine la nudité en-dessous. Lâchant un volant après l'autre, le vêtement se défait progressivement. La danseuse poursuit nue sa giration de derviche. Splendide, quand la verticale de l'axe de toupie distribue la cambrure des rotundités du corps.

C'est là une manière de se dévêtir si insolite techniquement, qu'on s'y attache comme à une construction. La nudité en émerge comme un autre costume. L'art de Tompkins réside dans ce type de retournement : si *Le Printemps* est intensément coloré, sensitif, sa lecture arrache les signes de tout enfermement dans les codes, les formatages instaurés par les représentations dominantes.

Qui dit « printemps » peut vouloir dire arabe. Qui dit « femme arabe » dit, comme obligatoirement, femme voilée. Il y a bien deux burqas dans cette pièce. Juste le temps d'un gag burlesque. Tout le reste n'est qu'assomption jubilatoire d'une féminité, souvent bellement brandie seins nus, dans un chapelet d'apparences et situations énigmatiques. Ce sont les libertés du regard qu'il s'agit de dévoiler. Et non reconduire les tics médiatiques.

On fait la rencontre d'une musicienne palestinienne de haute trempe contemporaine (Kamilya Jubran). On capte les résonances d'une féconde poésie arabe. On observe des danses incertaines, accidentées à la renverse, chahut de corps insoumis, par trois femmes qui sont aussi circassienne, performeuse, ou de la rue.

On traverse tranquillement des désordres dynamiques surgis de harems improbables.

Attardons-nous, pour une fois, au langage des costumes mêmes : foutraque garde-robe de championnes sportives, silhouettes orientales et créatures urbaines. De leurs voiles, on ne sait plus s'ils sont de *djinnns*, babushkcas de livres d'enfants, bohémiennes diseuses de bonne aventure, Pussy Riot en fin de virée nocturne, mères de familles maghrébines ou combattantes masquées sur le front des rudes manifestations du temps.

Gérard Mayen

© Gilles Touthoix



Silvia Di Rienzo se forme entre l'Italie, l'Angleterre, la Belgique et la France à la danse moderne et contemporaine et aux techniques d'improvisation et de composition. Elle suit des études en littérature à l'Université de Rome, La Sapienza, et une formation de clown au Théâtre Samovar. À Paris depuis 2003, elle est interprète pour les compagnies de Laurence Rondoni et Mohammed Shafik, Anne Lopez, Valeria Apicella, Alexandre Pavlata et pour Malena Beer. Elle participe aux performances de Vincent Macaigne, Pauline Simon, Gaspard Guilbert, Tomeo Vergés et Richard Zachary. En 2013, elle crée C&C avec Stefania Brannetti, compagnie Eco-artistique de danse de rue. Elle mène également des ateliers aux Rencontres chorégraphiques internationales de Seine-Saint-Denis au sein des projets de Sandrine Maisonneuve. L'Ashtanga Viniyasa Yoga, qu'elle pratique et enseigne depuis 10 ans, est vital dans sa vie.

Anna Gaïotti étudie de 2003 à 2009 à l'École nationale supérieure des Beaux-arts de Paris. En 2006, elle obtient une bourse Erasmus et part à Berlin. Elle réalise sa première performance avec Antonia Baehr, *Parfois je suis le chevalier parfois je suis le cheval*, apprend le métier de modélisme et de patronage avec Patrick Ritz, et crée l'installation *Cocoon* pour La Robe, boutique de vêtements haute-couture de Gaël Hameau. De retour à Paris, elle continue sa recherche qui met en relation la présence d'un corps contenu et le mouvement, en réalisant les performances *Pass out*, *Anniversaire d'Arignatique*, *BRIDE 17.10.08* et *Air de jeu*. En 2009, elle crée la pièce *Confidence*, avec laquelle elle obtient son diplôme (DNSAP). Son engagement physique l'amène à la danse contemporaine, aux techniques d'improvisation et aux pratiques somatiques. En 2012, elle intègre la formation et master Essais au CNCD d'Angers, et en 2014 elle obtient une bourse dance-WEB au festival ImPulsTanz à Vienne. Elle concentre ses pratiques autour de la performance, qu'elle lie intrinsèquement à la mode et à l'écriture.

Ananda Montange est née dans une famille de musiciens et pratique la musique depuis son plus jeune âge. Inspirée par le jazz, le chant dhrupad et le chant diphonique, elle développe le travail de la voix. Parallèlement, elle se forme en tant qu'équilibriste dans les écoles de cirque de Lyon et de Chambéry, puis au théâtre gestuel avec le Théâtre du Mouvement. En 2010, elle intègre la formation Extensions au CDC de Toulouse. Les rencontres avec Alain Maratrat, Gyohei Zaitzu, Thierry Bae, Diane Broman et Mark Tompkins, l'amènent à se questionner sur le travail d'improvisation qui constitue une partie essentielle de sa recherche actuelle. Depuis 2012, elle travaille avec la Cie Juste Ici, la Cie La Canine, l'Association Manifeste et réalise des performances avec Robyn Orlin, le collectif Aaltra, Elisa Fantozzi, le trio Espace-Temps-Matière, et développe un travail de composition instantanée avec un collectif de musiciens et de danseurs dans le projet *FIRE !*.

Mark Tompkins et marseille objectif DansE

spectacles, performances, événements

2011 Friche Forêt

2008 Empty holes - la vie l'amour et la mort de John et Doris Dreem

2002 Hommages

1998 On the edge, festival d'improvisation - master-classes, spectacles, films

1994 Home [le meilleur des mondes]

1993 Witness

1991 La plaque tournante, Postcards from home

1989 Hommage à Vaslav Nijinski

films

Chute La Vie de Luc Riolon et Mark Tompkins, 1991

Seven Bridges de Luc Riolon et Mark Tompkins, 1990

La Plaque Tournante de Luc Riolon et Mark Tompkins, 1990-1992

Chant d'expérience de Luc Riolon et Mark Tompkins, 1988

Entre d'eux de Alain Longuet et Mark Tompkins, 1984



© Cie I.D.A

mercredi 28 octobre à 20h à la friche la belle de mai

SPECTACLE

Yvonne Rainer

The concept of dust, or How do you look when there's nothing left to move?

[Le concept de poussière, ou Comment regarder quand plus rien ne bouge?]

D'où vient cette musique ? extraits

Ainsi les véritables souvenirs doivent-ils moins procéder du rapport que désigner exactement l'endroit où le chercheur a mis la main sur eux.

Walter Benjamin, in *Fouilles et souvenir*. 1932.

Au début de *The Concept of Dust*, on entend un étrange récit sur un hérisson. Ce premier texte décrit la découverte d'un paléontologue dans le Centre Nord de la Colombie-Britannique, du « fossile d'un hérisson de seulement deux pouces de long, pas plus gros qu'une musaraigne ». Le tas d'os, minuscule et fragile, lové dans la paume du paléontologue, accumule en à peine deux pouces un passage quasiment insaisissable de temps : 52 millions d'années. Le fossile rappelle l'époque où cette région du Canada était une forêt tropicale. Ainsi que le paléontologue le déclare et Yvonne Rainer cite — l'étude de ces os « pourrait nous donner une meilleure idée de ce qu'il se passe aujourd'hui, si la Terre continue à se réchauffer ». Le fossile devient alors une preuve poignante et comique qui exprime à peine un indice ; il est un signal faible de ce que l'écrivain Rob Nixon a récemment caractérisé comme la « violence lente » des crises environnementales. Le sens de cette « urgence de ralentir » retentit dans la musique qui accompagne la pièce : *Le Naufrage du Titanic* de Gavin Bryars [1969]. La partition de Bryars ressemble à une interminable répétition de l'hymne chrétien « Plus près de Toi, mon Dieu » joué par l'orchestre du Titanic dans les derniers instants de son naufrage, entre 2h15 et 2h20. Répété, l'hymne devient un signal faible, sirène continue, masse sonore de pensée triste, d'anxiété et de mélancolie. Dans ses notes sur la partition, Bryars se demande : et si l'orchestre avait continué de jouer, sous l'eau, dans les fonds marins, « répétant encore et encore jusqu'à ce que le navire refasse surface et les sons ré-émergent ? »⁶

Plus tard, Rainer demande en aparté et d'un ton neutre « D'où vient cette musique ? ».

D'où vient cette musique ? Qui ou quoi parle, d'où, depuis quand ? » *The Concept of Dust* présente ce que Rainer décrit comme un « champ visuel animé ». En référence à *Continuous Project Altered Daily* [1970], cette création est structurée par l'indétermination : certaines séquences sont décidées en cours d'exécution par les danseurs eux-mêmes.

Et la pièce est pleine de signaux faibles, comme celui de l'infortuné hérisson — les mouvements des danseurs, les textes dits, les séquences musicales, un accord de piano, ou une peinture. Le but est d'amplifier ces signaux, de mettre en évidence leur faiblesse, leur qualité et les conditions de leur imperceptibilité croissante. Le fossile imprégné de son « urgence de ralentir », devient un signal faible de la crise environnementale, à condition que la technologie, la connaissance, la volonté de le capter existent. Sinon, il est juste un os. Ce qui est en jeu est de montrer la mesure de la distance

parcourue à partir de l'émission d'un signal jusqu'à sa réception. Quelle distance avez-vous parcourue pour me rejoindre ici ? Et que voulez-vous de moi ? Entre ici et ailleurs, il pourrait y avoir une distance de 52 millions d'années. Ou, ce pourrait être la distance entre le danseur et la danse.

On compare le fossile, le poids de sa preuve, avec celle des textes parlés qui suivent, extraits des cartels de la collection d'Art Islamique du MoMA. Les textes sont lus par Rainer ou par des danseurs qui, de temps à autre, se retrouvent face à un micro et une feuille. Le public entend des fragments du début du calendrier musulman en 622 ; la fondation de la nouvelle capitale Bagdad, la « ville de la paix », en 762 ; la montée et la chute de différentes dynasties — Abbassides, Samanides, Seïjuk ; et la fusion cosmopolite d'influences de l'Asie à l'Europe qui ont contribué à la richesse de la vie culturelle islamique et l'ont portée loin. L'art islamique lui-même est absent. Le « hors contexte » des citations est redoublé du fait de l'histoire récente, nous sommes obligés de réfléchir à la démolition continue de ce patrimoine culturel et à l'implication des États-Unis dans cette destruction.

« Quand les statues sont mortes, elles entrent dans l'art. Cette botanique de la mort est ce que nous appelons la culture ». Dans leur film, *Les statues meurent aussi* [1953], Alain Resnais et Chris Marker parlent de la mortalité des statues : comment une œuvre meurt quand la société qui l'a produite est perdue ou détruite, quand elle est séparée de la « vision de la vie » qui l'a rendue significative et perturbante. Pour les cinéastes, la « botanique de la mort » visible dans les collections d'Art Africain au British Museum, au Musée du Congo Belge [Musée royal d'Afrique centrale] et au Musée de l'Homme fait partie intégrante des conséquences de la colonisation européenne, mission non de civilisation mais de destruction massive d'une civilisation en faveur d'une autre, par la violence conjuguée de l'armée et du marché. [Pour sa mise en accusation de la violence coloniale, le film sera interdit jusqu'à la fin de la Guerre d'Algérie]. Tout au long du film, la caméra cherche à rendre présente la vie perdue. Une séquence célèbre, succession de gros plans en accéléré d'œuvres d'art, trouve son apogée dans le sourire complice d'un plongeur africain, qui brise la surface de l'eau d'où il re-émerge — « un débordement d'imagination » animé par la camera.

De là où nous sommes au 4^e étage du MoMA, nous pourrions aussi sentir cette mortalité d'une œuvre, « voir » la persistance de la vie perdue dans la peinture d'Henri Rousseau, *La Bohémienne endormie* [1897]. Pour la performance, la peinture a été installée temporairement en fond de scène. Dans la peinture, l'histoire est réifiée dans le mythe, les ravages de la violence coloniale distillés dans la vulnérabilité feutrée de la bohémienne endormie, sa fatigue, le rêve de son profond sommeil ; Rousseau l'appelle « La Nègresse ». Elle dort sur le sable frais du désert, au clair de lune, un bras replié pour oreiller de fortune, l'autre tenant fermement sa canne. Et il y a le lion. Pour Rousseau, qui n'a jamais quitté la France, mais a peint les jungles et les déserts des jardins de Paris pendant la fièvre de la conquête co-

loniale européenne du continent africain [la « ruée vers l'Afrique »], le sommeil est le monde de l'Autre, de la poésie, dans lequel « un lion passe par là, renifle son odeur et ne la dévore pas encore ». Autre entrée dans *The Concept of Dust*, Rainer met en scène un *tableau vivant** : à plusieurs reprises pendant la pièce, un danseur examine la peinture, puis s'allonge sur un tapis, imitant la posture de la bohémienne, avant de « se réveiller » pour reprendre la danse.

Nous les danseurs, sommes-nous les bohémiens et vous le lion ? Dans un texte distribué au public, Rainer propose un exercice de comparaison entre la peinture de la bohémienne endormie et les corps plus tout jeunes des danseurs : « Qu'est-ce qui a le plus de valeur ? Qui évalue quoi ? ».

La question n'est pas la valeur, esthétique ou économique, avec laquelle comparer les corps exposés. Mais la possibilité même d'une telle comparaison entre ce qui est peint et ce qui est vivant — la condition qui permet cette comparaison. La proposition de Rainer est en partie motivée par un regain de vogue pour la danse dans les musées. Dans les débats actuels, un point critique du malaise autour de cette [re]alliance entre les arts de la scène et les arts visuels est la valeur du danseur. Comment le travail du danseur est-il évalué ? En quoi est-il différencié du travail du peintre ou de l'œuvre d'art ? Et que dire de l'invisibilité du travail du danseur, en particulier par rapport à l'hyper-visibilité de son corps ?

Le problème s'intensifie avec le spectacle du corps au repos, le corps présumé pas en travail, « ne faisant rien », le corps endormi. « Mais en cette époque de désirs chroniquement frustrés, voulez-vous voir plus qu'une peinture de gitane endormie ? Voulez-vous plus que le corps d'une danseuse endormie ? Voulez-vous la toucher ? Voulez-vous la tester, la sentir ? »

Comment distinguer le danseur de la danse ?

En 1974, Annette Michelson citait un vers célèbre de William Butler Yeats pour souligner l'importance de la nouvelle danse de Rainer des années 60. Dans ses pièces comme *Trio A* [1966], Rainer proposait une démythification du corps au travail dans la danse « se tenir debout, marcher, courir, manger, porter des briques, montrer des films, se déplacer ou être déplacé par quelque chose, plutôt que par soi-même ». Son travail critiquait le spectacle du corps de la danseuse en faveur d'« une manière neutre, plus concrète, plus banale d'être physiquement dans la performance ». La danseuse n'existe ni avant, ni au-delà de la danse ; l'important n'est pas son charisme ou sa persona, mais ses mouvements — « ce qu'elle fait ». Ainsi que Marx l'a écrit sur le corps de l'ouvrier au travail, « le travail est la vie, qui donne forme au feu ; il est l'état transitoire des choses, leur temporalité, ainsi que leur création dans un temps de vie » Comment alors comprendre le fait, l'expérience, que « dans cette ère de désirs chroniquement frustrés », il semble qu'il ne suffit pas de voir ce qu'un corps fait, mais que l'on a besoin de tester le corps, le sentir, peut-être même le pousser, le bousculer, le taper à coups de pied, pour voir

s'« il » est réel, s'il est en vie ? Qu'est-ce que le danseur et la danse ?

Dans *The Concept of Dust*, il ya un mouvement de danse récurrent appelé « l'écrasement », expression littérale de la définition : « entassement de choses, ou en particulier de personnes, afin qu'elles appuient de force les unes sur les autres ». Un écrasement se réfère aussi à « une pression qui contusionne, casse, blesse ou détruit ». L'écrasement est également un engouement. Les danseurs se rassemblent les uns sur les autres, se poussent, créent une mêlée comprimée. De ce petit groupe ramassé, émergent soudain le balayage gracieux d'un bras, la pointe d'une main, ou un squat et un sourire ironique.

La question de l'invisibilité du travail des danseurs — couplée à l'hyper-visibilité de leur corps — est reprise et entrelacée dans des problématiques plus larges et plus étendues, posées au fil des interruptions sporadiques des textes dits. Grâce à ces textes, nous comprenons les effets de la sublimation du corps : les désaveux esthétiques des ravages de l'amour et du sexe, de la maladie et de la mort ; et en quoi ce « grand art d'asexualisation » est étroitement lié à la politique, à l'idéologie, à la guerre. Quel est le prix de ce désaveu, ce refus de voir, de soutenir un regard, de se souvenir ? Un vers est cité, celui d'un poète stupéfait par la beauté de l'été précocité d'un monde qui a oublié ses holocaustes « Monde, les petits enfants ont été jetés comme des papillons, ailes battant dans les flammes ». Rainer le juxtapose à un extrait du journal d'un médecin nazi dans lequel de longs passages détaillent « un excellent dimanche soir » à côté d'une phrase laconique « participation à une action spéciale », pour décrire sa participation aux chambres à gaz. Que faire, alors, avec « le vieux problème, bien connu de la tache aveugle » ? Comment vivons-nous avec ces taches aveugles, ces obstructions à la réception, et leur nécessité pour le statu quo, leur apparente inévitabilité ? « Mais un jour, tout va s'effondrer, si nous ne faisons pas face à la réalité » entend-on un écrivain demander. « Oui » répond son interlocuteur « tôt ou tard ».

S'opposant à l'épais brouillard sonore du *Naufrage du Titanic*, les danseurs vont et viennent dans une dynamique qui évoque les rythmes de jeux d'enfants, le flux et le reflux, la concentration et la dispersion. En particulier, il y a un mouvement de danse souvent répété qui implique l'utilisation d'un oreiller. La règle du jeu est que celui qui est marqué par l'oreiller arrête de bouger et tombe lentement avec l'oreiller. Comme si l'oreiller était un aimant puissant, la partie du corps qu'il touche doit être aussi le premier point de contact avec le sol. En tombant, se crée une forme drôle et triste à la fois. La « chose » vous tire vers le bas et vous amène, supportant votre poids, accueillant votre chute, dans un placage au sol qui est aussi une étreinte. C'est un arrêt brutal et momentané du mouvement qui vous oblige à vous reposer, à prendre soin de vous, qui prend soin de vous.

À propos de ces arrêts de mouvement, dans un essai à paraître sur *The concept of dust*, Rainer souligne un nouvel élément — ou plutôt une dimension —

chorégraphie Yvonne Rainer

interprété par Pat Catterson, Patricia Hoffbauer, Emmanuèle Phuon, Yvonne Rainer, Keith Sabado, David Thomson

tour manager Margot Videcoq

directeur technique Les Dickert

production Performa / New York

création du 9 au 14 juin 2015 au MoMA/New York City

jeudi 29 octobre à 19h

RENCONTRE AVEC Yvonne Rainer



Yvonne Rainer. *The Concept of Dust, or How do you look when there's nothing left to move?* 2015. Performers Pat Catterson, Patricia Hoffbauer, Emmanuèle Phuon, Yvonne Rainer, Keith Sabado and David Thomson. © 2015 Fondazione Antonio Ratti, Como. Photo Moira Ricci.

du mouvement, celui de « ne rien faire ». « Ne rien faire » consiste à sortir du trajet d'un autre danseur, se tenir debout sur le côté, s'asseoir sur une chaise ou au sol jambes croisées, reprendre son souffle, regarder les autres. C'est une pause attentive, active même, qui dément la passivité présumée de « faire rien ». C'est une action entre l'activité et la passivité, un quelque chose entre quelque chose et rien. Et c'est ce « rien faire » qui ceint l'indétermination structurée de la danse, module le rythme de ses contractions et dilatations. « En tant que spectateurs, nous assistons à des vies autonomes qui ne font pas obstacle à la possibilité d'une coopération et d'une aide mutuelle ». Nous pouvons analyser la façon dont la chorégraphie de Rainer intègre le banc de touche, un espace pour s'y retirer et en revenir ; se rappeler le tapis du fond de scène précité et le côté cour de la scène. Et si les bancs de touche sont visibles, ils sont rendus visibles *comme* marge, *comme* apartés, *comme* rien – travail constitutif des petits boulots.

Dans *History et Obstinacy* [1981], somme ténaculaire sur le développement du travail vivant, Alexander Kluge et Oskar Negt discutent de la figure d'une femme soudeuse qui rajoute un mouvement, un balayage arrière de ses bras « à la manière d'ailes », à son travail fragmentaire de soudage sur un cycle répétitif de neuf secondes. « Elle n'a rien à faire pour faire fonctionner la machine » insistent-ils, « elle doit se déployer afin de supporter cette abstraction ». Pour Kluge et Negt, son mouvement en forme d'ailes est une marque d'obstination, non un résidu d'habitudes passées, mais une habitude créée en relation dialectique au caractère abstrait, aliénant de son travail, à peine une habitude – un tic ou une bizarrerie qui lui permet de continuer. Du point de vue du patron de l'usine ou du contremaître qui supervise la ligne d'assemblage, le mouvement en forme d'ailes n'est rien. Mais pour le soudeuse, il y a quelque chose entre rien et quelque chose, quelque chose qui lui permet de continuer à se mouvoir.

Rainer dit en aparté : « Avant toute chose l'absolue nécessité de bouger »**

* en français dans le texte

** DH Laurence, in *Sea and Sardinia*

Soyoung Yoon

Directrice de Programme et Professeur adjoint en Art History & Visual Studies à l'Eugene Lang College of Liberal Arts, The New School
participe au Whitney Museum Independent Study Program
Texte édité par Thomas J. Lax et Jason Perse.

Yvonne Rainer et marseille objectif DansE spectacles

2010 : *Spiraling Down* et *RoS Indexical*

films [diffusés régulièrement au cours des saisons]
The man who envied women, 1984, 16mm, 130', coul, v.o.
Journeys from Berlin 1980, 16 mm, 125', coul, sonore, v.o.
Trio A, de Robert Alexander, 1978, 16 mm, 11', nb, muet

film sur et avec Yvonne Rainer
2008 : *9 evenings of theater and engineering*, de Alfons Shillings- n/b, 1966, 20'

repères biographiques

Yvonne Rainer est née en 1934, à San Francisco où elle a grandi dans une famille d'immigrants italiens anarchistes.

En 1956, elle déménage à New York où elle étudie la danse avec **Martha Graham** tout en acquérant une formation classique. Au début des années 60, elle participe aux ateliers d'Ann Halprin et fréquente assidûment les classes de Merce Cunningham et **Robert Dunn**, au sein desquelles elle crée sa première pièce, *Three Satie Spoons* [1960-61] qui combine la structure musicale de *Gymnopées N°3* de Satie et la partition aléatoire de *Fontana Mix* de John Cage.

Elle y rencontre Trisha Brown, Robert Morris, Steve Paxton, Robert Raushenberg avec lesquels elle fonde, en 1962, le Judson Dance Theatre dont elle sera la chorégraphe la plus prolifique et la plus polémique. À l'instar de ses membres, Rainer brouillera la ligne franche séparant habituellement les danseurs des non-danseurs, explorant l'utilisation d'actions banales pour défier les conventions de la danse, et se focaliser sur les propriétés matérielles, le potentiel du corps en mouvement dépourvu d'attributs psychologiques et narratifs.

Rainer crée plusieurs œuvres marquantes du répertoire du Judson, dont *We Shall Run, Terrain* [1963] et *Part of a Sextet* [1964]. Lors de la conception de *At My Body's House* [1963], elle demande aux ingénieurs Billy Klüver et Harold Hodges de mettre au point des transmetteurs radio miniatures lui permettant d'amplifier les sons de sa respiration.

No Manifesto, en 1965, prone une esthétique rudimentaire et anti spectaculaire qu'elle concrétise en 1966, avec le premier volet de *The mind is a muscle : Trio A*. Flux ininterrompu de mouvements complexes, cette pièce exige du danseur qu'ils ne regarde jamais en direction du public lors de son exécution. Devenue ensuite œuvre indépendante, *Trio A* est rejouée depuis par Yvonne Rainer et de très nombreux autres interprètes.

En 1969, elle crée *Continuous Project-Altered Daily*, pièce avec laquelle elle se dégage de son rôle d'auteur et qui sera à l'origine du collectif d'improvisation Grand Union, fondé en 1970 avec Trisha Brown, Steve Paxton, Douglas Dunn et David Gordon sur des bases égalitaires qui contestent la notion d'auteur.

Bien qu'elle intègre l'image projetée dans des environnements scéniques depuis ses premières pièces, Yvonne Rainer réalise son premier film *Lives of Performers* en 1972, avec lequel elle commence à approfondir les thèmes de ses recherches chorégraphiques.

À partir de 1975, elle se consacre à la création de films [sept longs métrages entre 1976 et 1996] dans lesquels elle joue du montage disjonctif, intégrant ses performances de danse, narrations, textes et photographies. Elle y développe des « juxtapositions radicales », suivant le terme emprunté à Susan Sontag, qui touche aux rapports entre la fiction et le documentaire. La manière dont elle traite l'image est fortement influencée par sa connaissance du corps. Ses films abordent des thèmes tels que le féminisme [*Film about a woman who...*/1974, *Kristina Talking Pictures*/1976], la violence politique [*Journeys from Berlin*/1980], l'exclusion sociale [*Privilege*/1990], la maladie et le vieillissement [*MURDER and murder*/1996].

En 2000, à l'invitation de Mikhail Baryshnikov, elle revient à la chorégraphie avec *After Many a Summer Dies the Swan*.

Depuis, elle a créé six pièces qui puisent à une grande variété de sources : histoire du spectacle, culture populaire, manifestations sportives, sciences économiques...



© Adrien Chevrot

journal 71 automne 2015 année 28

CALENDRIER

du 7 au 20 septembre | friche la belle de mai

Corinne Pontana et **François Bouleau** [Marseille] | *Après Tout* | résidence
création vendredi 9 octobre à 21h à Klap maison pour la danse dans le cadre de Question de danse
réservation uniquement auprès de Klap : 04 96 11 11 20

mercredi 30 septembre | 19h | théâtre joliette-minoterie

Deborah Hay [Austin, États-Unis], **Laurent Pichaud** [Nîmes] et **Lucie Perineau** [Bruxelles] | *Traduire Deborah Hay* | rencontre
en collaboration avec la fondation camargo
entrée libre sur réservation

vendredi 2 octobre à 20h | samedi 3 octobre à 19h | théâtre joliette-minoterie

Mark Tompkins [Paris] | *Le Printemps* | spectacle
en coréalisation avec le théâtre joliette-minoterie
tarifs : plein 20 € | réduit de 12 € à 3 € | passeport joliette | carte flux 2015

mercredi 28 octobre à 20h | friche la belle de mai

Yvonne Rainer [New York, États-Unis] |
The Concept of Dust, or How to do you look when there's nothing left to move? | spectacle
tarifs : plein 12 € | réduit de 8 € à 3 € | carte flux 2015

jeudi 29 octobre | 19h

Yvonne Rainer | rencontre
entrée libre sur réservation

lieux

théâtre joliette-minoterie, scène conventionnée pour les écritures contemporaines
2, place henri verneuil | Marseille 2^e | 04 91 90 74 28 | www.theatrejoliette.fr

friche la belle de mai | 41, rue jobin | Marseille 3^e
bus 49 ou 52, arrêt la friche | métro 1-2 station saint-charles, puis bus 52 |
tram2 station longchamp, puis 10 mn à pied | station vélo | parking entrée 2

renseignements et réservations

MARSEILLE OBJECTIF DANSE 04 95 04 96 42

friche la belle de mai, 41 rue Jobin 13331 Marseille cedex 3
télécopie 04 95 04 95 00 — courriel info@marseille-objectif-danse.org
www.marseille-objectif-danse.org

BILLETTERIE

La réservation est obligatoire.
Retrait des billets sur place le jour de la représentation.
Billetterie ouverte 1h avant les manifestations.
Les billets non retirés 10 mn avant l'heure de la représentation sont remis en circulation.

Achat en ligne *Le Printemps* : www.theatrejoliette.fr
The Concept of Dust : www.lafriche.org

Billets en vente à **espaceculture_marseille**, 17 la Canebière 13001
et dans les lieux des spectacles.

marseille objectif DansE est partenaire de L'attitude 13, du Pass'Arts et des Chèques culture.
Tarifs scolaires et groupes : nous consulter.

BAR ET RESTAURANT ouverts avant et après les manifestations dans chaque lieu.

Yvonne Rainer. *The Concept of Dust, or How do you look when there's nothing left to move?* 2015.
Performers Pat Catterson, Patricia Hoffbauer, Emmanuèle Phuon, Yvonne Rainer, Keith Sabado and David Thomson.
© 2015 Fondazione Antonio Ratti, Como. Photo Moira Ricci.



29^e saison

équipe permanente

déléguée générale Josette Pisani | attachée à la communication Vanina Lebeau | aide-comptable Sonia Soltani

collaborateurs

coordonateur et directeur technique Xavier Longo |
webmâitre Nicolas Sevaux | expert comptable Jean-Marc Mosselmans | commissaire aux comptes Marc Lopez
conception graphique et réalisation Francine Zubeil,
La fabrique sensible
conception générale, rédaction, traductions Josette Pisani
impression Bremond Coloriage | 4000 exemplaires |
septembre 2015

membres fondateurs

Odile Cazes | Madeleine Chiche | Nicole Corsino |
Norbert Corsino | Bernard Misrachi | Geneviève Sorin

marseille objectif DansE est une structure résidente de la friche la belle de mai,
co-fondatrice de la scic-sa friche la belle de mai,
conventionnée par la Ville de Marseille,
subventionnée par le Conseil Départemental des Bouches-du-Rhône et
La Région Provence-Alpes-Côte d'Azur
avec l'aide de l'Onda [Office National de Diffusion Artistique]
pour certains spectacles en diffusion
licences d'entrepreneur du spectacle 2_117752 et 3_117753,
organisme de formation 93 13 11270 13

marseille
objectif
DansE

