

DIRECTION DE LA COMMUNICATION
ET DES PARTENARIATS

DOSSIER DE PRESSE



DANSER SA VIE

ART ET DANSE DE 1900 À NOS JOURS

23 NOVEMBRE 2011 – 2 AVRIL 2012

DANSER SA VIE

Centre
Pompidou

Wald

DANSER SA VIE

ART ET DANSE DE 1900 À NOS JOURS

23 NOVEMBRE 2011 – 2 AVRIL 2012

GALERIE 1, NIVEAU 6

9 novembre 2011



Direction de la communication
et des partenariats
75191 Paris cedex 04

Directrice
Françoise Pams
téléphone
00 33 (0)1 44 78 12 87
courriel
francoise.pams@centrepompidou.fr

attachée de presse
Anne-Marie Pereira
téléphone
00 33 (0)1 44 78 40 69
courriel
anne-marie.pereira@centrepompidou.fr

www.centrepompidou.fr

SOMMAIRE

1. COMMUNIQUÉ DE PRESSE	PAGE 3
2. INTRODUCTION	
« DANSONS NOS VIES ! », Christine Macel et Emma Lavigne	PAGE 6
3. PARCOURS DE L'EXPOSITION	PAGE 10
4. PUBLICATIONS	PAGE 46
5. EXTRAITS DE TEXTES DU CATALOGUE	
« SUBJECTIVITÉS MODERNES : ENTRE DÉSIR D'EXTASE ET D'EURYTHMIE », Christine Macel	PAGE 48
« DANSER À L'ENVERS », Emma Lavigne	PAGE 53
« ÉCRIRE LA DANSE, QUELQUES REPÈRES POUR UNE ANTHOLOGIE	PAGE 57
6. PROGRAMMATION EN RÉSONANCE AVEC L'EXPOSITION	PAGE 61
7. MÉCÈNES	PAGE 69
8. PARTENAIRES MÉDIA	PAGE 71
9. VISUELS POUR LA PRESSE	PAGE 74
8. INFORMATIONS PRATIQUES	PAGE 79



14 novembre 2011



Direction de la communication
et des partenariats
75191 Paris cedex 04

Directrice
Françoise Pams
téléphone
00 33 (0)1 44 78 12 87
courriel
francoise.pams@centrepompidou.fr

attachée de presse
Anne-Marie Pereira
téléphone
00 33 (0)1 44 78 40 69
courriel
anne-marie.pereira@centrepompidou.fr

www.centrepompidou.fr

Charlotte Rudolph : « Le Saut de Palucca »,
vers 1922-1923, coll Centre Pompidou
© Adagp, Paris 2011

Avec le soutien de

LONGCHAMP
PARIS

et de



En partenariat média avec

**PARIS
PREMIERE**

inRockuptibles

TROIS

artnet.fr



COMMUNIQUÉ DE PRESSE

DANSER SA VIE

ART ET DANSE DE 1900 À NOS JOURS

23 NOVEMBRE 2011 – 2 AVRIL 2012

GALERIE 1, NIVEAU 6

Le Centre Pompidou consacre une exposition sans précédent aux liens des arts visuels et de la danse, depuis les années 1900 jusqu'aujourd'hui. L'exposition puise dans la tradition des grandes manifestations transdisciplinaires du Centre Pompidou que son Président, Alain Seban, a voulu réactiver. Sur plus de deux mille mètres carrés sont présentées près de 450 œuvres : des chefs-d'œuvre de l'art du XX^{ème} siècle, de Matisse à Warhol ; des chorégraphies qui marquèrent des moments clefs d'un siècle de danse, de Nijinski à Merce Cunningham ; et des œuvres d'artistes contemporains inspirés par la danse, d'Olafur Eliasson à Ange Leccia.

Le titre *Danser sa vie* est emprunté à la danseuse Isadora Duncan, pionnière de la danse moderne : « *Mon art est précisément un effort pour exprimer en gestes et en mouvements la vérité de mon être. (...) Je n'ai fait que danser ma vie* », explique-t-elle dans son ouvrage *Ma vie*, publié en 1928.

À travers un parcours en trois actes, l'exposition montre la passion de l'art et de la danse pour le corps en mouvement.

LES TROIS GRANDS VOILETS DE L'EXPOSITION

LA DANSE COMME EXPRESSION DE SOI, DE VASLAV NIJINSKI À MATTHEW BARNEY

L'invention d'une nouvelle subjectivité est explorée à travers la naissance de la « danse libre » dégagée du ballet classique avec Isadora Duncan. En Allemagne, à l'heure de l'expressionnisme et de la *Freikörperkultur* (la culture du corps libre), se noue un échange sans précédent entre artistes et danseurs qu'incarnent par exemple la danseuse Mary Wigman, les peintres Ernst Ludwig Kirchner et Emil Nolde. De Vaslav Nijinski à Matthew Barney, de Mary Wigman à Kelly Nipper, l'art contemporain dialogue également avec les chefs-d'œuvre modernes.

DANSE ET ABSTRACTION, DE LOÏE FULLER À NICOLAS SCHÖFFER

La naissance de l'abstraction est envisagée à travers les inventions de Loïe Fuller, ou par la façon dont Kandinsky, les cubistes, les futuristes, le Bauhaus et les avant-gardes russes s'emparent de la danse. Certains artistes, comme Sophie Taeuber-Arp, pratiquent à la fois danse et arts plastiques. D'autres dialoguent avec des danseurs, comme Kandinsky avec Gret Palucca. Ballets mécaniques notamment avec Oskar Schlemmer, inventions cinétiques et ballets virtuels achèvent cette histoire avec les recherches de Nicolas Schöffer et d'Alwin Nikolais. Cette section présente aussi *Movement Microscope*, 2001, une œuvre inédite d'Olafur Eliasson conçue pour l'exposition.

DANSE ET PERFORMANCE, DE DADA À JÉRÔME BEL

Un dernier volet évoque les liens de la danse avec l'art de la performance, et réciproquement : depuis les premières actions dadaïstes du Cabaret Voltaire jusqu'à l'invention des *tasks* (gestes empruntés à la vie quotidienne) par la danseuse Anna Halprin, en passant par les happenings d'Allan Kaprow et les recherches du Black Mountain College de Caroline du Nord (États-Unis). Dans les années 1960, Merce Cunningham dialogue avec Jasper Johns, ou encore Andy Warhol. Un ensemble d'œuvres et de documents évoque le Judson Dance Theater à New York, puis dévoile l'influence sur l'art de la culture populaire du clubbing et de la techno.

ŒUVRES LIVE

L'exposition active l'œuvre *Untitled (Go-Go Dancing Platform)*, 1991 de Felix Gonzalez-Torres et l'installation *Instead of allowing some thing to rise up to your face dancing bruce and dan and other things*, 2000 de Tino Sehgal pour un danseur. Trisha Brown (avec le soutien du Centre National de la Danse, Paris, et du Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris) réactive l'œuvre *Planes* datant de 1968 (10 séances). De jeunes artistes contemporains donnent également à voir la danse en *live*. Davide Balula réalise *Mechanical Clock for 60 dancers*, une performance qui prend la forme d'une horloge mécanique où 60 danseurs incarnent littéralement le passage du temps (1 séance). Alex Cecchetti réalise pour le Centre Pompidou *The Conversation of the Arrows*, 2011 qui réunit cinq danseurs dans un chassé-croisé d'exercices ludiques laissant la place à l'improvisation.

PUBLICATIONS

Deux ouvrages publiés aux Éditions du Centre Pompidou sous la direction de Christine Macel et Emma Lavigne, un catalogue de référence de 320 pages avec illustrations couleurs et essais par des spécialistes (Marc Dachy, Douglas Crimp, Marcelle Lista, Pascal Rousseau, Norbert Servos, Adrien Sina...), une anthologie de textes de chorégraphes, d'écrivains, de danseurs, d'artistes et de philosophes (Nietzsche, Mallarmé, Mary Wigman, Laurence Louppe, Alain Badiou...), accompagnent cette manifestation.

EN RÉSONANCE AVEC L'EXPOSITION

Parallèlement à l'exposition, le Centre Pompidou propose une programmation de Spectacles vivants riche en danse contemporaine, couvrant une large palette de propositions et d'approches du corps en mouvement (Meg Stuart, Maria La Ribot, Olga de Soto, Myriam Gourfink, Herman Diephuis...).

Le Festival *Vidéodanse* présente les œuvres de 150 chorégraphes à travers une programmation de 250 films qui retracent une histoire de la danse moderne et contemporaine. Un programme de conférences et des cycles de *Prospectif Cinéma* et *Vidéo et après* sont organisés en lien avec l'exposition.

L'installation interactive de Richard Siegal *If/Then*, 2001, sera présentée dans le Forum du Centre Pompidou.

**LISTE DES ARTISTES** (SUSCEPTIBLE DE MODIFICATIONS)

Charles ATLAS
Joséphine BAKER
Matthew BARNEY
Pina BAUSCH
Jérôme BEL
Gerhard BOHNER
Frédéric BOISSONNAS
Antoine BOURDELLE
Constantin BRANCUSI
Trisha BROWN
Alexander CALDER
Giannina CENSI
Etienne CHAMBAUD
Lucinda CHILDS / Sol LEWITT
René CLAIR
Lizica CODREANO
Merce CUNNINGHAM
Emile JAUQUES- DALCROZE
Sonia DELAUNAY
François DELSARTE
Fortunato DEPERO
André DERAÏN
Serge DIAGHILEV
Théo Van DOESBURG
Isadora DUNCAN
Olafur ELIASSON
Elsa von FREYTAG-LORINGHOVEN
Nicolas FLOCH
Jan FABRE
Nat FINKELSTEIN
William FORSYTHE
Simone FORTI
Loïe FULLER
Valeska GERT
Felix GONZALEZ-TORRES
Martha GRAHAM
Anna HALPRIN
Raoul HAUSMANN
Alex HAY
Deborah HAY
Vilmos HUSZÁR
Niddy IMPEKOVEN
Jasper JOHNS
Kurt JOOSS
Vassily KANDINSKY
Allan KAPROW
Anne Teresa DE KEERSMAEKER/
Thierry DE MEY
André KERTÉSZ
Ernst Ludwig KIRCHNER
Yves KLEIN
Harald KREUTZBERG

František KUPKA
Rudolf von LABAN
Ange LECCIA
Fernand LÉGER
Babette MANGOLTE
Daria MARTIN
Henri MATISSE
Vsevolod MEYERHOLD
Jeff MILLS
Simon DYBBROE MØLLER
Peter MOORE
Robert MORRIS
Tomoyoshi MURAYAMA
Eadweard MUYBRIDGE
Hans NAMUTH
Bruce NAUMAN
Vaslav NIJINSKI
Atwin NIKOLAIS
Kelly NIPPER
Isamu NOGUCHI
Emil NOLDE
Hélio OITICICA
Gret PALUCCA
Valentin PARNAC
Steve PAXTON
Mai-Thu PERRET
Francis PICABIA
Pablo PICASSO
Jackson POLLOCK
Yvonne RAINER
Robert RAUSCHENBERG
MAN RAY
Christian RIZZO
Auguste RODIN
Alexandre RODTCHENKO
Charlotte RUDOLPH
Jia RUSKAJA
Valentine de SAINT-POINT
Kazuo SHIRAGA
Lavinia SCHULZ & Walter HOLDT
Oskar SCHLEMMER
Carolee SCHNEEMANN
Kurt SCHMIDT
Nicolas SCHÖFFER
Tino SEHGAL
Gino SEVERINI
Stephen SHORE
Sophie TAEUBER-ARP
Wolfgang TILLMANS
Georges YAKOULOV /
Léonide MASSINE
Andy WARHOL

**PROGRAMMATION
DE PERFORMANCES**

(hors spectacles vivants)

Davide BALULA / Biba BELL
Trisha BROWN
Alex CECCHETTI

**PROGRAMMATION
PROSPECTIF CINÉMA**

Fikret ATAY
Charles ATLAS
Johanna BILLING
Tacita DEAN
Joachim KOESTER
Mark LECKEY
Rashaad NEWSOME
Ferhat ÖZGÜR
Christodoulos PANAYIOTOU

VIDÉO ET APRÈS

Adrian PIPER

2. INTRODUCTION

DANSONS NOS VIES !

Christine Macel et Emma Lavigne, commissaires

«Et que l'on estime perdue toute journée où l'on n'aura pas au moins une fois dansé¹», écrivait Nietzsche, qui plaçait la danse au centre de son esthétique. Entre explosion de vie dionysiaque et aspiration apollinienne, la danse a été en effet un pivot de la révolution esthétique moderne. Avec des pionnières comme Loïe Fuller et Isadora Duncan, avec le génie de Vaslav Nijinski, une rupture sans précédent a eu lieu dans l'art du corps en mouvement. Ce bouleversement a eu une influence décisive dans l'évolution des arts visuels, qui n'ont cessé depuis, au-delà de la représentation de la figure de la danseuse de ballet, familière au siècle précédent, d'entretenir une relation étroite et fructueuse avec la danse. *Danser sa vie* est une exposition qui explore ce dialogue parfois fusionnel de la danse moderne et contemporaine avec les arts visuels. Elle privilégie le foisonnement incommensurable de la scène occidentale, avec les deux grands foyers de l'*Ausdruckstanz* allemande et de la *post-modern dance* américaine qui, nourris par les apports des danses extra-européennes, ont su inventer un langage chorégraphique rompant avec la permanence des formes classiques. *Danser sa vie* trace les temps forts d'une histoire inédite, en insistant sur les thématiques communes entre l'époque moderne et aujourd'hui, telles que la figure du faune incarnée par Nijinski en 1912 et revisitée par Matthew Barney dans les années 1990. L'exposition remonte aux sources d'un engouement – récemment revivifié – de la scène artistique contemporaine pour la danse. Ainsi, au fil de l'exposition, diverses œuvres d'art contemporain, Simon Dybbroe Møller, Olafur Eliasson, Daria Martin, Kelly Nipper, Mai-Thu Perret ou encore Tino Sehgal, dialoguent avec les chefs-d'œuvre de la modernité.

La première salle constitue une sorte de programmation de notre propos, mêlant des temps et des médiums récurrents de l'exposition : la peinture moderne, le film d'artiste et l'installation performative. Elle fait advenir des résonances entre *La Danse* d'Henri Matisse et l'œuvre *Instead of allowing some thing to rise up to your face dancing bruce and dan and other things* (2000) de Tino Sehgal, tandis que le film de Daria Martin, *In the Palace* (2000) compose des tableaux vivants où la caméra bouge à la place des corps qui eux restent figés, évoquant les grandes figures de la danse moderne, de Joséphine Baker à Oskar Schlemmer, en passant par Martha Graham. Ce sont ces histoires entremêlées que l'on retrouve dans un parcours traversé par le postulat d'Isadora Duncan énoncé au début du siècle. «Mon art est précisément un effort pour exprimer en gestes et en mouvements la vérité de mon être. Dès le début, je n'ai fait que danser ma vie²», écrivait-elle, annonçant une des constantes de l'art du XX^e siècle, des dadaïstes jusqu'aux œuvres participatives de l'art actuel : faire de la danse une manifestation visible de la vie. «Il faut adorer danser pour persévérer. La danse ne donne rien en retour, ni manuscrits à garder, ni peintures à mettre au mur ou même à exposer dans des musées, ni poèmes à publier ou à vendre, rien sauf cet instant fugace, unique, où vous vous sentez vivre³.» Le constat de Merce Cunningham retentit avec d'autant plus de force que son décès, consécutif à celui de deux autres figures aussi essentielles que Pina Bausch et Kazuo Ōhno, a fait vaciller le socle sur lequel se déployait la recherche chorégraphique contemporaine. La problématique de l'exposition a consisté à se demander d'emblée comment «exposer la danse» malgré son irréprésentabilité consubstantielle et tout particulièrement à un moment où les enjeux esthétiques de la non-danse sont venus interroger les modalités de transmission de cette histoire immatérielle. Boris Charmatz a ainsi récemment créé un musée de la Danse à Rennes, conçu comme un lieu qui, paradoxalement, ne conserve rien, un espace expérimental pour penser, pratiquer et transmettre. Son *Expo zéro* inaugurant le «musée» est une exposition d'œuvres chorégraphiées, à l'instar de plusieurs manifestations récentes qui ont privilégié la présentation de performances.

Parallèlement à ces regards, qui donnent la part belle au *live* plutôt qu'aux scories d'un art éphémère, l'exposition *Danser sa vie* donne à voir les traces laissées à dessein (notations, films, photographies) par des danseurs et des chorégraphes souhaitant constituer une mémoire collective de cet art du temps présent. Elle cherche à mettre en lumière des œuvres qui, sortant de la simple mimesis, ont saisi le corps dansant pour inventer de nouvelles incarnations plastiques. La création chorégraphique contemporaine

vient elle-même puiser dans cette mémoire, d'Anne Collod réactivant des œuvres comme *Parades and Changes* d'Anna Halprin à Tacita Dean rendant hommage à Merce Cunningham dans son film *Craneway Event*.

Nous avons donc conçu l'exposition selon trois axes thématiques traversant le siècle, trois dominantes qui se sont révélées au cours de nos recherches : celle de la subjectivité qui s'incarne dans l'œuvre jusqu'à devenir expression ; celle d'une histoire de l'abstraction du corps, de son élémentarisation à sa mécanisation ; celle de la performance, née avec les avant-gardes dada, qui s'est définie avec la danse au point de se confondre avec elle à partir des années 1960. Enfin, nous avons fait le choix de juxtaposer les médiums en insistant sur la dimension perceptive du spectateur afin de le plonger, notamment grâce au film, au plus près des corps en mouvement.

DANSES DE SOI : LA DANSE, EXPRESSION DE LA SUBJECTIVITÉ

« Le geste est l'agent direct du cœur⁴ », disait François Delsarte, penseur du XIX^e siècle qui a influencé de manière posthume la naissance de la danse moderne avec son art de l'expression, de Rudolf von Laban à Isadora Duncan en passant par Ruth Saint Denis et Ted Shawn. C'est en effet l'invention d'une nouvelle subjectivité qui est explorée à travers la naissance de la danse libre dégagée du ballet classique, incarné par la figure d'Isadora Duncan.

Les danseurs expriment alors une ferveur sensuelle qui fait parfois scandale, comme celle de Nijinski dans *L'Après-Midi d'un faune*, qui constitue une nouvelle source d'inspiration dionysiaque pour les artistes. Une « joie de vivre » s'empare des corps dansants, qui se dénudent et semblent réactiver d'antiques bacchantes. En même temps qu'Henri Matisse et André Derain célèbrent l'extase du corps nu et libéré qui danse, en rondes ou en cortèges bachiques, se développent en Suisse et en Allemagne des foyers, imprégnés par la culture du nu en vogue à cette époque, de danses nouvelles. Ce sont les écoles d'Émile Jaques-Dalcroze, qui tente d'éduquer les corps en fonction des rythmes musicaux au sein de paysages naturels comme sur la scène, ou la communauté établie par Rudolf von Laban au Monte Verità, la mythique colline d'Ascona, qui voient la naissance de pratiques inédites. En Allemagne, le courant expressionniste produit de riches échanges entre peintres et danseurs. Si Rudolf von Laban incarne la nouvelle figure du danseur à la fois pédagogue et théoricien, c'est Mary Wigman, son élève dans la communauté libre du Monte Verità, qui incarne le mieux la femme traversée par des pulsions de vie et de mort, illustrées dans sa fameuse *Hexentanz [Danse de la sorcière]*. Celle qui se considère comme une danseuse de l'humanité fascine autant les peintres Emil Nolde et Ernst Ludwig Kirchner que son élève Gret Palucca. C'est dans la lignée de cette *Ausdruckstanz*, en dialogue avec l'expressionnisme allemand, que s'inscrit l'invention du *Theatertanz* de Pina Bausch, elle-même héritière du chorégraphe engagé Kurt Jooss. « Dansez, dansez, sinon nous sommes perdus⁵ », disait-elle.

DANSE ET ABSTRACTION

L'histoire de l'abstraction ne serait pas ce qu'elle est sans la danse. En résonance avec les évolutions techniques d'un XX^e siècle toujours plus industrialisé, danseurs et artistes inventent un nouveau répertoire de gestes et de formes plastiques, qui font entrer le corps dans la modernité. Au tournant du siècle, s'appuyant sur l'avènement de l'éclairage électrique, l'imagination créatrice de Loïe Fuller donne naissance à une autre révolution avec ses ballets cinétiques. L'impact de sa danse serpentine sur les artistes, depuis les symphonies chromatiques et rythmiques de Sonia Delaunay jusqu'au dynamisme des œuvres futuristes de Gino Severini et de Fortunato Depero, est considérable. « La danse a toujours extrait de la vie ses rythmes et ses formes... Il faut imiter par les gestes les mouvements des machines ; faire une cour assidue aux volants, aux roues, aux pistons ; préparer ainsi la fusion de l'homme et de la machine, parvenir au métallisme de la danse futuriste », écrit Filippo Tommaso Marinetti en 1917 dans son *Manifeste de la danse futuriste*.

La relation de Vassily Kandinsky à la danse, explicitée dans *Du spirituel dans l'art*, a été tout aussi importante d'un point de vue théorique, pour les artistes mais aussi pour des danseurs comme Rudolf von Laban. Bien qu'elle n'ait abouti qu'à peu de réalisations pour ce qui le concerne, à l'exception de sa mise en scène des *Tableaux d'une exposition* de Modest Moussorgski, elle s'avère être la prémonition des bouleversements artistiques à venir.

L'invention d'une danse abstraite par Gret Palucca, à laquelle il rend hommage dans son ouvrage *Point et ligne sur plan*, semble avoir répondu à ses vœux. Toutes les avant-gardes, en particulier De Stijl et le Bauhaus, se sont également emparées de la danse, toutes fascinées par le corps en mouvement, par ses couleurs, par ses lignes, par son dynamisme et par ses rythmes, avec en point d'orgue *Le Ballet triadique* d'Oskar Schlemmer en 1922. « Que veut dire, que signifie : abstrait ? Pour faire bref, et d'une façon générale, cela signifie la simplification, la réduction à l'essentiel, à l'élémentaire, au primaire, pour opposer une unité à la multiplicité des choses... La danse abstraite doit signifier une création née d'elle-même, qui se suffit à elle-même », précise Schlemmer dans *Abstraction dans la danse et le costume* en 1928. Ce corps géométrisé, élémentarisé, mécanisé et stylisé, a été aussi au cœur des recherches de Rudolf von Laban, danseur, dessinateur et fondateur de la choréutique. Sa figure de l'icosaèdre, volume à facettes enserrant toutes les possibilités de mouvement du corps, a été une influence majeure pour un danseur comme William Forsythe, de même qu'elle trouve des échos dans les recherches les plus contemporaines d'Olafur Eliasson, qui a réalisé une œuvre nouvelle, *Movement microscope*, 2011, inscrite dans cet héritage, à l'occasion de l'exposition *Danser sa vie*.

Quant à la pensée humaniste d'Oskar Schlemmer, résolument tournée vers le devenir de l'homme face à la technologie, elle résonne aujourd'hui chez bon nombre de créateurs contemporains. Ainsi en va-t-il pour le chorégraphe Alwin Nikolais, qui propose une intégration esthétique du monde de la technologie à la scène en métamorphosant, grâce à l'action de la lumière, les corps géométrisés des danseurs en éléments fantasmagoriques d'une composition globale. Ou pour le sculpteur Nicolas Schöffer qui fait fusionner les danseurs avec ses sculptures cybernétiques en un organisme unique incarnant la circulation continue de l'énergie.

PERFORMANCE ET DANSE

Le dernier volet de l'exposition explore les liens de la danse avec l'art de la performance – et réciproquement. Depuis les premières actions dadaïstes du Cabaret Voltaire à Zurich pendant la Première Guerre mondiale, danse et performance se sont trouvées intimement liées. Les danseuses Mary Wigman, Emmy Hennings, Suzanne Perrottet ou Sophie Taeuber-Arp participent à l'aventure Dada, tandis que les années 1920 voient apparaître des figures aussi essentielles que Valeska Gert ou Niddy Impekoven, qui fascina le dadaïste Tomoyoshi Murayama, fondateur de Dada au Japon.

L'art de la performance n'aurait pas été le même sans la danse. Le Black Mountain College a été le berceau d'une intense activité où danse et performance se sont étroitement rapprochées, notamment avec la complicité de John Cage et de Merce Cunningham à la fin des années 1940. Une constellation d'artistes tels que Nam June Paik, Andy Warhol ou Robert Rauschenberg gravite autour du chorégraphe, l'aidant à bouleverser la notion d'œuvre d'art totale héritée du théâtre wagnérien. Dans les années 1950, sur la côte ouest des États-Unis, c'est la danseuse Anna Halprin qui va ouvrir une brèche sans précédent dans le dialogue entre l'art et la vie, la danse et la performance, en inventant les *tasks*, ces mouvements qui renouent avec les actes du quotidien, avec la nature et avec l'espace sociopolitique. Les innovations du Judson Dance Theater à New York dans les années 1960, les happenings d'Allan Kaprow et de Fluxus dans les années 1950 et 1960, font du corps en mouvement le sismographe des états d'âme de la société contemporaine. Les allers et retours esthétiques, formels et conceptuels entre chorégraphes et artistes sont alors incessants. Certains d'entre eux, comme Robert Rauschenberg, Yvonne Rainer, Robert Morris ou Trisha Brown, se définissent autant comme plasticiens que comme chorégraphes. Aussi Trisha Brown investit-elle les espaces du musée au même titre que les toits ou la rue. La danse est partout, tout le monde peut être danseur, selon les chorégraphes Deborah Hay, Steve Paxton ou Anna Halprin. Comme le rappelle le philosophe Georges Didi-Huberman, « on danse le plus souvent pour être ensemble ⁶ ». La danse populaire est la forme privilégiée de cette réinvention d'un corps collectif, rompant avec l'individualisme hérité du modernisme. Elle a été une source constante d'inspiration pour les artistes, depuis le Bal Bullier pour Sonia Delaunay ou les danses endiablées de Joséphine Baker pour Alexander Calder. Ce sont des pas de fox-trot qui s'impriment sur les *Dance Diagrams* de Warhol, qui se rêvait lui-même, danseur de claquettes. La culture clubbing qu'il contribue alors à forger en faisant des boîtes de nuit l'extension de son studio a inspiré nombre d'artistes après lui. Les grandes heures du disco à la fin des années 1970, avec l'inoubliable prestation de John Travolta dans le film *Saturday Night Fever*, suscite aujourd'hui encore une nouvelle lecture par Ange Leccia. C'est la musique

funk de Bootsy Collins qui constitue le socle des *Funk Lessons* d'Adrian Piper poursuivies dans le film *Shiva Dances*, tandis que le bal populaire et la danse du go-go danseur inspirent à Felix Gonzalez-Torres deux de ses œuvres performatives. Wolfgang Tillmans saisit quant à lui l'alchimie des corps engagés dans l'extase électronique. « Je ne vois aucune contradiction entre l'art et le divertissement. [...] La danse est un divertissement. L'art ne contredit pas le divertissement. Le théâtre et la danse sont en prise directe sur le contemporain. [...] Jamais je n'ai eu la moindre intention de changer le monde, mais au contraire de le voir tel qu'il est et de faire ce qui est possible avec un tel monde ⁷ », affirmait Cunningham, abolissant définitivement les frontières entre la pratique chorégraphique contemporaine et la danse populaire, la scène et la boîte de nuit, l'art et la vie. C'est l'un des enjeux du *Show Must Go On* de Jérôme Bel, qui nous invite à « danser nos vies » au rythme, notamment, du tube de David Bowie, *Let's Dance*.

Ce foisonnement se poursuit dans les salles de cinéma du Centre Pompidou, où sont présentées les œuvres de nombreux jeunes artistes : Tacita Dean avec *Craneway Event*, Johanna Billing avec *I'm Lost without Your Rhythm*, Christodoulos Panayiotou avec son *Slow Dance Marathon*, ou encore Ferhat Özgür avec *It Is Time to Dance Now*, tandis que la tendance la plus pop s'illustre avec les œuvres de Mark Leckey et Rashaad Newsome. En outre, des performances ponctuent l'exposition, avec notamment la réactivation historique de l'œuvre *Planes* (1968) de Trisha Brown ou encore celles de Davide Balula *Mechanical Clock for 60 Dancers* et d'Alex Cecchetti *The Conversation of the Arrows*.

Ainsi, l'exposition *Danser sa vie* et les événements organisés au Centre Pompidou qui l'accompagnent ont cherché à faire découvrir au grand public comment les médiums de la danse et des arts visuels, par leur nature même, se sont réciproquement influencés, comment l'art a été modifié par la danse et comment la danse a été modifiée par l'art. La vie même reste au centre des préoccupations des artistes des deux bords qui parfois se rejoignent. Illustrant également le constant dialogue qui existe entre « high » and « low culture », cette manifestation offre une nouvelle manière de regarder l'art. C'est en observant la danse hopi que l'historien d'art Aby Warburg avait renouvelé l'approche de l'histoire de l'art du XX^e siècle et réinterprété les danses de la Renaissance florentine, inaugurant une lecture anthropologique de l'art. Aujourd'hui, c'est à une lecture polyphonique et décloisonnant les genres que le spectateur est invité, où l'art étend sa définition au plus profond de la vie.

NOTES

1. Friedrich Nietzsche, « Des tables anciennes et nouvelles », *Ainsi parlait Zarathoustra* (1883-1885), traduit de l'allemand par Geneviève Bianquis, Paris, Flammarion, « GF », 2006, p. 264.
2. Isadora Duncan, *Ma vie* (1928), traduit de l'anglais (États-Unis) par Jean Allary, Paris, Gallimard, « Folio », 1999.
3. Merce Cunningham, *Changes: Notes on Choreography*, New York, Something Else Press, 1968, non paginé ; traduit de l'anglais (États-Unis) par Marc Dachy, *Change*, n° 41, L'Espace Amérique, mars 1982.
4. François Delsarte, cité par Ted Shawn, *Chaque petit mouvement. À propos de François Delsarte*, traduit de l'anglais (États-Unis) par Annie Suquet, Bruxelles/Pantin, Éditions Complexe/Centre national de la danse, 2005, p. 62.
5. Pina Bausch, extrait du film de Wim Wenders, *Pina*, 2011.
6. George Didi-Huberman, « Arenas ou les solitudes spatiales », *Le Danseur des solitudes*, Paris, Éditions de Minuit, 2006, p. 9.
7. M. Cunningham, cité par Larry Finley, « Was Egghead a Stripper? U.I. Panel Debates Arts », journal non identifié, novembre 1967.

3. PARCOURS DE L'EXPOSITION

PREMIÈRE PARTIE LA DANSE COMME EXPRESSION DE SOI DE VASLAV NIJINSKI À MATTHEW BARNEY

SALLE 2

« Ils veulent que je danse des choses gaies. Je n'aime pas la gaieté. J'aime la vie. »
Vaslav Nijinski



Photographe présumé : Waléry
L'Après-Midi d'un faune, 1912
Epreuve gélatino-argentique
Bibliothèque du Musée de l'Opéra de Paris



Auguste Rodin
Nijinski, 1912
Bronze
Musée Rodin, Paris.



Matthew Barney
ENVELOPA: Drawing Restraint 7 (kid) [détail], 1993
Diptyque d'épreuves gélatino-argentiques dans des cadres en plastique prothétique
Collection Ms. Helen Van Der Meij-Tcheng, Londres

SALLE 2

ISADORA DUNCAN, LA DANSE LIBRE

« Mon art est précisément un effort pour exprimer en gestes et en mouvements la vérité de mon être. Il m'a fallu de longues années pour trouver le moindre mouvement absolument vrai. Les mots ont un sens différent. Devant le public qui venait en foule à mes représentations, je n'ai jamais hésité. Je lui ai donné les impulsions les plus secrètes de mon âme. Dès le début, je n'ai fait que danser ma vie. »

Isadora Duncan

Le jeune artiste Étienne Chambaud (né en 1980)
revisite une image de l'école Duncan en Allemagne



Antoine Bourdelle
Isadora, 1909
Dessin à la plume et à l'encre violette sur papier vélin
Musée Bourdelle, Paris



Étienne Chambaud
La Danse, 2009
Collage photographique : répétition d'un tirage anonyme noir et blanc
d'Irma Duncan à Grünwald, vers 1910
Collection M. Étienne Chambaud, Paris



SALLE 3

LA DANSE DANS LA NATURE

« Nous étions jeunes. Et la liberté de ces semaines d'été, ajoutée à la beauté ensoleillée du paysage, délivrait nos membres et ouvrait les portes spirituelles de notre vivacité. Nous marchions dans la forêt [...] dansions jusque tard dans la soirée sur les plateaux enflammés et dans les doux herbages des vallées. Tout était fête et n'avait pas de fin. »

Mary Wigman

Les danseurs de l'école de danse de Rudolf von Laban à Monte Verità, Ascona



Johann Adam Meisenbach
Danseurs au Lac Majeur près d'Ascona, 1914
Plaques photographiques autochromes
Zürich, bibliothèque de la Kunsthaus

« La nature est l'invention de la vie. L'art, c'est l'invention d'une joie. »

André Derain



André Derain
Danse bachique, 1906
Crayon et aquarelle sur papier
The Museum of Modern Art, New York



SALLE 4 DANSE EXPRESSIONNISTE : LE CORPS POSSÉDÉ

« Les danseuses inspiraient mes tableaux et ceux-ci probablement les danseuses. »

Emil Nolde

Emil Nolde, ami de Mary Wigman, la peint à plusieurs reprises



Emil Nolde
Tänzerin (Mary Wigman), non daté
Aquarelle et gouache sur papier
Stiftung Seebüll/Ada und Emil Nolde

« Lorsqu'un soir je rentrai dans ma chambre, complètement hagarde, par hasard je me regardai dans la glace. Elle reflétait l'image d'une possédée, sauvage et lubrique, repoussante, fascinante. Échevelée, les yeux enfoncés dans les orbites, la chemise de nuit de travers, le corps sans forme : la voilà, la sorcière – cette créature de la terre, aux instincts dénudés, débridés, avec son insatiable appétit de vie, femme et bête en même temps. »

Mary Wigman

Kelly Nipper (née en 1971) rejoue près de cent ans après *La Danse de la Sorcière* de Mary Wigman



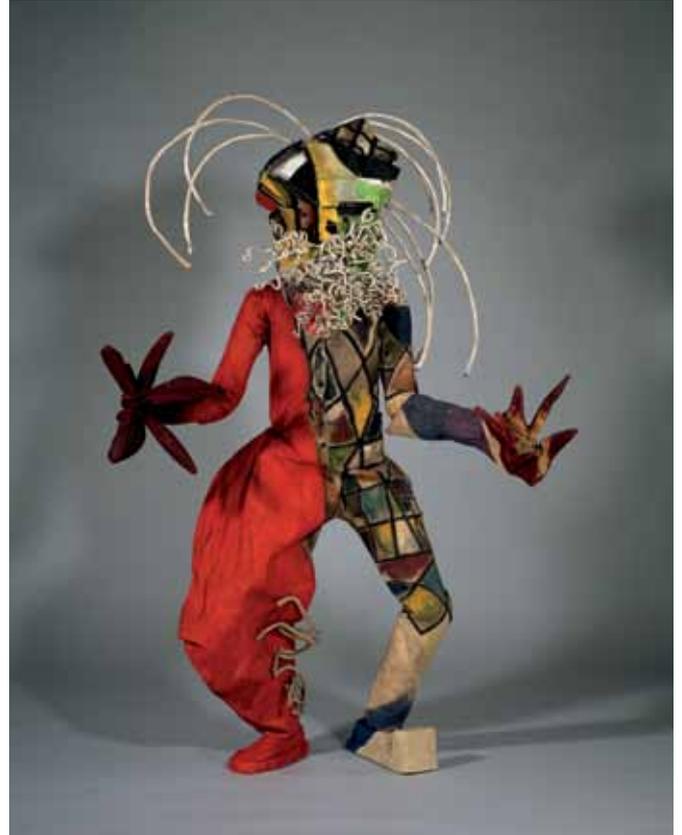
Kelly Nipper,
Weather Center, 2009
Vidéo noir et blanc, sonore
Danseuse Taisha Paggett, costume Leah Piehl
Courtesy de l'artiste



À Hambourg, dans les années 1920, un couple météore, Lavinia Schulz et Walter Holdt, crée une œuvre d'art totale récemment découverte, mêlant danse, costume et musique.



Lavinia Schulz et Walter Holdt
Toboggan Frau, 1923
Costume, matériaux divers
Museum für Kunst und Gewerbe, Hambourg



Lavinia Schulz et Walter Holdt
Toboggan Mann, 1923
Costume, matériaux divers
Museum für Kunst und Gewerbe, Hambourg



Charlotte Rudolph,
Mary Wigman dans *Hexentanz*, 1926
Épreuve gélatino-argentique
Deutsches Tanzarchiv Köln, Cologne

Ernst Ludwig Kirchner, admirateur de Mary Wigman, la peint à plusieurs reprises



Ernst Ludwig Kirchner,
Totentanz der Mary Wigman, 1926-1928
Huile sur toile
Galerie Henze & Ketterer, Wichtrach / Berne

SALLE 5
DE LA DANSE D'EXPRESSION À LA DANSE-THÉÂTRE

Le « Tanztheater » de Pina Bausch, héritage de l'Expressionnisme allemand



Pina Bausch
Le Sacre du printemps, Opéra national de Paris,
Palais Garnier, décembre 2010
Photographie de Sébastien Mathé



Kurt Jooss
Der grüne Tisch [La table verte], Théâtre des Champs-Élysées, Paris, 1932

DEUXIÈME PARTIE DANSE ET ABSTRACTION

SALLE 6

DES BALLETS CINÉTIQUES DE LOÏE FULLER À LA PEINTURE ABSTRAITE DES ANNÉES 1910

« C'est peut-être cette grande artiste de la ligne et des couleurs, la Loïe Fuller, qui fut le précurseur de l'art féminin d'aujourd'hui quand elle inventa cette chose géniale où se mêlaient la peinture, la danse, le dessin et la coquetterie et que l'on appela très justement : la danse serpentine. »

Guillaume Apollinaire

Les ballets cinétiques de Loïe Fuller



Anonyme (film produit par Auguste et Louis Lumière),
Danse serpentine II, 1897-1899
Film de 35 mm colorisé au pinceau transféré sur bêta numérique, muet
Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris

« [Apollinaire] définit avec son habileté coutumière dans une de ses critiques Edtaonisl et Udnie : C'est ainsi, dit-il, que sont intitulées les grandes toiles de F. Picabia. Elles ne peuvent se réclamer de l'affirmation du Poussin : la peinture n'a pas d'autres buts que la délectation et la joie des yeux. Ce sont des œuvres ardentes et folles qui narrent les étonnants conflits de la matière picturale et de l'imagination. »

Entretien avec **Francis Picabia**, cité par **Gabrielle Buffet-Picabia**



Francis Picabia,
Udnie, (Titres attribués : *Jeune fille américaine*; *Danse*), 1913
Huile sur toile
Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris



« Les différentes positions du corps, les mouvements – volontaires ou automatiques – que nous accomplissons au cours de notre vie, sont autant de manières de nous situer dans l'espace. Traduits en rythmes, ces mouvements se font danse. »

František Kupka



František Kupka,
La Foire ou La Contredanse, 1912-1913
Huile sur toile
Musée Kampa, Prague

Simon Dybbroe Møller, artiste né en 1976, revisite les problématiques forme – couleur – lumière dans la danse contemporaine



Simon Dybbroe Møller,
Dance of Light, 2009
162 diapositives projetées en boucle,
sonore
Galerie Kamm, Berlin

RYTHMES ABSTRAITS

Sophie Taeuber-Arp, danseuse et plasticienne

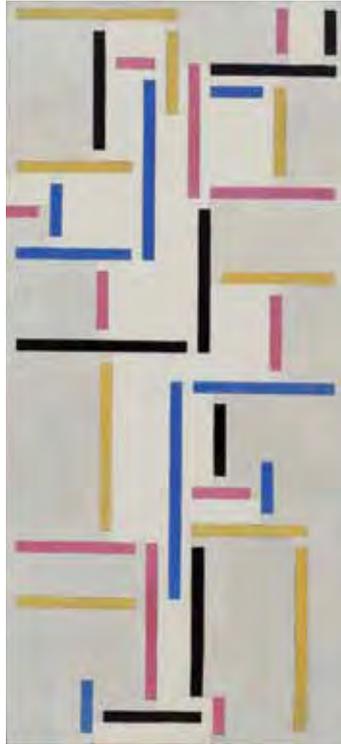


Sophie Taeuber-Arp
Taches quadrangulaires évoquant un groupe de personnages, 1920
Gouache sur papier
Collection Nathalie et Léon Seroussi, Paris

«Elle dansait et rêvait, un triangle, un rectangle, un rectangle dans un cercle, un cercle dans un cercle, un cercle qui luit, un cercle qui sonne, un rectangle immobile avec beaucoup de petits cercles sonnants, elle rêvait nuit et jour de cercles vivants.»
Jean Arp au sujet de **Sophie Taeuber-Arp**



Anonyme
Sophie Taeuber-Arp dansant avec un masque de Marcel Janco au Cabaret Voltaire, Zürich, 1916
Épreuve gélatino-argentique
Clamart, Fondation Arp, Maisons-ateliers Jean Arp et Sophie Taeuber



Theo Van Doesburg,
Rythme d'une danse russe, 1918
Huile sur toile
The Museum of Modern Art, New York

« Je trouve que la danse est l'expression la plus dynamique de la vie et, par conséquent, le thème le plus important pour l'art visuel pur »

Theo Van Doesburg

Theo Van Doesburg, passionné par la danse, invite des danseurs dans son atelier



Le danseur Valentin Parnakh dansant Epopée devant Contre-Composition XVI de Theo Van Doesburg, Paris, vers 1925.
La Haye, collection RKD, Archives Théo et Nelly Van Doesburg

DANSE ET GÉOMÉTRIE DU MOUVEMENT

« Le mouvement est pour ainsi dire une architecture vivante, vivante à la fois par les changements de position et de cohésion. Cette architecture créée par les mouvements humains est faite de trajets traçant des formes dans l'espace, et nous appelons ces formes des 'formes-traces' ».

Lisa Ullmann à propos de **Rudolf von Laban**

Laban, Nijinski et Forsythe

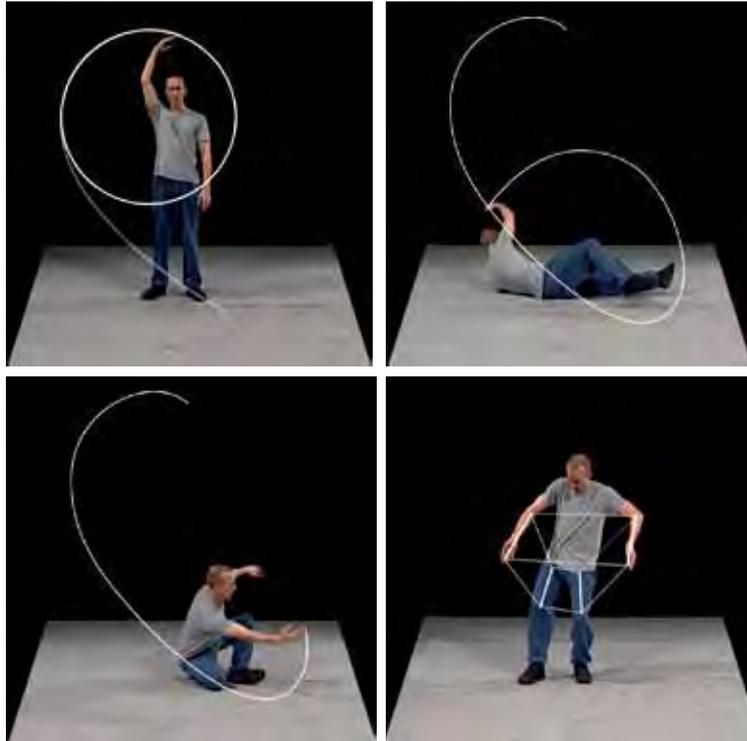


Rudolf von Laban
Raum und Körper, 1915
Crayon de couleur sur papier
Kunsthaus Zürich, Graphische Sammlung, Zurich



Rudolf von Laban
Ikosaeder Tanz, 1925
Epreuve gélatino-argentique
Bibliothèque du Kunsthhaus de Zurich

William Forsythe réalise ses «Improvisation Technologies» d'après les théories de Laban



William Forsythe
Lectures pour Improvisation Technologies, 2011
Vidéo, couleur, sonore
Production : Julian Gabriel Richter/The Forsythe Company and ZKM, 2011

Olafur Eliasson conçoit un film de «performance/danse» spécialement pour l'exposition



Olafur Eliasson
Movement microscope, 2011
Vidéo HD, couleur, sonore
Courtesy de l'artiste, Neugerriemschneider Berlin, Tanya Bonakdar Gallery, New York
Production : Maja Hoffman / LUMA Foundation, Arles



SALLE 8 BALLETS MÉCANIQUES

«*Tout peut bouger, "la mesure humaine" qui, jusqu'ici, était dominante disparaît. L'homme devient un mécanisme comme le reste, de but qu'il était, il devient un moyen (multiplication des moyens d'effet)*»
Fernand Léger

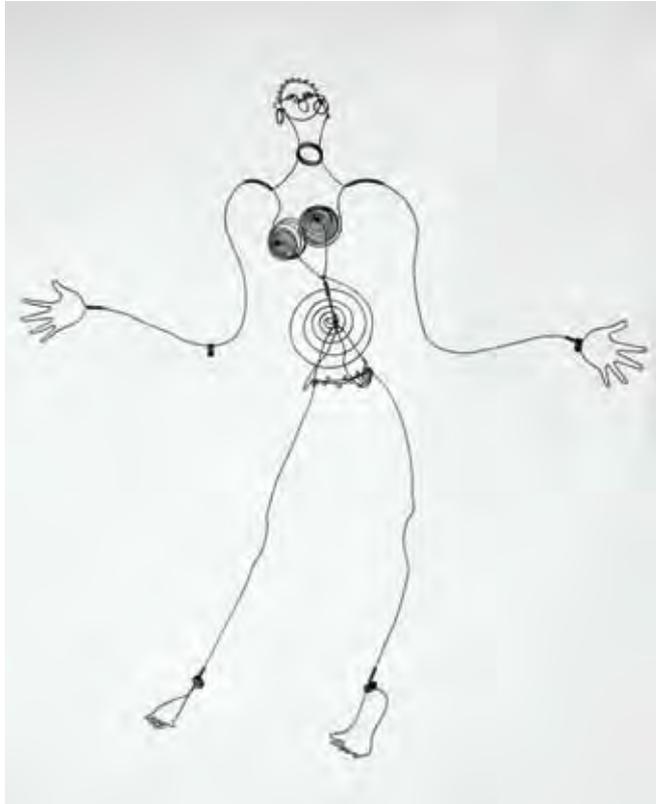


Fernand Léger
Hommage à la danse, 1925
Huile sur toile
Galerie Maeght, Paris



Man Ray
The Rope Dancer Accompanies Herself with Her Shadows, 1916
Huile sur toile
The Museum of Modern Art, New York.

SALLE 9
JOSÉPHINE BAKER VUE PAR ALEXANDER CALDER ET JEFF MILLS



Alexander Calder
Joséphine Baker IV, vers 1928
Fil de fer
Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris



Jeff Mills
The Dancer, 2011
Vidéo, noir et blanc, sonore
Galerie Georges-Philippe & Nathalie Vallois, Paris

LES DANSES DU BAUHAUS

« Dans la danse tout le corps et, dans la danse contemporaine, chaque doigt dessinent des lignes aux expressions précises. Le danseur "moderne" suit sur la scène des lignes distinctes et il les inclut comme un élément essentiel dans la composition de sa danse (Sakarov). Tout le corps du danseur jusqu'au bout des doigts constitue à tout moment une composition linéaire ininterrompue (Palucca). »

Vassily Kandinsky

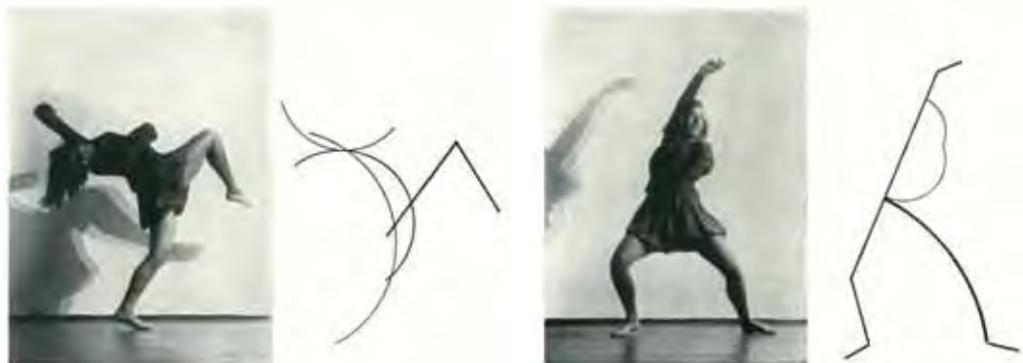


Anonyme
Das Triadische Ballet, costumes du Ballet triadique dans la revue «Wieder Metropol» au Metropol Theater, Berlin, 1926
 Bühnen Archiv Oskar Schlemmer. Collection particulière.



Vassily Kandinsky
Figurinen zu Bild XVI (Kiew), vers 1928
 Encre de Chine et aquarelle sur papier
 Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris

Kandinsky place la danse au centre de son esthétique. La danseuse Gret Palucca l'incarne pour lui à la perfection



Vassily Kandinsky et Charlotte Rudolph « Le Tanzhurven. Zudentäzen der Palucca », article paru dans la revue «Das Kunstblatt», mars 1926.
 Collection Adrien Sina

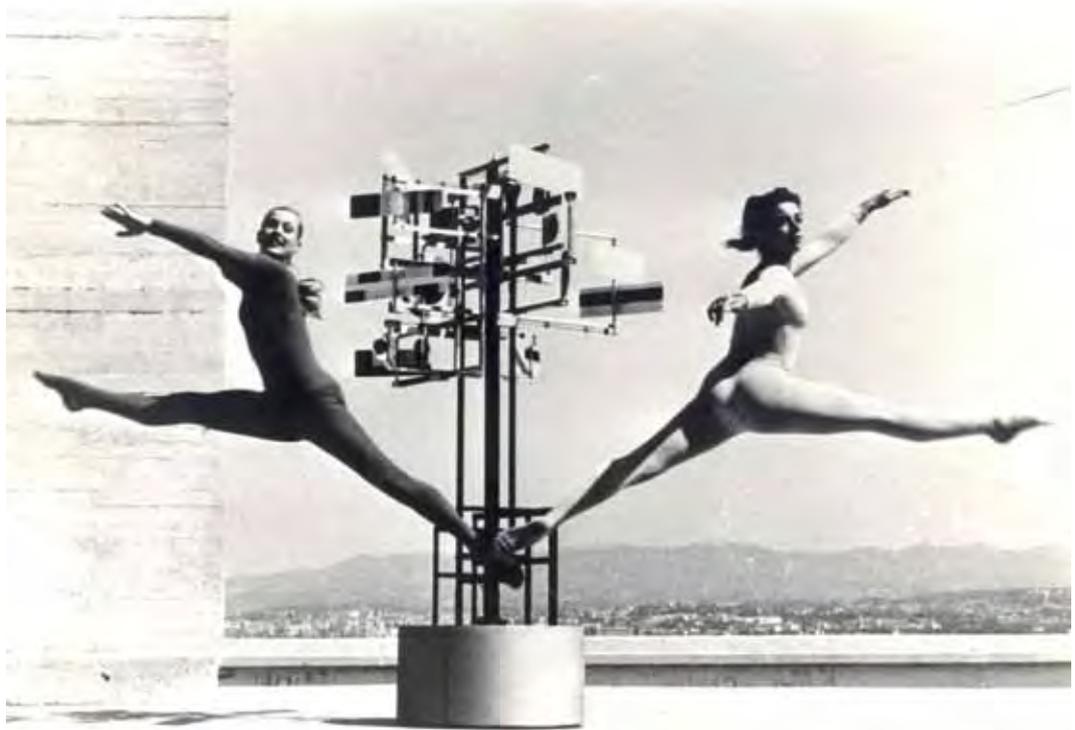
SALLE 13

DANSE ET CYBERNÉTIQUE

« Les mouvements des corps humains curvilignes, articulés et ondulants ont besoin d'un contraste harmonieux. La structure apparente, la transparence de la sculpture spatio-dynamique, conçue avec des éléments en porte-à-faux, des surfaces planes intégrées, en arrêt ou en rotation, et se déplaçant par glissement, combinent les éléments d'un contrepoint qui souligne l'esthétique du corps humain en mouvement. De son côté, celle-ci exalte la beauté de la sculpture. »

Nicolas Schöffer

La collaboration de Nicolas Schöffer et de Maurice Béjart



Anonyme
CYSP1, pas de deux du ballet éponyme de Maurice Béjart, Festival d'art d'avant-garde,
toit de la Cité radieuse, Marseille, 1956
Nicolas Schöffer Cysp 1 au festival Avant-garde, Marseille, 1956
Épreuve gélatino-argentique
Documentation Eléonore Schöffer, Paris

TROISIÈME PARTIE DANSE ET PERFORMANCE

SALLE 15 PERFORMANCES DADA

« Mlle S. Taeuber : bizarrerie délirante dans l'araignée de la main vibre rythme rapidement ascendant vers le paroxysme d'une démente goguenarde capricieuse belle. »

Tristan Tzara



August Sander
Raoul Hausmann als Tänzer, 1929
Epreuve gélatino-argentique
Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris



Anonyme
Sophie Erika Taeuber en costumes Dada d'inspiration Hopi, 1922
Tirage numérique
Fondation Arp, Maisons-ateliers Jean Arp et Sophie Taeuber. Clamart

LE CORPS CONTORSIONNÉ

« Les êtres qu'il invente nous ignorent et respirent impassiblement devant nous, dans un monde clos peut-être, mais clos à cause de notre seule faiblesse. Leur ordonnance a beau n'avoir que peu de rapports avec celle suivant laquelle sont groupés nos organes, ce ne sont ni des fantômes ni des monstres. Ce sont d'autres créatures que nous, ou bien plutôt, les mêmes, mais d'une forme différente, d'une structure plus éclatante, et, par-dessus tout, d'une merveilleuse évidence. »

Michel Leiris



Pablo Picasso
Femme acrobate, 1930
Huile sur bois
Collection Bernard Ruiz-Picasso. Courtesy Fondation
Almine et Bernard Ruiz-Picasso para EL Arte



Henri Matisse
Acrobate, 1952
Encre de Chine sur papier vélin d'Arches
Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris

SALLE 16
YVES KLEIN, UN RÊVE DE DANSE NON RÉALISÉ / JAN FABRE

«Un son monoton et tendu, se faisant entendre seul au début et à la fin du ballet, se soutient sans discontinuité durant la fugue et le choral. Ce son monoton et tendu se faisant en «contrepoint» ainsi que le rigoureux et indérégable développement de la fugue tendront à créer un étincelant climat de tension qui ne trouvera sa libération que dans la pureté vivante d'un choral. Les danseurs, pour avoir eu le courage conscient de s'engager dans la composition, à partir d'éléments simples et premiers, auront gagné, au sortir de ce complexe engrenage, le droit au choral de la vie. [...]»

Yves Klein



Yves Klein
Anthropométrie de l'époque bleue. Galerie internationale d'art contemporain, Paris mars 1960.
 Film 16 mm, noir et blanc et couleur, silencieux
 Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris
 Yves Klein Archives, Paris



Jan Fabre,
Quando l'uomo principale è una donna, 2004
 Filmé par Charles Picq à la Maison de la danse, Lyon, 2004
 Film 16 mm, couleur, sonore

PEINDRE COMME ON DANSE, POLLOCK ET SES « DRIPPINGS »

« C'était très spectaculaire, [...] une véritable explosion quand la peinture frappait la toile le mouvement quasi chorégraphique, le regard tourmenté avant de savoir à quel endroit il allait jeter la peinture; la tension et puis, à nouveau, l'explosion. »

Hans Namuth



Hans Namuth,
Jackson Pollock, 1950
Photographie

CAROLEE SCHNEEMANN, LE CORPS - CRAYON :

« *Up To And Including Her Limits* (1971-1976) résulte directement du processus pictural physique de Pollock. Dans *Up To And Including Her Limits*, je suis suspendue à un harnais d'arboriculteur par une corde en chanvre de manille de 20 mm de diamètre, corde que je peux faire monter ou descendre manuellement afin de pouvoir dessiner avec exaltation pendant un long moment. Mon bras tendu tient des pastels qui tracent des traits sur les murs et construisent tout un réseau de lignes colorées. Mon corps tout entier devient l'agent de traces visuelles, vestiges de l'énergie du corps en mouvement. »

Carolee Schneemann



Henrik Gaard,
Carolee Schneemann dans Up To and Including Her Limits, 1973/76
Tirage numérique
Galerie P.P.O-W, New York

SALLE 17**DANSE ET SCULPTURE****GRAHAM, NOGUCHI, OITICICA, KAPROW ET HALPRIN**

« L'une des créations d'Isamu qui m'ont touchée le plus profondément est l'image centrale d'Hérodiade, une danse qui correspondait à une crise profonde dans ma vie, en 1944. J'imaginai une femme en train d'attendre, errant dans l'espace de sa propre psyché, et ses os blanchis placés devant le miroir obscur de son destin. Que voit-on, quand on regarde dans un miroir ? Voit-on uniquement ce qu'on a envie de voir, et non ce qui s'y trouve ? Si l'on est introspectif, on voit sa propre mort. Un miroir est un instrument d'introspection, on s'en sert pour rechercher la vérité. »

Martha Graham

« I never subscribed to the idea that sculptures are just sculptures and not something that is a tool. These are symbolic or gestural tools Martha was using. [In Herodiade] they were an extension of her body. It's my own approach to sculpture – as being part of living, not just part of art. »

Isamu Noguchi



Martha Graham et May O'Donnell,
Hérodiade, 1944-1945

Martha Graham Center of Contemporary Dance, New York

«Lorsqu'on a monté *Parades and Changes* [Défilés et changements] à New York, qui utilisait la nudité, j'ai été très surprise de lire les articles dans la presse. Le *New York Times* se moquait : "Les danseurs sans-culottes de San Francisco". On n'avait pas honte de ce qu'on faisait, cela nous semblait tout à fait naturel, à nous et aux autres artistes avec lesquels on travaillait. C'était un moment de connexions multiples entre les disciplines, où l'étroitesse du rôle du danseur était battue en brèche. Un danseur pouvait être musicien ; un musicien danseur, et le public pouvait participer. On prenait tous ces aspects très au sérieux, cela nous paraissait parfaitement normal.»

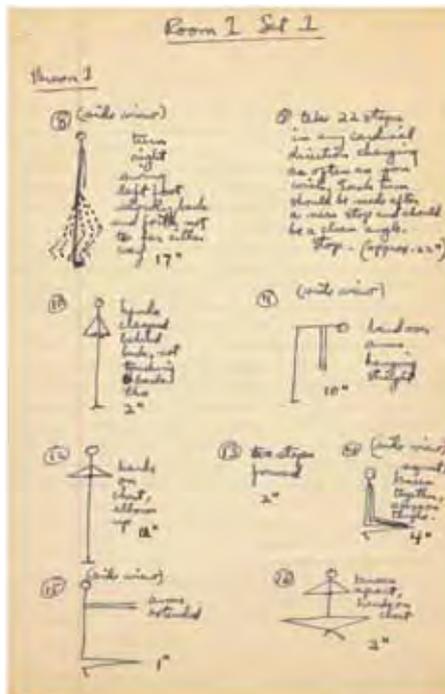
Anna Halprin



Anna Halprin
Paper Dance, Parades and Changes (1965)
Film 1995
Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris



Allan Kaprow,
Rearrangeable Panels, 1957 – 1959
 Ensemble de 9 panneaux : bois, miroir, peinture, feuilles de chêne, aluminium, textile,
 bitume, lampes électriques
 Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris



Allan Kaprow,
Notations pour « 18 Happenings in 6 Parts », 1959
 Ensemble de 6 feuilles, fac-similé
 Research Library, The Getty Research Institute, Los
 Angeles, California



Allan Kaprow
18 happenings in 6 parts, 1951
 Photographie de Vaughan Rachel
 Los Angeles, The Getty Research Institute. Allan Kaprow

**SALLE 18****LA CONSTELLATION MERCE CUNNINGHAM :****JOHN CAGE, NAM JUNE PAIK, ROBERT RAUSCHENBERG, JASPER JOHNS ET ANDY WARHOL**

« Danser est l'expression visible de la vie ; si la danse n'est pas pertinente, alors la vie n'est pas pertinente. »

Merce Cunningham



Merce Cunningham, Théâtre de l'Odéon, Paris 1970

Walkaround Time

Décor : Jasper Johns d'après le *Grand Verre* de Marcel Duchamp

Photographie : James Klosty



Stan VanderBeek et Nam June Paik

Variations V, 1965

Film 16 mm noir et blanc, sonore 47'20"

Réalisation Arn Arnbom

Chorégraphie : Merce Cunningham,

Courtesy of the Merce Cunningham Dance Company, NY.

SALLE 19
UNE FUSION DES PRATIQUES AU JUDSON DANCE THEATER DE NEW YORK
SIMONE FORTI, ROBERT MORRIS, STEVE PAXTON ET YVONNE RAINER

« Pour moi, *Huddle* [Entassement] était à la fois une action et une sculpture, qui donnait aux gens assez de place pour en faire le tour et la regarder de près ou de loin. Mon intention était de rendre les regardeurs capables de s'intéresser aux performers tels qu'ils étaient, se déplaçant tranquillement et résolument pour accomplir leur tâche, et de leur faire profiter de la beauté de cette forme singulière, l'entassement. »

Simone Forti



Peter Moore,
Simone Forti, Huddle, 1969
Photographie
Barbara Moore / Bound & Unbound



Peter Moore,
Parts of some sextets, 1965
Photographie
Barbara Moore / Bound & Unbound

«Ce que je cherchais dans mes chorégraphies, c'était des alternatives au mouvement expressif, et j'y parvenais en grande partie grâce à des stratégies dans lesquelles des objets étaient manipulés ou traversés. Le « mouvement » était le résultat de la réalisation de diverses tâches, de confrontations avec les objets (*Site*, *Waterman*, *Switch*, *Arizona*), de l'utilisation de mouvements « trouvés » (21.3) ou encore de la manipulation d'une foule (*Check*).»

Robert Morris

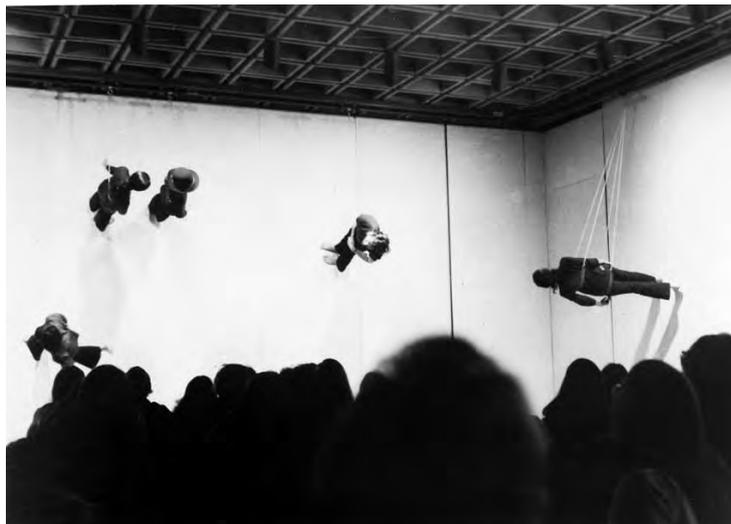


Robert Morris / Carolee Schneeman,
Site, 1963
Performance au Surplus Dance Theater, Stage 73, New York,
1963

TRISHA BROWN, DANSEUSE ET PLASTICIENNE

«Je déplace le corps comme je déplacerais le crayon.»

Trisha Brown



Trisha Brown,
Walking on the Wall (Trisha Brown's performance at the Whitney Museum), 1971
The Museum of Modern Art, New York. Don de Jerry L. Speyer et Katherine G. Farley, Anna Marie et
Robert F. Shapiro, et Marie-Josée et Henry R. Kravis, 2008



Trisha Brown, *Roof Piece*, Soho, New York, 1973
Photographie de Babette Mangolte
Épreuve gélatino-argentique
New York, Galerie Broadway 1602
Babette Mangolte/Courtesy Broadway 1602, New York



Trisha Brown, *It's a Draw*, 2002
Fusain et pastel sur papier -
Vidéo



Trisha Brown,
It's a Draw (New York), 2002
Collection de l'artiste, New York

LA DANSE MINIMALE
LUCINDA CHILDS / SOL LEWITT / PHILIP GLASS

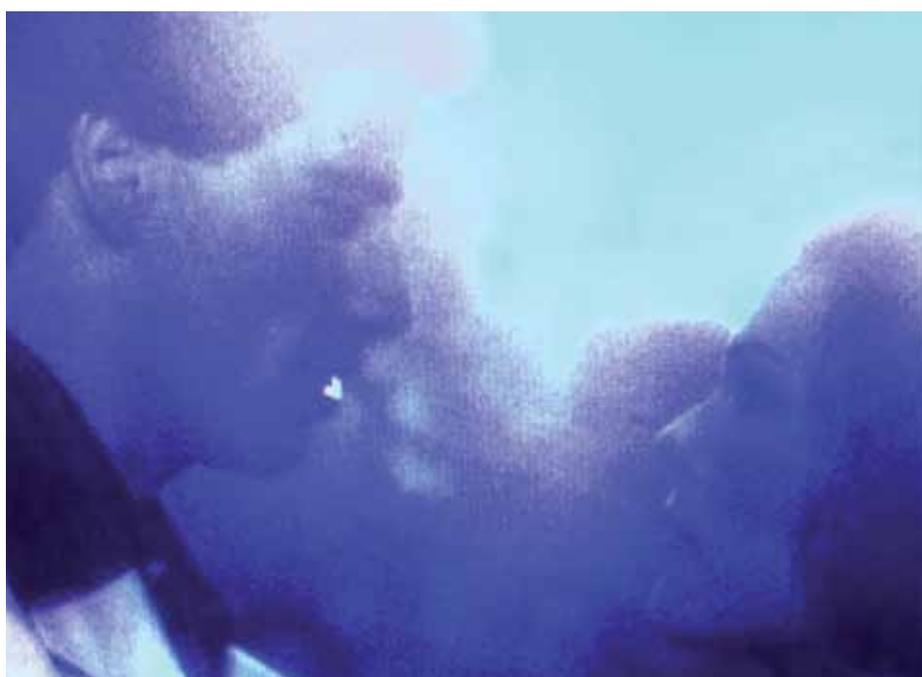
« Le mouvement minimal est un recommencement. Le désir de ré-envisager le monde et les choses d'une façon plus sérieuse, plus formelle aussi. Je voulais traduire cela par une mathématique de la danse : explorer, tenter d'épuiser, toutes les variations possibles offertes par une simple phrase chorégraphique. Uniquement par les changements de direction, de position des danseurs par rapport aux autres. »

Lucinda Childs



Lucinda Childs
Dance, 1979
Film, 35 mm, N/B, sonore, 60' de Sol LeWitt, musique de Philip Glass
Réalisation : Helena Van Dantzig, 2007
Chorégraphie : Lucinda Childs
Interprétation : Le Ballet de l'Opéra national du Rhin
Courtesy : Lieurac Productions

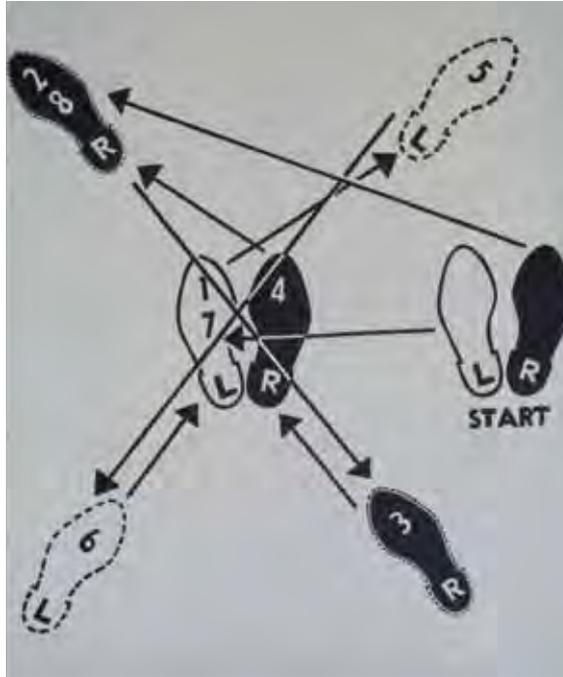
SALLE 20
ANGE LECCIA REVISITE «SATURDAY NIGHT FEVER»



Ange Leccia,
Impossible étoile, 2010
Installation vidéo
Galerie Almine Rech, Paris – Bruxelles

SALLE 21
ART CONTEMPORAIN ET DANSE POPULAIRE. ESTHÉTIQUE DU BAL ET DU CLUBBING

« Je n'ai jamais voulu devenir peintre ; je voulais être danseur de claquettes. »
Andy Warhol



Andy Warhol
Dance Diagram (2): The Charleston Double Side Kick- Man and Woman, 1962
Caséine et crayon sur toile de lin
Collection Daros, Suisse



Felix Gonzalez-Torres,
Untitled (Go-Go Dancing Platform), 1991
Œuvre activée 5 min par jour pendant toute la durée de l'exposition
Kunst Museum St. Gallen, Saint Gall

ŒUVRES LIVE ET PERFORMANCES

TRISHA BROWN, *PLANES*

Des danseurs escaladent un mur sur lequel est projeté un film de Jud Yalkut montrant des vues aériennes de la ville de New York sur une musique bruitiste de Simone Forti



Le film *Planes* est projeté en permanence dans l'espace Vidéodanse, Forum -1

PERFORMANCE

Présentation Forum -1
25 novembre,
2, 9, 16 décembre
à 18h
26 novembre,
3, 10, 17 décembre
à 16h

Trisha Brown
Planes, 1968
Barbican Art Gallery, Londres 2011
Film projeté : Jud Yalkut
Partition : Simone Forti
Courtesy Trisha Brown Dance Company

ALEX CECCHETTI RÉALISE UNE PERFORMANCE AVEC QUATRE CHANTEUSES ET SIX DANSEURS

THE CONVERSATION OF THE ARROWS, 2011



PERFORMANCE

Présentation Forum -1,
Espace Vidéodanse
mercredi 23 novembre
à 12h30

Alex Cecchetti
The Two Magicians, 2011
Avec Mickaël Phelippeau



DAVIDE BALULA RÉALISE UNE PERFORMANCE QUI PREND LA FORME D'UNE HORLOGE MÉCANIQUE OÙ SOIXANTE DANSEURS INCARNTENT LITTÉRALEMENT LE PASSAGE DU TEMPS



Représentations
dans le Forum
Dimanche 20 novembre
de 18h à 19h
et de 20h à 21h

Davide Balula
The Endless Pace (Mechanical clock for 60 dancers) – New York, 2009
Courtesy de l'artiste et de la Fake Estate Gallery, New York
Coproductioin : DIRTY BUSINESS OF DREAMS

RÉFÉRENCE DES CITATIONS

Vaslav Nijinsky, Cahiers. Le sentiment, version non expurgée, trad. du russe par Ch. Dumais-Lvowski et G. Pogojeva, Arles, Actes Sud, série « L'art de la danse », 2000, p. 30.

Isadora Duncan, Ma vie, trad. de l'anglais par J. Allary, Paris, Gallimard, NRF, coll. « Les documents bleus », 1928, p. 9.

Mary Wigman, Fonds Mary Wigman, « Ascona », AK Berlin ; citée par Laure Guilbert dans sa thèse de doctorat Danses macabres : la danse moderne en Allemagne dans l'entre-deux-guerres, université de Versailles Saint-Quentin-en-Yvelines, 1996, p. 63.

André Derain, « Notes », Cahiers du Musée national d'art moderne, no 5, 1980, p. 350.

Emil Nolde, Jahre der Kämpfe 1902-1914, Flensburg, Christian Wolff Verlag, 1958 (2e éd.), p. 195.

Mary Wigman, « La danse de la sorcière, Hexentanz », Le Langage de la danse, trad. de l'allemand par J. Robinson, Paris, Chiron, 1990, p. 42.

Mary Wigman, citée par Hedwig Müller, dans Mary Wigman. Leben und Werk der großen Tänzerin, Berlin, Quadriga Weinheim publisher, 1986, p. 131 ; trad. O. Mannoni.

Guillaume Apollinaire, cité par Giovanni Lista, Loie Fuller, danseuse de la Belle Époque, Paris, Hermann, coll. « Danse », 2006, p. 15.

František Kupka, La Création dans les arts plastiques, texte et trad. établis par E. Abrams, Paris, Cercle d'art, coll. « Diagonales », 1989, p. 166.

Francis Picabia, entretien publié dans Le Matin, le 1er décembre 1913, p. 1 ; cité par Gabrielle Buffet-Picabia dans Aires abstraites, Genève, Pierre Cailler Éditeur, coll. « Les Problèmes de l'art », 1957, p. 36.

Michel Leiris, « Toiles récentes de Picasso », dans Documents, no 2, 1930, p. 70.

Jean Arp, Spirale no 1 [1953], cité par Christian Besson, « Les compositions verticales-horizontales de Sophie Taeuber », dans Suzanne Pagé et Érika Billeter (dir.), Sophie Taeuber-Arp, cat. expo., Paris, Paris-Musées, 1989, p. 33-41.

Theo Van Doesburg, lettre à Antony Kok, 14 juillet 1917 ; citée par Jasper Sharp, « Theo Van Doesburg (1883-1931) », dans Daniela Fonti (dir.), Gino Severini. The Dance 1909-1916, cat. expo., Milan/New York, Skira / The Solomon R. Guggenheim Foundation, 2001, p. 220 ; trad. de l'anglais par J.-F. Cornu.

Rudolf von Laban, A Life for Dance. Reminiscences, trad. allemande par L. Ullmann, Londres, Macdonald & Evans, 1975, p. 77.

Piet Mondrian, cité par Nancy J. Froy, dans « Figures of Dance in De Stijl », The Art Bulletin, vol. 66, no 4, décembre 1984, p. 646.

Fernand Léger, « Le ballet-spectacle, l'objet spectacle » in Bulletin de l'effort moderne, Paris. Reproduit dans Fernand Léger, Fonctions de la peinture, Bibliothèque « Médiations », Paris, Denoël, Gonthier

Wassily Kandinsky, Point et ligne sur plan, Paris, Gallimard, 1991, p. 120.

Nicolas Schöffer, « Danse et sculpture », dans Guy Habasque et Jacques Ménétrier, Nicolas Schöffer, Neuchâtel, Éditions du Griffon, 1963 p. 48 ; repris dans Robert Bonaccorsi (dir.), Nicolas Schöffer, Dijon, Les Presses du réel, 2004, p. 209.

Tristan Tzara (juillet 1917), Tristan Tzara. Œuvres complètes, texte établi, présenté et annoté par Henri Béhar, Paris, Flammarion, 1975-1991, vol. I, p. 558.

Extrait de **Yves Klein** présente Dimanche (Le Journal d'un seul jour), 27 novembre 1960 ; repris dans Marie-Anne Sichère, Didier Semin (éd.), Le Dépassement de la problématique de l'art et autres écrits. Yves Klein, Paris, ENSBA, 2003, p. 213-214.

Hans Namuth, cité dans « Jackson Pollock », Portfolio : The Annual of the Graphic Arts (Cincinnati), no 1, 1951, n. p. ; repris dans Kirk Varnedoe (éd.), Jackson Pollock, cat. expo., New York, The Museum of Modern Art, 1999, p. 90 ; trad. J.-F. Cornu.

Carolee Schneemann, Carolee Schneemann. Imaging her Erotics, Cambridge (MA), The MIT Press, 2002, p. 165 ; trad. J.-F. Cornu.

Martha Graham, Mémoire de la danse, trad. de l'américain par Ch. Le Bœuf, Arles, Actes Sud, coll. « Babel », 1992, p. 244.

Isamu Noguchi, Noguchi/Graham : Selected Works for Dance, cat. expo., Long Island City (New York), The Isamu Noguchi Garden Museum, 2004, p. 46

Anna Halprin, « Trente années de transformations par la danse. Entretien avec Nancy Stark Smith » (1989), dans Rachel Kaplan (dir.), Mouvement de vie. 60 ans de recherches, de créations et de transformations par la danse, trad. de l'anglais (États-Unis) par É. Argaud et D. Luccioni, Bruxelles, Contredanse, 2009, p. 7-9.

Allan Kaprow, « L'héritage de Jackson Pollock » (1958), L'Art et la Vie confondus, trad. de l'anglais (États-Unis) par J. Donguy, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 1996, p. 39.



Merce Cunningham, cité dans David Vaughan, *Merce Cunningham FiftyYears*, New York, Aperture Foundation, 1997. David Vaughan, *Merce Cunningham: un demi-siècle de danse*, trad. de l'anglais (États-Unis) par D. Luccioni, Paris, Éditions Plume, « Librairie de la danse », 1997, Folio ; trad. J.-F. Cornu.

Simone Forti, citée par Sally Banes (éd.), *Reinventing Dance in the 1960s: Everything Was Possible*, Madison (WI), University of Wisconsin Press, 2003, p. 200 ; trad. J.-F. Cornu.

Robert Morris, « Danse et mouvement », in *From Mnemosyne to Clio: The Mirror to the Labyrinth 1998-1999-2000*, Musée d'art contemporain de Lyon, Éditions Skira, p.51.

Trisha Brown, « Trisha Brown, un profil (1959-1975) » (1975), dans Lise Brunel, Babette Mangolte et Guy Delahaye, *Trisha Brown*, Paris, Éditions Bougé, 1987, p. 68.

Lucinda Childs, propos recueillis par Dominique Fr tard, programme du Th tre de la Ville, Paris, novembre 1993 ; cité dans « Lucinda Childs parle de sa danse », texte sans référence trouvé dans les archives du Th tre de la Ville, Paris ; cité dans Clarisse Deubel, *Résonance des problématiques plastiques des œuvres de Sol LeWitt et Robert Morris dans les chorégraphies de Lucinda Childs de 1973-1979*, mémoire de maîtrise, Paris, université Paris I Panthéon-Sorbonne, 1995.

Andy Warhol, cité dans Gretchen Berg, « Andy Warhol: My True Story », Los Angeles Free Press, 17 mars 1967 ; repris dans Kenneth Goldsmith (dir.), *I'll Be Your Mirror. The Selected Andy Warhol Interviews*, New York, Carroll & Graf Publishers, 2004, p. 85-96.

4. PUBLICATIONS ÉDITIONS DU CENTRE POMPIDOU



Danser sa vie. Art et danse de 1900 à nos jours

Catalogue de l'exposition, sous la direction de Christine Macel et d'Emma Lavigne.

270 ill. couleurs
22 x 28 cm
broché, 320 pages
49,90 €

Sommaire

Alain Seban, Avant-propos
Alfred Pacquement, Préface
Christine Macel et Emma Lavigne, « Dansons nos vies ! ».

Section I - La danse comme expression de soi

Christine Macel, « Subjectivités modernes : entre désir d'extase et d'eurythmie »
Norbert Servos, « Danses de la vie : de la danse expressionniste à la danse-théâtre »
Laure Guilbert, « Les corps volants du nazisme »

Notices

Christine Macel, François Delsarte
Anna Hiddleston, Vaslav Nijinski
Florencia Chernajovsky, Matthew Barney
Christine Macel, Eadweard Muybridge
Christine Macel, Isadora Duncan
Christine Macel, Émile Jaques-Dalcroze
Christine Macel, Rudolf Laban
Anna Hiddleston, Auguste Rodin
Anna Hiddleston, André Derain
Isabelle Danto, Anne Teresa De Keersmaeker
Cécile Debray, Henri Matisse
Angela Lampe, Ludwig Kirchner
Angela Lampe, Emil Nolde
Christine Macel, Mary Wigman
Christine Macel, Lavinia Schulz et Walter Holdt
Christine Macel, Harald Kreutzberg
Isabelle Danto, Pina Bausch

Section II - Danse et abstraction

Marcella Lista, « Élémentarismes : Sophie Taeuber, Raoul Hausmann, Oskar Schlemmer »
Pascal Rousseau, « Corps fluidiques : danse, hypnose et médiumnisme au passage du siècle »
Bernard Blistène, « ...Car méditer, sans traces, devient évanescant »

Notices

Christine Macel, Loie Fuller
Philippe de Lustrac, Valentine de Saint-Point
Anna Hiddleston Danse futuriste
D. Fonti, Gino Severini
D. Fonti, Fortunato Depero
Brigitte Leal, Sonia Delaunay
Simon Dybbroe Moller
Brigitte Leal, Frantisek Kupka
Marcella Lista, Vaslav Nijinski
Marcella Lista, Sophie Taeuber-Arp
Aurélien Lemonnier, Theo van Doesburg
Aurélien Lemonnier, Vilmos Huszar et Piet Zwart
Christine Macel, Rudolf von Laban
Florencia Chernajovsky, Olafur Eliasson
Isabelle Danto, William Forsythe
Anna Hiddleston, Francis Picabia
Anabelle Ténèze, Pablo Picasso
Anna Hiddleston, Man Ray
Jean-Michel Bouhours, Fernand Léger
Christine Macel, Joséphine Baker
Christine Macel, Meyerhold
Emma Lavigne, Georges Yakoulov
Anna Hiddleston, Rodtchenko
Florencia Chernajovsky, Mai-Thu Perret
Marcella Lista, Oskar Schlemmer
Anna Hiddleston, Kurt Schmidt
Christine Macel, Gret Palucca
Marcella Lista, Wassily Kandinsky
Isabelle Danto, Alvin Nikolai's
Emma Lavigne, Nicolas Schoeffer
Isabelle Danto, Maurice Béjart

Section III - Danse et performance

Adrien Sina, « Avant-gardes féminines du début du XXe siècle, dans le champ de la performance et de la danse »
Marc Dachy, « Dada danse : à l'origine de la performance »
Emma Lavigne, « Danser à l'envers »
Douglas Crimp, « Danse et/en images filmées, images filmées de/en danse »

Notices

Brigitte Leal, Picasso
Florencia Chernajovsky, Gutai
Michel Gauthier, Allan Kaprow
Emma Lavigne, Jackson Pollock
Emma Lavigne, Carolee Schneemann
Christine Macel, André Kertész
Doina Lemny, Constantin Brancusi
Emma Lavigne, Yves Klein
Emma Lavigne, Martha Graham et Isamu Noguchi
Christine Macel, Anna Halprin
Guy Brett, Hélio Oiticica
Emma Lavigne, Merce Cunningham
Emma Lavigne, Robert Rauschenberg
Emma Lavigne, Jasper Johns
Emma Lavigne, Andy Warhol
Emma Lavigne, La Judson + 9 evenings
Catherine Grenier, Robert Morris
Catherine Grenier, Bruce Nauman
Christine Macel, Trisha Brown
Emma Lavigne, Simone Forti
Emma Lavigne, Yvonne Rainer
Emma Lavigne, Lucinda Childs
Christine Macel, Adrian Piper

Isabelle Danto, Jérôme Bel
Christine Macel entretien avec Ange Leccia
Michel Gauthier, Tino Sehgal
Florencia Chernajovsky, Daria Martin
Christine Macel, Félix González-Torres
Florencia Chernajovsky, Jan Fabre
Emma Lavigne, Wolfgang Tillmans
Prospectif cinéma et Performances :

Trisha Brown, Davide Balula, Alex Cechetti
Vidéodanse, Spectacles vivants

Annexes

Liste des œuvres exposées
Bibliographie

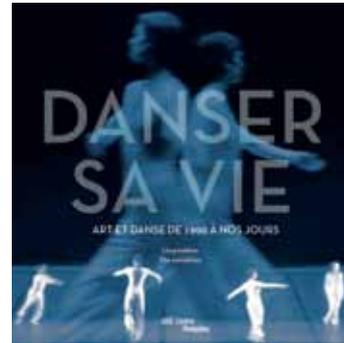
Danser sa vie. Écrits sur la danse

Sous la direction de Christine Macel et Emma Lavigne
Parallèlement au catalogue, cet ouvrage propose une compilation inédite de textes capitaux autour de la danse, provenant de sources très diverses, de Nietzsche à Mary Wigman, en passant par Maurice Béjart et Henri Michaux.
Illustrations :
12 x 18,5 cm
broché
240 pages
19 €

Sommaire

François Delsarte, (1811-1871), cours d'esthétique appliquée, 1850-1860
Stéphane Mallarmé (1842-1898), « Ballets », 1886
Stéphane Mallarmé (1842-1898), « Considérations sur l'art du ballet et la Loïe Fuller », 1893
Loïe Fuller (1862-1928), Ma vie et la danse. Autobiographie, 1908
Isodora Duncan (1877-1927), « La danse de l'avenir », 1903
Vassily Kandinsky (1866-1944), Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier, 1911
Valentine de Saint-Point (1875-1953), « La Métachorie », 1913
Filippo Tomaso Marinetti (1876-1944), « La danse futuriste », 1917
Vaslav Nijinski, Cahiers, 1918-1919
Rudolf Steiner (1861-1925), « Rythme primordial et chant dans leurs rapports avec l'Eurythmie », 1921
Oskar Schlemmer (1888-1943), « Mathématique de la danse », 1926
Oskar Schlemmer (1888-1943), « Ballet mécanique », 1927
Paul Valéry (1871-1945), « Philosophie de la danse », 1936
Paul Valéry (1871-1945), « Degas danse dessin », 1938
Émile Jaques-Dalcroze (1865-1950), Souvenirs. Notes et critiques, 1942
Rudolf Laban (1879-1958), Vision de l'espace dynamique, 1938-1950
Mary Wigman (1886-1973), Le Langage de la danse, 1963
John Martin (1893-1985), La Danse moderne, 1933
Doris Humphrey (1895-1958), Construire la danse, 1959
Martha Graham (1894-1991), Mémoire de la danse, 1991
Merce Cunningham (1919-2009), « La fonction d'une technique pour la danse », 1951
Merce Cunningham (1919-2009), « Espace, temps et danse », 1952
Robert Morris (1931) « Notes sur la danse », 1965
Hélio Oiticica, « La danse dans mon expérience », 1965
Yvonne Rainer (1934), « Regarder au fond de ma bouche », 1981

Trisha Brown (1938), « Un mystère concret », [1990]
Giorgio Agamben (1942), « Le geste et la danse », 1992
Alain Badiou (1937), « La danse comme métaphore de la pensée », 1998
Laurence Louppe (1938), « Le corps comme poétique », 2000
Georges Didi-Huberman (1953) « Arenas ou les solitudes spatiales », 2006



ALBUM

Danser sa vie. Art et danse de 1900 à nos jours

Sous la direction de Christine Macel et Emma Lavigne
Parcours illustré de l'exposition. Bilingue français/anglais
60 pages, 70 illustrations
8,50 €

5. EXTRAITS DE TEXTES DU CATALOGUE

SUBJECTIVITÉS MODERNES :ENTRE DÉSIR D'EXTASE ET D'EURYTHMIE Christine Macel

La modernité a pu inventer de nouvelles subjectivités notamment grâce à la conception d'une nouvelle corporéité. Le corps, lieu de projection de l'identité personnelle, a été la fabrique de l'identité moderne. Les corps modernes se dénudent, se mettent à danser librement, sont sculptés par la gymnastique. Cette révolution anthropologique s'accompagne de nombreuses innovations dans les champs de la vie quotidienne, de la psychologie, de la médecine et des arts. Qu'il s'agisse des mouvements qui ambitionnent de réformer les modes de vie en Allemagne, du naturisme prôné par Heinrich Pudor ou de la Freikörperkultur, le corps se trouve dévoilé, mis à nu¹. Dans le même temps, la psychanalyse instaure de nouveaux rapports entre le corps et l'esprit, à travers la pensée de Sigmund Freud, de Hans Prinzhorn, de Ludwig Binswanger ou de Paul Schilder, sans compter l'invention de la caractérologie par Ludwig Klages.

Dans le champ des arts du spectacle vivant, le tournant s'opère dès les années 1880 avec la vogue de la pensée de François Delsarte, qui a établi une nouvelle conception du corps humain dès les années 1850. L'enseignement expérimental de cet autodidacte, pédagogue du chant et de la parole, se fonde sur une nouvelle analyse du geste et du mouvement, dans une dynamique de spiritualisation de l'être humain. Deux points fondamentaux caractérisent son approche: l'idée que le geste, «agent direct du cœur», «révélateur de la pensée»², traduit de manière expressive les mouvements de l'âme, et que le corps s'inscrit dans une unité vie-âme-esprit exprimée par son fameux diagramme, *le Compendium*³. La réunion du corps et de l'esprit marque une rupture décisive avec le cartésianisme et apparaît comme le présupposé des évolutions ultérieures dans les champs de la danse et de l'art. Elle avait été également prophétisée dès la fin des années 1880 par la philosophie nietzschéenne, qui inaugurerait une nouvelle manière d'envisager la corporéité, basée sur une critique du dualisme. Dans les *Fragments posthumes*, Nietzsche appelle à un renversement des hiérarchies, affirmant en effet que «le phénomène corps est un phénomène plus riche, plus explicite, plus saisissable que celui de l'esprit. Il faut le placer au premier rang, pour des raisons de méthode, sans rien préjuger de sa signification ultime.»

Isadora Duncan et Rudolf Laban sont fortement marqués par le delsartisme tel qu'il a été transmis par les élèves du théoricien, ainsi que par la pensée de Nietzsche, qui est aussi l'un des auteurs de référence de Vaslav Nijinski, de Mary Wigman et de Martha Graham. Isadora Duncan reconnaît comme ses «maîtres de danse [...] le J.-J. Rousseau de *l'Émile*, Walt Whitman et Nietzsche⁴». Laban, également proche de la conception romantique de Rudolf Steiner d'une union entre l'âme, le corps et l'esprit, écrit dans sa «Vision de l'espace dynamique» combien cette réalité nouvelle a influé sur sa danse :«Il devient possible de saisir, avec notre intellect, ce vieux rêve prémonitoire de l'espèce humaine, l'unité du corps et de l'esprit. Comme les deux se composent d'un seul et même mouvement avec quelques rares variations, nous pouvons établir un parallèle entre ce phénomène universel et la danse. Le dualisme hostile de l'esprit et la matière ne peut plus être considéré comme acquis et l'étude de la conscience de l'unité en danse acquiert une réalité jusqu'ici insoupçonnée⁵...»

DANSER L'EXTASE

Cette nouvelle manière de penser la corporéité génère deux tendances apparemment antagonistes dans les arts visuels et la danse, qui reposent toutes deux sur la réunion du corps et de l'esprit – tendances qui se retrouvent parfois chez le même créateur. D'une part, apparaît dès les années 1910 le désir d'exprimer une subjectivité marquée par la notion d'extase, qu'elle soit liée à l'érotisme ou, dans une tonalité plus mystique, à un retour au primitif, à la nature et à la fusion avec le cosmos. Il s'agit pour les danseurs de l'expressionnisme allemand, tels que Laban ou Wigman, comme l'écrit le premier critique américain de la danse moderne John Martin, d'«exprimer l'intangible» par «le moyen irrationnel du mouvement corporel»⁶. D'autre part, se développe au même moment une recherche d'eurythmie, cette harmonie de l'esprit et du corps, liée à une volonté d'améliorer la santé et l'éducation

– nous y reviendrons. Ce désir d'extase associé aux images de légèreté, d'envol et de rire renvoie aux facultés de Dionysos, tel que décrit par Nietzsche dans son rapport à la danse : «Par le chant et la danse, l'homme manifeste son appartenance à une communauté supérieure : il a désappris de marcher et de parler et, dansant, il est sur le point de s'envoler dans les airs. Ses gestes disent son ensorcellement. [...] il se sent dieu, il circule lui-même extasié, soulevé, ainsi qu'il a vu dans ses rêves marcher les dieux ⁷.» Isadora Duncan, lectrice du *Zarathoustra* de Nietzsche, n'écrit-elle pas également, dans sa quête d'une ivresse sacrée, qu'elle travaille en se concentrant sur son plexus solaire ? «L'attitude que nous adoptons affecte notre âme: un simple renversement de la tête, exécuté avec passion, provoque un frisson bachique de joie, d'héroïsme ou de désir ⁸.»

La recherche de l'état de joie ou d'extase marque les arts et la danse dès les années 1905-1910. André Derain réalise dans un esprit fauviste des aquarelles de figures nues esquissant des mouvements de danse, qui marquent le regain d'intérêt des artistes pour la fièvre dionysiaque (*La Joie*, 1905 ; *Danse bachique*, 1906 ; *Figures dans un paysage*, 1906). Henri Matisse inaugure son travail autour de la danse avec son tableau *La Joie de vivre* (ill. 2) où une ronde de nymphes nues s'éboudit dans une pastorale; il approfondira ensuite ce thème avec *La Danse*, destinée au collectionneur Sergueï Chtchoukine. Avant de développer ses recherches autour de l'icosaèdre, le premier Laban, celui des années 1910, établi au Monte Verità, près du Lac Majeur, exécute lui aussi de nombreux dessins d'inspiration dionysiaque : dans un paysage alpin, un homme nu emporte une femme nue dans les airs, tandis qu'une femme tout aussi dénudée surgit de la forêt. Ces dessins correspondent à une période d'intense activité pour Laban, au cours de laquelle il travaille aussi à ses danses d'extase mystique exécutées en pleine nature. Pour la *Sonnenfest* [fête du soleil] imaginée pour le congrès de l'ordre du Temple d'Orient dont il est membre, Laban danse toute la nuit entre les arbres du Monte Verità avec ses danseuses, se lançant dans des pantomimes et des rondes aux flambeaux. Mary Wigman s'est immergée dans cette atmosphère du Monte Verità comme dans une fête perpétuelle : «Nous étions jeunes... Nous marchions dans la forêt [...], dansions jusque tard dans la soirée sur les plateaux enflammés et dans les doux herbages des vallées. Tout était fête et n'avait pas de fin ⁹.»

C'est d'ailleurs Mary Wigman qui incarne le mieux la figure de l'extase portée parfois jusqu'à sa dimension sacrificielle. Elle décrit son époque comme mue par un désir intense de joie. On retrouve d'ailleurs ce constat dans de nombreux ouvrages parus dans l'Allemagne des années 1910-1920 portant sur la recherche de la force, de la santé et de la beauté corporelles. Qu'il s'agisse de Fritz Giese et Hedwig Hagemann (*Weibliche Körperbildung und Bewegungskunst [Formation du corps féminin et art du mouvement]*, 1924), propagandistes de la danse envisagée comme métaphore de l'érotisme du corps féminin, d'Adolf Koch (*Körperbildung und Nacktkultur [Formation du corps et naturisme]*, 1924) ou encore de Wolfgang Graeser (*Körpersinn [Le sens du corps]*, 1927), tous voient en la danse une manière de retourner à une forme de vie primaire, au rythme de la vie même, malmenée par les problèmes d'hygiène, la guerre et les nouvelles exigences du travail. Pour revenir à Mary Wigman, elle écrit à la fin de sa vie au sujet de cette époque : «Toutefois, je suis convaincue que chacun peut gagner à se consacrer à la danse et, par conséquent, exprimer des émotions étouffées ou à demi formées, et trouver littéralement une forme de langage par le corps. À cette époque, les jeunes Allemands reconnaissaient ces possibilités. Ils grandissaient dans un monde triste et découragé, un monde qui marchait la tête pendante et en traînant les pieds. [...] Et ils se sont mis à danser pour le plaisir ¹⁰.» Dans sa danse, Wigman exprime elle-même l'exaltation du vivre, comme dans son premier solo conçu en 1914 au Monte Verità, *Hexentanz [Danse de la sorcière]*, où elle incarne une possédée habitée par « les puissances qui osent à peine se manifester sous notre façade civilisée », une « créature de la terre, aux instincts dénudés, débridés, avec son insatiable appétit de vie, femme et bête en même temps » ¹¹. Dans les films postérieurs ou dans les photographies de Charlotte Rudolph, transparaît l'intensité du personnage « sauvage et lubrique ¹² », enivré par les rythmes, oscillant entre extase et souffrance, deux tendances que Wigman n'aura de cesse d'associer dans ses créations ultérieures. Le critique Werner Suhr décrit au début des années 1920 la danse de Wigman comme « un festival dionysiaque, une joie sensuelle spirituelle, des extases du corps et de l'esprit ¹³ ».

Ce n'est pas un hasard si cette ardeur a fasciné deux des plus grands peintres de l'expressionnisme allemand, Emil Nolde et Ernst Ludwig Kirchner. Wigman, étudiante à l'Institut Dalcroze de Hellerau, à Dresde, se sent attirée par le groupe Die Brücke formé en 1905 et établi à Dresde jusqu'en 1911, et dont Kirchner fait partie. Nolde, qui se joint à ce groupe en 1906-1907, s'intéresse de près à la danse depuis peu: il a vu danser Loïe Fuller à Paris ou encore la danseuse de cancan Saharet. Il rencontre Wigman à Hellerau en 1911, devenant le premier peintre qui inspire la jeune femme. C'est lui qui l'incite à partir au Monte Verità avec Suzanne Perrottet pour y retrouver Laban. La fascination de Nolde pour la danse se rapproche de la vision wigmanienne, en tant qu'elle exprime pour lui la liberté, la vitalité et la spontanéité. Après sa première série des dessins *Fantasy* réalisée à Berlin aux *Unpainted pictures* de 1938-1945, il reviendra souvent à la danse comme motif, lui qui aimait tant danser avec sa femme Ada. Ses tableaux comme *Wildtanzende Kinder [Enfants dansant sauvagement]* (1909), *Tanz um das Goldene Kalb [Danse autour du veau d'or]* (1910) ou *Kerzentänzerinnen [Danseuses aux bougies]* (1912) évoquent le déchaînement dionysiaque et l'extase du primitif en fusion avec le cosmos. Son voyage en Nouvelle-Guinée, en 1913-1914, le conforte dans cette nostalgie: « Les hommes primitifs vivent dans leur nature, ils ne font qu'un avec elle et sont une partie du cosmos tout entier. J'ai parfois le sentiment qu'eux seuls sont encore de véritables hommes, et nous quelque chose comme des poupées articulées, déformées, artificielles et pleines de morgue¹⁴. »

Nolde trouve chez Wigman, à la recherche de la vie même, cette énergie d'un être proche de ses pulsions et qui n'aurait pas encore été touché par la civilisation. Vers 1920, à Dresde, son amitié avec la danseuse se concrétise à travers plusieurs aquarelles où il la peint, avec ou sans son élève Gret Palucca: *Tänzerin, Tänzerin (Mary Wigman) [Danseuse, danseuse (Mary Wigman)]*, *Tänzerin (mit violetter Schleier) [Danseuse (avec un voile violet)]*, *Tanzszene mit zwei Figuren (Mary Wigman, Gret Palucca) [Scène de danse avec deux figures (Mary Wigman, Gret Palucca)]*. Les bras levés, les danseuses apparaissent tantôt dans des poses hiératiques, tantôt exécutant frénétiquement des gestes de joie.

Ernst Ludwig Kirchner est lui aussi fasciné par les danses d'Afrique noire et du Pacifique, par la désinhibition des danseurs et par les rituels d'extase. Dès 1908, il s'intéresse également aux corps en mouvement, aux scènes de danse et de variétés, comme en témoignent de nombreux dessins des années 1910, les sculptures de danseuses nues réalisées vers 1911-1912 et de nombreux tableaux comme *Variétés* ou *Negro dance*. Pour Kirchner, qui parfois danse lui-même nu dans son atelier, qui photographie Nina Hard dansant dans son studio de *Davos* (1921) ou une femme nue dansant dans la forêt (1929), la danse est une métaphore clé de son désir d'exprimer émotion et expérience érotique. Il s'intéresse au corps nu extatique qui reflète la lumière, au corps empli d'énergie sexuelle, parfois en lutte avec des énergies destructives. Dès lors, il était tout naturel qu'il fasse la rencontre de Mary Wigman. Lorsqu'elle réalise sa danse de groupe *Totentanz [Danse macabre]* en 1926, Kirchner vient chaque jour dans son studio la dessiner et la peindre, ainsi que son groupe de quatorze danseuses, parmi lesquelles on trouve Hanya Holm, Gret Palucca, Vera Skoronel et Berthe Trümper. Il exécute le fameux tableau *Totentanz der Mary Wigman* (1926) qui figure une ligne de danseuses debout, où l'extase confine au sacrifice et à la mort. Une lithographie de Kirchner offre également un portrait de la danseuse, d'une grande intensité expressive (*Kopf Mary Wigman [Tête de Mary Wigman]*, 1926).

Le peintre continue à la suivre, comme en atteste une gravure sur bois de 1933 qui la représente les bras levés, les cheveux dressés, dans cette pose extatique aux résonances mystiques qui la caractérise (*Die tanzende Mary Wigman [Mary Wigman dansant]*). Entre exaltation et désespoir, la danse et les arts visuels de l'expressionnisme allemand témoignent d'une vision où le dionysiaque, celui de l'envol et de la joie, se conjugue avec l'autre face du dieu grec, celle où les femmes se sacrifient pour lui en déchirant leurs vêtements.

QUÊTE D'EURYTHMIE

Par ailleurs, face à cette identification de la danse au dionysiaque, s'affirme une seconde tendance évoquée plus haut, celle d'une recherche d'eurythmie. Issu du grec, le mot signifie « le bon rythme » et est employé par Platon qui préconise dans ses *Lois* l'étude de la danse gymnique pour parvenir à l'harmonie et à la beauté du corps. Tombé en désuétude, il est repris, dans un retour à l'idéal antique, par Émile Jaques-Dalcroze et Rudolf Steiner dans deux optiques bien différentes. Si la danse, dans l'art de la tragédie grecque, est souvent placée du côté du dionysiaque, elle occupe aussi une place

intermédiaire entre cette sphère et celle de l'apollinien, comme le rappelle Nietzsche lui-même dans *La Naissance de la tragédie*, où il distingue la rythmique basée sur l'affect (le dionysiaque) de celle établie sur le temps (l'apollinien) : « Dans la part apollinienne de la tragédie grecque, dans le dialogue, tout ce qui affleure à la surface paraît simple, transparent et beau. En ce sens, le dialogue est à l'image de l'*Hellène*, dont la nature se révèle dans la danse, parce que, dans la danse, la force la plus considérable reste à l'état potentiel et se trahit simplement dans la souplesse et la richesse des mouvements ¹⁵. » Dans les années 1910, Jaques-Dalcroze revient à des critères inspirés de l'Antiquité classique, à savoir que la nudité, au moins partielle, permet de mieux atteindre cette eurythmie, tandis qu'il invente une technique basée sur le rythme comme langage primaire de l'homme. Le musicien suisse, qui fonde sa théorie sur le présupposé de l'union du corps, de l'âme et de l'esprit, est à la « recherche d'un idéal commun », d'une « harmonie d'ordre supérieur », afin « d'équilibrer nos facultés spirituelles et corporelles grâce à une circulation plus intense de nos courants vitaux, élastiquement enchaînés ». Pour lui, l'agent de liaison est la rythmique – qu'il distingue de la métrique –, pur produit de l'instinct qu'il s'agit de retrouver grâce à des exercices permettant de « transposer dans le domaine physique les vibrations engendrées par les émotions élémentaires et les élans primesautiers de l'être ¹⁶ ». Pour cela, il prône l'étude conjointe des rythmes naturels du corps et des rythmes artistiques de la musique. Le but de cette harmonie retrouvée est de créer grâce à la danse un art de la « plastique animée », une notion inspirée de l'orchestrique grecque. De même qu'il ressuscite le terme d'eurythmie, Jaques-Dalcroze nomme le mouvement expressif de différentes manières (« plastique rythmique », « plastique animée », « plastique corporelle » ou simplement « plastique » ¹⁷), cette notion l'emmenant au-delà de la réunion spirituelle du corps et de l'esprit prônée par Delsarte. Lorsqu'il installe son institut éducatif de gymnastique rythmique au sein de la cité-jardin de Hellerau à Dresde en 1910, où les jeunes Mary Wigman et Suzanne Perrottet viennent se former, c'est tout le monde de l'art qui accourt pour assister à ses célèbres fêtes (*Festspiele de 1912-1913*; ill. 6), à la fois démonstrations de gymnastique rythmique et d'art lyrique, où est par exemple monté l'Orphée et Eurydice de Christoph Gluck. Jaques-Dalcroze s'adjoit alors le concours du grand rénovateur de la mise en scène, Adolphe Appia, qui crée des « espaces rythmiques » simples et lumineux, basés sur l'échelle du corps, et qui constituent de véritables réponses architecturales aux préoccupations de Jaques-Dalcroze concernant l'harmonie rythmique ¹⁸. Dans ce théâtre où se produisent de jeunes élèves, ce sont les plus grandes personnalités de l'époque qui défilent (de Laban à la Pavlova) et qui en retirent souvent un enseignement décisif. Lors de son passage avec Serge Diaghilev en 1912, quelques mois avant la création de *L'Après-Midi d'un faune*, le danseur Vaslav Nijinski y trouve une source d'inspiration telle qu'il y retourne ensuite, et revient à Paris en 1913 avec la jeune Marie Rambert, élève de Jaques-Dalcroze, qui forme la troupe aux techniques du pédagogue pour préparer *Le Sacre du printemps* et *Jeux*. Rien d'étonnant à ce que Nijinski s'intéresse autant aux recherches de Jaques-Dalcroze, lui dont *L'Après-Midi d'un faune*, malgré le thème dionysiaque du satyre séduisant la grande nymphe, met en œuvre une grammaire stricte, rigoureuse et ordonnée. Inspiré par les poses antiques représentées sur les vases grecs – au point de rendre sa danse parfois physiquement « impossible » à exécuter –, le tableau chorégraphique à caractère plastique inventé par Nijinski apparaît aussi comme pensé en étroite relation avec la musique de Claude Debussy, selon une recherche rythmique précise. Cet intérêt pour une danse génératrice de mouvements et de rythmes s'affirme plus nettement lorsqu'on regarde les dessins de Nijinski réalisés dans les années 1917-1919. Leur récente exposition aux côtés de ceux de Vladimir Baranov-Rossiné, Sonia Delaunay, Alexandra Exter et František Kupka, met en évidence l'influence dalcrozienne sur la danse et sur la production plastique du danseur. Les dessins de cette époque, qui font suite aux notations des années 1914-1917, montrent des entrelacements de lignes totalement abstraits, réseaux plus ou moins denses qui semblent se poursuivre au-delà des limites de la feuille de papier, comme s'ils n'étaient que la version microcosmique d'une réalité plus vaste, celle d'un dieu cosmique auquel Nijinski s'identifiait dans son apparente folie ¹⁹. Ce travail autour du rythme et de l'eurythmie est par la suite au centre de nombreuses autres pratiques de danseurs et d'artistes, dans le contexte, rappelons-le, d'une intense quête de santé et d'éducation, particulièrement dans la culture allemande des années 1920. Le Laban des années 1920, non plus celui du Monte Verità, mais celui qui inscrit le corps humain dans l'icosaèdre, qui étudie les rythmes corporels autonomes qu'il qualifie de « vibrations », a également produit de nombreux dessins qui traduisent son désir d'une harmonie du mouvement au sein d'un équilibre plus vaste de l'ensemble de la communauté

des êtres vivants²⁰. À travers les lignes serpentine de ses « formes-traces », ses schémas géométriques en trois dimensions et ses inscriptions de la figure humaine dans la structure géométrique de l'icosaèdre, transparaît la recherche d'une mémoire universelle de la matière identifiée au cristal en formation. La danse labanienne se lit moins ici comme l'expression d'une quelconque intériorité psychologique – à rebours des efforts de Mary Wigman – que comme l'exploration de la mémoire de la matière²¹ et de son harmonie originelle, harmonie qu'il s'agit également de restaurer entre le corps et l'esprit, afin de lutter contre l'appauvrissement perceptif qui accompagne la nouvelle civilisation industrielle. Les perspectives dalcroziennes trouvent ici un aboutissement dont la dimension spirituelle est essentielle. L'histoire de l'abstraction du XX^e siècle n'a cessé d'être irriguée par ces problématiques du rythme et de l'harmonie, selon des termes aux connotations plus ou moins transcendantalistes. Le Corbusier est ainsi fortement influencé par la rythmique dalcrozienne par le biais de son frère aîné Albert, élève de Dalcroze à Hellerau et lui-même maître de rythmique dalcrozienne. Cette influence sur les lois corbusiennes et l'invention du *Modulor* a d'ailleurs été clairement suggérée²². Il n'est pas non plus impossible que la « nouvelle plastique » (Nieuwe Beelding) d'un Piet Mondrian, terme suggéré par son ami Mathieu Hubertus Josephus Schoenmaekers, ait été elle-même consciente de la plastique dalcrozienne – Mondrian fut lui-même un excellent danseur et un fervent amateur de jazz. Dans le même ordre d'idées, Sophie Taeuber-Arp, élève du studio Laban à Zurich, n'a-t-elle pas également poursuivi cette recherche d'eurythmie plastique à travers son œuvre pictural caractérisé par la mobilité et le rythme? Dans ses dessins de la fin des années 1910 et des années 1920, elle porte encore en elle cette expérience de danseuse comparable à « un oiseau en vol » qui concourra à la création de ses arrangements de rythmes colorés à la fois irréguliers, mais si savamment eurythmiques.

NOTES

1. Voir la Nacktkultur de Heinrich Pudor, publié en 1906. En Allemagne, cette « culture du nu » a été portée au début du XX^e siècle par le mouvement de jeunesse Jugendbewegung, par le mouvement des Wandervögel (les « oiseaux migrateurs »), par la Loheland-Gymnastik, par la gymnastique de Bess Mensendieck, ainsi que par la revue Kraft und Schönheit de Karl Mann.
2. Voir François Delsarte, cité par Ted Shawn, Chaque petit mouvement. À propos de François Delsarte, trad. de l'anglais (États-Unis) par A. Suquet, Bruxelles/Pantin, Éditions Complexe/Centre national de la danse, 2005, p. 62.
3. Le Compendium s'appuie sur la notion de trinité vie-âme-esprit tout en entretenant un système de correspondance entre le monde invisible et ses manifestations dans la vie physique. Voir reproduction dans Chaque petit mouvement (op. cit.), p. 37.
4. Isadora Duncan, Ma vie (1932), trad. de l'anglais (États-Unis) par J. Allary, Paris, Gallimard, « Folio », 1998, p. 98-99.
5. Rudolf Laban, « Vision de l'espace dynamique », Espace dynamique. Textes inédits. Choreutique. Vision de l'espace dynamique, trad. de l'allemand par É. Schwartz-Rémy, Bruxelles, Contredanse, 2003, p. 257.
6. John Martin, La Danse moderne (1933), trad. de l'anglais (États-Unis) par S. Schoonejans, Arles, Actes Sud, 1991, « L'art de la danse », p. 26-27.
7. Friedrich Nietzsche, Œuvres philosophiques complètes, t. I : La Naissance de la tragédie, Fragments posthumes 1869-1872, textes et variantes établis par G. Colli et M. Montinari, trad. de l'allemand par M. Haar, Ph. Lacoue-Labarthe et J.-L. Nancy, Paris, Gallimard, 1977, p. 47.
8. I. Duncan, La Danse de l'avenir, trad. de l'anglais (États-Unis) par S. Schoonejans, Bruxelles, Éditions Complexe, « Territoires de la danse », 2003, p. 45.
9. Mary Wigman, « Ascona » ; AK Berlin, fonds Mary Wigman ; citée par Laure Guilbert, Danses macabres : la danse en Allemagne dans l'entre-deux-guerres, thèse de doctorat, université de Versailles Saint-Quentin-en-Yvelines, 1996, p. 63.
10. Mary Wigman, The Mary Wigman Book. Her Writings, édité et traduit par Walter Sorell, Middletown (Connecticut), Wesleyan University Press, 1975, p. 53 ; trad. de l'anglais (États-Unis) par J.-F. Cornu.
11. Mary Wigman, « La danse de la sorcière, Hexentanz », Le Langage de la danse, trad. de l'allemand par J. Robinson, Paris, Chirons, 1990, p. 42-44.
12. Ibid.
13. Werner Suhr, cité par Karl Toepfer, Empire of Ecstasy. Nudity and Movement in German Body Culture, 1910-1935, Berkeley (CA), University of California Press, 1997, p. 109.
14. Emil Nolde, lettre à Hans Fehr, mars 1914 ; repr. dans Emil Nolde. Lettres 1894-1926, trad. de l'allemand par Olivier Mannoni, Arles, Actes Sud, 2008, p. 100.
15. F. Nietzsche, Œuvres philosophiques complètes, t. I, op. cit., p. 77.
16. Émile Jaques-Dalcroze, « La danse artistique de nos jours », Souvenirs. Notes et critiques, Paris, Neuchâtel, Victor Attinger, 1942, p. 137-138. Voir également son ouvrage de référence, Méthode Jaques-Dalcroze. Volume I : Exercices de plastique animée, Lausanne, Jobin, 1916.
17. Voir Irwin Spector, Rhythm and Life. The Work of Emile Jaques-Dalcroze, Dance and Music Series no. 3, Stuyvesant (NY), Pendragon Press, s.d., p. 71.
18. Voir à ce sujet Luisa-Martina Colli, « Musique », dans Jacques Lucan (dir.), Le Corbusier, une encyclopédie, cat. expo., Paris, Éditions du Centre Pompidou 1987, p. 269.
19. Voir à ce sujet John Neumeier, « Eye on Nijinsky », dans Hubertus Gabner (dir.), La Danza de los colores. En torno a Nijinsky y la abstracción, Madrid, Fundación Mapfre, 2009, p. 225.
20. Voir dans ce catalogue la notice sur Rudolf von Laban, p. XXX.
21. Voir à ce sujet Isabelle Launay, À la recherche d'une danse moderne. Rudolf Laban, Mary Wigman, Paris, Chiron, 1996.
22. Voir L.-M. Colli, art. cité, p. 270.

ÉCRIRE LA DANSE, QUELQUES REPÈRES POUR UNE ANTHOLOGIE Christine Macel (préface de l'Anthologie)

Représenter la danse, art de l'éphémère, instant fugitif déployé dans l'espace, apparaît comme une gageure pour les artistes, tout autant que pour les auteurs. C'est peut-être parce la danse est « ce poème dégagé de tout appareil du scribe¹ », selon Mallarmé, qu'elle n'a cessé de fasciner les écrivains, philosophes et théoriciens, tout autant que les artistes.

Cette anthologie, publiée en regard de l'exposition « Danser sa vie » (23 novembre 2011-2 avril 2012), complétant certains textes et manifestes déjà publiés dans le catalogue de l'exposition, regroupe des écrits sur la danse, in extenso ou en extraits, l'éclairant de différents points de vue, de la fin du XIX^e siècle jusqu'à aujourd'hui.

Plusieurs textes d'écrivains et de philosophes précèdent et accompagnent la naissance de la danse moderne. Le premier est **François Delsarte**. Né en 1811 à Solesmes, mort en 1871 à Paris, musicien, chanteur, acteur et brillant déclamateur, professeur et théoricien visionnaire mêlant esthétique, morale et religion, François Delsarte est une figure mythique pour le monde de la danse, en particulier pour la danse américaine. Le geste est pour lui capable d'exprimer une émotion, facteur essentiel pour l'artiste, avant la pensée et la forme. Delsarte ne publia pas, mais dispensa son enseignement dans son salon, en tout une vingtaine de *Cours d'esthétique appliquée*² qui eurent un grand retentissement, à travers la gymnastique harmonique fondée par son élève James Steele McKay, sur des danseurs comme Isadora Duncan puis sur Genevieve Stebbins et Ted Shawn, cofondateur de la Denishawn avec Ruth Saint-Denis, qui a formé la danse moderne américaine.

Ainsi Parlait Zarathoustra de **Friedrich Nietzsche** a été le livre de chevet de nombreux artistes et danseurs de la modernité, au premier chef Isadora Duncan et Rudolf Laban. *La Naissance de la Tragédie* et *Le Gai Savoir* sont également en référence constante à la danse, art de la légèreté, du rire et de l'ivresse selon Nietzsche, cité en exergue de ce recueil. La danse a été surtout pour le philosophe la métaphore d'une façon d'être, en réaction à la pesanteur : « Tout ce qui pèse doit s'alléger, tout corps devenir danseur, tout esprit oiseau³ », professait Zarathoustra.

À deux reprises, **Stéphane Mallarmé** écrit sur la danse, dans *Divagations, Crayonné au théâtre*, puis dans un article paru dans *The National Observer*, sous le titre « Considérations sur l'art du ballet et la Loïe Fuller » (13 mai 1893). La danse s'y fait « hiéroglyphe », métaphore de la pensée. Loïe Fuller, « flocon » en « crêpes de Chine », le fascine pour son incomparable modernité. Alors qu'il estimait que Mallarmé avait épuisé le sujet du point de vue littéraire et qu'il n'avait jamais sérieusement pensé à la danse, **Paul Valéry** publie *L'Âme et la Danse* en 1921, en réponse à une commande de la *Revue Musicale*, un dialogue socratique qu'il conçoit comme une « manière de ballet » entre « l'Image et l'Idée »⁴. Il y envisage la danse, comme un « acte pur des métamorphoses », faisant voir « l'instant »⁵, tout en la décrivant comme une « échappée »⁶ pour l'homme en prise avec la tyrannie de sa vie végétative. Valéry revient à deux reprises sur la danse, en 1936 avec *Philosophie de la Danse* où il définit la danse comme « poésie générale de l'action des êtres vivants⁷ » et enfin en 1938 avec *Degas Danse Dessin* où il éclaire la fameuse et paradoxale déclaration de Mallarmé selon laquelle « la danseuse n'est pas une femme qui danse⁸ ».

Les trois danseurs fondateurs de la modernité Isadora Duncan, Loïe Fuller et Nijinski ont chacun laissé des écrits. **Isadora Duncan** a publié *Ma vie*. Cet ouvrage paru en anglais en 1928 et traduit la même année en français a été très diffusé et est devenu le passage obligé de qui s'intéresse à la danse moderne et au destin tragique de la danseuse. Sonia Schoonejans a compulsé en 2003 un ensemble d'écrits d'Isadora Duncan et d'auteurs qui ont écrit sur elle, *La Danse de l'avenir*⁹, d'après le titre d'un texte de 1923. Dans le style exalté et épris de transcendance qui la caractérise, Isadora Duncan emmène la danse du côté de la nature, la rapprochant du mouvement des vagues ou discernant un rêve de danse dans un bouquet de fleurs. **Loïe Fuller** a laissé quant à elle divers textes qui ont été regroupés en 2002 sous le titre de *Ma vie et la danse*¹⁰. Dans son autobiographie (1908) au titre éponyme, préfacée par un

Anatole France ébloui, elle évoque sa vie riche en rebondissements, la création de la *Danse serpentine*, ses débuts et ses rencontres avec les personnalités de son temps. Dans les courts textes *La Danse et Théorie de la Danse*, elle évoque, comme Isadora Duncan, le lien puissant qui la lie aux espaces naturels et aux mouvements harmoniques de la nature. La danse y apparaît comme le produit d'une liberté totale d'expression empreinte, comme l'est la feuille de l'arbre, d'un changement perpétuel. On décèle dans son écriture un souffle whitmanien, marqué par la faculté de sentir : «Je ne sais pas ce que j'ai fait, j'ai seulement fait ce que je ressentais¹¹», conclue-t-elle.

Nijinski a laissé des notes éparses vraisemblablement écrites en 1919, après avoir sombré dans la déréliction et être interné jusqu'à sa mort. Retrouvés par sa femme Romola et sa fille Kyra, ces textes regroupés sous le titre de *Journal*, et rédigés à l'origine en russe ont fait l'objet de plusieurs versions, l'une remaniée par sa femme, et une version non expurgée intitulée *Cahiers*¹² parue en 1995. Le court extrait choisi témoigne de la ferveur et du style débridé du texte dont la lecture intégrale s'impose tant il révèle la folie dans laquelle Nijinski avait déjà plongé.

Valentine de Saint-Point, écrivain et danseuse inclassable, publie en 1912 le *Manifeste de la femme futuriste*¹³, suivi par le *Manifeste futuriste de la luxure* paru dans la revue *Montjoie!* Elle prononce en 1913, en ouverture à une de ses représentations à la Comédie des Champs-Élysées, une conférence intitulée *La Métachorie*, dans laquelle elle définit ce qu'elle entend par la «danse idéiste», où géométrie et idée jouent un rôle inédit. C'est ce texte, paru également dans la revue *Montjoie!* en 1914, qui inspire à Marinetti son *Manifeste futuriste de la Danse* (1917).

La danse est l'art d'exprimer des émotions à l'aide de mouvements corporels rythmés. À la suite de ce postulat d'Émile Jaques-Dalcroze, les écrits de Oskar Schlemmer, Rudolf Laban, Mary Wigman marquent la modernité. Écrivain prolifique, **Jaques-Dalcroze**¹⁴, musicien suisse et pédagogue, est l'inventeur de la gymnastique rythmique développée au sein d'une théorie globale eurhythmique. L'eurhythmie, recherche de l'harmonie du corps et de l'esprit, était à la même époque, au centre de la pensée du théosophe **Rudolf Steiner**¹⁵, dans une visée mystique dont on trouve des résonances dans la pensée de Laban. Avec son institut éducatif installé en 1912 au sein de la cité-jardin d'Hellerau (Dresde), Jaques-Dalcroze a lui-même formé Suzanne Perrotet, Mary Wigman et Hanya Holm sur des exercices associant musique et gymnastique. Sa conception du corps et de son expressivité plastique reflétant les mouvements de l'âme a été un socle fondateur de la danse moderne.

Son élève **Mary Wigman**, la grande danseuse de l'*Ausdrucksanz* allemande ou danse d'expression, a elle aussi laissé plusieurs textes regroupés sous le titre *Le Langage de la Danse*¹⁶, publié tardivement, en langue allemande, en 1963. Elle y dévoile la conception de sa fameuse danse *Hexentanz* ou *Danse de la sorcière* (1914), alors qu'elle a rejoint **Rudolf von Laban** dans son école expérimentale de la communauté de Monte Verità à Ascona. Temps, énergie, espace sont les éléments qui donnent pour elle corps à la danse, qui doit exprimer la vie même grâce à la maîtrise du souffle. Le danseur austro-hongrois Rudolf Laban, professeur de Mary Wigman et de Kurt Jooss, a été autant un danseur, un chorégraphe qu'un professeur et un théoricien. Il est le seul à avoir laissé une aussi abondante recherche et production littéraire. En 1928, il publie sa *Labanotation*, un nouveau système d'écriture de la danse, présenté au congrès de la Danse d'Essen qui remplace encore jusqu'à aujourd'hui le système Feuillet du XVII^e siècle, premier système d'écriture de la danse. En 1939, exilé en Angleterre, il approfondit son étude de la choreutique, au sujet des rapports du mouvement du corps à l'espace. *La Maîtrise du mouvement*, son ouvrage le plus tardif publié en 1950, livre la forme la plus aboutie de son analyse du mouvement corporel, en tant que vie de l'espace. Il y évoque autant le danseur, l'acteur, le mime que le travailleur d'usine. En 1966, sont publiés en anglais à titre posthume plusieurs textes sous le titre *Choreutics*, qui ont été récemment publiés en français sous le titre *Espace dynamique*¹⁷. Dans le texte *La Maîtrise du mouvement*, Laban donne une vision synthétique de sa pensée où il s'intéresse aux «formes-traces du mouvement» et exprime sa conception mystique de l'espace.

Aux États-Unis, le journaliste spécialiste de la danse **John Martin**¹⁸ invente le terme de danse moderne, accompagnant les créations des deux danseuses phares de la modernité américaine, Doris Humphrey et Martha Graham, qui laissent chacune des textes de référence. Dans son livre *The Art of Making Dances*¹⁹, publié en 1959, Doris Humphrey, ancienne élève de la Denishawn à Los Angeles, ayant fondé sa propre compagnie en 1928 avec Charles Weidman, s'exprime surtout en tant que pédagogue, introduisant l'art de la chorégraphie, puis le métier même du danseur, à travers forme, dynamique et rythme. Quant à **Martha Graham**, elle a rédigé des mémoires, *Blood Memory*²⁰, parues l'année de sa mort en 1991, où se révèle son caractère intense tout comme son aventure de danseuse, notamment son célèbre solo *Lamentation*, sa collaboration avec le sculpteur Isamu Noguchi, ou encore sa technique basée sur les mouvements de *contraction and release*, mouvements liés à l'inspiration et l'expiration.

Dans les années 1960, qui posent les bases de la *post-modern dance*, avec notamment le Judson Dance Theatre de New York, plusieurs artistes et danseurs laissent également des écrits de référence. **Robert Morris** publie en 1965 l'article *Notes on Dance*²¹, commentant ses cinq chorégraphies *Arizona, 21.3, Site, Waterman Switch et Check*, et se recherche autour du mouvement corporel contournant les attributs du danseur, en utilisant notamment des objets pour résoudre certains problèmes liant le mouvement à l'espace et au temps, ou encore en juxtaposant le statique et le mobile.

La même année au Brésil, **Helio Oiticica**²² écrit sur ses séances de danses dionysiaques, d'un genre bien différent, accompagnées d'une musique de samba, où le danseur portait ses *Parangolés*, capes constituées de tissus de récupération. Le texte écrit ou parlé a joué un rôle important dans le travail d'Yvonne Rainer. Divers textes, entretiens et essais, des années 1978 à 1997 ont été récemment réunis par Catherine Quéloz²³ en plus de l'autobiographie d'**Yvonne Rainer** *Feelings are facts, A Life* (MIT Press, 2006). Yvonne Rainer a suivi à New York les cours de Merce Cunningham et de Robert Dunn, tous deux proches de John Cage avant de réaliser ses propres chorégraphies en 1960 et de cofonder le *Judson Dance Theater* en 1962. Le texte choisi pour cette anthologie constitue un hommage à John Cage, avec lequel, comme elle le dit elle-même, elle a entretenu un dialogue intérieur continu, sensible dans ses films débutés en 1971 avec *Lives of Performers*, où elle a voulu se détacher du sens et révéler les dessous des signes.

Accompagnant la réflexion contemporaine autour des liens de la danse et de la performance, la chorégraphe et théoricienne **Laurence Louppe** a développé pendant plusieurs années un travail de référence sur la danse contemporaine avec sa contribution à l'exposition «Danses tracées :dessins et notations des chorégraphes» (MAC, Marseille, 1991) ou encore avec sa *Poétique de la danse contemporaine*²⁴ dans la laquelle elle offre toute la pensée développée sur la danse contemporaine en se penchant sur les sources et les fondements de la modernité en danse. Dans la seconde édition de son ouvrage, Laurence Louppe évoque la structure du corps revisitée par la danse moderne et comment cette notion de corps se pose différemment dans chaque œuvre chorégraphique contemporaine.

Enfin théoriciens et philosophes s'emparent récemment de nouveau de la danse. **Giorgio Agamben** publie, en 1992, l'essai «Le geste et la danse» dans la *Revue d'esthétique*²⁵, qui s'interroge sur le statut ontologique du geste, et la notion kantienne de finalité sans fin faisant de la danse une «pure possibilité de se mouvoir». **Alain Badiou** dans son *Petit manuel d'inesthétique*²⁶ (1998) revisite la danse comme métaphore de la pensée, revenant aux écrits de Nietzsche et à Mallarmé, poursuivant le postulat mallarméen commenté par Valéry, selon lequel «la danseuse ne danse pas». Enfin **Georges Didi-Huberman**²⁷, inspiré par le danseur Israel Galván, revient sur l'intuition de l'historien d'art Aby Warburg de considérer l'art selon le point de vue des gestes humains et notamment de la danse.

NOTES

1. Stéphane Mallarmé, « Ballets » (1886), dans *Crayonné au théâtre* (1887), Œuvres complètes, t. I, édition établie et annotée par Henri Mondor et G. Jean-Aubry, Paris, Gallimard, 1945, p. 304.
2. Voir l'ouvrage de Ted Schawn, *Chaque petit mouvement. À propos de François Delsarte*, traduit de l'américain, introduit et annoté par Annie Suquet, préfacé par Nancy Lee Ruyter, Bruxelles, Éditions Complexe et Centre national de la danse, coll. « Territoires de la danse » et « Nouvelle librairie de la danse », 2005.
3. Friedrich Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra* (1885), III, « Les sept sceaux », §6, Textes et variantes établis par Giorgio Colli et Mazzino Montinari, traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac, Paris, Gallimard, 1971, p. 253.
4. Paul Valéry, « Lettre à Louis Séchan » [août 1930], Œuvres, t. II, édition établie et annotée par Jean Hytier, Paris, Gallimard, 1960, p. 1407-1408.
5. Id., *L'Âme et la Danse* (1923), Œuvres, édition établie et annotée par Jean Hytier, t. II, Paris, Gallimard, 1960, p. 165 et 171.
6. Id., « Lettre à Louis Séchan », op. cit., p. 1408.
7. Id., « Philosophie de la danse » (1936), dans *Variété*, Œuvres complètes, édition établie et annotée par Jean Hytier, t. I, Paris, Gallimard, 1957, p. 1402.
8. Id., « Degas Danse Dessin » (1938), dans *Pièces sur l'art*, Œuvres complètes, t. II, Paris, Gallimard, 1960, p. 1173.
9. Isadora Duncan, *La Danse de l'avenir*, textes choisis et traduits par Sonia Schoonejans, suivis de *Regards sur Isadora Duncan* par Élie Faure, Colette et André Levinson, Bruxelles, Éditions Complexe, 2003.
10. Loïe Fuller, *Ma vie et la danse. Autobiographie* (1908), suivie de *La Danse ; Danse Ultra Violette ; Le Langage de la Danse ; Théorie de la Danse ; L'Oiseau noir*, traduit de l'anglais par le prince Bojidar Karageorgevitch, Paris, Éditions L'Œil d'or, 2002.
11. Loïe Fuller, « La Théorie de la Danse », dans *ibid.*, p. 178.
12. Vaslav Nijinski, *Cahiers, Le Sentiment*, version non expurgée traduite du russe et annotée par Christian Dumais-Lvowski et Galina Pogojeva, Arles, Actes Sud, coll. « Babel », 1re éd. 1995, 2e éd. (version intégrale non expurgée), 2000.
13. Valentine de Saint-Point, *Manifeste de la Femme Futuriste*, suivi de *Manifeste Futuriste de la Luxure, Le Théâtre de la Femme, La Métachorie*, présentation de Giovanni Lista, Paris, Éditions Séguier, 1996.
14. Voir Émile Jaques-Dalcroze (1865-1950), *Souvenirs. Notes et critiques*, Neuchâtel et Paris, Éditions Victor Attinger, 1942.
15. Voir Rudolf Steiner, *L'Eurythmie. Parole visible*, traduit de l'allemand par Isabelle Ablard-Dupin et Raymond Burlotte, Paris, Éditions Triades, 2009.
16. Mary Wigman, *Le Langage de la danse* (1963), traduit de l'allemand par Jacqueline Robinson, Paris, Éditions Chiron, 1990.
17. Rudolf Laban, *Espace dynamique, Textes inédits, Choreutique, Vision de l'espace dynamique*, traduit de l'anglais par Élisabeth Schwartz-Remy, Bruxelles, Contredanse, 2003.
18. John Martin, *The Modern Dance*, Texte de quatre conférences prononcées à la New School for Social Research à New York entre 1931 et 1932 et publié pour la première fois en 1933, New York, Dance Horizons, Inc., 1965.
19. Doris Humphrey, *Construire la danse* (1959), traduit de l'américain par Jacqueline Robinson, texte original revu par Barbara Pollack, Arles/Paris, Éditions Bernard Coutas, 1990.
20. Martha Graham, *Mémoire de la danse* (1991), traduit de l'américain par Christine Le Bœuf, Arles, Actes Sud, 1992.
21. Robert Morris, « Notes on Dance », *The Tulane Drama Review*, La Nouvelle-Orléans, Tulane University of Louisiana, vol. 10, n° 2 (numéro spécial), hiver 1965.
22. Helio Oiticica, *Aspiro ao Grande Labirinto*, sélection de textes par Luciano Figueiredo, Lygia Pape, Waly Salomao, Rio de Janeiro, Éditions Rocco-Projeto Oiticica, 1986.
23. Yvonne Rainer, *Une Femme qui...*, Écrits, entretiens, essais critiques, sous la direction de Catherine Quéloz, dans le cadre du Critical Curatorial Cybermedia Program de la HEAD (Genève), traduit de l'anglais par Françoise Senger, Dijon, Les Presses du réel/Zurich, JRP|Ringier, 2008.
24. Laurence Louppe, *Poétique de la danse contemporaine*, Bruxelles, Contredanse, 2e édition complétée, 2000 ; 3e édition complétée en 2004.
25. Giorgio Agamben, « Le geste et la danse », traduit de l'italien par Daniel Loayza et Dominique Noguez, *Revue d'esthétique*, no 22, 1992, p. 9-12.
26. Alain Badiou, *Petit manuel d'inesthétique*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « L'ordre philosophique », 1998.
27. Georges Didi-Huberman, *Le Danseur des solitudes*, Paris, Éditions de Minuit, 2006.

DANSER À L'ENVERS

Emma Lavigne

«L'homme est malade parce qu'il est mal construit. Il faut se décider à le mettre à nu pour lui gratter cet animalcule qui le démange mortellement, dieu, et avec dieu, ses organes. Car liez-moi si vous le voulez, mais il n'y a rien de plus inutile qu'un organe. Lorsque vous lui aurez fait un corps sans organes, alors vous l'aurez délivré de tous ses automatismes et rendu à sa véritable liberté. Alors vous lui réapprendrez à danser à l'envers comme dans le délire des bals musettes et cet envers sera son véritable endroit ¹.» Ce renversement épistémologique du corps s'évadant de son propre organisme, pour libérer les flux qui le traversent et le reconfigurent, tel qu'il a été envisagé par le poète Antonin Artaud dans sa création radiophonique « Pour en finir avec le jugement de dieu ² », en novembre 1947, ouvre la brèche à une réinvention du corps dans les pratiques contemporaines. De Luciano Berio à Jerzy Grotowski, de Francis Bacon à Anna Halprin, l'enjeu est de rendre sensibles ces intensités qui saisissent le corps et résistent au langage.

Censuré des ondes pendant plus de vingt ans, ce poème sacrilège scandé par la voix possédée d'Artaud connaît de nouveaux développements avec le concept de corps-sans-organes, développé par Gilles Deleuze dans *Logique du sens* en 1969, puis dans les ouvrages écrits avec le psychanalyste Félix Guattari, *L'Anti-Œdipe* et *Mille Plateaux*. Le corps-sans-organes (CsO) est envisagé comme un processus de libération à la fois jubilatoire – pouvant être « gaité, extase, danse » – et périlleux de « toute une vie non organique, car l'organisme n'est pas la vie, il l'emprisonne. Le corps est entièrement vivant, et pourtant non organique. Aussi la sensation, quand elle atteint le corps à travers l'organisme, prend-elle une allure excessive et spasmodique, elle rompt les bornes de l'activité organique. En pleine chair, elle est directement portée sur l'onde nerveuse ou l'émotion vitale ³. » Le CsO, levier esthétique opérant dans l'analyse de l'œuvre de Francis Bacon, telle que l'a conduite Deleuze et dont les échos sous-tendent certains enjeux des plasticiens contemporains, comme Matthew Barney, connaît aujourd'hui une réelle fortune critique en danse. Il s'incarne dans les recherches de chorégraphes qui, tels Jérôme Bel avec son œuvre éponyme *Jérôme Bel*, Boris Charmatz avec *Aatt Enen Tionon* ou Xavier Le Roy dans *Self Unfinished*, détournent l'anatomie et font du corps un lieu de métamorphoses et de germination de formes improbables et mouvantes, l'envisageant comme une masse plastique. « Le corps représenté doit en passer par des intensités d'existence qui sont en même temps des déformations, des protomouvements qui les portent », précise l'artiste Laurent Goldring ⁴, qui partage avec cette génération de chorégraphes la réinvention de l'organicité.

La danse moderne avait déjà exploré les ressorts de l'organicité d'un corps longtemps refoulé, s'appuyant notamment sur le souffle chez Mary Wigman et Martha Graham pour en saisir, parfois jusqu'à la convulsion, la pulsation libérée. Hantée par le sacrifice des corps de la Seconde Guerre mondiale, la danse contemporaine fait résonner dès les années 1950 la pensée de Maurice Merleau-Ponty, qui fait du corps le point d'ancrage de la conscience dans la « chair du monde ». Le corps, selon l'auteur de *Phénoménologie de la perception*, « est cet étrange objet qui utilise ses propres parties comme symbolique générale du monde et par lequel en conséquence nous pouvons fréquenter ce monde, le « comprendre » et lui trouver une signification ⁵ ».

La lecture brouillée d'un monde qui doit être redéfini génère en danse des états de latence du corps d'avant le langage et sa représentation organique unifiée, comme l'exprime notamment la récurrence de la position fœtale dans le butô japonais, « danse des ténèbres » inventée quatorze ans après Hiroshima par Tatsumi Hijikata, « théâtre de la révulsion, de la convulsion, de la répulsion », que tourmentent « des corps recroquevillés, larvaires, tordus, électriques, immobiles », selon les mots de Jean Baudrillard ⁶. La Gestalt-thérapie, créée aux États-Unis par Fritz Perls, Laura Perls et Paul Goodman en 1951, pacifie les corps et accompagne le renouveau des pratiques kinesthésiques, développées notamment par Anna Halprin au milieu des années 1950 dans son groupe du *Dancers' Workshop* à San Francisco.

Dans cette véritable matrice de la *post-modern dance*, elle aborde le mouvement, au carrefour de l'anthropologie, de la Gestalt-thérapie, de la pédagogie et de la sociologie, sous l'angle de son fonctionnement interne (kinésiologie), et stimule une conscience du corps qui permet de générer

des mouvements inédits : «Je voulais faire sentir aux personnes qui travaillaient avec moi comment elles pouvaient tout modifier à partir de l'attention portée à un seul point de leur corps, et comment les organes, les méridiens, la circulation sanguine, les synapses et le système nerveux fonctionnent⁷.» Au même titre que Trisha Brown et Yvonne Rainer, Simone Forti, qui a étudié la psychologie et la sociologie avant de rejoindre l'atelier d'Anna Halprin, est marquée par cet enseignement, redéfinissant par des techniques d'improvisation quasi analytiques le rapport du corps en mouvement au monde pour «danser comme un nouveau-né⁸».

«TOUS CEUX QUI TOMBENT»

«Danser à l'envers», selon la proposition d'Antonin Artaud, procède d'un renversement métonymique ; il s'agit de contester la suprématie de l'élan vertical, de faire vaciller le corps, de le faire ployer sous son propre poids afin qu'il réinvestisse la terre et change notre rapport au monde. Georges Didi-Huberman a souligné le destin fructueux des « commotions réciproques de l'espace et des corps dans l'art du XX^e siècle, avec cette nouvelle valeur qu'y prend le sol en tant que champ opératoire⁹ » et qui s'incarnent dans la « danse du dripping¹⁰ » de Jackson Pollock, les anthropométries d'Yves Klein et les calligraphies chorégraphiques de Kazuo Shiraga, Carolee Schneemann ou Trisha Brown inventant des corps sismographes, « sténographes de la sensation », comme Francis Bacon qualifiait sa peinture. Telle que l'a synthétisée Laurence Louppe qui en fait l'un des quatre piliers de sa *Poétique de la danse contemporaine*, la gravité comme force motrice – essentielle chez François Delsarte et Rudolf von Laban – permet d'envisager le poids comme n'étant « pas seulement déplacé : lui-même déplace, construit, symbolise à partir de sa propre sensation¹¹ ». Si le déséquilibre, l'état de chute latente était un ressort des chorégraphes de la modernité, notamment chez Doris Humphrey qui signa la « mort verticale¹² » du corps et l'avènement de mouvements inédits nés du passage du déséquilibre au redressement (fall and recovery), la contemporanéité substitue à la poétique de la gravité celle de l'effondrement. Les corps restent à terre, qu'ils soient littéralement terrassés ou qu'ils puisent dans ce rapprochement avec la terre de nouveaux ressorts kinesthésiques, puisqu'ils font désormais figure, selon la vision panthéiste d'Anna Halprin, de « microcosme de la Terre¹⁴ ». Dans les années 1960, les techniques de libération des flux enseignées par le danseur et pédagogue Erick Hawkins (free flow release), le laisser-aller (letting go) exploré par les danseurs du Judson Dance Theater, comme antidote à la tension du ballet académique et de la danse moderne, ainsi que les procédures de composition aléatoire inspirées de John Cage et diffusées par le compositeur et pédagogue Robert E. Dunn, envisagent le corps comme un instrument de sensation directe et d'interaction sociale.

Dans ses ouvrages, l'historienne de la *post-modern dance* Sally Banes a insisté sur la façon dont la danse s'est fait l'écho du relâchement des contraintes socioculturelles dans l'Amérique du début des années 1960. De toutes parts, les corps chavirent : de *Falling Piece* de Yoko Ono à *32.16 Feet per Second Squared* de Laura de Freitas, June Ekman et Sally Gross, qui engagent leur corps dans des chutes non préméditées ; des danseurs contorsionnés de *Walkaround Time* de Merce Cunningham qui viennent former des agrégats de corps aux voltiges inspirées des arts martiaux de Steve Paxton avec *Fall After Newton*. Le sens de l'absurde de Samuel Beckett, qui lui aussi fait chuter les corps, que ce soit dans *En attendant Godot* (1952), dans sa pièce radiophonique *Tous ceux qui tombent* (1957) ou dans son roman *Watt* (1968), est régulièrement associé à ces processus de renversement des corps développés par la création chorégraphique et performative américaine des années 1960, notamment par Anna Halprin, Robert Morris ou Bruce Nauman qui lui rend hommage en 1968 dans sa vidéo *Slow Angle Walk (Beckett Walk)*, un an avant que l'écrivain ne reçoive le prix Nobel de littérature. Dans son essai intitulé « L'Épuisé¹⁴ », Gilles Deleuze a d'ailleurs relevé les concordances de l'œuvre de Beckett avec la danse, en constatant l'abandon des corps, la répétition de tâches flirtant avec l'absurde, le scepticisme issu du désenchantement du monde. Les chorégraphes de la postmodernité, tout en prenant en compte cet abandon des corps, réinventent des procédures collectives de retour à l'équilibre, comme le fait Trisha Brown dans *Leaning Duets* qui engage les danseurs, malgré les chutes, à s'aider pour conserver l'équilibre de l'« entité solidaire¹⁵ » qu'ils forment, ou Steve Paxton qui fait naître, avec le « contact improvisation », la danse du transfert de poids d'un corps à un autre. Cette esthétique de la chute, qui peut apparaître comme un non-mouvement, une sorte de degré zéro

de l'écriture chorégraphique, est ce qui vient qualifier la danse contemporaine, qui selon les mots de Laurence Louppe « naît, non de la danse, mais dans une absence de danse ¹⁶ ». C'est aussi ce qui rattache la danse au champ de la performance. L'historienne de la philosophie Véronique Fabbri relève avec justesse que « la performance serait alors ce qui introduit dans la danse quelque chose comme un drame de la tristesse ou une poétique de l'effondrement. [...] La performance pourrait être ce qui, confronté à la danse, la déroute et la fait migrer vers d'autres territoires, au risque, certes, de l'effondrement, mais aussi comme une exploration renouvelée de ses propres forces ¹⁷. » Réinvestissant le sol sur lequel il repose, le corps devient une matrice inventant d'autres « forces » mais aussi d'autres formes, comme en témoignent les *Accumulations* de Trisha Brown, qu'elle qualifie elle-même de « dépôt alterné de gestes ¹⁸ » évoquant les *sculptures molles* de Claes Oldenburg, et *les feutres gisant à terre* de Robert Morris, matières inertes sans organisation.

Dans le sillage de Georges Bataille qui avait défendu, au début des années 1930, la notion d'informe et son pouvoir de rébellion contre l'ordonnement des choses, Robert Morris, marqué par l'enseignement d'Anna Halprin, développe le concept d'anti-form dans un article publié dans *Artforum* en 1968, pour s'opposer aux choix du minimalisme, et s'oriente alors vers une sculpture littéralement souple, parfois à la limite du périssable, soulignant combien les considérations de pesanteur deviennent tout aussi importantes que les considérations d'espace. Il découvre dans la scène théâtrale et chorégraphique du début des années 1960 une « façon de traiter le corps n'ayant aucun rapport avec le désir de donner l'impression qu'il échappait à la gravité – l'école du « plus léger que l'air ». Il en va de même avec les objets. Je sens qu'une grande partie des informations est du genre kinesthésique [...]. Un objet à un rapport très fort au corps parce qu'il a été fait par un corps. Ou bien parce qu'il a à voir avec les possibilités d'un corps qui agit directement sur les choses. Je me suis profondément engagé dans cette relation qui concerne les choses se rapportant à la réaction du corps, l'ensemble des relations qui concernent la masse, le poids tout autant que l'échelle ¹⁹. »

UPSIDE DOWN

C'est appareillé, comme amplifié par des organes externes, que le corps peut à nouveau se déplacer, prendre son envol, léviter dans l'espace en défiant les lois de la gravité et en abandonnant toute velléité de « victoire de la respiration sur le poids », ainsi que Paul Claudel décrivait le bond de Vaslav Nijinski ²⁰, l'homme qui a fait entrer la danse dans la modernité. Ainsi, dans *Esposizione : Practicing on the Cargo Net* (1962), Anna Halprin redouble l'enveloppe des corps par des filets, cocons de maille qui viennent tels des muscles exogènes les abstraire de leur masse pondérale, puis les accroche dans des arbres. Robert Rauschenberg explore le rapport du corps à l'espace en déplaçant des corps affublés de parachutes sur des caissons à roulettes dans *Pelican* (1963) ou en se suspendant à une corde au-dessus d'un baril d'eau dans *Elgin Tie* (1964). Réexaminant tous les fondamentaux de la danse, Trisha Brown accomplit une révolution copernicienne du corps, désormais affranchi de la gravité. Avec *Planes* (1968), elle réinvestit la verticalité en transformant le mur en scène, y ménageant des points d'ancrage pour les pieds des danseurs qui déploient une chorégraphie-reptation sur ce mur d'escalade, où sont projetées des vues de New York filmées par Jud Yalkut, en un télescopage d'images en noir et blanc qui vient tour à tour éclairer et obscurcir ces silhouettes en lévitation. Dans *Walking on The Wall*, c'est harnachés de poulies que les corps abandonnent le sol et dansent sur les murs. Le sol comme repoussoir fondamental du corps était déjà déserté dans le dispositif chorégraphique de *The Floor of the Forest* (1970), tapis de danse en lévitation qui redéfinit les poids d'équilibre du corps, réinventant le mouvement en bannissant l'effort, pour parvenir à ce que le kinésologue Hubert Godard a appelé le « corps profondément désarmé [...]. Désarmé jusqu'à l'évanouissement. C'est un corps utopique sans doute dans son refus de la violence ²¹. »

L'œuvre de Gordon Matta-Clark, ami de Trisha Brown, se fait l'écho immédiat de ces propositions dans sa performance filmée *Tree Dance* (1971), au cours de laquelle il suspend les performers dans des hamacs-nids, ou à travers *Jacob's Ladder* présentée à la Documenta de Kassel en 1977. On sait combien la caméra est devenue une extension du corps du danseur chez Trisha Brown ou Merce Cunningham. Bruce Nauman, avec *Wall/ Floor Positions* et *Revolving Upside Down*, amplifie cette désorientation des corps pour envisager un nouvel équilibre. Il précise que ses films et vidéos traitent

«des problèmes spécifiques de l'équilibre dans certains exercices. Étant intéressé par le type de tension qui se produit quand on essaie de se tenir en équilibre sans y parvenir, je les ai pensés comme des problèmes de danse sans être danseur moi-même²².»

Cette nouvelle organicité du corps, envisagée comme une partition ouverte par les chorégraphes de la post-modern dance américaine engagés dans un dialogue constant avec les artistes plasticiens contemporains, retentit dans le solo de Tino Sehgal, *Instead of allowing something to rise up to your face dancing bruce and dan and other things* (2000). Cette œuvre fait fusionner en un fondu enchaîné chorégraphique les mouvements quasi imperceptibles de deux performances filmées de Bruce Nauman réalisées en 1973 (*Elke Allowing the Floor to Rise Up Over Her, Face Up* où le performer est allongé sans bouger pendant quarante minutes et essaie de se soulever dans un effort d'autosuggestion et *Tony Sinking into the Floor, Face Up and Face Down* où il doit se figurer qu'il s'enfonce dans le sol), et ceux de *Roll* (1970) de Dan Graham où l'artiste roule au sol avec une caméra Super 8 alors qu'une autre caméra enregistre cette chorégraphie d'un point de vue stable. En transposant ces œuvres fixées sur le support vidéo dans le champ et dans le continuum temporel de la performance live proposée dans l'espace du musée, Tino Sehgal vient revivifier cet infralangage du corps, témoignant de l'aspiration de la danse contemporaine «à l'éternité d'un geste qu'on voudrait situer en dehors d'une durée et d'un lieu précis²³».

NOTES

1. Antonin Artaud, «Pour en finir avec le jugement de Dieu», Œuvres complètes, t. VIII, Paris, Gallimard, 1974, p. 104.
2. Ce qu'Artaud appelle ici «dieu» doit être envisagé comme l'organisateur de l'organisme.
3. Gilles Deleuze, Francis Bacon, logique de la sensation (1989), Paris, Seuil, «L'ordre philosophique», 2002.
4. Laurent Goldring, «Entretien avec Laurent Goldring : propos recueillis par Cyril Béghin et Stéphane Delorme», Balthazar n° 5, mars 2002.
5. Maurice Merleau-Ponty, Phénoménologie de la perception, Paris, Gallimard, 1945, p. 272.
6. Jean Baudrillard, cité dans Butô(s), textes réunis et présentés par Odette Aslan et Béatrice Picon-Vallin, Paris, CNRS Éditions, 2002.
7. Anna Halprin, citée par Jacqueline Caux (dir.), Anna Halprin. À l'origine de la performance, cat. expo., Lyon/Paris, musée d'Art contemporain/Panama Musées, 2006, p. 63.
8. D'après le titre de l'article de Sally Banes, «Simone Forti : danser comme un nouveau-né», *Terpsichore en baskets. Post-modern dance*, traduit de l'anglais (États-Unis) par Denise Luccioni, Pantin/Saint-Quentin-en-Yvelines, Centre national de la danse/Chiron, 2002, p. 67.
9. Georges Didi-Huberman, «La terre se meut sous les pas du danseur», *La Part de l'œil*, n° 24, *Ce qui fait danse : de la plasticité à la performance*, 2009, p. 137.
10. L'expression est d'Allan Kaprow.
11. Laurence Louppe, *Poétique de la danse contemporaine*, Bruxelles, Contredanse, 1997, p. 96.
12. Doris Humphrey, *Construire la danse* (1959), traduit de l'anglais (États-Unis) par Jacqueline Robinson, Arles, Éditions Bernard Coutaz, 1990, p. 122.
13. Anna Halprin, «Earth Dance, le corps fait écho aux rythmes de la nature», *Mouvements de vie. 60 ans de recherches, de créations et de transformations par la danse* (1995), traduit de l'anglais (États-Unis) par Élise Argaud et Denise Luccioni, Bruxelles, Contredanse, 2009, p. 249.
14. G. Deleuze, «L'Épuisé», dans Samuel Beckett, *Quad*, Paris, Éditions de Minuit, 1992.
15. S. Banes, «Terpsichore en baskets. Post-modern dance», op. cit., p. 129.
16. L. Louppe, *Poétique de la danse contemporaine*, op. cit., p. 47.
17. Véronique Fabbri, «D'une poétique de la danse l'autre», *La Part de l'œil*, n° 24, op. cit., p. 2.
18. Trisha Brown, citée par L. Louppe, «Le minimalisme et nous», *Art Press*, n° 185, novembre 1993, p. 50.
19. Robert Morris, dans Eugene C. Goossen, «The Artist Speaks: Robert Morris», *Art in America*, vol. 58, n° 3, mai-juin 1970, p. 105 ; cité dans R. Morris, *From Mnemosyne to Clío: The Mirror to the Labyrinth* (1998-1999-2000), Milan/Paris/Lyon, Skira/Seuil/musée d'Art contemporain, 2000, p. 51.
20. Paul Claudel, Œuvres en prose, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1965, p. 368.
21. Hubert Godard, «Le déséquilibre fondateur, entretien avec Laurence Louppe», *Art Press*, hors-série n° 13, «20 ans : l'histoire continue», octobre 1992, p. 143.
22. Bruce Nauman, «Entretien avec Willoughby Sharp», dans Bruce Nauman. *Image/Texte, 1966-1996*, cat. d'expo., Paris, Éditions du Centre Pompidou, 1996, p. 92.
23. Michel Onfray, «La mécanique du danseur», *Repères*, novembre 2003.

6. PROGRAMMATION EN RÉSONANCE AVEC L'EXPOSITION

Service de presse
pour Les Spectacles Vivants
MYRA

Yannick Dufour, Rémi Fort
téléphone
00 33 (0) 1 40 33 79 13
courriel
myra@myra.fr

www.myra.fr

SPECTACLES VIVANTS

Une programmation de Serge Laurent, Département du développement culturel

Parallèlement à l'exposition *Danser sa vie* consacrée aux liens entre les arts visuels et la danse, le Centre Pompidou propose d'octobre 2011 à mars 2012 une programmation de spectacles qui dialogue avec les œuvres de l'exposition.

Steven COHEN, *The Cradle of Humankind*

Plasticien et performer venu d'Afrique du Sud, Steven Cohen développe des performances artistiques dans différents espaces, scènes, musées, galeries d'art et dans des lieux publics insolites. Il utilise son corps et parfois celui des autres, pour créer un « art vivant » qui relève aussi bien de la sculpture, que de la danse ou du travestissement. Ses performances abordent des questions identitaires liées à la judaïté, à l'homosexualité, au racisme et à l'identité ethnique. Dans sa dernière création, *The Cradle of Humankind*, Steven Cohen explore les mythes fondateurs de nos civilisations tout en les confrontant à des événements plus proches de nous. La beauté plastique et l'effroi y cohabitent, comme l'intime et le politique.

Avec le Festival d'Automne à Paris

DU 26 AU 29 OCTOBRE 2011 À 20H30

GRANDE SALLE, NIVEAU -1, PLEIN TARIF : 14 €, RÉDUIT : 10 €

Meg STUART, *Violet*

Si les pièces que Meg Stuart a créées au cours de ces vingt dernières années se situent à la croisée de plusieurs domaines — danse, arts plastiques, théâtre — elles appartiennent cependant toutes à un même univers. Meg Stuart donne corps à une condition humaine vulnérable à travers un mélange intense de sculptures corporelles, de gestes et de mouvements. Pour sa dernière création, *Violet*, la chorégraphe développe une écriture fondée sur la gestuelle pure. Centrée sur l'énergie, les connections, les questions d'adaptation, de régénération, de destin, *Violet* est, selon Meg Stuart, l'une de ses pièces les plus abstraites.

Avec le Festival d'Automne à Paris

DU 16 AU 19 NOVEMBRE 2011 À 20H30

GRANDE SALLE, NIVEAU -1, PLEIN TARIF : 14 €, RÉDUIT : 10 €

LA RIBOT, *PARAdistinguidas*

Avec *PARAdistinguidas* la chorégraphe espagnole, La Ribot, signe probablement le projet le plus ample de sa carrière. Revisitant le protocole des célèbres Pièces distinguées, 34 solos d'une durée de 30 secondes à 7 minutes créés entre 1993 et 2003, *PARAdistinguidas*, quitte l'unicité pour la multiplicité et se développe sous une forme chorale avec cinq interprètes et vingt figurants. Dans ce nouveau projet, La Ribot poursuit deux axes centraux dans son travail depuis les années 90, d'un côté questionner la structure et la condition du spectacle contemporain comme forme, de l'autre interroger le statut de ces figurants qu'elle sollicitait déjà en 2004 dans *40 Espontàneos* et qu'elle assimile à de la matière vivante.

Avec le Festival d'Automne à Paris

DU 23 AU 26 NOVEMBRE 2011 À 20H30, LE 27 NOVEMBRE À 17H

GRANDE SALLE, NIVEAU -1, PLEIN TARIF : 14 €, RÉDUIT : 10 €

Steve PAXTON, *Satisfyin Lover*

Ancien danseur de la Merce Cunningham Dance Company, fondateur du *Judson Dance Theater* (1962) et inventeur du *Contact Improvisation*, le chorégraphe américain Steve Paxton est une figure majeure de la danse post-moderne. Créée en 1967, sa pièce *Satisfyin Lover*, questionne les codes de l'écriture chorégraphique en introduisant sur la scène un mouvement qui n'était jusqu'alors pas considéré comme appartenant au vocabulaire de la danse: la marche. La chorégraphe Dominique Brun remonte *Satisfyin Lover* et transmet cette pièce mythique à un groupe d'amateurs pour 4 performances en Grande salle. SAMEDI 3 DÉCEMBRE 2011 À 15H, 15H30, 17H ET 17H30 (ENTRÉE LIBRE)

GRANDE SALLE, NIVEAU -1, PLEIN TARIF : 14 €, RÉDUIT : 10 €

Olga DE SOTO, *Une introduction*

Dans *Une Introduction*, Olga de Soto mène un travail de documentation et d'enquête sur la pièce de Kurt Jooss, *La Table verte (Die grüne Tische)*, œuvre phare de l'expressionnisme allemand. Ballet créé en 1932 au Théâtre des Champs-Élysées et resté célèbre pour son engagement politique contre la guerre, *La Table Verte* invite au questionnement. « Comment évolue une œuvre au sein de sa propre histoire ? Et au sein de l'Histoire ? Quel est l'impact d'une œuvre politiquement engagée dans la mémoire d'un public ? » s'interroge Olga de Soto dans *Une introduction*, un travail dans lequel la chorégraphe espagnole poursuit son interrogation sur la mémoire, la perception et l'histoire de la danse.

LES 14 ET 15 DÉCEMBRE 2011 À 20H30

GRANDE SALLE, NIVEAU -1, PLEIN TARIF : 14 €, RÉDUIT : 10 €

Myriam GOURFINK, *Bestiole*

Le travail de la chorégraphe et directrice du CRCC de la Fondation Royaumont, Myriam Gourfink, s'inscrit dans une recherche chorégraphique qui s'intéresse essentiellement à l'organisation des mouvements de la danse, sa structure interne, ses schémas dans l'espace. Une recherche qui s'attache inlassablement à tisser des liens entre mouvements du corps et nouvelles technologies. La démarche de Myriam Gourfink est centrée sur une exigence radicale du corps dansant qui se plie avec rigueur à des temps étirés, des espaces en interaction et des écritures originales.

Avec l'Ircam

BESTIOLE : DU 18 AU 20 JANVIER 2012 À 20H30

GRANDE SALLE, NIVEAU -1, PLEIN TARIF : 14 €, RÉDUIT : 10 €

François CHAIGNAUD et Cecilia BENGOLEA, *Danses libres*

Nouveaux venus dans le paysage chorégraphique français, François Chaignaud et Cecilia Bengolea signent leur première pièce en 2005. Leur dernière création *Danses libres*, s'inscrit dans le courant des danses libres développées dans la première moitié du XX^e siècle par Isadora Duncan puis François Malkovski. Cinq danseurs y explorent une danse libre et joyeuse dans un mouvement naturel et sans entrave, avec cependant une écriture très marquée. Un récital de bijoux chorégraphiques, soli, duos ou danses de groupe accompagné au piano par Alexandre Bodak, le pianiste de Malkovski.

DU 9 AU 11 FÉVRIER 2012 À 20H30

GRANDE SALLE, NIVEAU -1, PLEIN TARIF : 14 €, RÉDUIT : 10 €

Anne Teresa DE KEERSMAEKER, *Fase, four movements to the music of Steve Reich*

L'historique *Fase* d'Anne Teresa De Keersmaeker, créé en 1982 sur la musique de Steve Reich, est une référence incontournable dans le répertoire chorégraphique contemporain. Comme dans tout l'œuvre de la célèbre chorégraphe belge, l'écriture de *Fase* est intimement liée à une utilisation radicale de la musique comme support premier d'un discours chorégraphique énergique et rigoureux. Sa danse se développe sur des bases de géométries scéniques et sonores extrêmement stricte et épurées, en permanente adéquation.

LE 3 MARS 2012 À 20H30, LE 4 MARS 2012 À 17H

GRANDE SALLE, NIVEAU -1, PLEIN TARIF : 14 €, RÉDUIT : 10 €

Herman DIEPHUIS, *Exécutions*

Grand interprète de la danse contemporaine française et fidèle collaborateur de la chorégraphe Mathilde Monnier, Herman Diephuis, chorégraphe hollandais, signe avec *Exécutions* sa dernière création, un solo exceptionnel interprété par Julie Guibert. Explorant une cartographie riche et complexe, Herman Diephuis glisse du mythe à la réalité et guide la danseuse vers des états physiques et affectifs qui oscillent entre force et abandon. Une danse du suspens et du vertige.

DU 21 AU 23 MARS 2012 À 20H30

GRANDE SALLE, NIVEAU -1, PLEIN TARIF : 14 €, RÉDUIT : 10 €

VIDÉODANSE 2011

23 NOVEMBRE 2011 - 2 JANVIER 2012 DE 11 H 30 À 21 H 30

FORUM -1, ENTRÉE LIBRE

Une programmation de Michèle Bargues, Département du développement culturel et Isabelle Launay, en collaboration avec Julie Perrin et Claude Sorin.

Vidéodanse 2011 accompagne cette année « Danser sa vie ».

Dans un dialogue entre art et histoire, *Vidéodanse 2011* invite le spectateur à observer les « ruptures » et les « libérations » successives, les héritages revendiqués, les multiples dialogues engagés par les artistes avec les œuvres du passé, mais aussi le mouvement tumultueux et complexe du devenir des œuvres. Cette histoire en danse appelle à mettre l'imagination au service de l'histoire et l'histoire au service de l'imagination. Nous avons besoin d'imagination pour (re)voir les images des danses passées comme présentes, et donc pour repenser une histoire en danse. Avec 250 films présentant les œuvres de 150 chorégraphes, la programmation retrace une histoire de la danse moderne et contemporaine, à travers huit grandes thématiques et des hommages. Placées sous le signe de l'expérimental, ces séquences témoignent de l'anachronisme au sein des œuvres chorégraphiques et révèlent la puissance des migrations autant culturelles que gestuelles dans l'histoire de la danse contemporaine.

Histoire en danse et histoire culturelle

À travers une sélection de films et d'œuvres qui défont nombre de clichés culturels, il s'agira de voir comment la danse invente des identités contemporaines plutôt qu'elle ne s'en fait le reflet. Ainsi, de l'expressionnisme au flamenco, en passant par les danses hip-hop, indienne ou orientale, la danse contemporaine s'inscrit entre les styles pour que surgissent des figures improbables et que se crée une communauté inédite.

Migrations gestuelles

Comment se déplacent les courants en danse ? Quelle topographie dessinent-ils ? Quels longs chemins parcourent-ils parfois avant d'arriver jusqu'à nous ? Des années vingt à nos jours, De Valeska Gert à Loïc Touzé, suivons le mouvement de l'expressionnisme se régénérer au Japon, puis arriver en France ; les desseins parallèles de Min Tanaka et Anna Halprin ; ou encore l'influence américaine de Mark Tompkins et des œuvres de Cunningham au sein du territoire français.

Mémoires des œuvres et poétiques des reprises

Au-delà de la notion de répertoire, qui suppose bien souvent un esprit conservateur, la reprise d'un rôle, d'une œuvre, sa remise en circuit donne lieu à de multiples interventions. Ces gestes qui nourrissent, interrogent, réparent ou reconstituent un passé toujours à l'œuvre, s'attardent ainsi sur quelques Faunes, un bon nombre de Cygnes... mais exhument également d'inédites danses libres, capables d'éprouver ces mêmes archétypes.

Histoires de gestes

Dans les gestes simples tels que marcher, porter, toucher, animer un voile, ou encore mourir sur scène, on observe au-delà du mouvement ordinaire, affleurer la mémoire des corps. Cette histoire anthropologique, que met en lumière le plus quotidien des mouvements, s'ajoute à l'histoire esthétique de la composition chorégraphique où ne peuvent se confondre les marches d'Isadora Duncan, Lucinda Childs, Min Tanaka, ou encore Julie Nioche.

Histoire du travail en danse

Plongée dans le domaine souterrain du travail de préparation en danse, voyage entre les méthodes d'enseignement, les modalités de transmissions, mais aussi dans ce qui fait le quotidien du danseur : ces moments gardés secrets ou hors champ éclairent notre appréhension du récit officiel qui se joue sur scène. Et parfois, comme chez Jérôme Bel, Germana Civera, Claudia Triozzi, ou encore Gaëlle Bourges, c'est justement cette diégèse qui guide le spectacle, ouvrant le théâtre au documentaire.

Espèces d'espaces et de figures

Lorsque l'histoire se fait plastique, que les danseurs sont vus comme des objets ou des signes visuels, traçant des lignes, creusant des espaces cinétiques, instituant des effets de matière, alors, des danses Baroques aux rosaces d'Anne Teresa de Keersmaker, il s'invente de nouveaux corps. Le costume escamote l'anatomie au profit d'un traitement marionnettique qui, d'Oskar Schlemmer à Daniel Larrieu, en passant par Cunningham, ouvre de nouvelles perspectives chorégraphiques. Jusqu'à faire disparaître les corps... ou les réinventer dans l'informe.

Danses hors la scène

S'il n'existe quasiment pas de lieux dédiés à la danse, que celle-ci se trouve accueillie par les scènes de théâtre, d'opéra, les salles de galerie ou de musée plutôt que d'exister dans sa propre maison, c'est que l'histoire de la danse déborde justement les scènes instituées, qu'elle entretient avec tous les espaces un dialogue. De sa rencontre avec les éléments naturels jusqu'aux frictions urbaines, la danse produit paysages et cartographies où s'inventent des relations plurielles à l'environnement.

Danses et images filmiques

Depuis les balbutiements du cinéma jusqu'aux techniques de la motion capture ou encore de la 3D, la danse s'est prêtée aux essais cinématographiques comme un sujet privilégié d'étude du mouvement, un objet de test idéal. En retour elle s'est largement nourrie de ce médium, support mnésique autant que réservoir à nouveaux mouvements, moyen idéal de diffusion et de témoignage de son éphémère vivacité. Entre films de cinéastes ayant inventé d'autres danses (Maya Deren, Charles Atlas, Valeska Gert) et expérimentations filmiques dues aux chorégraphes (Pina Bausch, Elaine Summers, Yvonne Rainer), il semble que la rencontre des deux arts fasse dévier leurs histoires.

Saluer

Enfin *Saluer*, c'est à dire tout à la fois célébrer, rendre hommage, mais plus simplement estimer, remercier, ou mieux encore souhaiter longue vie aux œuvres et au travail d'Odile Duboc, de Vincent Druguet, Kazuo Ohno et de Maguy Marin.

Dans le cadre de Vidéodanse.

L'installation ***If/Then installed*** confie au spectateur le rôle du danseur dans une proposition ludique et interactive. Il est ainsi invité à imiter des mouvements filmés selon une logique chorégraphique définie par Richard Siegal. Captée et analysée en temps réel grâce à un logiciel conçu à l'**Ircam**, l'image de l'utilisateur-expérimentateur remplacera celle des visiteurs précédents dans une base de données de gestes évolutive, pour devenir à son tour modèle pour les prochains utilisateurs.

23 NOVEMBRE 2011 – 2 JANVIER 2012, DE 11 H 30 À 21 H 30
FORUM -1, ENTRÉE LIBRE

If/Then Installed

Installation interactive de **Richard Siegal**

Conception : The Bakery : Richard Siegal, Frédéric Bevilacqua, Florent Bérenger, Hillary Goidell, Jean-Philippe Lambert

Programmation : Florent Bérenger, Jean-Philippe Lambert

Captation du geste et programmation : Frédéric Bevilacqua (Ircam)

Remerciements à Thomas Pendzel, Incandescence, Fivos Maniatakos (Ircam)

Coproduction : The Bakery, ZKM/Karlsruhe, ZKM/Institute for Visual Media, ZKM/Media Museum, Ircam-Centre Pompidou, Muffatwerk (Munich). Avec le soutien du CENTQUATRE.

Contacts presse Ircam :

OPUS 64 : Valérie Samuel, Marine Nicodeau, m.nicodeau@opus64.com, 01 40 26 77 94

ERACOM : Estelle Reine-Adélaïde, eracom@mac.com, 01 77 15 17 14

PROSPECTIF CINÉMA

Une programmation de Christine Macel et Emma Lavigne

Le cycle «Prospectif cinéma» met en lumière la production cinématographique d'artistes de la jeune génération française et internationale. Dans le cadre de l'exposition, trois sessions sont organisées :

JEUDI 24 NOVEMBRE 2011 À 20 H

Tacita DEAN

Craneway Event, 2009

Film 16mm, couleur, son

Durée: 108 minutes

Courtesy Marian Goodman, Paris

Après avoir filmé le chorégraphe et danseur Merce Cunningham répétant *Stillness* en 2007, l'artiste Tacita Dean a continué ce dialogue avec lui et l'a suivi, juste avant sa mort en 2010, sur la côte Ouest américaine pour filmer la performance d'un de ses Events à Craneway, une ancienne usine Ford située à Richmond en Californie conçue par Albert Kahn.

JEUDI 26 JANVIER 2012 À 20 H : «IT IS TIME TO DANCE NOW»

Fikret ATAY

Fast & Best, 2002

Vidéo couleur, son

Durée: 7'29

Courtesy Galerie Chantal Crousel, Paris

Johanna BILLING

I'm Lost Without Your Rhythm, 2009

Vidéo couleur, son

Durée: 13'29 (en boucle)

Courtesy Hollybush Gardens, Londres

Joachim KOESTER

Tarantism, 2007

Film en 16 mm transféré à DVD, noir et blanc, muet

Durée: 9'17

Courtesy Galerie Jan Mot, Bruxelles

Mark LECKEY

We are (untitled), 2001

Vidéo couleur, son

Durée: 7'52

Coll. Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris

Rashaad NEWSOME

The Conductor (Fortuna Imperatrix Mundi), 2005-2009

Vidéo couleur, son

Durée: 3'55

Courtesy de l'artiste et Ramis Barquet, New York

Ferhat ÖZGÜR

It is time to dance now, 2008

Vidéo couleur, son

Durée: 5'41

Courtesy de l'artiste

Christodoulos PANAYIOTOU

Slow Dance Marathon, 2005

Vidéo couleur, son

Durée : 4'19

Courtesy de l'artiste et la galerie Rodeo, Istanbul

JEUDI 23 FÉVRIER 2012 À 20H

Charles ATLAS

Grand Dance of the Jolly 3, 1973-2010

Matériel archivistique en Super 8, transféré en vidéo digitale, 3', couleur, muet

Nevada, 1974

Film Super 8, transféré en 16 mm, 2'53", noir et blanc, muet

Floor, 1974

Film Super 8, transféré à 16 mm, 3'50", noir et blanc, muet

Mayonnaise Number 1, 1973-2010

Film 16 mm, transféré en vidéo digitale, 11'10", couleur, muet

Roamin' I, 1980

Film 16 mm, transféré en vidéo digitale, 14'38", couleur, sonore

Mrs. Peanut Visits New York, 1999

DVD, 6'05", couleur, sonore

Mélange, 2000

Vidéo, 6', couleur, sonore

Jump (Hystérique Bourrée), 1984

Vidéo, 14'43", couleur, sonore

Londres, courtesy Vilma Gold

CYCLE VIDÉO ET APRÈS

Une programmation de Christine Van Assche, Florence Parot, Étienne Sandrin

CINÉMA 1 / CINÉMA 2. TARIFS : 6€, TARIF RÉDUIT : 4€ .

GRATUIT POUR LES PORTEURS DU LAISSEZ-PASSER APRÈS RETRAIT D'UN BILLET EXONÉRÉ AUX CAISSES (DANS LA LIMITE DES PLACES RÉSERVÉES AUX ADHÉRENTS).

LUNDI 12 DÉCEMBRE, 19H, CINÉMA 1

Adrian PIPER / SHIVA DANCES

Projection de *Shiva Dances With the Art Institute of Chicago*, 2003,

Séance présentée par Adrian Piper

L'espace des Collections Nouveaux Médias et Film présente, en libre accès, une sélection de vidéos et de films d'artistes autour des grandes thématiques de l'exposition (œuvres de Samuel Beckett, Bruce Nauman, Jean-Baptiste Mondino, Norman McLaren, Maya Deren, Teo Hernandez...).

Programmation Emma Lavigne, Etienne Sandrin, Isabelle Daire.

MUSÉE NATIONAL D'ART MODERNE, NIVEAU 4.

CONFÉRENCES

Le Service de la parole accompagne l'exposition *Danser sa vie* et propose une série de sept conférences.

DU 23 NOVEMBRE 2011 AU 17 FÉVRIER 2012, PETITE SALLE, FORUM -1.
ENTRÉE LIBRE DANS LA MESURE DES PLACES DISPONIBLES.

MERCREDI 23 NOVEMBRE 2011, 19H

Sigrid PAWELKE

« Performance au Black Mountain College - Un Bauhaus américain »

MERCREDI 11 JANVIER 2012, 19H

Béatrice PICON-VALLIN

« Le théâtre et la danse sur les scènes de l'Avant-garde russe chez Vsevolod Meyerhold »

MERCREDI 18 JANVIER 2012, 20H

Simon HECQUET et Sabine PROKHORIS

« L'après-midi d'un faune de Nijinski : enjeux critiques, enjeux de création »

JEUDI 19 JANVIER 2012, 19H

Bernard BLISTÈNE

« Noter sa danse »

MERCREDI 25 JANVIER 2012, 19H

Frédéric POUILLAUDE

« Dance et traces »

JEUDI 26 JANVIER 2012, 19H

Marcella LISTA

« Abstraction et grotesque. De Dada au Bauhaus »

VENDREDI 17 FÉVRIER 2012, 19H

Anne CREISSELS et Philippe GUISGAND

« Étranges corporalités : réflexions croisées à partir de 100% polyester, objet dansant n° (à définir) de Christian Rizzo (1999) »

CYCLE LA CRÉATION À L'ŒUVRE

organisé par la **Bibliothèque publique d'information**

Invité **Josef NADJ**

LUNDI 12 DÉCEMBRE 2011 À 19H, PETITE SALLE, NIVEAU -1

entrée libre dans la limite des places disponibles

Entretien avec **Jean-Marc ADOLPHE**, directeur de la revue *Mouvement*.

Bibliothèque publique d'information

Service communication : cecile.desauziers@bpi.fr, 01 44 78 40 24



PROGRAMMATION JEUNE PUBLIC - POUR LES 6 - 12 ANS

Ateliers des vacances « D'un mouvement à sa trace ».

VACANCES SCOLAIRES : DU 17-12 -2011 AU 2-01-2012 (LES DIMANCHES 23 ET 30-10 EN FAMILLE)
TOUS LES JOURS DE 14H30 À 16H30, SAUF LES 25-12-2011, 01-01-2012 ET LES MARDIS

À partir d'un dispositif d'installation vidéo, les enfants, interprètent et transforment par le dessin, la peinture, les mouvements de leurs corps.

Aux mouvements éphémères, correspondent les traces graphiques des gestes de l'enfant.

Billets disponibles 30 jours avant chaque date sur **www.centrepompidou.fr/billetterie ou en caisse**

7. MÉCÈNES

LONGCHAMP

P A R I S

La Maison Longchamp est heureuse d'être partenaire de l'exposition « Danser sa vie » au Centre Pompidou. Fondée en 1948, LONGCHAMP a toujours accompagné les femmes du monde entier dans leur élan et c'est de cette créativité et modernité qu'elle trouve une énergie sans cesse renouvelée. Le cheval au galop que l'on retrouve dans son logo illustre merveilleusement bien cette fougue et cette vitalité de la marque qui évolue toujours...

Longchamp est aujourd'hui une maison de luxe, établie à travers le monde dans 101 pays et 2000 points de vente, à la croissance dynamique. Marque de maroquinerie préférée des Françaises, elle est connue à travers le monde pour son sac icônique Le Pliage®.

« Danser sa vie » est aussi le crédo de Longchamp et des valeurs qu'elle incarne, modernité, énergie et créativité, en parfaite cohérence avec cette exposition exceptionnelle au Centre Pompidou.

Longchamp s'engage par ce partenariat avec le Centre Pompidou à faire rayonner la vision du mouvement créateur en France et dans le Monde.

Fondée à Paris en 1948 par Jean Cassegrain, la Maison Longchamp est toujours détenue et dirigée par la famille.

L'offre produits s'est considérablement élargie au cours des années ; des articles de voyage aux accessoires et sacs féminins. De prestigieuses campagnes publicitaires, la création de it-bags internationaux et une collection de Prêt-à-Porter ont résolument inscrit la marque dans le monde de la mode.

Représentée dans le monde entier, Longchamp réussit à allier luxe accessible et savoir-faire.



La Fondation d'Art Oxylane est le projet qui a marqué, en juillet 2009, l'entrée du groupe Oxylane dans le monde de l'art contemporain afin de découvrir et accompagner des artistes internationaux émergents pour insuffler une nouvelle énergie dans notre façon d'appréhender le sport.

Tout comme dans ses autres secteurs d'activités, Oxylane souhaite promouvoir, avec sa fondation d'art, la démocratisation des outils nécessaires à l'expression d'une passion et faciliter le rapprochement du plus grand nombre à l'art contemporain.

Les racines de la Fondation d'Art Oxylane sont ancrées dans la communauté urbaine de Lille métropole, rond-point européen de Paris, Londres et Bruxelles. Cette localisation privilégiée est la source et le point de départ de la fondation.

La volonté de la Fondation d'Art Oxylane est de promouvoir les liens entre l'art et le sport au sens large ; rendre visible les réflexions artistiques existantes sur le sport ou sur un de ces aspects, rechercher de nouvelles synergies, de nouveaux points de vue, faire parler artistiquement le sport et son monde de signes et cela à travers tous les terrains de l'art contemporain : musique, peinture, sculpture, écriture, danse, théâtre, vidéo, cinéma, photographie, land art, design, raw art et internet art.

Email : contact@fondation-art-oxylane.com

Site internet : <http://www.fondation-art-oxylane.com/>

8. PARTENAIRES MÉDIA



Paris Première, chaîne de toutes les cultures depuis 25 ans, soutient l'exposition *Danser sa vie* et espère ainsi contribuer à faire découvrir à un public nombreux les rapports que la danse entretient avec les arts visuels depuis le début du XX^{ème} siècle.

Paris Première est très fière de soutenir et de promouvoir, toute l'année et dans tous ses programmes, la culture dans sa diversité : expositions, théâtre, spectacles, cinéma, musique, festivals ... En s'associant à ces événements, sélectionnés pour leur qualité et leur cohérence avec l'esprit de la chaîne, Paris Première entend affirmer son attachement au monde des arts, du spectacle et du divertissement.



Chaque semaine, Les Inrockuptibles mettent en lumière sujets politiques et de société ainsi que la culture sous toutes ses formes : cinéma, littérature, musique mais aussi arts visuels et spectacle vivant. À l'occasion de l'exposition « *Danser sa vie* » et du cycle de films « *Vidéodanse* », le magazine est heureux de s'associer à nouveau au Centre Pompidou en tant que partenaire de ces manifestations. Attentif à la création et aux œuvres qui transcendent les disciplines, Les Inrockuptibles s'intéresse naturellement à un événement qui propose une lecture des relations entre danse et arts plastiques et devient le témoin visuel d'œuvres par nature éphémères.



MK2

MK2, société indépendante créée en 1974 et présente dans l'ensemble des métiers de la filière cinématographique (production, distribution, exploitation), possède un catalogue de plus de 400 titres commercialisés dans le monde entier. Avec 10 salles de cinéma, 58 écrans et plus de 5 millions de spectateurs par an, MK2 représente aujourd'hui le troisième circuit parisien et le premier circuit art et essai en France.

MK2 a toujours entretenu des liens étroits avec la danse, en témoignent notamment son partenariat avec *Vidéodanse* et les nombreux films consacrant les plus grands noms de la danse produits et diffusés par MK2 (de *Salomé* de Carlos Saura à *Blanche Neige* de Angelin Preljocaj...). MK2 a donc souhaité s'associer à l'exposition « *Danser sa vie* » et soutenir le plan de communication mis en place par le Centre Pompidou.

TROIS COULEURS

Le magazine *Trois Couleurs*, partenaire média de l'exposition, est le mensuel culturel gratuit édité par MK2 Multimédia. *Trois Couleurs* traite de l'ensemble de l'actualité et des sorties culturelles. La danse contemporaine y occupe une place prépondérante.

Distribué dans les cinémas MK2, dans le réseau FNAC Paris, Ile de France et dans 200 institutions culturelles parisiennes, *Trois Couleurs* est l'un des city guide de référence des Parisiens.

CONTACT PRESSE

Monica Donati

01 44 67 30 64 - monica.donati@mk2.com



artnet.fr

artnet.fr, partenaire du Centre Pompidou pour l'exposition *Danser sa vie*, met à la disposition du public ses compétences pour nourrir une approche pertinente des œuvres de certains artistes invités. Le magazine en ligne sur artnet.fr offre des rubriques en accès libre sous forme de vidéos et de textes autour de l'exposition. D'autre part, le site, dans son ensemble, propose de multiples services permettant entre autres de savoir où acheter des œuvres de certains artistes mais encore de suivre l'évolution et l'actualité du prix des œuvres vendues aux enchères à travers le monde.

artnet® est une plateforme en ligne qui permet de rechercher, d'évaluer, d'acheter et de vendre des œuvres d'art sur trois sites miroirs : artnet.com, artnet.de et artnet.fr. Le Réseau de galeries réunit plus de 2 100 galeries dans le monde, il promeut 200 000 œuvres d'art de près de 40 000 artistes. artnet® c'est aussi une Base de données de prix qui recense les archives illustrées en couleurs les plus complètes du marché avec les résultats de ventes aux enchères de 600 maisons de ventes internationales enregistrés depuis 1985. Des maîtres anciens à l'art contemporain et au design, la Base de données de prix recense plus de 5,5 millions d'œuvres pour plus de 180 000 artistes. artnet®, c'est encore les Enchères en ligne (artnet auctions) une plateforme de ventes aux enchères en ligne accessible à tous, proposant à la vente des œuvres d'art moderne ou contemporain, des estampes, des photographies et des objets de design, réalisées par des artistes et des designers bien cotés. Sur chacun de ses sites, artnet® propose un Magazine en ligne au contenu autonome avec des informations actualisées quotidiennement, des articles et des commentaires sur le monde de l'art.

Visitez : www.artnet.fr



FIP partenaire de *Danser sa vie* au Centre Pompidou

Liberté de choix et d'engagement, éclectisme, découverte, qualité : Fip continue toujours de cultiver sa différence. Devenue une figure incontournable du paysage radiophonique actuel, Fip favorise depuis des décennies la découverte de nombreux talents.

Sa programmation "éclectico-ludique" et ses "Voix" souvent imitées mais jamais égalées entraînent les auditeurs vers un paradis musical au sein duquel les lieux de création artistiques sont à la portée de tous. Avec plus de 300 titres différents diffusés quotidiennement sur l'antenne, Fip explore tous les genres musicaux (jazz, pop, classique, BO de films, musiques du monde...).

Fip propose à ses auditeurs une sélection des meilleurs concerts, spectacles, films, festivals, expositions, fidèle la volonté éditoriale de l'antenne.

C'est ainsi tout naturellement que Fip soutient l'exposition *Danser sa vie* au Centre Pompidou.

Retrouvez fip sur fipradio.fr, [facebook](#) et [twitter](#)

Fip	en FM à Paris 105.1 - Bordeaux 96.7 - Arcachon 96.5 - Marseille 90.9 - Montpellier 99.7 - Rennes 101.2 Nantes 95.7 - St Nazaire 97.2 - Strasbourg 92.3 - Toulouse 103.5 en diffusion numérique sur les principaux câblés et ADSL et fipradio.com
------------	--

Responsable des partenariats et opérations extérieures : Florence Behar Aboudaram
florence.behar@radiofrance.com / tél. +33 1 56 40 37 64

Contact presse : Virginie Ertz
virginie.ertz@radiofrance.com / tél. +33 1 56 40 10 17

9. VISUELS POUR LA PRESSE

Tout ou partie des œuvres figurant dans ce dossier de presse sont protégées par le droit d'auteur.

Les œuvres de l'ADAGP (www.adagp.fr) peuvent être publiées aux conditions suivantes :

- Pour les publications de presse ayant conclu une convention avec l'ADAGP : se référer aux stipulations de celle-ci
- Pour les autres publications de presse :
- exonération des deux premières reproductions illustrant un article consacré à un événement d'actualité et d'un format maximum d'1/4 de page ;
- au-delà de ce nombre ou de ce format les reproductions seront soumises à des droits de reproduction/représentation ;
- toute reproduction en couverture ou à la une devra faire l'objet d'une demande d'autorisation auprès du Service Presse de l'ADAGP ;
- le copyright à mentionner auprès de toute reproduction sera: nom de l'auteur, titre et date de l'œuvre suivis de © Adagp, Paris 2011 (date de publication) et ce, quelle que soit la provenance de l'image ou le lieu de conservation de l'œuvre.
- pour l'œuvre MAN RAY, mention obligatoire du copyright : © MAN RAY TRUST/ADAGP, Paris 2011
- pour l'œuvre d'ANDY WARHOL, mention obligatoire du copyright : © The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts, Inc./ADAGP, Paris 2011

Ces conditions sont valables pour les sites internet ayant un statut de presse en ligne, la définition des fichiers est limitée à 400 x 400 pixels et la résolution ne doit pas dépasser 72 DPI.

MENTION © SUCCESSION PICASSO

Les reproductions des œuvres de Pablo Picasso ne sont pas libres de droits. Cependant, pour les reproductions dans la presse, les droits de reproduction seront exonérés pour les formats inférieurs au quart de la page dans le cadre d'articles faisant le compte-rendu de l'exposition.

PICASSO ADMINISTRATION, 8 rue Volney, 75002 Paris. Tél : 01 47 03 69 70 - Fax : 01 47 03 69 60.

Contact : Christine Pinault : cpinault@picasso.fr



Emil Nolde

Kerzentänzerinnen (Danseuses aux bougies), 1912

Huile sur toile - 100,5 x 86,5 cm

Neukirchen, Stiftung Seebüll Ada und Emil Nolde

© Nolde Stiftung Seebuell, Allemagne

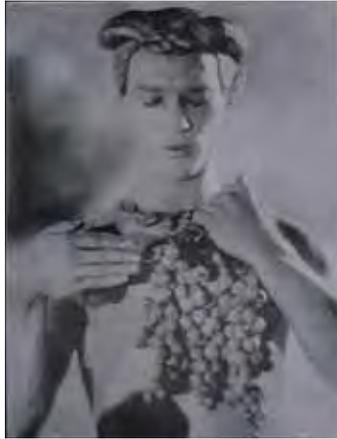


Anonyme

Sophie Taeuber-Arp dansant avec un masque de Marcel Janco au Cabaret Voltaire, Zürich, 1916

Épreuve gélatino-argentique

© Clamart, Fondation Arp, Maisons-ateliers Jean Arp et Sophie Taeuber

**Adolphe (baron) De Meyer**

Nijinsky à mi-corps, tenant une grappe de raisins, 1914
Epreuve photomécanique (collotype) - 20,9 x 15,8 cm
Collection Musée d'Orsay, Paris

**Vaslaw Nijinski**

Arcs et segments :lignes (Bögen und Segmente :Linien), 1918-19
Mine graphite et crayon de couleur sur papier - 28 x 36 cm
Hambourg, Stiftung John Neumeier

**Constantin Brancusi**

*Costume 'la sorcière' de Lizica Codreano
pour Gymnopédies d'Erik Satie*, 1922
Ensemble dissociable de 2 épreuves gélatino-argentiques - 23,8 x 17,8 cm
Collection François Fontenoy, Paris
© Adagp, Paris 2011

**Charlotte Rudolph**

Le Saut de Palucca, vers 1922-1923
Bromure d'argent sur papier légèrement citronné des années 1825
22,4 x 16,8 cm
Collection Centre Pompidou, Musée national d'art moderne
Photo :Adam Rzepka, Centre Pompidou
Diffusion RMN
© Adagp, Paris 2011



Lavinia Schulz and Walter Holdt

Toboggan Frau, 1923

Costume présenté sur un mannequin
1,67 m de hauteur environ.

Mention obligatoire : Hambourg Museum für Kunst und Gewerbe (MKG)



Charlotte Rudolph

Mary Wigman dans Hexentanz, 1926

Photographie

Wichtrach/Berne, Galerie Henze & Ketterer & Triebold



Ernst Ludwig Kirchner

Totentanz der Mary Wigman, 1926-1928

Huile sur toile - 110 x 149 cm

Wichtrach/Berne, Galerie Henze & Ketterer & Triebold



Pablo Ruiz Picasso

L'Acrobate bleu, 1929

Fusain et huile sur toile - 162 x 130 cm

Collection Centre Pompidou,

Musée national d'art moderne

(en dépôt au Musée Picasso, Paris)

© Succession Picasso



Yves Hervochon

Maurice Béjart et Spatiodynamique 16 de Nicolas Schöffer, 1953
Épreuve gélatino-argentique, 20,2 x 16 cm
Paris, Archives Eléonore de Lavandeyra Schöffer



Anna Halprin

Paper Dance, Parades and changes, 1965
Film 1995
Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris
© Jacqueline Caux



Felix Gonzalez-Torres

Untitled (Go-Go Dancing Platform), 1991
© Kunst Museum St. Gallen, Saint Gall



Jan Fabre

Quando l'uomo principale è una donna, 2004
Filmé par Charles Picq à la Maison de la danse,
Lyon, avril 2004
Direction, scénographie et chorégraphie : Jan Fabre
Danseuse : Lisbeth Gruwez

**Nicolas Floc'h**

Performance painting #2, 2005

Vidéo HDV, 16/9e, couleur, sonore, 9'

Interprète Rachid Ouramdane

Édition 1/3

Reims, Frac Champagne-Ardennes

© Adagp, Paris 2011

**Jerôme Bel**

The Show Must Go On, 2011

Auditorium Parco della Musica, Rome, 2004

© Photo : Riccardo Musacchio et Flavio Ianniello

Autres visuels sur demande auprès du service de presse.

10. INFORMATIONS PRATIQUES

INFORMATIONS PRATIQUES

Centre Pompidou

75191 Paris cedex 04

téléphone

00 33 (0)1 44 78 12 33

métro

Hôtel de Ville, Rambuteau

Horaires

Exposition ouverte

tous les jours de 11h à 21h,

sauf le mardi

Tarifs

12 à 10 euros, selon période

tarif réduit : 9 à 8 euros

Valable le jour même pour

le Musée national d'art moderne

et l'ensemble des expositions

Accès gratuit pour les adhérents

du Centre Pompidou

(porteurs du laissez-passer annuel)

et les moins de 26 ans

Billet imprimable à domicile

www.centrepompidou.fr

AU MÊME MOMENT AU CENTRE

EDVARD MUNCH

L'ŒIL MODERNE

21 SEPTEMBRE 2011 -

9 JANVIER 2012

attaché de presse

Sébastien Gravier

01 44 78 48 56

sebastien.gravier@centrepompidou.fr

CYPRIEN GAILLARD

PRIX MARCEL DUCHAMP

21 SEPTEMBRE 2011 -

9 JANVIER 2012

attachée de presse

Dorothee Mireux

01 44 78 46 60

dorothee.mireux@centrepompidou.fr

GREEN ATTITUDE

8 OCTOBRE 2011 -

8 JANVIER 2012

attachée de presse

Dorothee Mireux

01 44 78 46 60

dorothee.mireux@centrepompidou.fr

LE BLOBTERRE DE MATALI

1^{ER} OCTOBRE 2011 -

5 MARS 2012

attachée de presse

Céline Janvier

01 44 78 49 87

celine.janvier@centrepompidou.fr

CHRISTIAN DOTREMONT

12 OCTOBRE 2011 -

2 JANVIER 2012

attaché de presse

Sébastien Gravier

01 44 78 48 56

sebastien.gravier@centrepompidou.fr

MARTIN SZEKELY

12 OCTOBRE 2011 -

2 JANVIER 2012

attachée de presse

Céline Janvier

01 44 78 49 87

celine.janvier@centrepompidou.fr

YAYOI KUSAMA

10 OCTOBRE 2011 -

9 JANVIER 2012

attachée de presse

Dorothee Mireux

01 44 78 46 60

dorothee.mireux@centrepompidou.fr

COMMISSARIAT

Christine Macel

conservatrice en chef,

en charge du département

création contemporaine

et prospective

Emma Lavigne

conservatrice, département

création contemporaine

et prospective

assistées de

Anna Hiddleston

et **Florencia Chernajovsky**

Maciej Fiszer

architecte/scénographe