annie vigier et

franck apertet

[les gens d'interpons]

Revue de presse

>Presse française
pages 8 à 63

>Presse internationale
pages 64 à 110

>Presse en ligne
pages 111 à 173

PRESSE FRANÇAISE

Novo : *Les enjeux de la fiction, Florence Andoka* *p.9*
Avril / Juin 2016

Novo *: Trajectoires obliques, Alice Marquaille* *p.11*
Septembre / Novembre 2014

Le Monde *: Les performances mises en boîte, Emmanuelle Lequeux* *p.12*
22 mars 2014

Zéro Quatre *: De l'art de passer inaperçu: trois démarches furtives, Sophie Lapalu* *p.13*
Printemps 2013

Art Press *: les gens d'Uterpan, une logique de l'audace, Erik Verhagen* *p.16*
Janvier 2013

L'Alsace *: Et si le spectacle était dans la file d'attente, Dom Poirrier* *p.21*
12 juin 2012

Dernières nouvelles d'Alsace *: Qui regarde qui, AU.B* *p.22*
19 mars 2012

Le Monde *: Entrez dans la danse, Rosita Boisseau* *p.23*
17 décembre 2011

Art 21 *: Faire avec, Cédric Schönwald* *p.24*
été 2011

Le Monde *: Le duo des Gens d'Uterpan donne « Audience », Rosita Boisseau* *p.25*
mai 2011

Danser *: Plus dur sera Parterre, Gérard Mayen* *p.26*
septembre 2010

Beaux Arts Magazine *: Les nouvelles formes de la performance, Judicaël Lavrador* *p.27*
septembre 2010

Art21 *: Disco(u)rdance, Cédric Schönwald* *p.28*
été 2010

Cassandre n°81 *: Les démocrates d'Uterpan, Thomas Hahn* *p.29*
avril 2010

Les échos *: Let's dance, Philippe Noisette* *p.31*
16 avril 2010

Le Monde *: Au secours ! La sécurité ! Les Gens d'Uterpan arrivent ! Rosita Boisseau* *p.32*
26 février 2010

Mouvement *: « Un cheminement du regard », Pierre Bal-Blanc* *p.33*
janvier/mars 2010

Mouvement *: Mouvement dans le « white cube », Judith Souriau* *p.35*
janvier/mars 2010

Mouvement *: Les Gens d'Uterpan : Un ready-made de la danse?, Judith Souriau* *p.38*
avril/juin 2009

Art. 21 *: Manières de faire des blocs, Cédric Schönwald* *p.43*
février/mars 2009

Art. 21 *: L'acte chorégraphique, Frédéric Wecker* *p.46*
février/mars 2009

Le Monde *: Recherche amateurs pour spectacles de danse atypique, Rosita Boisseau* *p.49*
23 janvier 2008

Art 21 *: Pierre Bal Blanc les valeurs de l'art, Frédéric Wecker* *p.50*
décembre/janvier 2008

Beaux Arts magazine *: Biennale de Lyon, décollage raté, Emmanuelle Lequeux* *p.52*
2 novembre 2007

Le journal des arts *: Drôle de jeu, Philippe Ségnier* *p.54*
5-18 octobre 2007

Figaro Madame *: Biennale de Lyon, l'art maniaque, Laetitia Cénac* *p.55*
15 septembre 2007

L'Humanité *: Biennale de Lyon : La bêtise s'améliore, J.L.Chalumeau* *p.57*
3 décembre 2007

Orsérie *: Mon corps en jeu, reprise du Blog Lunettes rouges* *p.59*
19 décembre 2007

Danser *: Corps à rude épreuve, Gérard Mayen* *p.61*
mars 2005

E.D. *: «Event»: l'histoire d'une rupture, Barbara Forest* *p.62*
juin 2005

PRESSE INTERNATIONALE

The Straits Times *: Pushing dancers and their bodies to the limit, Germaine Cheng* *p.65*
5 Mai 2018

Kommersant *: Valentin Diakonov* *p.66*
10 septembre 2015

Russia Beyond the Headlines *: Biennale de l'Oural : le collectif français « Les gens d'Uterpan » dans le projet principal, Oleg Krasnov* *p.67*
13 août 2015

Liberty Times *: Nouvelle présentation de Scarecrow :5 danseurs, 10 jours, spectacle dans les rues, Meng Ching-tzu* *p.68*
juillet 2014

Baku Summer Magazine *: Sketches, SHOCK AND AWE, Performance due Franck Apertet and Annie Vigier step out of line by taking audience out of their comfort zone, Sally Howar* *p.70*
été 2014

The New York Times *: To Please, To Perplex and to Be Barely Noticed on a Dash Through Queens Topologie, a Peripatetic Show From The Chocolate Factory, Brian Seibert* *p.73*
12 mai 2014

Dolomiten *: Auf einen Sinn konzentriert, Margit Oberhammer* *p.74*
septembre 2013

Alto Adige *: Giornate di prova al Museion per les gens d'Uterpan, Daniela Mimmi* *p.75*
septembre 2013

Theater der Zeit *: Der Tod des Zuschauers, Annie Vigier & Franck Apertet* *p.76*
septembre 2013

Sydsvenskan *: Dans på gränsen, Anna Ekros* *p.80*
16 novembre 2012

Express Ilustrowany *: Lodz performersko zinterpretowana, RS* *p.81*
28 septembre 2012

Ozon *: les gens d'Uterpan - Social experience and instinctual acts, Iliana Fylla* *p.82*
printemps été 2012

Song Yafeng *: The art practice of french artist collective les gens d'Uterpan, Hu Yun* *p.84*
mai 2012

Tportal *: 'Umjetnost je preuzimanje rizika', Igor Ružić* *p.88*
27 avril 2012

Art and design *: The borderline of the borderland, Hu Yun* *p.90*
avril 2012

Fine Arts Literature *: Interview with Annie Vigier & Franck Apertet, Biljana Ciric* *p.95*
février 2012

Global times *: Into the unknown, Hu Bei* *p.97*
15 février 2012

ffwMAG! *: Luzes na citade, Fernando Ambrósio* *p.98*
juillet 2009

Caderno 2 D 7 *: Um hábil jogo de performances que sabem incomodar, Helena Katz* *p.100*
18 juillet 2009

Folha de S.Paulo *: Ficar pelado não é sinônimo de boa performance artística, Silas Marttí p.102*
15 juillet 2009

Frieze Paris *: Vivian Rehberg et Cristina Ricupero* *p.103*
septembre 2008

Media Part *: Bruxelles Bouge Toujours, Oonagh Duckworth* *p.104*
16 avril 2008

Frieze *: Looking back Biennals 2007, Vivian Rebberg* *p.105*
janvier/février 2008

Flash Art *: 9th Lyon Biennal, Florence Derieux* *p.107*
novembre/décembre 2007

Art monthly *: Lyon Biennial 2007, Christophe Gallois* *p.109*
novembre 2007

PRESSE EN LIGNE

Lundimatin *: Les Intermittents du désordre,interférences critiques - Thitbault Croizy* *p.112*
https://lundi.am/Les-intermittents-du-desordre-interferences-critiques
16 août 2018

Minus Plato *: We are the People: Towards Democratic Media for Classics* *p.123*
http://minusplato.com/2018/06/we-are-the-people-towards-democratic-media-for-classics.html
25 juin 2018

Cnarts ***p.127***
http://www.cnarts.net/cweb/news/read.asp?id=391473&kind=%D2%D5%CA%F5
11 Juillet 2017

Bakchormeeboy *: Review: Sides 2018 by Frontier Danceland* *p.132*
https://bakchormeeboy.com/2018/05/15/review-sides-2018-by-frontier-danceland/
15 Mai 2018

FiveLines a Contemporary Dance Initiative *: SIDES 2018 soft, elegant and risky - review, Ezekiel Oliveira* *p.138*
http://www.fivelines.asia/sides-2018-soft-elegant-and-risky-review/
16 Mai 2018

Agôn *: Faire jaillir le cadre, Marion Rhéty* *p.142*
http://agon.ens-lyon.fr/docannexe/file/3004/fa.pdf
février 2014

Lunettes rouges *: L'espace et le vide (Daniel Firman et les gens d'Uterpan à Lyon) Marc Lenot p.157*
http://lunettesrouges.blog.lemonde.fr/2013/06/14/lespace-et-le-vide-daniel-firman-et-lesgens-duterpan-a-lyon
14 juin 2013

Dzienniklodzki.pl *: Rozpoznali tańcem Łódź, Joanna Kocemba* *p.160*
http://www.dzienniklodzki.pl/artykul/666173,rozpoznali-tancem-lodz,id,t.html?cookie=1#artko-mentarze
28 septembre 2012

teatralia.com.pl *: Rzecz o castingu, Magdalena Zielińska* *p.161*

http://www.teatralia.com.pl/rzecz-castingu/
septembre 2012

Taniecpolska.pl *: Performans jako lustro. Rozmowa z Franckiem Apertetem, Katarzyna Słoboda* *p.162*
http://www.taniecpolska.pl/tekst/158
10 septembre 2012

Le Quotidien de l'Art *: La performance, une question de contexte, Clément Dirié* *p.164*
http://www.lequotidiendelart.com
2 décembre 2011

PARISart *: Audience, Smaranda Olcèse-Trifan* *p.165*
http://www.paris-art.com/spectacle-danse-contemporaine/-audience/apertet-franck-vigierannie/7466.html
mai 2011

B.Z *: Störer in Oper, article non signé* *p.166*
http://www.bz-berlin.de/kultur/buehne/stoerer-chaos-beim-ballett-abendarticle889281.html
20 juin 2010

PARISart *: Sans titre, Smaranda Olcèse-Trifan* *p.167*
http://www.paris-art.com/spectacle-danse-contemporaine/6969/Vigier-Annie/6969.html
avril 2010

Lunettes rouges *: Voilée, dévoilée, nue, Marc Lenot* *p.168*
http://lunettesrouges.blog.lemonde.fr/2010/04/12/voilee-devoilee-nue/
12 avril 2010

Megalopolismag *: Burqa et bijoux de famille, Baptiste Etchegaray* *p.169*
http://www.megalopolismag.com/burqa-et-bijoux-de-famille-chronique-culture/
10 avril 2010

Libération *: Une femme nue vous tombe dessus, Judith Souriau* *p.170*
http://artsplastiques.blogs.liberation.fr/participatif/2010/03/par-judith-souriau----ce-soirvous-allez-au-th%C3%A9%C3%A2tre-vous-%C3%AAtes-arriv%C3%A9-%C3%A0-lheure-vous-tendez-vos-tickets-%C3%A0-louvre.html
29 mars 2010

PARISart *: Sans titre, Smaranda Olcèse-Trifan* *p.171*
http://www.paris-art.com/spectacle-danse-contemporaine/Hors%20Saison%202010/Larrieu-Daniel/6895.html
février 2010

Lunette rouges *: Interventions intempestives, Marc Lenot* *p.172*
http://lunettesrouges.blog.lemonde.fr/2010/02/10/interventions-intempestives/
10 février 2010

Un soir ou un autre *: Qui crâne? Guy* *p.173*
http://unsoirouunautre.hautetfort.com/archive/2009/12/06/piece-ensept_morceaux1.html
13 décembre 2009

Lunettes rouges *: Sept corps nus et un crâne, Marc Lenot* *p.174*
http://lunettesrouges.blog.lemonde.fr/2009/12/10/sept-corps-nus-et-un-crane
10 décembre 2009

Lunettes rouges *: Audition, Marc Lenot* *p.175*
http://lunettesrouges.blog.lemonde.fr/2008/12/09/audition/
09 décembre 2008

Samuel Zarka *: Annie Vigier et Franck Apertet (Les Gens d'Uterpan) : Avis d'audition, Samuel Zarka* *p.176*
http://samuelzarka.net/?s=avis+d%27audition
03 décembre 2008

Danzine *: X-Event 2.6, d'après le protocole du goût, Thamin Abdesselam* *p.178*

http://danzine.net/X-Event-2-6-d-apres-le-protocole
29 septembre 2008

***Lunettes rouges** : X-Event 0, Marc Lenot* *p.180*
http://lunettesrouges.blog.lemonde.fr/2008/01/26/x-event-0/
26 janvier 2008

***Imagesdedanse** : Annie Vigier/Franck Apertet, X-Event 0 : la confusion des sentiments, Jérome Delatour* *p.181*
http://imagesdedanse.over-blog.com/article-15973572-6.html#anchorComment
26 janvier 2008

***Art forum** : Game show, scene & herd, Nicolas Trembley* *p.183*
http://artforum.com/diary/id=15849
24 septembre 2007

>Presse Française

Par Florence Andoka

Les enjeux de la fiction

Les expositions Légende et Trust in fiction, présentées respectivement par le FRAC Franche-Comté et le CRAC Alsace révèlent un intérêt commun pour la fiction. Dans une société où le virtuel fait rage, la fiction serait-elle une voie d'accès privilégiée au réel ?

La fiction est un puissant ressort critique à l'encontre de la réalité. Si ce détour pourrait prendre des allures sentencieuses ou tragiques, *Trust in fiction*, tout comme certaines pièces de *Légende*, invitent à sourire. Ici l'humour grinçant s'exerce le plus souvent à l'encontre du monde de l'art comme la *Collection Yoon Ja & Paul Devautour*. Les deux artistes, à partir de 1985 et pendant une décennie, ont réalisé une collection fictive en inventant les artistes et les œuvres. En pénétrant l'espace qui lui est consacré au CRAC, on découvre un salon richement décoré d'œuvres réunissant toutes les tendances de l'art contemporain. Une vidéo tourne en boucle où s'exerce une critique d'art fictive. Tout pourrait être vrai, or tout est faux. L'œuvre tourne en dérision, sans indulgence, le marché de l'art : union de l'acheteur, du critique et de l'artiste. L'ensemble harmonieux de la *Collection Yoon Ja & Paul Devautour* relève-t-il seulement de la parodie ? Serait-il risible d'y voir une petite histoire de l'art matérialisée, tenant dans une seule pièce ? Sans doute, dans le parcours de *Légende*, la rétrospective de l'œuvre de l'artiste fictif, Hubert Renard, s'inscrit-elle également dans cette perspective ambiguë. Les cartels sont au mur et les œuvres dans un document destiné à la médiation. Les cartels retracent alors le parcours stéréotypé d'un artiste contemporain dont le travail porterait sur l'exposition. Outre sa charge critique à l'égard du fonctionnement de l'art contemporain, la fiction peut aussi viser une réalité plus large et être un moyen d'éviter la censure. Walid Raad crée en 1999 l'Atlas groupe, un collège d'historiens fictifs accumulant des archives sur l'histoire libanaise, et plus particulièrement sur les guerres civiles du pays. *Trust in fiction*, présente les travaux de Fadl Fakhouri, membre de l'Atlas Group. On peut être dérouté, par les fausses archives, d'un faux historien qui néanmoins renvoient à des faits réels. « *Dire c'est faire* », selon la formule d'Austin, ou plutôt c'est faire exister. Ainsi, Walid Raad, par le biais de ces faux historiens, relate la politique libanaise et remet en question la transmission de sa mémoire.

L'ART OU LA VIE

La fiction n'apparaît pas toujours sous des dehors aussi corrosifs que dans la plupart des œuvres de *Trust in fiction*, choisies par Elfi Turpin et Santiago Garcia Navarro. Au contraire le récit devient une force poétique, une modalité du réel capable de l'enrichir. Exposer le récit à l'œuvre comme le font les commissaires de l'exposition *Légende*, Sylvie Zavatta et Laurent Buffet, c'est prendre le risque de se heurter aux questions liées à la dématérialisation de l'œuvre d'art. Matières à récit, titre initial et finalement évincé de l'exposition du FRAC, prend tout son sens lorsque l'on se trouve nez à nez avec l'œuvre intitulée *Production* d'Annie Vigier et Franck Apertet, formant le collectif Les gens d'Uterpan. Seules deux dates sur un mur indiquent le temps où les deux artistes s'engagent à disparaître de leur travail comme de leur domicile, laissant chacun nourrir cette absence de tous les fantasmes. Également animé par l'idée de la conta-

Vue de l'exposition *Legende*, Frac Franche-Comté, 2016 – Jean-Christophe Norman, *Grand Mékong Hotel*, 2011-2016
Photo : Blaise Adilon

mination possible entre la vie et l'art, Jean-Christophe Norman a retracé par le sillage d'un bateau sur le Mékong, le plan de l'appartement parisien de Marguerite Duras. Temps et espaces s'enchâssent dans un mouvement s'apparentant à une forme de transmission, entre l'enfance de l'écrivaine et sa vie adulte, entre la vie de Duras et celle de Jean-Christophe Norman. L'œuvre intitulée *Grand Mekong Hotel, 2011-2016* se compose d'un texte écrit à la main sur un mur évoquant la performance de l'artiste. Le texte prend de l'ampleur, quitte ainsi l'espace ramassé du livre pour s'étendre sur le mur alors que le récit n'offre qu'une image mentale des faits rapportés.

Mais jusqu'où la fiction peut-elle nous conduire ? Marisa Rubio a choisi de ne pas trancher dans l'infini des vies qui s'offrent à elle. Aussi, elle multiplie les identités en incarnant au quotidien différents personnages. Ce dédoublement de personnalité volontaire, érigé en art de la performance continue, permet à Marisa Rubio de mener cinq existences d'artistes amateurs. Notamment chanteuse de rock et professeur de mandala, sous diverses identités Marisa Rubio ne dévoile jamais sa véritable entreprise à son entourage qui, par conséquent, participe à son œuvre sans le savoir ni y consentir. Cette œuvre intrigante de Marisa Rubio, habilement présentée dans *Trust in fiction*, rappelle autant l'histoire inquiétante de Jean-Claude Roman, que la parole libératrice de Robert Filliou : *« L'art c'est ce qui rend la vie plus intéressante que l'art. »*

LÉGENDE
exposition jusqu'au 8 mai 2016
au FRAC Franche-Comté, à Besançon
www.frac-franche-comte.fr

TRUST IN FICTION
exposition jusqu'au 15 mai 2016
au CRAC Alsace, à Altkirch
www.cracalsace.com

TRUST
IN
FICTIIIIIIIII
IIIIIIIIIIIIII
IIIOOOOO
OOOOOO
OOOONN
NNNNNN

Bonnie Fueglister, graphisme, au CRAC

***Novo** : Trajectoires obliques, Alice Marquaille*
Septembre / Novembre 2014

Par Alice Marquaille

Vue d'exposition, *Il s'en est fallu de peu*, 2014
©La Kunsthalle Mulhouse

Trajectoires obliques

Comment s'attacher aux grands projets partis d'un point A et arrivés à un point N, aux ratés très réussis et aux buts atteints en décalé ? Il s'en est fallu de peu, une exposition aux trajectoires obliques mais à l'orientation franche.

C'est un parcours d'une grande sobriété mais à la puissance certaine. Une œuvre ou une série, par artiste, et nous visitons avec un sentiment ambivalent d'avancer à pas feutrés dans un espace qui s'offre pourtant à nous. La sculpture de Vincent Ganivet fait pivot à l'entrée. Les échos à l'architecture brutaliste, fréquents dans son travail, sont amoindris au profit d'une délicatesse de constructeur de cathédrale. L'équilibre précaire des matériaux de construction menace de faire disparaître cette voûte, fabriquée brique à brique. La diagonale qui s'ouvre est bordée par les aquarelles de Radenko Milak d'un côté, Martine Feipel et Jean Bechameil de l'autre. Ils revisitent l'Histoire par les histoires. Ainsi, Feipel et Bechameil proposent une relecture de l'architecture utopiste des grands ensembles, dans un triptyque représentant deux façades d'une barre d'immeuble et leur possible effondrement sur le dernier panneau. La double vidéo d'Hassan Darsi, puis les peintures d'Omar Ba, font chacune à leur façon un pont entre l'Afrique et l'Europe. Leurs sources d'inspirations émergent dans les fantasmes tissés dans les traces des Histoires. *The Speeches Series* de Bouchra Khalili vient mettre un point d'interrogation au final de cette exposition et permet de réinterroger toutes les œuvres. Elle a demandé à des exilés de traduire, apprendre puis réciter des textes fondateurs d'une pensée politique d'origines alternatives, tels Malcolm X ou Edouard Glissant. C'est donc en rebroussant chemin que l'on découvre l'orientation franche de l'exposition : une pensée du politique comme posture humaniste quotidienne, comme engagement altruiste et indocile. Il sera présenté au sein d'*Il s'en est fallu de peu*, le dernier protocole conçu par les chorégraphes Annie Vigier et Franck Apertet (de la compagnie les gens d'Uterpan), encore inédit en France. Ils investissent les temps et les espaces en manipulant des corps. Chez les gens d'Uterpan, ces espaces ne sont plus la scène de théâtre, et ses faux-semblants, mais les espaces publics ainsi que ceux dévolus à l'art contemporain. Les temps sont ceux nécessités par la création même, et non pas l'heure de soirée conventionnelle. Les corps, enfin, peuvent être ceux des professionnels, alors poussés jusque dans leurs retranchements, ou ceux des visiteurs qu'ils soient conviés ou de passage. *Méditation* est un projet qui fait preuve de générosité en conviant ceux qui le souhaitent à y prendre une part active. Les œuvres de l'exposition, celles qui entoureront de fait la performance commune, seront alors support non plus seulement de délectation mais même de contemplation, pour les participants et pour les visiteurs.
Il nous est offert une opportunité de vivre et penser au rythme de l'art, dans un contexte architectural, sonore, sensuel à la hauteur des aspirations des amateurs confirmés et des avides néophytes. Un moment où corps et esprit se retrouvent au creux de l'art. C'est toute l'exposition qui se met au diapason de Méditation. Sûrement, tout notre être conservera une empreinte de cette expérience.

IL S'EN EST FALLU DE PEU, exposition jusqu'au 16 novembre
MÉDITATION, performance le 30 octobre de 17h30 à 21h
à la Kunsthalle à Mulhouse
kunsthallemulhouse.com

***Le Monde** : Les performances mises en boîte, Emmanuelle Lequeux*
22 mars 2014

LE MONDE CULTURES&IDEES

22 MARS 14
Hebdomadaire

Surface approx. (cm²) : 190
N° de page : 5

Page 1/1

Les performances mises en boîtes

Un bout de papier qui vaut de l'or... Collectionner et conserver l'art contemporain, c'est parfois aussi cela, car la performance a poussé à l'extrême la dématérialisation de la propriété. Né dans les années 1960, ce genre esthétique fait du corps humain son seul medium. Qu'on appelle happenings, actions ou events ces cousins métissés du théâtre et de la danse, il n'est au début du mouvement nulle question de marchandisation. Tout se joue dans l'ici et maintenant. Mais depuis une dizaine d'années, la performance a quitté l'ombre underground pour pénétrer l'institution. Et se faire sa petite place sur le marché. Dès lors, que signifie « acheter » une performance ? Comment, une fois « propriétaire », la faire revivre, la « réactiver », dixit le jargon ? Tout se joue sur un contrat, qui définit l'œuvre. Un protocole, où sont indiquées les conditions de sa réalisation : contexte, acteurs, mise en scène.

Posséder une œuvre qui n'existe que dans sa virtualité évite donc quelques soucis de stockage et de restauration. Et permet une certaine légèreté. Il est ainsi un couple de collectionneurs qui, parfois, le soir, en rentrant du boulot, se lancent dans un petit pas de danse imaginé pour eux par Tino Sehgal, la star de la performance contemporaine. Mais le défi est souvent de taille. *« Nous avons acheté les droits de réactivation, ou* reenactment *en anglais, de plusieurs performances* [de Roman Ondak à Suzanne Lacy], *car de plus en plus d'artistes réfléchissent à la possibilité de les rejouer en faisant des partitions comme un musicien,* se félicite Chris Dercon, directeur de la Tate Modern de Londres. *Mais nous collectionnons doucement et lentement, car remonter ces œuvres coûte cher. En l'occurrence, il nous reste encore beaucoup de moyens techniques et économiques à inventer. »*

« Archiver des corps »

A la tête d'une vaste collection publique, le Centre national des arts plastiques (CNAP) s'est attelé lui aussi à relever le défi. Il a fait de la performance un de ses axes de réflexion et acquis quelques perles, de Dora Garcia aux gens d'Ulterpan en passant par les jeunes Louise Hervé et Chloé Maillet. *« Nous testons les limites d'une collection publique en la confrontant à du vivant, à des choses mouvantes : on ne peut archiver des corps dans des dossiers »,* s'amuse Sébastien Faucon, un des zélés serviteurs du CNAP. Longtemps, cette collection s'est concentrée sur traces et archives, photographies et vidéos de documentation. *« Les artistes ne les considéraient au début que comme des témoignages. Mais avec le temps, ces documents ont été réévalués pour devenir des œuvres »,* poursuit-il.

Aujourd'hui plus pragmatiques, la plupart des créateurs de performances imaginent des œuvres « réactualisables par l'acquéreur ». Quitte à les faire plier à tous leurs caprices. Tino Sehgal s'amuse ainsi avec les nerfs de ses adorateurs : *« Avec lui, tu n'as absolument rien,* résume Sébastien Faucon. *Tino refuse toute description écrite, toute photographie ou vidéo. Tout repose sur l'oral, même le contrat d'achat, passé devant notaire. »* La transaction ? En cash. La transmission de la chorégraphie ? Chaque fois que l'œuvre est réactivée, un danseur-référence formé par l'artiste se déplace et enseigne aux danseurs leurs moindres gestes. Et si l'un et l'autre meurent ? *« On essaie de prévoir le pire,* rassure Sébastien Faucon. *L'artiste remplit un questionnaire très fouillé, sans cesse précisé. Pour Tino, on se posera sans doute la question de la survivance de l'œuvre dans vingt ans. »* Dans leur essence même, ces œuvres sont fragiles et changeantes. Même stockées dans un tiroir, elles continuent à vivre leur vie. Le chorégraphe Boris Charmatz a, par exemple, proposé à Sehgal de rejouer son hit, *Kiss* (un homme et une femme enlacés et rejouant les grands baisers de l'histoire de l'art, collection du CNAP), avec deux individus du même sexe. *« Mais devons-nous finalement avoir la vanité de tout conserver ?* s'interroge, provocateur, le nouveau directeur du Musée national d'art moderne, Bernard Blistène. *La pratique de la performance doit interroger notre volonté de tout archiver. Il faut aussi accepter l'éphémère : les traces laissées dans notre souvenir sont souvent les plus durables et prégnantes. »* ■

EMMANUELLE LEQUEUX

CNAP
5430069500609/GTA/OTO/1

Eléments de recherche : CNAP ou Centre National des Arts Plastiques : à la Défense (92), toutes citations

DE L'ART DE PASSER INAPERÇU : TROIS DÉMARCHES FURTIVES

par Sophie Lapalu

Élodie Bremaud, 33 tours, Suite de l'île d'Yeu, 2012.

1 www.elodiebremaud.com
2 www.legensduterpan.com
3 www.jeanchristophe
norman.net

Lorsqu'elle lui a répondu qu'elle était artiste, il fut rassuré, soulagé. Les danseurs, eux, n'avaient pas l'autorisation des chorégraphes de répondre aux questions. Lui n'a pas parlé de son geste.

Au cours de l'été 2012, Élodie Bremaud[1] fit trente-trois fois le tour de l'île d'Yeu durant autant de jours consécutifs, soit 1120 km à pied à raison de 34 km quotidiens. Vêtue du typique short-bleu-tee-shirt-marin-sac-à-dos du touriste désireux d'épouser les couleurs locales, elle « fait l'île » selon l'expression consacrée, c'est-à-dire « le tour de l'île », reprenant par là l'attitude lambda d'un vacancier. N'invitant aucun spectateur à venir applaudir son exploit, sans ligne de départ ni d'arrivée si ce n'est la promesse un peu burlesque du titre du projet (*33 tours*), n'annonçant nulle part le caractère artistique de sa proposition, elle agit toutefois au vu et au su de tous. Si le touriste journalier ne put déceler le caractère répétitif de son geste, les insulaires commencèrent quant à eux à souffrir de paramnésie répétée en voyant passer tous les jours, à peu de chose près à la même heure, au même endroit, habillée de la même manière, la même jeune fille.

Un mois plus tard à Lodz, en Pologne, les citadins furent atteints du même mal : la compagnie des Gens d'Uterpan y présentait *Topologie*. Suivant dans la ville le tracé d'un « graphique étalon » (schème représentant une spatialisation idéale, en référence à la scène) dessiné par les chorégraphes Annie Vigier et Frank Apertet[2] sur le plan de la cité à investir, les danseurs, durant deux jours de répétitions, repérèrent leur chemin, notèrent la série de mouvements nécessaires à leur parcours, entrèrent dans les administrations, commerces ou jardins privés, demandèrent des autorisations, augmentèrent même leur chorégraphie de désirs individuels. Ils traduisirent de la sorte le dessin en pas, foulées, attitudes, qu'ils mémorisèrent pour les interpréter au fil des neuf jours suivants. Ils rythmèrent la réalité à éprouver – la précision devint millimétrée. Essayer le même chapeau. Traverser le même jardin les pieds dans l'eau. Escalader le même mur d'école. La structure du graphique suivi permettant la réunion de tous les danseurs en des points précis à des horaires exacts, il fut parfois nécessaire de courir, chaque parcours se terminant par le retour des interprètes au point de départ. Personne ne fut en mesure de distinguer le caractère artistique des gestes réalisés. Les danseurs furent vus, souvent « déjà-vus », mais la chorégraphie resta insoupçonnée.

Quelque temps plus tôt, à Berlin, Paris, Tokyo – je ne sais plus très bien ni où, ni quand, tant il semble ne jamais cesser – Jean-Christophe Norman[3] choisit quant à lui, de suivre un tracé parfaitement objectif, le contour d'une ville A, et de l'arpenter à l'intérieur d'une ville B. Lisbonne à Berlin en 2006, puis l'année suivante Piotrkow à Paris, ou Besançon à Tokyo, et vice versa (*Walk in progress*)... En 2008, il sectionne le pourtour de Vilnius pour le dessiner non plus dans une seule autre cité, mais par l'addition de parties parcourues dans sept villes de par le monde : Paris, Tokyo, Besançon, Berlin, Nice, Metz, New York (*Constellation Walks*). Don Quichotte cartographe,

Jean-Christophe Norman, *Constellation walks* (New York), 2008.

il tenta de faire correspondre une vérité normée à sa propre fiction, déplaçant la règle topographique au profit d'un jeu de plans superposés – bien entendu à la dérobée.

Sans attaquer des moulins, ces trois artistes agissent anonymement dans l'espace public, au travers de gestes d'une banalité sourde, qui ne distinguent pas leurs auteurs de la masse des comportements quotidiens. Selon la théorie de la signification de Charles Sanders Peirce[4], tout acte de pensée est un signe. Le processus sémiotique serait donc, théoriquement, illimité. Dans la pratique, cependant, il est court-circuité par l'habitude[5], celle que nous avons de donner tel sens à telle chose, tel geste. Le citadin pressé hâte le pas pour rejoindre un point dans un but précis. Le même devenu touriste effectue tranquillement le tour de l'île dans la journée. L'habitude endigue le renvoi infini d'un signe à un autre. Et si le vacancier se précipitait pour boucler un tour quotidiennement renouvelé, sans autre objectif ? Si l'habitant enlevait ses chaussures pour marcher les pieds dans l'eau du jardin public ? Les actions décrites précédemment semblent ambitionner de remettre en route ce processus sémiotique, afin de repenser *ad infinitum* nos usages ordinaires. Pressant l'allure vers la performance physique, comme si leurs actes pouvaient trouver une absurde reconnaissance sportive, ces artistes dissimulent le caractère artistique de leur proposition ; aucun ne convoque de spectateurs. Ces actions, visibles, publiques, sont perçues – mais non pour ce qu'elles sont.

Pour nommer ces pratiques, nous posons l'hypothèse d'une typologie nommée « actions artistiques furtives ». Le terme « action » désigne ici un acte qui est autant la situation que sa propre terminaison, et se différencie de celui, public, de « performance ». L'adjectif « furtif[6] », du latin *furtum* (larcin, vol), qualifie quant à lui ce « que l'on cache, dissimule, garde en secret comme on le ferait d'un larcin[7] ». Il caractérise l'aspect fugace et éphémère des objets auquel il est affilié mais désigne avant tout ce qui est « secret », caché intentionnellement.

Paradoxalement, je suis en mesure de vous les décrire.

Ce n'est en effet qu'une fois révélé que ce qui était dissimulé s'avère avoir été secret : « Le secret ne se constitue tel que de sa disparition[8] ». L'action « aura été furtive », et leurs auteurs ne sortent pas des « cadres de l'art » ou de ses procédés de légitimation. *33 tours* d'Élodie Bremaud n'est qu'une partie d'un projet plus large (*Devenir Islaise : Ambition impossible pour artiste obstinée*) au sein d'une résidence à l'été 2013, mise en place par la mairie de l'île d'Yeu en partenariat avec la DRAC Pays de Loire. Par sa présence répétée, elle s'inscrit dans le paysage ; ses intentions filtrent au cours de conversations minimales, puis amicales, par distillation. Les habitants deviennent complices. Les Gens d'Uterpan étaient quant à eux conviés par le Musée Sztuki de Lodz, qui avait communiqué sur l'événement. Un plan avec le graphique était à disposition des visiteurs du musée (qui se trouvaient cependant dans l'impossibilité de distinguer un passant lambda d'un danseur), et la bande-son du projet fut diffusée à la radio. Enfin, Jean-Christophe Norman était invité par le Centre d'art Contemporain de Vilnius, où il présenta une vidéo de trottoirs qui défilent, caméra dirigée vers le sol. Les FRAC du Grand Est

4 *Écrits sur le signe*, rassemblés traduits et commentés par Gérard Deledalle, coll. L'ordre philosophique, Le Seuil, Paris, 1978.

5 Peirce l'appelle « l'interprétant logique final ». Elle permet à deux interlocuteurs, dans un contexte précis de communication, de comprendre de quoi ils parlent, coutumiers d'attribuer telle signification à tel signe dans tel contexte.

6 Pour désigner ces gestes, nous reprenons la terminologie de Patrice Loubier d'« art furtif », qui décrit ainsi la façon dont l'art pénètre les espaces publics et sociaux et interroge alors la notion de spectateur idéal et attendu.

7 J. Bouchet, Ep. mor. 1, 111 du Gdf. Compl. Dans Centre National des Ressources Textuelles et Lexicales, http://www.cnrtl.fr/definition/furtif, consulté le 22 janvier 2012.

8 Louis Marin, « Logique du secret », dans *Lectures nuversières*, Bibliothèque du collège international de philosophie, Albin Michel, Paris, 1992, p. 14.

le sollicitèrent également afin de réaliser une extension de ce travail, *Les circonstances du hasard*, où il dessina en 2011 les contours des cinq régions concernées (Alsace, Bourgogne, Champagne Ardennes, Franche-Comté, Lorraine) à l'intérieur de l'immense agglomération d'Istanbul.

Non spectaculaires, débusquant les « choses communes », les artistes sollicitent ainsi « ce qui semble tellement aller de soi que nous en avons oublié l'origine[9] » : les usages communs tout comme les idées reçues liées à l'art contemporain. En effet, le jugement artistique « Ceci est de l'art » apparaît en définitive plus souvent comme un jugement non descriptif ou appréciatif, mais dépréciatif : « Ceci n'est que de l'art » – annulant par-là toute effectivité. Au contraire, agir furtivement, dissimuler la nature artistique de l'action, permet non seulement d'échapper à cette suspension de valeur de vérité, mais également d'ouvrir les perspectives d'un art qui ne s'offre plus directement comme évènement oculaire à un spectateur contemplatif, mais privilégie l'expérience au sein de la vie ordinaire. Celui qui perçoit ne peut alors se constituer ni comme témoin (il ne peut pas certifier avoir vu de l'art), ni comme spectateur (comment admirer un fait dont la nature est cachée ?), et permet aux chorégraphes des Gens d'Uterpan d'affirmer qu'en élargissant la scène à l'espace social, « l'audience » ne peut être autre que les citoyens.

Aussi Élodie Bremaud n'aurait-elle peut-être pas dû dévoiler qu'elle était artiste à la seule personne qui lui demanda explicitement pourquoi elle tournait quotidiennement, afin que cette dernière ne cesse de s'interroger. Au contraire, l'habitude de considérer l'art contemporain comme contraire au sens commun rassura quant à sa santé mentale non la « 33 touriste », mais celle qui butait face à l'incompréhension. Annie Vigier et Frank Apertet l'ont bien compris : les danseurs ne sont pas autorisés à révéler le pourquoi de leurs actes furtifs, tandis que les marches de Jean-Christophe Norman passent tellement inaperçues qu'il n'est pas nécessaire d'expliciter à quiconque la raison de son parcours.

Les trois derniers protagonistes de cet article se sont d'ailleurs réunis très récemment pour un projet commun dont ils ne dévoileront jamais ni la nature, ni le lieu de sa réalisation, ni la date de son accomplissement. Le secret ne sera donc a priori jamais révélé, jamais divulgué. Cependant, il est communiqué – je participe moi-même, au travers de cet article, à sa transmission. Jean-Christophe Norman et les Gens d'Uterpan déplacent ainsi les limites, créent une sorte de fait social partagé par une communauté de confidents – dont les lecteurs de *ZéroQuatre* font désormais partie. Le furtif, le secret, ne pouvant subsister comme tel sans se signaler d'une manière ou d'une autre à ses destinataires, voire sans être validé de temps à autre par des « accusés de réception[10] », il ne sera considéré par ses détenteurs comme « existant » que lorsqu'il sera acquis par une institution publique. Cette dernière se trouve réduite à son rôle de légitimation – jusqu'à ne pas connaître ce qu'elle valide. Le système de croyance réclamé par toute œuvre d'art, habituellement assis sur le pouvoir institutionnel, est retourné. La responsabilité de chacun au sein d'un système a priori bien huilé est ébranlée ; d'autres géographies se dessinent, les lignes attendues se déforment ●

9 Georges Perec, *L'infra-ordinaire*, Seuil, coll. La librairie du XXIe siècle, Paris, 2011, p. 12.

10 Andrea Zanplézi, « Secret et sujétion. Pourquoi ces "informateurs" parlent-ils à l'ethnologue ? » in *Traverses* « Le secret », n° 30-31, Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, 1984, p. 104.

Les gens d'Uterpan, *Topologie Île-de-France*, 4–13 octobre 2012. Photo : Martin Argyroglo

***Art Press** : les gens d'Uterpan, une logique de l'audace, Erik Verhagen*
Janvier 2013

LES GENS D'UTERPAN
une logique de l'audace

propos recueillis par Érik Verhagen

Les chorégraphes Annie Vigier et Franck Apertet s'interrogent sur les normes qui régissent la danse et le spectacle vivant. Les limites du corps et de la représentation sont au cœur de leurs recherches. Rencontre.

Créés par Annie Vigier (1965) et Franck Apertet (1966), Les Gens d'Uterpan n'ont cessé de développer un propos qui vise à déconstruire et à déplacer les paramètres constitutifs et périphériques (commanditaires, spectateurs) d'une matière chorégraphique, au sens expansif du terme. Ce travail les a progressivement amené à déserter les scènes pour expérimenter d'autres espaces que ceux traditionnellement voués à la danse. L'interrogation de ces médium et statut a débouché sur la mise en place de procédures d'infiltration et d'exclusion, de visibilité et d'invisibilité où les limites tant des « exécutants » que des « récepteurs » sont renégociées au sein d'un processus intitulé « relaction » (1).
À paraître une monographie sur le travail d'Annie Vigier et Franck Apertet, éditée par Pierre Bal-Blanc et publiée au CAC Brétigny.

FONDATIONS

■ Nous avons fondé Les Gens d'Uterpan en 1994. L'idée de cette création était aussi liée au fait que nous étions un couple. Il nous semblait qu'il fallait construire quelque chose en dehors de celui-ci, exploser notre relation et lui donner une dimension autre que binaire. Ce nom appartient à notre histoire. Nous ne voulons pas en divulguer les tenants et les aboutissants. La terminologie des gens témoigne cependant d'une volonté de s'ouvrir, de s'adjoindre d'autres façons de réfléchir. C'était aussi une manière de signifier que nos collaborateurs – à l'époque les sonorisateurs, costumiers et éclairagistes – faisaient partie intégrante du processus. Nous voulions un nom qui puisse « circuler ». Les Gens était ce nom. Il avait quelque chose d'indéterminé. Notre trajectoire est partie d'un travail sur le plateau, de composition, de constitution de pièces que l'on a qualifiées de chorégraphies. Nous nous sommes vite interrogés sur les statuts du chorégraphe, de l'interprète, du public, de la communication et de l'économie. Dès le début, nous avions la volonté de travailler autrement. Pour la première pièce, un duo, nous avons échangé les rôles. Annie était un homme, Franck une femme. Ensuite, nous avons créé une pièce où le plateau n'accueillait que le temps de repos des danseurs. Nous proposions une inversion entre le « plateau » et les « coulisses ». Cette approche et ces systèmes d'échange ont beaucoup déconcerté le milieu de la danse dont on s'est peu à peu désolidarisé. Nous nous sommes vite intéressés à autre chose que d'écrire de la chorégraphie et nous sommes posés des questions qui allaient au delà du plateau. En porte-à-faux avec une danse contemporaine académique, mais aussi avec le courant de la non danse, nous avons essayé de trouver un passage pour nous expulser du système. C'est ainsi que nous sommes devenus le négatif du système, façonnés par les rapports que nous avons entretenus avec le champ de la danse. Cela a abouti à la pièce *Cave canem* (théâtre Jean Vilar, Champigny-sur-Marne, 2002), avec laquelle nous avons pris la décision de ne plus composer. Dans cette pièce, chaque statut ou élément d'un spectacle était isolé et rendu indépendant. Il y avait une superposition et donc une rivalité des éléments constitutifs du spectacle, sans préoccupation de partenariat scénique. Nous avons poussé chaque protagoniste (sonorisateur, éclairagiste, danseur, comédien) à s'interroger sur son statut et son médium.
Sans être interventionnistes dans la production des autres, nous avons aidé chacun à pousser au plus loin sa réflexion en refusant d'imposer un avis esthétique. Cette pièce était assez violente. Nous avions par ailleurs construit trois ponts qui montaient jusqu'au quatrième rang et qui nous (Annie, Franck et le comédien) permettaient de nous extraire de la scène. Sur le plateau il y avait le sonorisateur, l'éclairagiste et une troisième personne qui avait un casque/micro relayé avec un autre casque/micro que le public pouvait se passer. Cette interface pouvait dès lors engager un dialogue avec les spectateurs. Nous voulions créer une pression afin que le public soit conscient qu'un conflit relie la scène à la salle. Tout était improvisé durant le temps étalon d'un spectacle de 60 minutes.
C'est à cette époque que nous avons rencontré le champ des arts plastiques à travers la personne de Pierre Bal-Blanc, maintenant directeur du centre d'art contemporain (CAC) de Brétigny et avec qui nous avons poursuivi une collaboration étroite pérennisée par une résidence depuis 2009.

« X-Event 2.6 », d'après le protocole « Les chutes »
Biennale d'art contemporain de Lyon, la Sucrière, 2007
Ph. B. Adlon. *Work based on the "Falls" protocol*

X-EVENT

En réduisant l'espace physique de la pratique, nous avons progressivement transmuté cet espace en durée. Nous ne voulions plus être dans l'idée de parcours et de pré-dessin de déplacements dans l'espace. Nous avons rapidement élaboré la production d'attitudes physiques génériques, simplifiées et sérielles. Lassés par l'agitation physique et médiatique de la danse, nous avons été en réaction à cet univers bavard, à cette surenchère de messages qui transforme le public en oiseau à gaver. Nous avons cherché à développer une attitude claire, épurée, directe et à éclater les éléments qui constituent un spectacle, à les désassembler. À partir de 2005 nous avons engagé le cycle *X-Event*. Au départ il y a eu *X-Event 1* fondé sur l'idée de croisement, la considération de deux vecteurs distincts. D'un côté quelque chose de très incarné et de l'autre quelque chose de très conceptuel. Nous avons décidé d'une forme, une croix, qui marque la rencontre et le possible heurt des deux discours dans l'approche du corps. Cette croix scénique s'est mise en place car nous voulions un dispositif autour duquel les spectateurs puissent s'observer les uns les autres. Nous voulions aussi surexposer le danseur. Avec cette croix, il n'y avait plus moyen, comme sur une scène frontale, de se retourner, de cacher quelque chose. Cette forme minimale conditionnait la totalité de l'espace ainsi que la pratique des danseurs. La scène devenait une sculpture. Dans le processus de création, chaque protocole mis en place sur la croix nous intéressait. Cette réflexion, née dans le processus, s'est ensuite constitué en cellule autonome sous le générique *X-Event 2*. En février 2005, au Cac Brétigny, sur l'invitation de Pierre Bal-Blanc, nous avons développé le premier protocole de *la Vague*. Le principe de chaque protocole *X-Event 2* visait à excéder les limites. La durée d'exposition était convertie en durée d'exécution. La durée d'exécution était liée à la résistance des danseurs. Débarrassées de toute forme de narration – ne rien faire dire au corps –, ces actions génériques (courir, tomber, saliver, etc.) étaient exécutées par des danseurs. Le danseur a la capacité de déterminer et de gérer un espace, un temps, une écoute et une dynamique physique, quand bien même elle s'avère « quotidienne ». Il parvient à l'amener à des limites qui ne pourraient pas être pratiquées par des gens qui ne sont pas danseurs. On pouvait imaginer faire appel à des sportifs mais ceux-ci n'auraient pas les notions fines de proprioception, d'écoute et de compréhension d'un contexte. Les danseurs auxquels nous faisons

Ci-dessus/above : « Parterre ». Une application du processus rejaction. (Maison des Métallos, Paris, 2009 ; Ph. E. Beckouet). *Applying the rejaction process*. Ci-dessous/below : « X-Event 2.7 », d'après le protocole « Salves ». Biennale d'art contemporain de Lyon, La Sucrière, 2007. (Ph. B. Adélard. *Salve protocol*

appel doivent passer par un important processus de désapprentissage et de déconstruction. C'est au cœur de notre recherche. L'idée était aussi d'amener le danseur dans d'autres espaces, à commencer par l'espace d'exposition, de le déplacer. Nos danseurs sont pour nous aussi des médiateurs. On leur demande un gros travail de compréhension, afin d'amener des réponses personnelles, intellectuelles et comportementales. En faisant appel à des danseurs, en travaillant sur eux, nous poursuivons aussi notre interrogation sur le médium danse. L'ensemble des protocoles *X-Event 2* a été présenté durant les quatre mois de la Biennale d'art contemporain de Lyon en 2007, par un groupe de cinq danseurs.

ZONES D'AFFRONTEMENT PUBLIC

Nous n'entendons pas notre travail comme une critique institutionnelle. Nous l'envisageons davantage comme une logique de l'audace. Nous savons aussi que nous n'avons pas forcément besoin de l'institution pour toucher un public, les gens dans leur contexte. Il s'agit pour nous de désolidariser des blocs conventionnels. Cela peut être l'institution, l'espace public. Fondamentalement, nous préférons parler de citoyen que de public. Désolidariser engendre une dynamique de réflexions et de points de vue. Ce n'est pas tant une critique de l'institution qu'une tentative de libérer des espaces pour que des sources de réflexions dynamiques surgissent et de créer des zones d'affrontement publiques. C'est aussi situer l'action dans un contexte où il va y avoir une visibilité sans pour autant convoquer les gens en vue de ces actions. Pour *Topologie*, la scène élargie à un ensemble du territoire vise à signifier que celui-ci et ses habitants sont une composante principale de cette pièce. Les danseurs deviennent émetteurs et récepteurs. Les usages, les agissements et les signaux rencontrés font partie intégrante de la partition. La perfection formelle du graphique se déforme en révélant la topologie sociale. Une composante importante de cette pièce est la répétition. Elle témoigne de deux temporalités : la temporalité de l'usager de la ville et celle du danseur au travail. Après dix jours, ces deux temporalités se rejoignent. Par le fait de la répétition, les danseurs croisent des individus de la même façon au même endroit. La pièce ne peut être perçue que de façon parcellaire. Par le déplacement de tous les éléments constitutifs d'un spectacle, l'enjeu de *Topologie* est le quotidien, l'espace public et la topologie.

Dans le cas de la pièce *Parterre*, c'est le dynamitage du bloc soudé, compact et fermé que constitue la scène théâtrale. Provoquer l'autonomisation des composants et voir comment elles se recomposent. Ce qui est très important dans cette pièce, c'est de réaliser qu'il n'y a pas vraiment de « public », mais un ensemble de citoyens et d'individus à part entière, qui reconsidèrent leurs positions dans l'instantané. *Parterre* n'a lieu que dans des théâtres « publics », juste avant un spectacle ou une conférence, au moment où tout le monde est encore libre de réagir à cette zone publique de confrontation. Sans préparation, le « public » reprend son autonomie d'individu et réagit directement (je reste, je quitte la salle, je suis voyeur, je suis scandalisé, etc.). *Idem* pour le directeur, la presse et les autres. Chacun est renvoyé à ses responsabilités. À commencer par le commanditaire qui prend sa part de risque, assume une pièce et ses dommages collatéraux, sans savoir quand ni où et combien de fois elle aura lieu, tout en sachant que son nom sera associé à la pièce les moments venus. Cette pièce, nous l'avons assumée dans la mesure où nos subventions ont été remises en question à ce titre. C'est important car la dimension économique participe à notre démarche en tant que révélateur. Nous avons également créé en résidence au Baltic Art Center en Suède, une pièce radiophonique qui elle aussi est « intrusive » à sa manière. Avec *You Are a Dancer*, il s'agit pour nous d'infiltrer à nouveau un espace public. Nous avons enregistré six sessions qui correspondent à six formats radiophoniques (jingle, reportage, tube, news, documentaire, cours de gym). Celui qui décidera de programmer cette pièce devra démarcher les stations de radios. Chaque format correspond aussi à un temps de diffusion. Les contraintes sont donc assez importantes. Là encore, chacun devra prendre ses responsabilités, de même que les auditeurs auront la possibilité de réagir, de s'adresser à la radio. Du moment que l'on sort du théâtre, on sort d'un périmètre autorisé et on accepte d'être confronté à un certain nombre de règles et de pousser les responsables, en l'occurrence de la radio, à s'interroger sur leurs médiums. Avec *You Are a Dancer*, nous cherchons à provoquer des zones d'affrontement publiques. Le principe du processus « rejaction » est la circulation des codes et des conventions d'un champ à un autre. Appliquer une stratégie, observer ce qui en résulte et en tirer une cause pour la suite. Les dommages collatéraux deviennent la réflexion d'une stratégie suivante. ■

(1) Pour une description des pièces, se reporter au site www.lesgensduterpen.com

Erik Vlehagen enseigne l'histoire de l'art contemporain à l'Université de Valenciennes.

Utter Panic from Those People at Uterpan

Choreographers Annie Vigier and Franck Apertet like to worry at the norms governing dance and live performance. The limits of the body and of representation are at the heart of their concerns. They told Erik Verhagen about their projects and ideas.

« Caviar » Une application du processus relaction (Ailing Foundation-Space 18, Shanghai, 2012). Court. Taking the Stage Over ; Ph. Xu Zhen. *The relaction process*

Created by Annie Vigier and Franck Apertet, *les gens d'Uterpan* (the people from Uterpan) have consistently pursued a line of attack that aims to deconstruct and displace the different constituent and peripheral parameters (audience, sponsors, etc.) of what is choreographic material, in the expanded sense of the term. This work has gradually led them away from the stage to try out other discursive spaces than those traditionally assigned to dance. Their questioning of these mediums and status has in recent years led to the putting in place of strategies and protocols attesting in some cases to procedures of infiltration and exclusion, or to visibility and invisibility, when the limits of both the "executants" and the "recipients" are renegotiated within a process titled "relaction."(1)

We founded *les gens d'Uterpan* in 1994. The idea of this creation was also linked to the fact that we were a couple. We felt that we needed to construct something outside this entity, to exploit our relation and give it a non-binary dimension. This name is part of our history. We don't want to divulge what lies behind it. The terminology of "les gens" does however indicate a desire to open up, to acquire other ways of thinking. It was also a way of signifying that our collaborators—at the time, the sound, costume and lighting people—were an integral part of the process. We wanted a name that could "get around." "Les gens" was this name. There was something indeterminate about it. Our trajectory began with the work on stage, with the composition and constitution of pieces that have been described as choreographies. It wasn't long before we were questioning the status of the choreographer, performer, audience, communication and the economy. From the start, we wanted to do things differently. For the first piece, a duo, we swapped roles. Annie was a man, Frank a woman. After that we created a piece in which all that happened on the stage was the dancers' rest period. We were reversing the roles of "stage" and "backstage." This approach, this system of exchange seriously disconcerted the dance milieu, which we gradually moved away from. We soon became interested in doing something other than writing choreography and we raised questions that reach beyond the stage. At odds with academic contemporary dance, but also with the non-dance tendency, we tried to find a passage that would get us out of the system. That is how we became the negative of the system, shaped by the relations we have maintained with the field of dance. This ended up with the piece *Cave canem* (2002, Théâtre Jean Vilar, Champigny-sur-Marne), when we decided that we wouldn't compose any more. In that piece, each status or element of a show was isolated and made independent. There was a superposition and therefore a rivalry between the elements constituting the show, with no concern for partnership on the stage. We urged each protagonist (sound engineer, lighting designer, dancer, actor) to reflect on their status and medium. Without being interventionist regarding other people's productions, we helped each person to go as far as they could with their thoughts by refusing to give an aesthetic lead. This piece was quite violent. Indeed, we built three bridges rising up to the fourth row which enabled us (Annie Franck and the actor) to get off the stage. On stage there was the sound man, the lighting man and a third person with a headphones/microphone set linked to another set that the audience could pass around, allowing for dialogue with the spectators. We wanted to create pressure so the public was aware of the conflict linking the stage to the seats. Everything was improvised during the standard time of a 60-minute show. This was when we connected with the visual arts via the person of Pierre Bal Blanc, now director of the contemporary art centre at Brétigny, with whom we have collaborated closely, and on a permanent basis in the form of a residency since 2009.

X-EVENT

By reducing the physical space of the practice, we have gradually transmuted this space and duration. We didn't want to follow the idea of a sequence or have movements in space pre-programmed. We soon started elaborating generic physical attitudes that were simplified and serial; tired of the physical, media agitation of dance, we reacted to this garrulousness, to this message overkill which transforms the audience into a goose to be force-fed. We tried to develop a clear, plain, direct approach and to smash, to disassemble the elements that constitute a show. We started our *X-Event* cycle in 2005. First there was *X-Event 1*, based on the idea of interweaving, of taking into account two distinct vectors: something very physical on one side and something very conceptual on the other. We decided on a form, the cross, which marks the meeting and possible clash of two discourses in an approach to the body. This cross on the stage was developed, because we wanted a device around which the spectators could observe one another. The idea was to over-expose the dancer. This cross meant that it was no longer possible, as you can on a frontal stage, to turn round, to hide something. This minimal

« Cester ». Une application du processus relaction (Ailing Foundation-Space 18, Shanghai, 2012. Court. Taking the Stage Over ; Ph. Xu Zhen. *The relaction process*

form conditioned the totality of the space and the dancers' practice. The stage became a sculpture. In the creative process, each protocol established on the cross interested us in its own right. This reflection, born of the process itself, later developed as an autonomous cell under the title *X-Event 2*. In February 2005, at Brétigny, at the invitation of Pierre Bal-Blanc, we developed the wave protocol. The principle of each *X-Event 2* protocol was about going beyond the limits. The duration of the exhibition was converted into the duration of execution. The duration of the execution was linked to the strength of the dancers. Freed of any kind of narration—not making the body say anything—these generic actions (running, falling, salivating, etc.) were executed by dancers. The dancer has the capacity to determine and manage a space, a time, a process of attention and a physical dynamic, even if this turns out to be "everyday." He manages to push it to limits that could not be attempted by people who are not dancers. You could think of bringing in sportsmen, but they don't have those subtle notions of proprioception, attention and understanding of a context. The dancers we use have go through a significant process of unlearning and deconstruction. That is at the heart of our experiment. There was also the idea of brining the dancer into other spaces, starting with the exhibition space: of displacing him. For us, our dancers are mediators. We require them to do some serious work of understanding, in order to provide personal, behavioral and intellectual answers. By working with and on dancers, we are continuing our interrogation of dance as a medium. A group of five dancers presented the set of *X-Event 2* protocols over the four months of the Lyon contemporary art Biennale in 2007.

We do not see our work as institutional critique. We see it more as a logic of audacity. We also know that we don't necessarily need the institution to reach an audience, to touch people in their context.

ZONES OF PUBLIC CONFRONTATION

Our aim is to break apart the units formed by convention, whether that is the institution or public space. Ultimately, we prefer to speak in terms of citizens than of the public. Taking things apart generates a dynamics of ideas and viewpoints. It's not so much a critique of the institution as an attempt to liberate spaces and elicit dynamic sources of reflection and create zones of public confrontation. It also means locating the action in a context where you have visibility without necessarily summoning people to actually witness these actions. For *Topologie*, the stage was extended to the whole territory, as if to indicate that this and its inhabitants were an essential component of the piece. The dancers become emitters and receivers. The uses, actions and signals encountered are an integral part of the score. Formal and graphic perfection is deformed and reveals the social topology. Repetition is an important component of this piece. It bears witness to two temporalities: the temporality of the local inhabitant, and that of the dancer at work. After ten days, these two temporalities come together. Repetition means that the dancers encounter individuals in the same way and in the same place. The piece can only be seen fragmentarily. *Topologie* displaces the constituent elements of the performance/show in order to examine the everyday, public space and social topology. As for *Parterre*, that piece is about blowing up the tight-knit, compact and closed block that is the theater stage, forcing the components to become autonomous and then seeing how they reassemble. What is very important in this piece is realizing that there is not really a "public," only a gathering of citizens and individuals, who reconsider their specific position within the moment. *Parterre* is performed only in "public" theaters, just before a show or a talk, at a time when everyone is still free to react to this public zone of confrontation. The unprepared "audience" resumes its autonomy as individuals and reacts directly (Do I stay, or leave the theater? Am I a voyeur, am I shocked? Etc.). It's the same for the director, the press and everyone else. Each person has to face their own responsibilities–starting with those who commissioned the piece, who have to take it on along with the collateral damage, without knowing when or where and how many times it will happen, while being aware that their name will be associated with it when that time does come. We took full responsibility for this piece inasmuch as our grant was called into question on its account.

When in residency at the Baltic Art Center in Sweden we also created a radio piece that is also "intrusive" in its way. *You are a dancer* is once again about infiltrating public space. We recorded six sessions corresponding to six radio formats (the jingle, report, hit, news item, documentary, gym session).

Anyone wanting to program this piece will have to get in touch with radio stations. Each format corresponds to a broadcasting time, which means there are considerable constraints. Once again, people take responsibility for what they do, just as listeners will be able to react, to contact the radio station, etc. When you leave the ambit of theater, you leave an authorized zone and allow yourself to confront a certain number of rules and prompt those in charge—of the radio in this case—to question their medium. Once again, *You are a dancer* is about trying to provoke zones of public confrontation. The principle of the "relaction" process has to do with the circulation of codes and conventions from one field to another. Applying a strategy, seeing what happens and deriving an idea for the next time. Collateral damage becomes reflection on your next strategy. ■

Translation, C. Penwarden

(1) For a description of the pieces, see www.lesgensdutorpan.com

Erik Verhagen teaches the history of contemporary art at the Université de Valenciennes.

***L'Alsace** : Et si le spectacle était dans la file d'attente, Dom Poirrier*
12 juin 2012

Performance Et si le spectacle était dans la file d'attente ?

Samedi dernier à la Kunsthalle à Mulhouse, plus de 250 personnes s'étaient déplacées pour assister à « Stimulation », la performance des Gens d'Uterpan, une compagnie réputée sulfureuse.

La curiosité est un vilain défaut ? Ils étaient pourtant nombreux, samedi soir dans le hall de la Kunsthalle, à l'affût de l'audacieuse performance des Gens d'Uterpan.

Le hall de la Fonderie résonne aux sons des spectateurs suspendus à l'idée – volontairement obscure – d'une performance des Gens d'Uterpan, tenue par les chorégraphes Annie Vigier et Franck Apertet et sous couvert de leur président Marc Lenot.

Il est 20 h 35. Après avoir délivré quelques précieuses consignes, le maître de cérémonie, Marc Lenot, invite l'assemblée à prendre connaissance du document à signer avant de pouvoir assister à la performance programmée ce soir-là par la Kunsthalle avec la complicité de l'UHA. Les 150 premières copies s'arrachent en quelques instants et la structure métallique de l'édifice se met à vibrer plus fort sous des rires nerveux et des râles de personnes outragées. 30 % de l'assemblée s'efface à la seule lecture du document (voir en encadré). De nouvelles copies affluent et la résistance s'organise dans la file d'attente.

Un seul spectateur à la fois franchit la porte de l'ascenseur où l'attend Sophie, plasticienne corporelle au crâne rasé, qui ne dit mot, malgré les tentatives de quelques « téméraires » cherchant du réconfort…

L'attente dans le hall est pesante et les plaisanteries fusent à tout va, avec des « *T'es à l'aise avec ton corps ?* » ou des « *Estu prête à donner tes fluides corporels ?* ». L'inquiétude se mêle sournoisement à la curiosité. La stimulation a commencé.

Patience et frustration

Chaque heure n'autorise qu'une dizaine de candidats à prendre « l'ascenseur pour l'échafaud ». Le président des Gens d'Uterpan entretient le suspense en invitant les concurrents à relire attentivement les clauses du contrat. On entend ici et là le même type d'interrogation : « *On peut baver des phrases ?* », « *On peut partir quand on veut ?* ». Ou alors : « *Moi, je préfère y aller vite plutôt que de me morfondre dans le hall en me demandant ce qu'il y a de l'autre côté !* »

Évacués discrètement et tenus au silence par la clause n° 13 de l'accord moral, les participants ne réapparaissent que rarement dans le hall. Le premier confiera qu'il se demande encore comment il a pu signer un document pareil. Une autre, profondément angoissée, encouragera ceux qui veulent l'entendre à ne surtout pas y aller ! Un dernier, rouge vermillon, se dit « *circonspect* » face à cette expérience.

À 23 h, il reste une vingtaine de personnes à attendre leur tour, lorsque la compagnie annonce que la performance est arrivée à son terme artistiquement. Une dizaine d'artistes, exposants à Mulhouse 012, entrent en colère. À l'austérité de l'attente (sans eau, ni buffet ou fauteuils), s'ajoute la frustration d'avoir attendu pour rien. « *J'ai l'impression d'avoir été pris en otage* », confie un habitué des lieux.

Et vous, auriez-vous signé ?

Annie, Franck et Sophie rejoignent alors le rez-de-chaussée pour rencontrer leur public. Il ne reste que quelques personnes avec les organisateurs et les étudiants en droit qui travaillent depuis deux ans sur ce projet. « *Nous avons été des stimulateurs ce soir. Nous assumons subrepticement le public à s'interroger sur l'engagement qu'impose un tel contrat moral* », avoue une étudiante. Et l'un de ses professeurs d'enchérir avec humour : « *Nous pouvons transposer tous les termes de ce contrat à celui du mariage, et pourtant ils sont nombreux à s'y engager !* »

Pour finir, nous pourrions vous dire ce qu'il y avait au-delà de l'ascenseur qui mène à la Kunsthalle. Mais cela ne répondrait pas à la question essentielle de cette performance : et vous, auriez-vous signé cet accord moral ?

Texte et photo : Dom Poirier

Accord moral

« Pour l'activation de la pièce stimulation à la Kunsthalle centre d'art contemporain, Mulhouse, le 9 juin 2012 à 20 h 30. Entre les artistes Annie Vigier et Franck Apertet et Marc Lenot, président de l'association Les gens d'Uterpan (et sur présentation d'une pièce d'identité).

Nom Prénom

En inscrivant mes nom et prénom et en signant ce document, je ratifie et accepte l'application des clauses suivantes :

- Les mineurs peuvent participer à la pièce.
- J'engage ma présence pour toute la durée de la pièce.
- Je renonce à mon autonomie personnelle durant le déroulement de la pièce.
- Mes effets personnels sont mis à disposition pour la durée de la pièce.
- Les dommages matériels causés durant la pièce ne seront pas réparés.
- J'accepte toute atteinte à ma personne physique et morale.
- J'accepte la vue d'organes sexuels et d'actions à caractère violent.
- Le prélèvement d'éléments corporels peut être fait sur ma personne.
- Je ne tenterai pas de soustraire quiconque au déroulement de la pièce.
- J'accepte l'accès à ma vie privée et à mon intimité durant la pièce.
- J'accepte toute captation de mon image et de ma voix durant la pièce et en cède toute utilisation et diffusion à venir sans contrepartie financière.
- Je n'agirai pas par voie de justice à l'encontre des artistes à l'issue de la pièce.
- Je ne dévoilerai à personne la teneur de la pièce.
- Je cosigne la pièce en tant que co-auteur et en cède la propriété exclusive aux artistes.

Signé en un seul exemplaire à la Kunsthalle, Mulhouse le 9 juin 2012. Signature du co-auteur et du président. »

***Dernières nouvelles d'Alsace** : Qui regarde qui, AU.B*
19 mars 2012

STRASBOURG Art contemporain

Qui regarde qui ?

Les salles du musée des beaux-arts de Strasbourg ont accueilli la performance « X-Event 2.6 le goût » menée dans le cadre du week-end de l'art contemporain organisé par le réseau Trans Rhein Art. Décalage entre œuvres d'hier aux cimaises et création d'aujourd'hui mais surtout vertigineuse interrogation sur le regard.

Au musée des beaux-arts, la performance « X-Event 2.6 le goût » a parfois dérouté mais séduit.
PHOTO CRA - MICHEL FENON

L'effet est celui d'un piège inattendu, déstabilisant mais passionnant. Interpellant. C'est le son qui attire tout d'abord. A la fois organique et mécanique, il a été conçu à partir d'un râle dans le souffle d'un baryton. On ne peut plus humain donc mais traité et par là rythmé et aspirant. Le parquet du musée des beaux-arts craque, on s'avance vers l'endroit où naît l'étrange mélopée et l'on se retrouve au centre d'un jeu croisé de regards.

Cinq danseurs

Ceux bien connus du public habitué ou non des lieux : prunelles de la « belle Strasbourgeoise » (Nicolas de Largillière), yeux scrutateurs du « Cardinal de Richelieu (Philippe de Champaigne), ceux plus fiévreux de « Don Bernardo de Iriarte » peints par Goya... Mais également ceux d'une danseuse qui ne danse pas mais se déplace, quasi hiératique, et qui surtout regarde chaque visiteur droit dans les mirettes et l'interpelle ainsi dans une silencieuse insistance. Dans le public, certaines personnes soutiennent la confrontation, d'autres rient, d'autres encore s'esquivent, intimidés. Ils sont cinq danseurs à tenir cette performance de quatre heures intitulée « X-Event 2.6 le goût » et menée par « Les gens d'Uterpan » dans plusieurs salles du musée. Trois filles et deux garçons, précise Franck Apertet, chorégraphe de la pièce avec Annie Vigier. Tous sont identifiés par des tee-shirts « Mickey Mouse » qui à la fois les relient et les distinguent des visiteurs car ils ne sont ni costumes de scène, ni vêtements quotidiens. »

Créés par des graphistes allemands, ceux-ci identifient effectivement le groupe de danseurs et indiquent que les artistes sont partie prenante d'une œuvre à part entière mais déroutante car elle regarde dans un lieu où l'on vient pour regarder. La confrontation visuelle se démultiplie pour finalement « se concentrer sur le rapport de chacun à lui-même » précise Franck Apertet qui observe l'événement dans toute sa mouvance spatiale et humaine. Autre spectateur particulièrement attentif, Dominique Jacquot, conservateur du musée, se réjouit d'accueillir en ces salles destinées aux arts anciens, une performance des plus contemporaines. « C'est une première, confirme-t-il, et cela nous touche de voir se mélanger des publics a priori attirés par des univers différents. » À quelques pas de là, un jeune homme et une femme soutiennent les regards de deux danseurs assis à côté d'eux sur une des banquettes. On sent qu'ils sont venus pour la performance, ce qu'ils confirment de même qu'ils soulignent l'intérêt de voir celle-ci se dérouler dans un lieu muséal, le « requestionnement » induit. Mais ils conviennent aussi que cette insolite expérience leur a « peut-être donné un regard neuf sur l'art ancien lui-même né du regard des artistes ». ■

À LA RENCONTRE DE L'ART CONTEMPORAIN

Sur le parcours du week-end dédié à l'art contemporain, des animations à destination du grand public étaient prévues toute la journée au FRAC Alsace (Fonds régional d'art contemporain) à Sélestat.
Après le vernissage de la nouvelle exposition intitulée « Affinités, déchirures et attractions » en présence des artistes, un bus au départ de Strasbourg a débarqué le matin même.
Une visite guidée a été donnée aux amateurs d'art contemporain avant que la comédienne Patricia Lemerson n'entre en scène.
En fil rouge de cette journée spéciale, elle a invité le public à une rencontre autour d'une performance dont elle seule a le secret. Elle s'est approprié l'espace du FRAC le temps de sa prestation.
L'après-midi, les dialectophones ont pu assister à des visites de l'exposition en alsacien.

AU.B

***Le Monde** : Entrez dans la danse, Rosita Boisseau*
17 décembre 2011

ROSITA BOISSEAU

Costume « Tôbuggan Frau », créé par Lavinia Schulz et Walter Heidt en 1923. Présenté dans l'exposition « Danser sa vie » au Centre Pompidou.

« Que montre-t-on de la danse si on la réduit à des objets ? Je m'insurge contre toute idée patrimoniale »

THIERRY RAFFAIL
directeur du MAC de Lyon

***Art 21** : Faire avec, Cédric Schönwald*
été 2011

FAIRE AVEC

Poursuivant relaction, son cycle d'expérimentations en cours, la compagnie Les gens d'Uterpan a récemment présenté trois pièces qui partagent le fait de conférer à leur public un statut des plus ambivalents. Dans les trois situations envisagées, Uterpan s'en prend à la dichotomie spectacle/spectateur non pas en forçant l'interaction des performers avec le public, mais en constituant de fait le spectateur en actant, en élément central de l'œuvre elle-même. Le public devient ainsi la variable mobile et toujours imprévisible de chorégraphies entendues comme des pièces de danse, puisqu'Annie Vigier et Frank Apertet mettent un point d'honneur à rattacher leur pratique à la danse, pour mieux contribuer à sa redéfinition. Le premier cas se situe à part dans un corpus au sein duquel il actualise une catégorie d'œuvre désignée %, et dont le protocole se redéfinit en fonction de chaque nouveau contexte, sinon qu'il implique toujours la collaboration de la compagnie avec un artiste d'un autre champ. Cette fois, hormis la sympathie réciproque, la collaboration n'en fut pas une et nous aurons le plaisir de découvrir ultérieurement ce que la vidéaste Marie Voignier aura pu tirer de cette résidence partagée au 3 bis f, ce centre d'art situé au cœur d'un centre hospitalier d'Aix-en-Provence. Les gens d'Uterpan y ont établi un protocole de remédiation sociale, une œuvre participative qui vit les employés du lieu apprendre en les découvrant les chemins qui mènent d'un bureau à l'autre de cette ville dans la ville. Ces pérégrinations que le protocole artiste (qui les invitait à faire une action dans l'hôpital mais hors de leur espace habituel d'activité) incita, intriquèrent étroitement les artistes (en tuteurs experts du nouage social) et les participants devenus tout à la fois agitateurs sociaux, artistes et spectateurs avertis du spectacle d'une révélation de l'être-ensemble.

Le propos de la compagnie est habituellement moins angélique. Dans *[pièce qui porte le nom et l'adresse du lieu où elle se produit]*, le public est convié à une balade urbaine nocturne qui le mène rapidement dans une boîte de nuit battant son plein. L'opération soudaine assied ce public face à un *dancefloor* bien chauffé. Dans *Audience*, un semblable rendez-vous est donné de jour à un public qui se voit installé au beau milieu du flux piétonnier parisien pour un spectacle hypothétique et/ou permanent. Ce parterre se révèle bien vite tout aussi constitutif de ce qui est donné à apprécier que ne l'est de façon immanente la ville. Une étrange psychogéographie statique est alors imposée à une audience toujours à même de proposer spontanément les initiatives qui la distrairont ou de redevenir public applaudissant si survient à proximité un événement incongru (enfants du quartier faisant des clowneries tout exprès, manifestation etc.). La chorégraphie consiste dans ces deux cas à disposer les éléments constitutifs d'une situation de façon à ce qu'elle révèle ce qu'elle a à révéler de phénomènes d'interactions spontanées. Un public statique transformé par la situation en groupe de danseurs potentiels pétrifiés fait bloc contre une foule en délire, un autre, perdu dans l'indifférence urbaine, cherche sa place en même temps qu'on lui révèle ce qu'il savait : la ville est une scène sans bords.

Cédric Schönwald

Les gens d'Uterpan, %, une application du processus relaction, du 12 au 21 février 2011, Aix-en-Provence, Aix en Provence. © Photo : Gilles Pourtier. Courtesy Les gens d'Uterpan.

Les gens d'Uterpan
%

Le 21 février 2011
au 3 bis f
www.3bisf.org

[pièce qui porte le nom et l'adresse du lieu où elle se produit]

Le 13 mai 2011
au Café Charbon de Nevers
Production : CAC Parc Saint Léger Hors les murs / Festival Art Danse Bourgogne

Audience

Le 7 juin 2011
à Paris 10e

• d'infos : www.lesgensduterpan.com

Le duo des Gens d'Uterpan donne "Audience"

LE MONDE | 18.05.11 (article paru dans l'édition du 19.05.11)

L'idée s'appelle "Audience", n'a l'air de rien mais encore fallait-il y penser et surtout la réaliser. Sa recette : installer entre cinquante et soixante-dix chaises pliantes côte à côte dans un endroit choisi généralement situé en extérieur ; y accueillir les badauds ou bien donner rendez-vous aux curieux par SMS ; puis laisser reposer. Et voilà le travail.

Les instigateurs de ce drôle de projet, véritable boîte vide théâtrale, sont les Gens d'Uterpan, duo composé des activistes chorégraphes Annie Vigier et Franck Apertet. Experts en déplacements (de frontières, de corps, de lieux, de sens, etc.), ils ont mis au point cette nouvelle performance il y a un an. *"Il s'agit de sortir du théâtre pour retrouver un contexte quotidien et une relation directe avec les gens*, soulignent-ils. *L'idée est aussi de se poser devant un site à première vue banal qui devient scène. C'est aux spectateurs d'opérer un décodage du lieu."*

La simplicité de ce dispositif a exigé un an de préparation. Loin des réseaux habituels de production et de diffusion du spectacle vivant, Annie Vigier et Franck Apertet ont démarché les vingt mairies parisiennes pour évoquer leur projet. Six d'entre elles - celles des 9e, 10e, 11e, 13e, 18e et 19e arrondissements - ont donné leur accord et décidé de soutenir "Audience". *"La rencontre avec Franck Apertet et Annie Vigier nous a immédiatement donné envie de participer à leur projet*, commente Sylvain Lamothe, chargé de mission culture à la mairie du 18e arrondissement. *Notre objectif est de travailler localement, de développer des actions culturelles de proximité et cela colle parfaitement au projet des Gens d'Uterpan. Dans un quartier très métissé comme la Goutte-d'Or par exemple, il importe de diversifier les propositions artistiques. Par ailleurs, nous ne voulions pas d'un lieu trop repéré comme la butte Montmartre, mais plutôt d'endroits plus secrets."*

Un sujet de discussion

Quelques jours avant chacune des six performances, qui auront lieu jusqu'au 17 juin, avec l'autorisation de la Préfecture de police de Paris, un lieu de rendez-vous, situé à cinq minutes à pied de l'installation des chaises, est donné par SMS ou par courriel à ceux qui ont réservé sur LesGensdUterpan.com.

Selon les arrondissements, les horaires changent en fonction de la spécificité du site et du quartier, qui devient, sous le regard des spectateurs, un point de vue, un paysage, une chorégraphie et surtout un sujet de discussion. La durée de chaque "Audience" est fixée à une heure.

Dans le contexte de consommation culturelle, "Audience" donne un coup de frein au speed urbain et de canif au contrat spectaculaire habituel. Premier rendez-vous le 25 mai.

Rosita Boisseau

***Danser** : Plus dur sera Parterre, Gérard Mayen*
septembre 2010

Plus dur sera Parterre

Depuis début avril, il s'en passe de drôles dans certaines salles de spectacle. Alors que le public patiente avant la représentation, des individus se mettent à rouler sur les spectateurs et le dessus des sièges, en souplesse, depuis le haut des gradins jusqu'au premier rang. Ils le font deux fois. La première habillés. La seconde tout nus. C'est quand même une action "sérieuse". Pour Les Gens d'Uterpan, la compagnie de danse concernée, il s'agit de mettre le spectateur en situation d'« interagir avec le travail du danseur et la réalité physique de son corps » et « d'interférer dans un programme », de « s'opposer de manière aléatoire pendant une soirée prévoyante ». De fait, les directeurs de salle sont le plus souvent au courant. Un rien complices. Et cela se passe de façon bon enfant. Or, le happening a pris une tour autre tournure le 19 juin dernier à l'Opéra de Berlin. Pour une représentation de la *Bayadère*, imaginez ! « Nous avons eu du mal à terminer seulement la première traversée, qui se fait sous habillés » raconte Franck Apertet, directeur de la compagnie. « C'est un public extrêmement bourgeois et, très significativement, plus nous approchions des premiers rangs, c'est-à-dire des places les plus chères, plus l'hostilité était manifeste. » Coups de coudes, de genoux, service d'ordre. Le danseur dit avoir vraiment ressenti de la haine de la part de bon nombre de spectateurs, malgré les applaudissements d'une autre partie de la salle. A la sortie, la police attendait. Mais c'est elle qui a fini par calmer les responsables de l'Opéra en les convaincant que rien n'avait été cassé, personne blessé, et que les intervenants avaient même pris soin d'acheter leurs billets avant la performance. Laquelle était partie intégrante d'un module de la Biennale d'art contemporain de Berlin, qui traite cette année des polémiques de l'art engagé. En y invitant les Gens d'Uterpan, on était passé de la théorie aux travaux pratiques.

Beaux Arts Magazine *: Les nouvelles formes de la performance, Judicaël Lavrador*
septembre 2010

LES NOUVELLES FORMES DE PERFORMANCE

Plus qu'un retour, la performance amorce une renaissance. Cherchant son inspiration çà et là, dans la danse ou le cabaret, elle sollicite plus que jamais la participation du spectateur.

ANNE VIGIER & FRANCK APERTET ***Pièce en sept morceaux*** 2005. CAC Brétigny

Issus de la danse, ce duo d'artistes a fait frémir le public de la biennale de Lyon et du centre d'art de Brétigny, à l'invitation de Pierre Bal-Blanc, en offrant une valse lente de corps nus éminemment émouvants.

MATHIEU COPELAND ***Une exposition chorégraphiée*** 2007. Saint-Gall, Kunsthalle.

D'ordinaire, les performances n'ont lieu que durant les vernissages. Le commissaire Mathieu Copeland a réussi le tour de force de composer plusieurs semaines de performances non-stop.

Un couple de spectateurs enfile de longues bandes de tissus et prend la pose. L'artiste autrichien Franz Erhard Walther a laissé les instructions sur le terre-plein qui surplombe le Turbine Hall de la Tate Modern à Londres pour construire une de ses figures géométriques. Au même endroit, un peu plus loin, le duo Prinz Gollum entame une chorégraphie silencieuse tandis qu'un petit enfant apprend à marcher, tenu par sa mère, et que la foule des spectateurs ne sait plus trop où donner de la tête, ni ne sait surtout qui est performer et qui ne l'est pas, autrement dit ce qui est de l'art et ce qui est la vie simple ou les gestes courants. Car même ce bambin qui titube et ses petits pas hésitants sont une proposition d'artiste, une pièce titré *Teaching To Walk* et signée Roman Ondák. Toutes ces performances et d'autres encore se sont déroulées presque simultanément, sans être annoncées, sans limite de début ni de fin et surtout, plus étonnant encore, au milieu de spectateurs qui pouvaient circuler entre les «pièces», prendre part à certaines, plus ou moins malgré eux d'ailleurs.

Des protocoles de gestes et d'actions non loin de la danse

Cette exposition, mise en scène par Pierre Bal-Blanc dès 2006 à Paris et rejouée depuis à plusieurs reprises, réussit à briser la dimension théâtrale, un peu sacrée et cérémoniale, que prenaient jusqu'alors les performances. Inventant un format original, elle prend acte cependant de ce que les artistes se mettent eux-mêmes de moins en moins dans le rôle du performer : ils composent plutôt des protocoles de gestes ou d'actions qui peuvent être réalisés par d'autres, danseurs, acteurs ou profanes. Dans la même veine performeuse, *Une exposition chorégraphiée*, conçue par Mathieu Copeland en 2007 [ill. ci-contre], se veut «composée exclusivement de mouvements. Pendant un mois et demi, six heures par jour, trois danseurs interprètent les partitions écrites par huit artistes», dont, à nouveau, Roman Ondák. Avec une telle marche de conduite, mouvante et animée, l'exposition offre à chaque instant un visage différent. En outre, ce «spectacle» prolonge les rapprochements entre danse contemporaine et arts plastiques qui s'observent depuis de nombreuses années. Pour d'autres, la jonction s'opère même avec le cabaret.

***Art21** : Disco(u)rdance, Cédric Schönwald*
été 2010

DISCO(U)RDANCE

Sous la houlette d'Annie Vigier et de Franck Apertet, le collectif les gens d'Uterpan poursuit une investigation des plus diversifiée du champ de la performance. Le cycle des X-Events, qui les a fait connaître, était centré sur la manière de situer des pièces toujours très chorégraphiées hors de la relation frontale au public des dispositifs scéniques conventionnels. Leur nouvelle période de création, nommée relactions, s'essaye de façon bien plus débridée à un jeu avec les cadres structurels des mondes de la danse, du spectacle, de l'art. De danse il est encore souvent question, mais dans la lignée des avant-gardes et d'un brouillage de la frontière art/vie, ou bien encore en thématisant la discipline elle-même. Cette seconde veine, si elle constitue la danse en objet, s'autorise parfois à ignorer toute recherche sur le medium lui-même (le corps en action), s'émancipant en cela du modernisme de la démarche de Jérôme Bel dont elle est pour partie héritière. Cela produit des pièces qui focalisent l'attention du spectateur non plus tant sur le geste que sur le discours[1], et qui déplacent l'intérêt pour la danse comme médium vers un intérêt pour les à-côtés structurels de la danse en ce qu'ils déterminent aussi bien les contenus que la réception qui en est faite. Autant dire que cet axe du projet relactions reprend à sa façon le flambeau de la critique institutionnelle historique en connivence avec la nouvelle dynamique impulsée par une artiste comme Andrea Fraser.

La critique des conditions mêmes de la représentation impose une attention sourcilleuse aux contextes dans lesquels cette critique intervient. *Programmes* a été conçu par Vigier et Apertet pour répondre à l'invitation du festival Concordan(s)e. Ce festival invite des chorégraphes à un exercice auto réflexif sur leur pratique en compagnie d'un expert du discours, un écrivain. Mais ce qui produit des textes chorégraphiés ou bien des danses nourries de discours, donnera lieu avec les gens d'Uterpan à une simple lecture à partir d'un agencement de textes par lequel Vigier et Apertet constituent ironiquement le discours sur l'art produit par la communication des salles de spectacle en auteur collectif. Toute la pertinence de cette lecture à quatre[2] réside dans le choix d'une collaboration forcée par laquelle des chorégraphes annulent presque toute chorégraphie (hormis de sobres déplacements pour entrer et sortir de scène) pour donner à entendre des extraits d'avant-programmes de récents spectacles de danse. En un continuel relais d'environ une heure, les acteurs énoncent impassiblement les textes de présentation aussi bien que les informations techniques. Apparaît alors la verve lyrique, le pathos, la volonté d'art d'auteurs toujours mentionnés qui sont parfois les artistes eux-mêmes dans cet exercice de célébration du spectacle à venir. La paratexte dans une fonction de serviteur d'un texte (l'œuvre dansée) qu'il vient pourtant opacifier en même temps qu'il cherche à le promouvoir. Avant de les lire, chaque acteur pose ses textes sur un élément d'estrade qui vient figurer une scène individuelle le séparant du public. *Programmes* mettait effectivement en représentation le brouillard communicationnel qui participe de l'œuvre en en sculptant l'horizon, comme amorce à sa réception.

Cédric Schönwald

les gens d'Uterpan, *Programmes*. © Photo : Steeve Beckouet.

Programmes
Annie Vigier & Franck Apertet (les gens d'Uterpan)

Les 9 et 10 avril 2010
Au Théâtre de l'Échangeur, Bagnolet
Dans le cadre du festival Concordan(s)e 2010
+ d'infos : www.lesgensduterpan.com

1. Pièces qui peuvent d'ailleurs laisser les performers hors scène et invisibles du public comme dans *Nocturne*, où des acteurs anonymes (leur voix étant déformée) du monde des arts vivants se voyaient interrogés en live par Vigier et Apertet sur le monde de l'art et les processus de légitimation des artistes dans le système actuel de l'art en France.
2. Annie Vigier et Franck Apertet s'adjoignent pour cette lecture Thibaud Croisy et Olivier Dubois.

Cassandre n°81 *: Les démocrates d'Uterpan, Thomas Hahn*
avril 2010

AGIT-PROP

Les démocrates d'Uterpan

THOMAS HAHN

Les Gens d'Uterpan sont les flibustiers de la performance, de la danse et des arts plastiques. Ils narguent l'institution avec des performances commando ou des tentatives de déstabilisation raisonnées. Prenez des risques, baissez vos culottes : tel est leur mot d'ordre !

Un soir, au Théâtre national de Chaillot, la foule attend l'ouverture des salles. Soudain, un groupe d'individus se rassemble dans le foyer, scande quelques slogans et se disperse, non sans jeter en l'air une centaine de cartes de visite qui affichent un mystérieux *Nocturne Démocratie* et un numéro de téléphone. Sinon, rien. Ce sont Les Gens d'Uterpan, et ils s'échappent à la barbe des pompiers, aussitôt arrivés pour protéger l'institution d'une menace éventuelle. Par ce genre d'opération commando, le collectif de *performers* créé par Annie Vigier et Franck Apertet détecte par-ci par-là le seuil de tolérance d'un système qui se donne des apparences si tolérantes. Même effet à Beaubourg. Le public est déjà installé, en attente du spectacle de danse donné ce soir-là. Mais une dizaine de personnes se rassemble face au public. Ici, ils annoncent le nom du collectif et de l'intervention : « Les Gens d'Uterpan, *Parterre* » ! Ils montent les escaliers. Arrivés au dernier rang de la salle, ils déboulent parmi les spectateurs, de rang en rang, prenant appui sur les sièges et les corps. Leur souplesse est telle que, par moments, on leur prête un état d'apesanteur. Souplesse aussi de la part de l'institution – en apparence. Le directeur technique de la salle, visiblement content de nous avoir fait une surprise, fait un geste de présentateur : « Vous pouvez les applaudir. » Grand sourire. Mais le voilà surpris à son tour. Car, au lieu de céder la place, ces drôles de Gens d'Uterpan enlèvent leurs vêtements, devant lui, devant le public. Intégralement nus, ils remontent les marches pour recommencer la descente à travers les spectateurs. Le public rit, incrédule et intrigué, et s'amuse parfaitement. C'est comme une bouffée d'oxygène, un petit bonheur arraché à la routine un brin stérile du cultureux. En bas, le chorégraphe de la compagnie programmée traverse le plateau en s'écriant : « Il y a un autre spectacle ce soir ! » Le directeur technique piaffe. Il s'impatiente de plus en plus. Et puis, une fois Les Gens d'Uterpan arrivés en bas, il faut encore leur laisser le temps de se rhabiller. Si seulement il pouvait virer illico tout ce désordre ! L'institution n'est tolérante qu'à condition d'exercer le contrôle. Ou bien est-ce que tout cet énervement faisait partie de la mise en scène ? *Parterre* peut aussi être annoncé officiellement, comme pour l'édition 2010 du festival Ardanthé, à Vanves. Seulement, aucune information ne sera divulguée sur le(s) jour(s) où ils prendront le public par surprise. En effet, Apertet déclare : « Même les directeurs des structures qui nous accueillent ne sont pas au courant de la date de l'intervention. C'est important parce que nous voulons affirmer que la création est un partage de risques entre les artistes et l'institution. Sinon, on finit par avoir un objet asphyxié, qui perd sa virulence et donc ses vertus. *Parterre* met en évidence la rigidité du cadre dans lequel a lieu le spectacle, qui est une infirmité. »

Prise de risque obligatoire

Reprenons le fil de leur intervention commando à Chaillot. *Nocturne Démocratie* est en fait le titre de leur dernière performance, préparée pour mettre l'institution culturelle à l'épreuve d'elle-même. Voilà en effet une expérience inédite, menée dans le cadre du festival de danse Faits d'hiver. Le public était convié au grand studio de Micadanses pour

MARTIN ARGYROGLO CALLAS SEY

MARTIN ARGYROGLO CALLAS SEY

NOCTURNE DÉMOCRATIE, PERFORMANCE DES GENS D'UTERPAN

écouter un débat entre des gens qu'il ne voyait pas, sans qu'un seul danseur investisse le plateau. La compagnie avait proposé ce débat à un nombre important de personnes du secteur institutionnel, dans les domaines des arts plastiques et de la danse contemporaine. Une dizaine avait accepté l'invitation. Ils ont dû répondre à des questions concernant leur pratique professionnelle ainsi que le marché de l'art et du spectacle vivant. L'espoir était qu'en parlant sous anonymat, les langues allaient se délier, un verre de whisky à l'appui. Vigier et Apertet ont le sens du spectaculaire. L'entrée et la sortie des « invités » se faisaient sous d'énormes capes noires, semblables à des burqas – ou même pire, puisque les débatteurs ne voyaient strictement rien et qu'il fallait guider chacun vers sa cabine. Après le débat, même scénario. Capes et guides pour gagner les sorties, afin que personne dans le public ne puisse identifier les intervenants. Selon Apertet, la liste des invités présents incluait « des journalistes, des programmateurs, des opérateurs, des institutionnels de la danse et des arts plastiques ». Pour que les vérités sortent, il fallait aussi garantir aux « invités » de rester anonymes vis-à-vis de leurs pairs, du moins jusqu'à leur sortie de la salle. Les voix étaient donc manipulées en direct. Cependant, le jeu de piste faisait partie des plaisirs : « Vous vous êtes démasqué, vous travaillez au ministère! »

Que faut-il retenir de cette expérience, au-delà de son originalité et de son audace? Les Gens d'Uterpan prônent « l'augmentation des risques », parce qu'« on ne peut pas s'amuser à révéler les dysfonctionnements du système si on n'engage pas un vrai risque dans son propre travail. La prise de risque est essentielle si on se dit artiste à l'heure actuelle. »

En effet, après avoir assisté à *Nocturne Démocratie*, on peut se demander qui prenait les risques les plus importants. Pas forcément les « invités ». Malgré la burqa, l'isolement, le noir et le whisky, la langue de bois restait présente. Mais la faute n'est pas uniquement celle des intervenants dans le débat.

L'ambition de dépouiller une table ronde de professionnels de la profession des « enjeux de statuts, de prérogatives et de pouvoir » (mais toujours en excluant les artistes, comme dans tout bon colloque sur les arts) n'a été couronnée que d'un succès relatif. Il faut dire que Vigier et Apertet mirent la barre particulièrement haut, puisqu'il s'agissait de « rendre à la parole toute sa portée de réflexion » et de permettre aux invités « de s'exprimer en toute liberté, de façon beaucoup plus personnelle » que dans les tables rondes à visage découvert. Il s'agissait donc de trouver réponse à des questions « qui souvent sont posées mais auxquelles on ne répond jamais ». La question de cette première *Nocturne Démocratie* serait celle « des réseaux dans la diffusion artistique, qui excluent tout un pan de la création, et qui amènent des produits artistiques. »

Les questions laissaient souvent les « invités » pantois. Comment répondre, par exemple, à la première question posée : « Quel est votre commentaire à la phrase : la place de l'artiste est la place du mort » ? Aussi tout commença par un long silence pesant. Plus tard, un élément de réponse, une tentative de sortir de l'impasse : « L'artiste n'est pas là pour jouer au bridge, il crée le bridge. » Sur d'autres affirmations lancées, on débattit d'une « vassalité » présupposée de l'artiste vis-à-vis des opérateurs institutionnels. La difficulté est de poser des questions qui mettent le doigt là où ça peut faire mal, sans tomber dans la pêche à l'explosif, dans le genre : « Pour vous, baiser un artiste, est-ce baiser l'art? » ou « En quoi les arts plastiques sont-ils une menace pour la danse? » Apertet affirme avoir rapporté des thèses régulièrement énoncées dans les tables rondes sur les arts. Plus de succès pour : « Pensez-vous qu'il y a un problème de renouvellement des personnes et des réseaux de programmation en France? » Réponse : « Ah oui, oui… » Le verrouillage du pouvoir dans les institutions est connu de tous, mais le débat en détail qui s'engagea était passionnant quant à l'analyse de la mainmise de l'institution sur l'action artistique, tout autant que le débat sur la position de l'artiste était enrichissant. Et maintenant? À quoi serviront les deux heures de paroles recueillies? Comment leur donner le poids nécessaire, puisque, dans cette autocritique de l'institution, il ne s'agit pas d'un rapport commandé par le ministère de la Culture, mais d'un *think tank* souterrain, sans but affiché? Faudra-t-il réitérer l'expérience, pourra-t-on l'affiner? Une fois l'effet de surprise passé, sera-t-il plus facile ou plus difficile de trouver des fonctionnaires prêts à *témoigner*? Pour Apertet, ce premier volet, consacré à « la marge et la création contemporaine », était « un protocole qui pourra par la suite changer de thématique ». Comment éviter que l'effet de répétition ne débouche sur une mainmise de l'institution sur Les Gens d'Uterpan eux-mêmes? ▲

• www.lesgensduterpan.com

***Les échos** : Let's dance, Philippe Noisette*
16 avril 2010

Tous droits réservés - Les Echos 2010

Les Echos 16/4/2010 P.16 LES ÉCHOS WEEK-END

Let's Dance !

DANSE

DANCE
de Lucinda Childs

Au Théâtre de la Ville, Paris, jusqu'au 17 avril (01.42.74.22.77)

Si le mot chef-d'œuvre n'était pas aussi galvaudé, il faudrait le glisser à chaque ligne de cette chronique, voire même sur les affiches qui se sont répandues dans Paris pour annoncer cette nouvelle : le retour de « Dance », pièce emblématique de l'Américaine Lucinda Childs. Proche de la Judson Church, collectif qui à New York décloisonna les arts et rejeta en partie la « modern dance », Childs s'impose comme une figure du minimalisme poétique. « Dance », sur une musique de Philip Glass, doit beaucoup au plasticien Sol LeWitt, qui imagina en 1979 le film projeté en semi-continu durant les 50 minutes de ce ballet blanc. On y voit, plein écran, les danseurs de l'époque, Lucinda en tête, en plan incliné ou divisé en trois cadres. Sur scène, ce sont désormais les interprètes du Ballet de l'Opéra national du Rhin qui donnent la « réplique » : courses latérales, sauts répétés, duos ou quatuor avec ces bras tendus comme pour trouver le juste équilibre.

JEAN-LUC TANGRE

Virtuosité perpétuelle

Lucinda Childs construit « Dance » en phases, celle du milieu s'écrit en un solo du fond de la scène vers le devant. Tout en rupture et abstraction, cette chorégraphie hypnotise – ou révulse, c'est selon. Elle est ici servie par une troupe concernée et presque jamais prise en défaut dans un élan de virtuosité perpétuel. En complément, on découvrait « Songs from Before », de la même Lucinda Childs, qui ne supporte, hélas, pas la comparaison, plombée par une approche néoclassique certes élégante mais trop distante.

On préférera se souvenir des activistes de ce soir de première parisienne, Les Gens d'Uterpan, qui s'invitèrent pour une performance, « Parterre », à la grande stupeur de Lucinda Childs : le principe, payer sa place, entrer et occuper le théâtre quelques instants par un exercice simplissime. Glisser sur les fauteuils, habillés puis nus sans agresser le public. Encore et toujours de la dance.

PHILIPPE NOISETTE

***Le Monde** : Au secours ! La sécurité ! Les Gens d'Uterpan arrivent !*
Rosita Boisseau
26 février 2010

Au secours ! La sécurité ! Les Gens d'Uterpan arrivent !

LE MONDE | 25.02.10 (article paru dans l'édition du 26.02.10)

Ils surgissent par surprise au milieu du public quelques minutes avant le début d'un spectacle. Ils grimpent sur le plateau et plongent tranquillement sur les spectateurs façon rock star. Après avoir roulé, portés à bout de bras par les spectateurs jusqu'en haut des gradins, ils remontent en scène, se déshabillent totalement et replongent. Au secours, les pompiers et la sécurité ! Les activistes de la compagnie de danse Les Gens d'Uterpan ont encore frappé.

C'est arrivé à Paris, au Centre Pompidou, le 29 janvier, avant la pièce *Ciao Bella*, d'Herman Diephuis, au grand dam des danseuses mais au bonheur des spectateurs. C'est encore arrivé au Grand Palais, le 5 février, lors d'une conférence sur le thème de "L'art comme spectacle" avec le plasticien Christian Boltanski dans le cadre de son exposition pour Monumenta. Et ça ne fait que commencer.

Cette petite bombe spectaculaire, d'une durée de dix minutes tout compris mais d'une irradiation maximale, s'intitule *Parterre* et produit des ravages actuellement dans les théâtres. Elle fait parler aussi. Imprévisible (le lieu et le jour ne sont connus que des participants) et ingérable (les interprètes, au nombre d'une dizaine en moyenne, achètent leur billet comme tout un chacun), cette performance proche de la pochette-surprise a été imaginée par Annie Vigier et Franck Apertet. Objectif : contrecarrer joyeusement et avec beaucoup d'esprit les pratiques culturelles et artistiques trop cadrées, mettre le bordel en injectant du vivant, du cru, du nu.

"Nous avons constaté une vraie scission entre les goûts du public et ceux des programmateurs, par ailleurs assez réfractaires à notre action, explique Franck Apertet. *Nous désirons aussi nous réapproprier l'espace public. Mais, attention, dans le respect du spectacle officiellement présenté. Nous agissons juste avant que le noir ne se fasse et sans qu'aucune confusion ne soit possible."*

Le sens de leur performance

Avant chaque intervention, Annie Vigier et Franck Apertet étudient longuement les programmes des théâtres, leur configuration architecturale et le sens de leur performance. *"Il est clair que dans un lieu comme le Centre Pompidou, censé présenter de nouvelles formes, notre irruption prend toute sa valeur,* poursuit Apertet. *Surtout lorsque la sécurité tente d'empêcher la performance et que ce sont les spectateurs qui demandent à voir la suite !"*

Parterre, comme tout spectacle, est le résultat d'une coproduction entre le festival Artdanthé de Vanves (Hauts-de-Seine) et le Centre d'art contemporain de Brétigny (Essonne) où la compagnie Les Gens d'Uterpan sont en résidence depuis septembre 2008. Ces deux partenaires n'interfèrent pas dans les interventions des artistes et les laissent totalement libres de leurs choix.

Rosita Boisseau

Mouvement *: « Un cheminement du regard », Pierre Bal-Blanc*
janvier/mars 2010

« Un cheminement du regard »

Quel rôle jouent le commissaire et le lieu d'exposition ? Comment croiser les expériences ? Les points de vue de **Pierre Bal-Blanc**, directeur du CAC de Bretigny-sur-Orge, et de **Marianne Lanavère**, directrice de La Galerie, à Noisy-le-Sec.

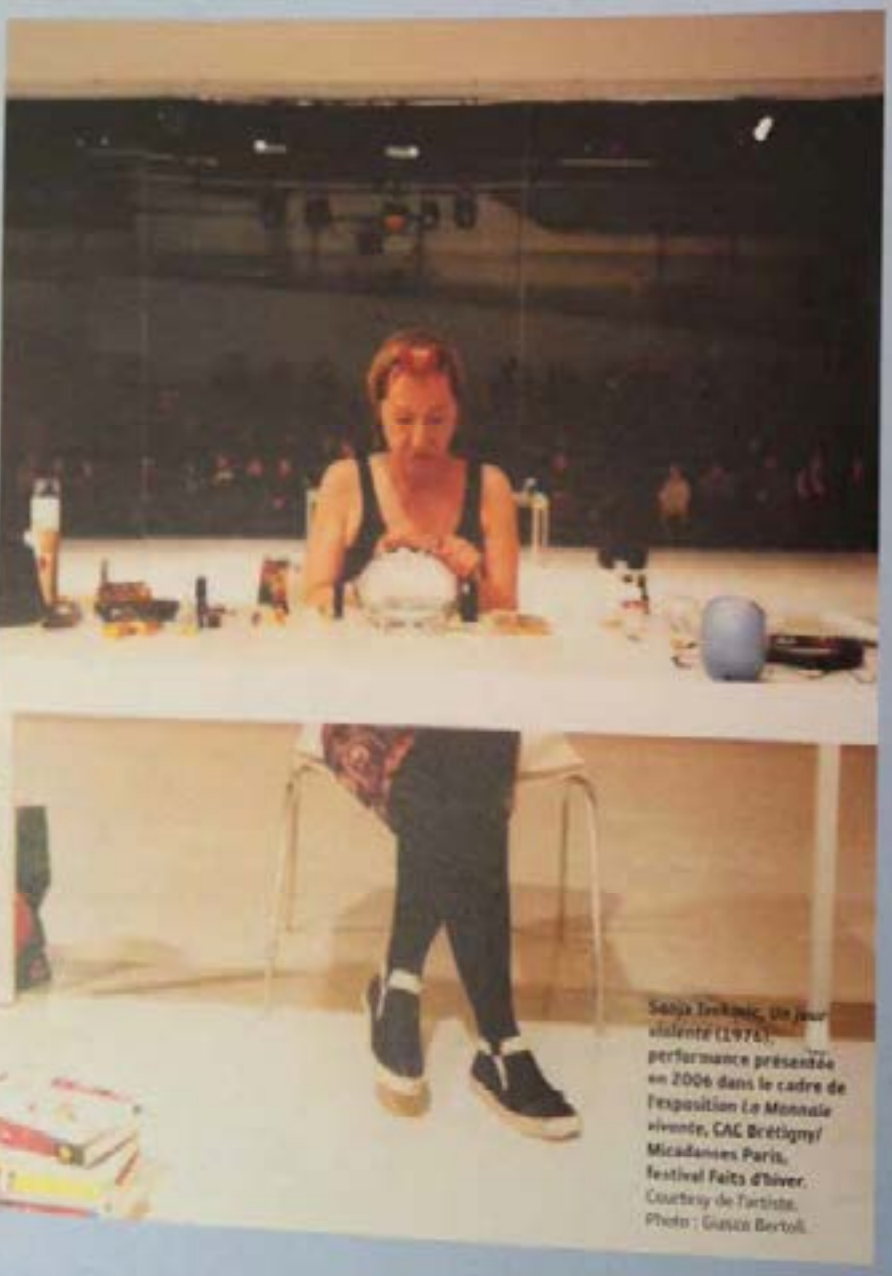
Une pratique liminaire par Pierre Bal-Blanc

« S'il est évident que convention et institution ne peuvent pas être séparées l'une de l'autre, elles n'en sont pas pour autant identiques. D'un côté, l'institution de l'art ne contrôle pas entièrement les conventions esthétiques (ce qui serait trop déterministe) ; de l'autre, ces conventions ne comprennent pas totalement l'institution de l'art (ce qui serait trop formaliste). En d'autres termes, l'institution de l'art peut bien encadrer les conventions esthétiques, mais elle ne les constitue pas pour autant. » Ce paragraphe tiré de la lecture critique de Hal Foster sur les rapports de l'avant-garde et de la néo-avant-garde[1] et qui confronte pratiques artistiques et théorie de l'art a le mérite de poser clairement le lien qui unit une convention esthétique à son cadre institutionnel. Même si pour la danse le découpage entre avant-garde et néo-avant-garde n'est pas tout à fait le même que pour les arts plastiques, on peut constater que l'un et l'autre champ interrogent l'institutionnalisation de sa pratique par vagues successives depuis plusieurs décennies. Au niveau de la danse contemporaine cette interrogation s'est manifestée soit en subvertissant les lois du plateau depuis le plateau, soit en le quittant. Pour les arts plastiques, comme l'a décrit Hal Foster, on a pu observer un travail qui cherche à problématiser l'activité de la référence par le biais du *Site Specific*, ou plus récemment, on peut constater cette interrogation avec des œuvres qui exposent le rôle idéologique de l'institution.
Deux exemples d'exposition m'ont permis d'associer les enjeux critiques des champs historiques distincts de la danse et des arts plastiques. D'une part la pièce chorégraphique *X-Event* des chorégraphes Annie Vigier et Franck Apertet, produite au CAC de Bretigny en 2005 et présentée lors des biennales d'art contemporain de Lyon en 2007 puis de Berlin en 2008[2], et, d'autre part, l'exposition de performances *La Monnaie vivante*, créé en 2006 à Micadanses à Paris[3].

Le cadre institutionnel de la transversalité en France est instrumentalisé.

L'une et l'autre ont été reprises depuis dans différents contextes, prochainement un nouveau volet de *La Monnaie vivante* sera présenté à l'Opéra de Varsovie en Pologne. Les œuvres présentées lors de ces expositions opèrent un déplacement tant au niveau de leurs conventions esthétiques que sur le plan de leurs cadres institutionnels. L'espace institutionnel dans lequel chaque pièce est présentée et le registre adopté pour chaque communiqué atteste à son tour de ce déplacement : une « *note de commissariat d'exposition* » pour une œuvre chorégraphique présentée au sein d'une Biennale d'art contemporain et une « *note de mise en scène* » pour une exposition réalisée dans un studio de danse et un théâtre.
Dans ces deux exemples, deux trajectoires s'affirment en se recoupant, elles définissent un point de convergence. La première trajectoire, proposée avec la pièce chorégraphique *X-Event*, prend son origine dans la pratique de la danse, l'œuvre va du corps vers l'objet ; la seconde trajectoire, avec l'exposition *La Monnaie vivante*, se situe dans le champ des arts plastiques, les œuvres vont de l'objet vers le corps. Ces deux trajectoires correspondent à deux processus artistiques fondés sur des pratiques qui font reculer les limites de leur convention esthétique et qui affectent leur cadre institutionnel. « L'objet/vivant » et « le corps/inanimé » sont les deux figures qui se superposent au croisement des champs de vision offerts par ces deux trajectoires. Bien que les processus de présence de l'objet et du corps proposés par les chorégraphes de *X-Event* et les artistes de *La Monnaie vivante* évoluent selon des axes différents, ils convergent vers un seuil commun, aux limites du seuil de perception.

L'espace liminaire défini par ces œuvres et dont je souligne les contours en organisant la présentation d'une œuvre chorégraphique dans un espace d'exposition et la présentation d'une exposition dans un studio de danse ou sur un plateau de théâtre, se démarque de cet « *espace politisé de la transversalité* » au sens où l'institution s'en saisit actuellement. Parce que le cadre institutionnel de la transversalité en France aujourd'hui est instrumentalisé. Il est d'abord fondé sur des logiques de concentration et de standardisation de la production, sur une logique de communication avant de l'être en fonction des processus artistiques et historiques engagés par les œuvres. La version administrative de la transversalité dont je viens de parler sert une politique culturelle institutionnelle au lieu d'être orientée – j'oserais même dire désorientée – par les pratiques artistiques elles-mêmes. Les chorégraphes Annie Vigier et Franck Apertet et les artistes présentés dans l'exposition *La Monnaie vivante* ont une pratique artistique liminaire, c'est-à-dire une pratique qui manifeste une présence de l'objet et du corps au seuil de ses propres conventions esthétiques pour transformer la perception du corps et de l'objet induit par son cadre institutionnel. Les limites jusqu'au seuil que leurs œuvres atteignent conservent une lisibilité du trajet qu'elles empruntent. Le point de vue que je propose d'adopter en rendant visible le point de convergence de deux pratiques artistiques distinctes par un jeu sur les cadres institutionnels n'est pas transversal, il est liminaire à son tour. Il est au seuil des changements esthétiques pour se laisser transformer par eux.



Sanja Ivekovic, *Un jour violenté* (1976), performance présentée en 2006 dans le cadre de l'exposition *La Monnaie vivante*, CAC Brétigny/ Micadanses Paris, festival Faits d'hiver. Courtesy de l'artiste. Photo : Gianca Bertoli.

Pierre Bal-Blanc dirige le Centre d'art contemporain de Brétigny-sur-Orge

Une version de ce texte a été publiée en 2007 aux éditions Micadanses.

1. Voir Hal Foster, *Le Retour du Réel*, La Lettre volée, Bruxelles, 2005.
2. Coproduction Biennale d'art contemporain de Lyon, Micadanses Paris et Centre d'art contemporain de Brétigny, en coopération avec le Centre d'art contemporain du Parc Saint Léger de Pougues-les-Eaux, le Domaine départemental de Chamarande, le Centre international d'art et du paysage de l'île de Vassivière. À Berlin, coproduction Biennale d'art contemporain de Berlin, Centre d'art contemporain de Brétigny et Bureau des arts plastiques à Berlin.
3. *La Monnaie vivante*, CAC Brétigny/Studios Micadanses, Paris, 2006 (avec Ceal Floyer, Prinz Gholam, Felix Gonzalez-Torres, Jens Haaning, Sanja Ivekovic, David Lamelas, Teresa Margolles, Roman Ondak, Santiago Sierra, Artur Zmijewski) ; *La Monnaie vivante/The Living Currency*, Stuk Art Center, Louvain, 2007 (avec Ceal Floyer, Prinz Gholam, Felix Gonzalez-Torres, Jens Haaning, Sanja Ivekovic, David Lamelas, Teresa Margolles, Roman Ondak, Santiago Sierra, Artur Zmijewski, Dan Graham, Isidoro Valcarcel Medina, Franz Erhard Walther, Lawrence Weiner, Cerith Wyn Evans) ; *La Monnaie vivante/The Living Currency*, Tate Modern, Londres, 2008 (avec Tania Bruguera, Prinz Gholam, Sanja Ivekovic, David Lamelas, Isidoro Valcárcel Medina, Santiago Sierra, Annie Vigier et Franck Apertet (Les Gens d'Utterpan), Franz Erhard Walther et Lawrence Weiner).

Mouvement *: Mouvement dans le « white cube », Judith Souriau*
janvier/mars 2010

Mouvements dans le « white cube »

Des expériences de Meredith Monk ou Yvonne Rainer aux expositions vivantes de Tino Sehgal, la performance a désormais sa place au musée. Une pratique qui renouvelle le rapport des visiteurs à l'œuvre.

En 2008, le centre d'art contemporain de la Ferme du Buisson, à Noisiel, présentait *Une exposition chorégraphiée*. Les salles d'expositions étaient entièrement vides : pas d'accrochage, pas de pièces installées pour le temps de l'exposition, mais quatre interprètes[1] qui évoluaient dans les lieux, enchaînant pendant les heures d'ouverture du centre les propositions chorégraphiques de huit artistes. Les œuvres à voir étaient leur présence, leurs gestes, leurs paroles et la manière dont ceux-ci s'inscrivaient dans l'espace et le temps de l'exposition. En arrivant, les performeurs ôtaient leurs vêtements, les retournaient et les remettaient l'envers (Roman Ondák). Puis ils dessinaient des lignes (Michael Parsons, *Walk pieces*), déclamaient les cours de la Bourse du jour en les illustrant par leurs déplacements (Pia Backström et Michael Portnoy), ou encore exécutaient une série de gestes dansés (Jennifer Lacey) comme transition entre les pièces de chacun des chorégraphes. Les œuvres, c'est-à-dire les microévénements qu'ils performaient, existaient originellement sous forme de partition écrite, et étaient activées dans et par la représentation en temps réel. En ce sens, elles relevaient presque davantage des arts scéniques, définis par la représentation, le vivant et la temporalité, que des arts plastiques qui consistent en la présentation d'objets dans une certaine durée (par le médium exposition). Quelques mois plus tard, Tino Sehgal faisait jouer des discussions de salon à la galerie Marian Goodman à Paris[2]. Les Gens d'Uterpan (Annie Vigier et Franck Apertet) exécutaient quant à eux depuis trois ans déjà les protocoles *X-Event*, du CAC de Brétigny à la Tate Modern en passant par le Nam June Paik Art Center de Shanghai[3]. La chorégraphie aurait-elle ses droits d'entrée dans les expositions d'arts plastiques ? Sans que la tendance soit encore visible partout, il est indéniable que les propositions actées et l'inclusion du vivant s'imposent de manière grandissante dans le monde de l'art contemporain.

Contrairement au *happening*, dans la performance, l'œuvre existe sous la forme d'un protocole écrit.

Certains objecteront qu'il n'y a là rien de nouveau, et que Vito Acconci, Yves Klein et Allan Kaprow performaient déjà largement en leur temps. Ce n'est pourtant pas de *happening* qu'il s'agit ici : les performances d'artistes relevaient du « moment exceptionnel », l'action ayant lieu une fois pour toutes dans un temps donné et étant ensuite éventuellement prolongée par des traces ou des documents (vidéo, photos, enregistrement) qui finissaient, le plus souvent, par « faire œuvre » à la place de l'action qu'elles documentaient. Ici, l'œuvre existe sous la forme d'un protocole écrit, qui n'impose pas tel performeur. Il s'agit d'intégrer dans le dispositif d'exposition une séquence temporelle et vivante, répétée selon un ensemble d'instructions précises par l'artiste/auteur. Nelson Goodman distinguait ainsi dans *Langages de l'art*[4] les œuvres matérielles signées, dites « autographes », des œuvres « allographes » qui s'interprètent à partir d'un texte ou d'une partition.

On peut voir dans l'avènement de la vidéo en art un premier élément déclencheur, avec l'introduction d'une temporalité qui n'avait jusque-là pas cours dans les expositions. S'y ajoutent à la fin du XXe siècle des propositions de plus en plus interactives, inclusives, et des œuvres qui évoluent dans le temps de l'exposition. Les affiches et les bonbons de Felix Gonzalez-Torres, mis à la disposition des visiteurs et réapprovisionnés tout au long de l'exposition pour conserver les dimensions originelles de l'œuvre, marquent en ce sens une rupture importante, qui sera poursuivie avec l'esthétique dite « relationnelle » et les œuvres affichant le processus de leur réalisation. Mais il faut également se pencher sur les recherches propres à la danse contemporaine à la même époque, pour voir comment la chorégraphie et le spectacle vivant ont pu entrer dans l'espace d'exposition. Des chorégraphes comme Jérôme Bel et Boris Charmatz s'inscrivent comme des références essentielles pour la déconstruction du spectacle de danse et, plus largement, de la représentation théâtrale.
La danse s'ouvre en effet comme champ expérimental dans les années 1990, avec notamment sa déconstruction théorisée aux

le terme de « non-danse » : Bel, Charmatz et leurs contemporains effacent les codes traditionnels du spectacle que sont le mouvement et le décor, et inscrivent plus largement la danse dans le champ de la performance. Là où l'exposition possède une durée (mais une durée stable), la danse au contraire s'inscrit dans le champ du spectacle, avec une représentation finie, à temps donné. Béjart et Félix Blaska déjà, puis La Ribot ou Les Gens d'Uterpan ont cherché à se débarrasser de cette idée d'instant clos en annexant les « à-côtés » de la représentation que sont l'échauffement et les temps de pause des danseurs. Parallèlement, les chorégraphies sont épurées jusqu'à un code de gestes et un vocabulaire en espace (voire de simples attitudes), à interpréter en dehors de la scène traditionnelle. Des propositions performées (davantage que dansées), très minimales, sont

L'inclusion d'œuvres performées va avec une théâtralisation grandissante des expositions.

développées par Alain Buffard ou Xavier Le Roy, et la proximité avec les installations d'arts plastiques atteint son comble avec Jennifer Lacey dans *$Shot*, conçu avec la plasticienne et scénographe Nadia Lauro (et Zeena Parkins et Erin Cornell). Xavier Le Roy s'associe pour le projet *Meetings* (2000, Tanz im August, Berlin) avec Yvonne Rainer, dont les expérimentations croisaient déjà le champ des arts plastiques au sein du Judson Dance Theater de New York. Cette rencontre sera décisive dans son travail. Rejetant les catégories traditionnelles du spectacle, les chorégraphes vont jusqu'à refuser le mouvement dansé (c'est un postulat de base dans le travail d'Alain Buffard). L'exposition s'offre alors comme une « autre scène » possible, plus directe, mais dans laquelle subsiste la construction d'une rencontre avec l'œuvre. En 2000, Larys Frogier invitait le chorégraphe Loïc Touzé à La Criée, à Rennes, afin de questionner l'usage du lieu d'exposition. Touzé conçut le projet *Déplacer*, dans lequel l'espace d'exposition était littéralement habité, et qui invitait le spectateur à interagir physiquement. Le corps était au centre des travaux « exposés » de Jennifer Lacey, Loïc Touzé, Myriam Gourfink et Xavier Le Roy. On pense spontanément « interdisciplinarité » ; pourtant, les

Une exposition chorégraphiée, 2007-08, coproduction Kunst Halle St. Gallen et Centre d'art contemporain de la Ferme du Buisson.
Photo : Anita Tina Fischer

Un autre exemple d'intrusion chorégraphique : William Forsythe dans les salles du Louvre.
Photo : D. R.

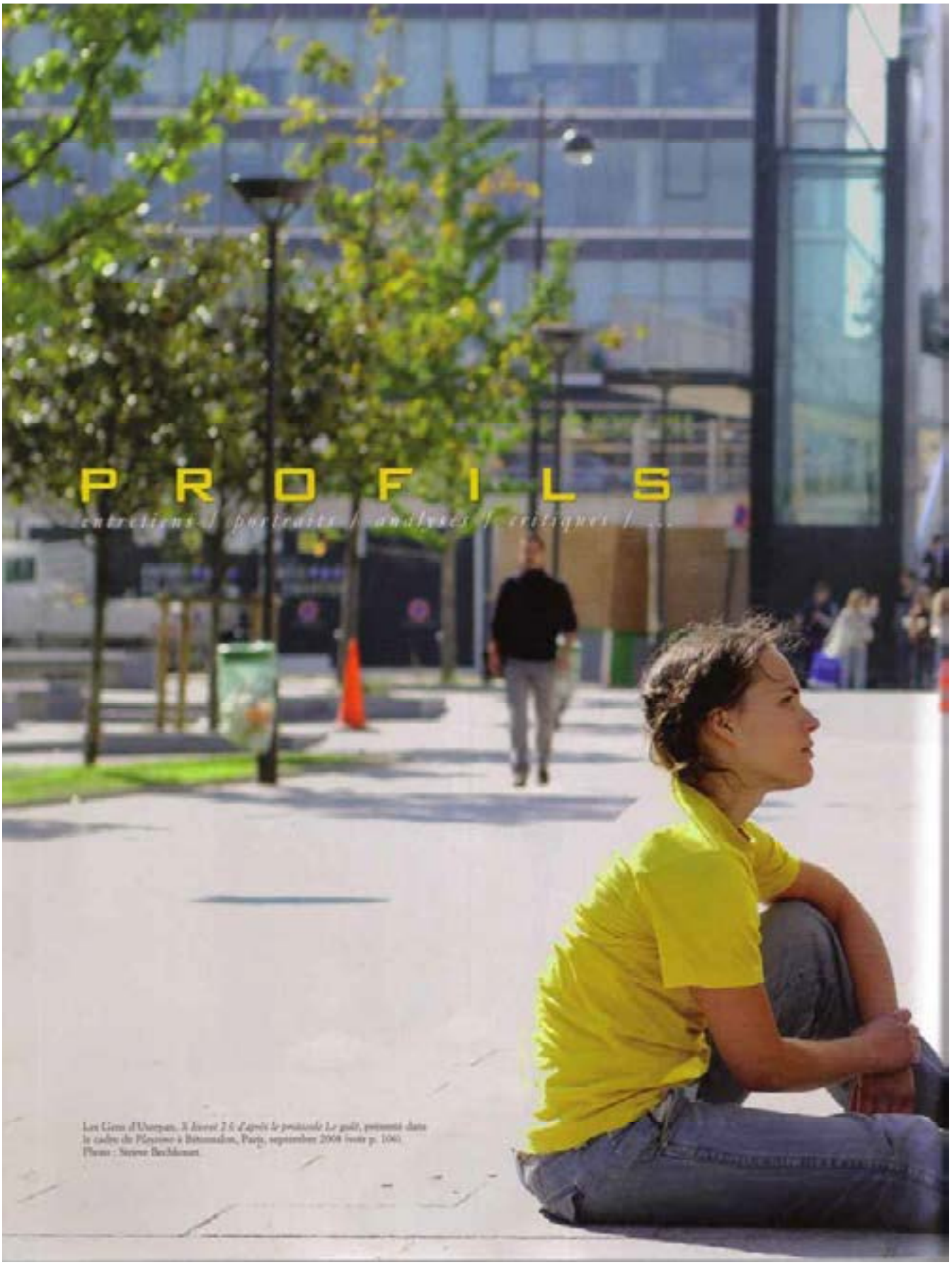
initiateurs du projet s'en défendent : « *Ni transversalité, ni interdisciplinarité – surtout pas* », précise Loïc Touzé. [1]

Les chorégraphies d'Yvonne Rainer et de Meredith Monk investissaient déjà les espaces muséaux du temps de la *post-modern dance*, et la danse est formellement présente dès les années 1960-70 chez Bruce Nauman (*Exercise on the Perimeter of a Square*, 1967-68) et Robert Rauschenberg (*Time Paintings*, dont *Elgin Tie*, 1963-1964). Les élèves du Bauhaus et du Black Mountain College, proches de Merce Cunningham et Trisha Brown, ont développé un travail sur le mouvement et croisé leurs recherches avec celles des chorégraphes et compositeurs. Cependant, l'inclusion d'œuvres allographiques performées en temps réel au sein d'expositions plastiques apparaît comme un phénomène récent, à distinguer des *happenings* ponctuels. Elle va avec une théâtralisation grandissante des expositions, avec des dispositifs processuels et scéniques, et avec la prise en compte de la temporalité. Les travaux de Tino Sehgal interrogent directement le musée et son fonctionnement institutionnel : ils introduisent la chorégraphie, c'est-à-dire une action artificielle mise en scène, dans le contexte des arts plastiques. Soudain, un supposé spectateur s'évanouit, ou les gardiens des salles exécutent un strip-tease.
On peut dire que dans la scénographie des expositions, la présentation d'un objet consiste déjà en la mise en scène de sa matérialité. Mais la présentation d'une action physique, corporelle et temporelle, passe immédiatement dans le champ des arts vivants. C'est cette dualité exclusive qu'il s'agit ici de briser. L'action, chez Sehgal, est activée par la présence du visiteur, avec une part de hasard. L'œuvre repose sur la rencontre de deux champs hétérogènes : « *Chaque présentation d'une œuvre chorégraphique [...] est une nouvelle production de gestes, qui implique des corps – donc des individus – au travail*, explique Yvane Chapuis. *La danse repose ainsi sur une économie ouvrière. Le prix des œuvres est indexé sur le coût de la vie.* » [2] La réunion de cette économie vivrière et de la production matérielle propre aux arts plastiques est particulièrement problématique – centrale jusqu'au titre même de l'exposition *La Monnaie vivante/The Living Currency*, au CAC Brétigny et à la Tate Modern de Londres, qui aborde précisément ce type de travaux. En intégrant des pièces jouées dans le contexte muséal, l'artiste-chorégraphe ébranle le rapport de réification et d'objectivation qui définit le musée. À la Biennale de Lyon, en 2007, les protocoles *X-Event* des Gens d'Uterpan étaient dansés sans estrade, dans le parcours de l'exposition. Ils s'inscrivaient au beau milieu des œuvres matérielles et avec le même statut. Les catégories qui définissent l'exposition d'art plastique – la matérialité des œuvres, l'identité de l'artiste, la durée de l'accrochage – se trouvent bouleversées. L'inclusion du vivant dans les expositions et le fait de transposer une logique vivrière sur une économie de production s'inscrit en réalité dans la continuité logique, et de la danse contemporaine qui s'éloigne du contexte scénique, et de l'art contemporain dont les œuvres grandissent en interactivité et en évolutivité. L'exposition, en tant que médium, adapte nécessairement son dispositif aux propositions des artistes, illustrant ainsi les nouveaux rapports à l'œuvre dans la création contemporaine.

Judith Souriau

1. Le Clubbers : Maëva Curci, Mickaël Phelippeau, Carole Perdereau et Virginie Thomas.
2. Sur Tino Sehgal, lire l'article de Jean-Louis Perrier, « Le commerce de l'instant », in *Mouvement* n° 52, juillet-septembre 2009.
3. Voir notre article « Un ready made de la danse ? », in *Mouvement* n° 51, avril-juin 2009.
4. Traduction française, éditions Jacqueline Chambon, 1998, réédité en 2005, Hachette.
5. Laurence Louppe, « Des habitants de l'exposition », entretien avec Larys Frogier et Loïc Touzé in *Bulletin l'exposition, numéro spécial d'Art Press* n° 23, 2000.
6. Yvane Chapuis, « Pour une critique des œuvres chorégraphiées », in *Médium : danse, numéro spécial d'Art Press*, n° 23, 2007.

***Mouvement** : Les Gens d'Uterpan : Un ready-made de la danse?, Judith Souriau*
avril/juin 2009



X-Event 2.1 d'après le protocole La vague. Courtesy Biennale d'art contemporain de Lyon 2007. Photo : Blaise Adilon.

LES GENS D'UTERPAN

UN READY-MADE DE LA DANSE ?

Avec leur collectif Les Gens d'Uterpan, Annie Vigier et Franck Apertet ont engagé un processus de création qui a peu à peu dépassé le strict champ chorégraphique, délaissant la *représentation* pour mettre à nu la *relation*.

BIOGRAPHIE / *Nés en 1963 et 1966, Annie Vigier et Franck Apertet, fondateurs des Gens d'Uterpan, travaillent ensemble depuis 14 ans. Invités par Stanislas Nordey au CND en 1999 avec Chez Gué Gué Loufi, ils présentent* Cave Canem *au Festival d'Uzès en 2002. La rencontre avec Pierre Bal-Blanc, directeur du CAC de Brétigny-sur-Orge, marque en 2003 le début de la série des* X-Events *en partenariat avec Micadanses. Les divers protocoles* X-Event *sont produits par des centres d'art (Chamarande, Vassivière, Parc Saint-Léger), et présentés aux Biennales d'art contemporain de Lyon et Berlin en 2007 et 2008, à la Tate Modern de Londres ou pour l'inauguration du Nam June Paik Art Center de Yongin (Corée). En 2008,* X-Event 0, *pièce sans spectacle, forme la transition avec le processus relaction.*

A la Biennale de Lyon en 2007, les bâtiments de la Sucrière réunissaient des installations plus ou moins immersives et imposantes, des vidéos et des accrochages disparates, des pièces sonores aussi. A l'étage, à proximité des sculptures en sacs de sport de Brian Jungen, on se trouvait soudain face à un plancher carré, sorte de scène non surélevée où cinq danseurs évoluaient, présentant pendant quatre heures chaque jour des morceaux troublants, tel le protocole *Salives* lors duquel ils laissaient couler un filet de bave sur les corps nus des uns et des autres, tout en grâce et en lenteur. Il ne s'agissait pas de spectacle vivant en tant que tel : les pièces étaient présentées sans distinction spécifique parmi les autres artefacts, sous le commissariat de Pierre Bal-Blanc.

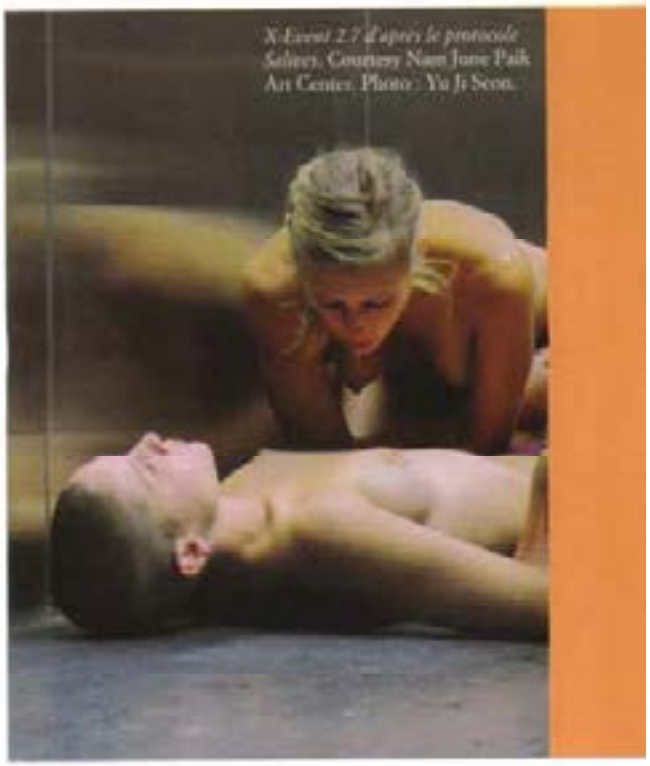
Annie Vigier et Franck Apertet, chorégraphes, ont longtemps évolué sur la scène de la danse contemporaine, qui

reçut avec peu d'enthousiasme leur remise en question progressive des normes de la représentation. L'intégration à la scène des arts plastiques n'est pas que conjoncturelle, et vient pallier un manque ressenti depuis le début de leur collaboration : « *Nous étions déjà hybrides comme interprètes,* racontent Annie Vigier et Franck Apertet, *et très critiques sur ce que nous trouvions en danse : le poids des conventions dans l'écriture chorégraphique comme dans la programmation, les filiations, la vassalité des réseaux de création et de diffusion créaient pour nous un manque.* »

Les protocoles *X-Event* sont toujours une expérimentation et un questionnement des limites : les limites du corps d'abord, avec des pièces basées sur l'endurance physique et nerveuse des danseurs (les *Courses* et les *Chutes* sont jouées aussi longtemps qu'ils le supportent), les limites de la représentation et celles du public. Dans *X-Event 0*, tous les codes habituels du spectacle sont présents (scène, location, programme, public…) mais le spectacle lui-même se dérobe, n'a pas lieu. Quand il a lieu, il n'est jamais confortable, on est dans un registre de frontalité et d'expérimentation : « *Nous voulions quitter tout simulacre, toute simulation telle qu'elle existe nécessairement dans le spectacle. Nous avons donc épuré, élagué, pour arriver au plus minimal de la relation. Nous n'avons pas d'attirance pour l'esthétique ou l'enjolivement des choses : le côté brut est volontairement préservé.* »

Dans le protocole des *Chutes*, les danseurs se poussent et se propulsent littéralement au sol les uns les autres. La puissance gestuelle, celle des propulsions, celle des danseurs surtout dans leur rigueur et leur virtuosité, sont une très grande puissance esthétique. Il y a des coups, des heurts, et un sentiment extrêmement ambivalent puisqu'on les admire. A un certain point, le spectateur ressent physiquement la douleur des chutes et supporte difficilement l'épreuve contemplative à laquelle il est soumis. L'interrogation des limites de la représentation et de celles du corps menée par les chorégraphes se propage donc à l'interrogation de chacun sur ses limites en tant que spectateur. On demande un certain engagement – ou désengagement : « *Ça peut être un évitement. Mais la proposition génère une réaction, qui oblige le spectateur à se positionner.* »

L'engagement le plus fort et le plus visible est évidemment celui des danseurs, qui campent l'absolu des propositions. Selon Annie Vigier et Franck Apertet, « *l'œuvre, c'est eux. On se situe sur la limite pour la rendre visible : recréer son relatif. Or, les danseurs sont le réceptacle de ce test de la limite, et ils acquièrent une densité très particulière.* » Le rôle est pourtant loin d'être confortable : le tandem sait qu'il est très exigeant et peu rassurant avec ses danseurs. Dans *Avec d'audition*, présenté en décembre 2008 dans le cadre du festival Ardanthé à Vanves, ils procédaient à une audition de danseurs, en temps réel, en présence du public. Les chorégraphes assument la part de perversion attachée à une telle proposition, et laissent planer une certaine ambiguïté : « *Le public voit les gens se battre professionnellement, à l'image de la société, dans laquelle on auditionne toujours. Il y a quelque chose de voyeur, certes, mais rien de réducteur. C'est surtout la dénonciation d'un système global, que nous n'engageons pas seulement à partir du moment de la scène et de la représentation, mais en amont, bien avant.* » On se situe en effet ici dans une temporalité différente de celle qui est traditionnellement admise dans les arts vivants ou dans le monde du spectacle : plutôt que de juxtaposer un temps de l'écriture chorégraphique, caché, et un temps de la représentation, montré, Annie Vigier et Franck Apertet les fondent dans une continuité qui remonte jusqu'à la genèse des créations. A Lyon et à Vanves, l'échauffement des danseurs, les pauses et la préparation étaient visibles : les coulisses ne sont plus un à-côté de la représentation, celle-ci est désublimée et s'intègre dans un processus qui dépasse le lever et le tomber du rideau : « *Nous travaillons à l'intérieur d'un cycle d'engagement : chaque proposition est un point de prise du risque ; ensuite on bascule en situation d'observation pour passer à l'étape suivante. Les arts plastiques assignent une place à l'œuvre au-delà de la simple représentation : la* >



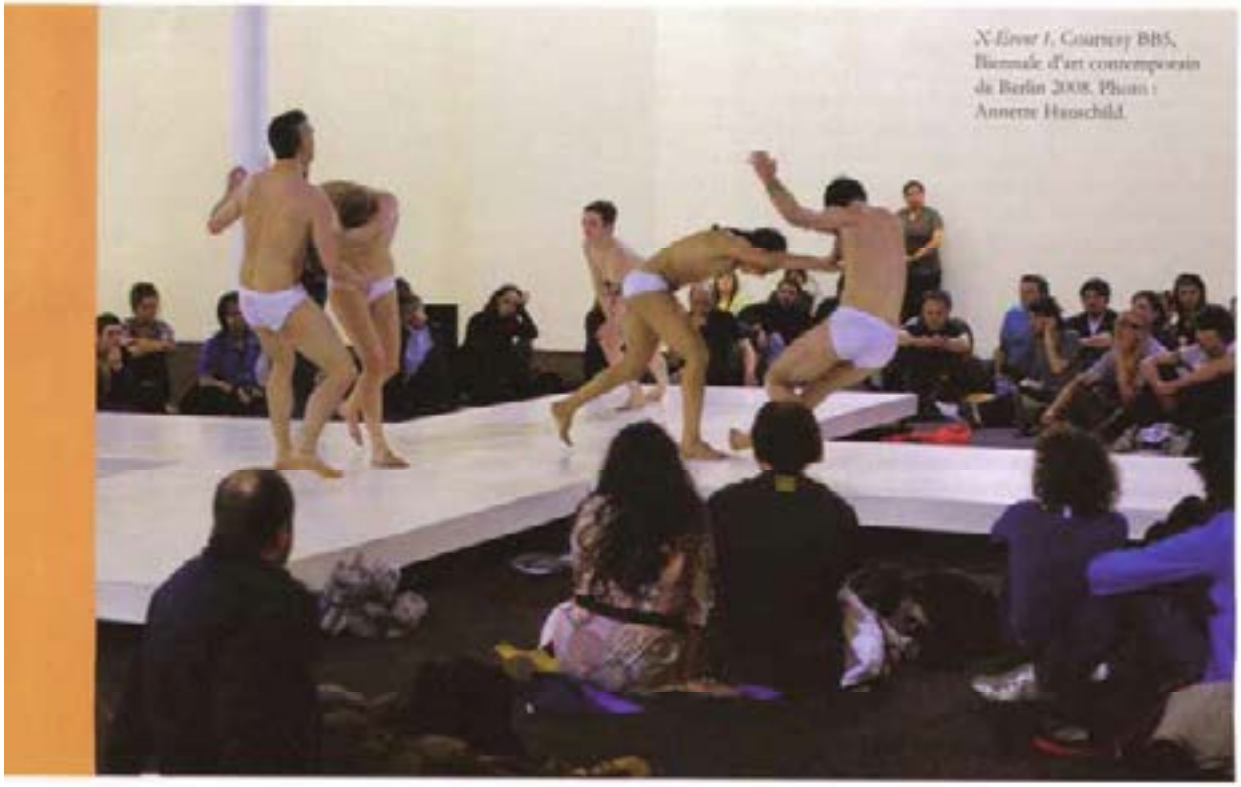
X-Event 2.7 d'après le protocole Salives. Courtesy Nam June Paik Art Center. Photo : Yu Ji Seon.

> *réflexion et le processus qui constituent l'œuvre sont entendus.* » Et de fait, le cycle *X-Event* forme une unité très cohérente, où chaque étape appelle la suivante. Les danseurs sont partie prenante de cette composition processuelle, qui prend notamment face aux œuvres, dans le contexte muséal, la forme d'une présence. « *Nous subvertissons la notion de représentation pour celle de relation, mais il ne s'agit* pas *d'interactivité,* insistent Annie Vigier et Franck Apertet. *C'est plutôt un rapport de consciences : produire des énoncés qui permettent aux protagonistes de ressentir la position qu'ils peuvent occuper.* »

Les expériences successives du cycle *X-Event* ont poussé le duo à s'interroger sur les prérogatives du statut même de chorégraphe, interrogation qu'ils mettent en pratique dans le cycle *relaction*. Ils vont jusqu'à prélever dans le réel des situations dansées qu'ils présentent telles quelles sous le label « Annie Vigier et Franck Apertet », renversant ainsi l'intervention chorégraphique d'une manière qui n'est pas sans rappeler Marcel Duchamp et son questionnement du geste artistique avec les ready-mades.

Judith Sauriau

> LA PERFORMANCE PARTERRE SERA ACTIVÉE DANS LE CADRE DE LA SOIRÉE DE CLÔTURE DU FESTIVAL CLANDESTIN ORGANISÉ PAR MOUVEMENT, LE 31 MARS À LA MAISON DES MÉTALLOS, PARIS.
> [LA PIÈCE QUI PORTE LE NOM ET L'ADRESSE DU LIEU OÙ ELLE SE PRODUIT], LE 3 AVRIL À LONDRES, DANS LE CADRE DE PARIS CALLING, A FRANCO-BRITISH SEASON OF PERFORMING ARTS (LIEU ANNONCÉ AU DERNIER MOMENT).
> %, DU 6 AU 13 AVRIL À POITIERS, CONFORT MODERNE, EN COLLABORATION AVEC PROGRAMME (ARNAUD MICHNIAK ET DAMIEN BÉTOUS).
> THE GREAT LEARNING, PARAGRAPHE 5 (1969), DE CORNELIUS CARDEW, SOUS LA DIRECTION DE LORE GABLIER ET LES GENS D'UTERPAN, LE 16 MAI AU CAC DE BRÉTIGNY-SUR-ORGE DANS LE CADRE DE L'EXPOSITION CORNELIUS CARDEW ET LA LIBERTÉ DE L'ÉCOUTE.



X-Event 1, Courtesy BBS, Biennale d'art contemporain de Berlin 2008. Photo : Annette Hauschild.

***Art. 21** : Manières de faire des blocs, Cédric Schönwald*
février/mars 2009

Par Cédric Schönwald

MANIÈRES DE FAIRE DES BLOCS

Au nombre des manières artistiques d'exposer le corps, on en compte deux qui partagent un singulier mode d'adresse au public : le bloc. L'une est une pratique discursive conçue et éprouvée initialement en marge du mouvement des intermittents du spectacle de 2003. L'autre, une pratique chorégraphique choisissant de déserter les lieux dévolus à la danse.

Ces deux approches proposent aux performers qu'elles impliquent de faire corps, collectivement, afin de s'engager dans une relation frontale aux spectateurs. Si cela ne les distingue pas, en tant que tel, de la plupart des dispositifs en usage dans les domaines de la performance ou du spectacle, ce qui les caractérise, c'est que, bien plus que de simplement envisager la relation au public comme un face-à-face, le groupe s'y engage dans un rapport d'opposition. Dans le cas de la pratique des Blocs, telle que déplacée de son contexte initial par Joris Lacoste et Jeanne Revel (qui animent le projet W, dont le bloc est l'un des Jeux), l'opposition, très marquée par les apparences du dispositif (cinq performers assis à une table font face à un public sur un mode très proche de celui de la conférence de presse) est de fait très relative, puisque le Bloc se donne comme un jeu où tout spectateur est librement amené à devenir performer, de sorte que si les rôles sont marqués, ils sont interchangés à chaque nouvelle partie de ce jeu. Dans le cas des proto-

Annie Vigier & Franck Apertet (Les gens d'Uterpan). Performe dans le cadre de Arts d'audition, application du projet relaction au Théâtre de Vanves, 2005. Photo : Steeve Beckouet.

coles (les *X-Event*) mis en œuvre depuis 2005 par Anne Vigier et Frank Apertet, une stratégie d'infiltration peut parfois brouiller en apparence la césure performer/public, mais cette stratégie elle-même vient renforcer un système qui souligne l'opposition des corps en présence : ceux, renvoyés à leur passivité, des membres du public et ceux, le plus souvent suractivés, des performers.

La programmation de *Playtime*, à Bétonsalon du 8 au 28 septembre 2008, eut, entre autres mérites, celui d'inclure ces deux types de propositions. Vigier & Apertet y présentèrent *X-Event 2.6, d'après le protocole le goût* et plusieurs après-midi furent consacrées à la pratique ludique des *Blocs*. Dans *X-Event 2.6*, les performers sont reconnaissables à leurs T-shirts colorés floqués d'un Mickey déglingué. Durant plusieurs heures, ils ont pour mission d'effectuer un travail axé sur la proximité avec le spectateur et la qualité du regard. Le regard est fixe et vide d'affect, il accompagne des postures naturelles voire décontractées. Parfois, un déplacement, pour une nouvelle pose, ailleurs, avec toujours ces yeux raidement calés sur un point précis, humain ou non. Ces êtres froids se donnent tels des statues vivantes et résistent comme ils peuvent aux sollicitations d'un public parfois taquin, parfois exaspéré ou encore photographe compulsif. Ils suivent avec sérieux le protocole. Pour Vigier & Apertet l'un des effets recherchés est ici le trouble qu'instaure cette relation au public, une relation d'objet à objet qui vient heurter ce que l'on peut attendre de relations entre personnes. Les corps spectateurs et acteurs sont mêlés (mais sans contact), chacun est néanmoins très clairement assigné à son rôle (d'acteur et de spectateur incorporé à l'action) et cette opposition statutaire est renforcée par la qualité de la relation engagée : un hiératisme d'autant plus froid qu'il s'autorise la proximité spatiale. L'autorité et le sérieux de ces figures en imposent en même temps qu'ils exposent aux provocations ces êtres rendus choses curieusement impassibles. Le conflit est latent, la tension palpable. Il faut avoir assisté à *Avis d'audition*, authentique audition publique qui se donnait comme un spectacle le 6 décembre 2008 au Théâtre de Vanves, pour comprendre à quel point la démarche de Vigier & Apertet se nourrit d'une relation bien peu sereine au public. Le public y semble perçu comme un corps étranger qui fait principalement office de dangereux mais stimulant aléa qu'il faut savoir anticiper, esquiver ou dompter selon les cas. Fondamentalement, ce qui intéresse les deux chorégraphes, ils le laissent entendre à loisir, c'est de mettre leurs performers dans des conditions physiquement et mentalement éprouvantes et ce, notamment en les faisant évoluer dans des espaces non dévolus à l'expression corporelle. C'est un travail sur les limites. Chaque protocole a pu être testé et calibré chronométriquement : un seuil temporel de rupture physique ou psychique lui est attribué. Faire bloc c'est donc déjà se garder de débloquer. À *Avis d'audition*, avant de finir sept, les quarante candidats sont soumis à des épreuves qui rudoient et mettent en valeur leurs capacités de résistance. Tenir face aux chocs physiques et face à l'usure mentale. On se demande bien vite s'il ne s'agit pas là d'une sorte de présélection pour intégrer le GIGN. Prendre trois pas d'élan pour faire tomber l'autre (qui, sans chercher à se réceptionner a pour consigne d'éviter aussi de se faire mal) à la renverse avec fracas. Fixer du regard, impassible, n'importe quelle partie du corps des spectateurs en évitant l'interaction. Courir, tomber, se relever, courir, tomber, se relever… Autant de déclinaisons d'une frénésie robotique bien rodée par les danseurs attitrés de la compagnie, ceux qui ont eu l'occasion d'éprouver lesdits protocoles en différents lieux d'arts, comme à la dernière Biennale de Lyon. À Vanves, *Avis d'audition* fut l'occasion d'une nouvelle expérience : « se dégueuler » (tel la consigne) du haut des gradins jusqu'à la scène, en coulant sur les sièges et tous supports disponibles : accoudoirs, bouts de spectateurs. Ceil d'abord vêtu, puis en slip. On aura donc aussi rampé sur des corps rendus objets inertes de façon toute protocolaire. Les sept héros de ces joutes, pas encore sûrs d'être définitivement choisis, se verront donner la parole in fine pour le plus pervers des dispositifs, la séance de questions : « que pensez-vous du spectacle de ce soir ? », « quelle est votre relation aux arts plastiques ? ». Autant dire l'épreuve la plus cruelle de la soirée, comme le confirma l'aspect flagorneur des réponses.

> « Les danseurs d'*X-Event* sont autant privés de parole que ne le sont de mouvements les parleurs des *Blocs* rivés à leur micro

Les *Blocs* de Jeanne Revel et Joris Lacoste, quant à eux, affectent une indifférence aux contextes bien plus que la volonté de changer de « cadre » (comme voudraient le faire les Gens d'Uterpan, nom de la compagnie d'Annie Vigier et Frank Apertet). Ils se vivent comme une pratique qui se donne ou pas en spectacle, une pratique fondée sur la parole. Cinq personnes prennent place derrière les micros pour un bloc qui durera vingt minutes maximum. Là aussi, un protocole, qui tient en quatorze règles. Elles énoncent les modalités d'un régime d'énonciation dont l'auteur est collectif et dont l'objet se découvre au fil du discours. Le dispositif cherche à travailler l'effet de corps bien plus que le rapport d'opposition au public. Par la frontalité s'affirme un agir collectif plus encore que ne s'échafaude une pensée collective. Il n'est dès lors pas étonnant que ce dispositif ait pu être éprouvé dans des contextes de lutte politique. Aucune compétence spécifique n'est requise :

W, Blocs (présentés par Joris Lacoste et Jeanne Revel). Vue du projet *Playtime* au Bétonsalon, 2008. © Photo : Michael Eric Dietrich, Bétonsalon

dans le flux d'un discours qui s'improvise à cinq, la sobriété voire la maladresse de certains participent activement de la séduction et de l'élan fictionnel qui émane de la matière langagière en mouvement. Ce qui compte, c'est de ne pas être tous pareils, de s'écouter mutuellement, de s'écouter soi-même. La même qualité d'attention à l'environnement est requise des danseurs (aussi privés de parole que ne le sont de mouvements les parleurs des blocs rivés à leur micro) d'*X-Event*. Pourquoi donc ? Pour ne pas se cogner, pour anticiper les réactions du public. Par la parole, dans les *Blocs*, s'institue une figure de l'autorité ; et ceci d'autant plus que le discours continu et articulé sait tirer profit d'une pluralité de locuteurs. Mais cette autorité, qui se nourrit aussi de ses faiblesses, invite aussitôt l'auditeur à venir en éprouver à son tour les arcanes et les ruses. Si bien que les rôles eux-mêmes sont intégrés au jeu, chaque joueur a sans cesse potentiellement deux casquettes et ce qui est recherché n'est pas tant la représentation du clivage entre les statuts (d'acteur et de spectateur) que l'élaboration d'une fiction collective.

Ces deux intelligences du bloc proposent chacune des formes esthétiques assez balisées : la production d'un texte (qu'un « greffier » prend d'ailleurs librement en note en cours de Bloc) d'ordre littéraire d'un côté, l'effectuation d'une chorégraphie de l'autre. Dans les deux cas des contraintes encadrent une interprétation laissée relativement libre. Mais au-delà de cette inscription commune dans le champ esthétique, ce sont les raisons même de vouloir faire bloc qui opposent ces propositions. Chez Vigier & Apertet les danseurs, sélectionnés pour leur capacité de résistance, font corps, en ce qu'ils exécutent simultanément une même séquence de gestes dans un rapport conçu comme conflictuel au public. Paradoxalement, la signification d'une telle démarche nous semble bien plus repliée sur elle-même que celle de ce qui se conçoit certes comme *Blocs*, mais qui vise continuellement à ne pas encore les actes sur eux-mêmes, à ne pas isoler l'acteur du spectateur, à ne pas se borner à vouloir faire de l'art autrement.

Cédric Schönwald

Art. 21 *: L'acte chorégraphique, Frédéric Wecker*
février/mars 2009

L'ACTE CHORÉGRAPHIQUE

En « exposant » des protocoles chorégraphiques dans un centre d'art et en concevant une exposition pour la scène ou le plateau, Pierre Bal-Blanc ne se contente pas, comme certains, de croiser de façon ludique les pratiques et leurs sites respectifs. Il postule un rapprochement historique et invite à en expérimenter les conditions.

Prinz Ghalam, *Ein Ding Mehr (Une chose de plus)*, 2006. Courtesy Galerie Jocelyn Wolff. Exposition *The Living Currency* (La Monnaie Vivante) à La Tate Modern London, 2008. Curator: Pierre Bal-Blanc. © Photo: Sheila Burnett.

Au-delà d'une réflexion interne à l'histoire de la performance au sein des arts dits plastiques, ton intérêt t'a amené à réfléchir à l'histoire parallèle de la performance chorégraphique. Ce lien à la danse ouvre, selon toi, un chantier nouveau de mises en rapport d'histoires, de processus historiques, de pratiques… et permet de problématiser la contemporanéité des deux champs.

Nous vivons un moment de rapprochement intéressant et qui n'est évidemment pas sans rapport avec celui qui s'est produit dans les années 1970 à l'époque de la *postmodern dance*, rapprochement qui est dû à un certain nombre de facteurs, d'expériences menées de part et d'autre mais qui se fait aussi en réaction à des contraintes ou des cadres qui viennent de l'extérieur, à des régimes imposés de production, à un système d'industrie culturelle qui s'est imposé dans le champ chorégraphique. Il y a dans le champ chorégraphique un rapport obligé au spectaculaire et au principe de reproduction ou, en tout cas, de circulation des pièces qui induit une standardisation. Quelques-uns ont essayé de sortir du standard pour expérimenter certaines pistes comme celle de la *site specific*

Studio Lorsch – Vaïteï, EN/TRELACES au CAC Brétigny, 2006. © Photo: Steve Beckouet.

dance dans les années 1970... Mais finalement les acteurs de ces expérimentations – les Trisha Brown, les Yvonne Rainer... – sont vite revenus à des productions plus « standardisées » en remettant leurs propositions dans des formats qui permettent de les faire circuler. Et c'est ainsi que quelque chose s'est maintenu dans l'outil de production, dans le dispositif, qui finalement est resté extrêmement puissant et s'est même consolidé. Après la *postmodern dance*, on a plutôt assisté à un renforcement du standard, de l'influence des moyens de financement qui conduisent à produire des œuvres d'1h/1h30 qui soient exploitables, exportables, propres à la médiation et à la médiatisation, *etc.* *J'ai commencé à m'intéresser à la danse*, à ce moment paradoxal de renversement de son histoire : au moment où au lieu de subvertir et de transformer les outils, cette histoire les a finalement consolidés ; ce moment qui, en contradiction avec l'impulsion initiale, a vu ces expériences radicales se transformer en produits spectaculaires, les pièces perdant leur espace de liberté et d'auto-réflexivité. C'est ainsi que cette histoire qui ouvrait des perspectives a pris le temps de deux générations pour se poursuivre – illustrant en un sens la théorie de l'après-coup d'Hal Foster : une avant-garde articule un certain nombre de propositions et il faut plusieurs générations pour qu'elles soient seulement transmises en terme de relais, de projets à poursuivre.

Ce qui était frappant dans les deux premières versions de *La monnaie vivante* était l'exposition de performances sur le terrain – je dirais presque le territoire – de la danse : le plateau. Tout se passe comme si tu ouvrais la possibilité de voir ces performances comme des pièces chorégraphiques. Parallèlement tu es l'un des premiers à avoir exposé des pièces chorégraphiques dans le contexte de l'art : *X-Event 2* de Vigier et Apertet au Cac Brétigny ou dans le cadre de la Biennale de Lyon.

Ce que j'ai vu très clairement, c'est que des artistes comme Franz Erhard Walther, Felix Gonzalez-Torres, Santiago Sierra radicalisaient dans leurs pièces des processus et des pratiques qui s'étaient développés en parallèle dans l'autre champ. De mon point de vue, ils sont plus proches des préoccupations des chorégraphes de cette grande période d'ouverture et d'expérimentation comme Anna Halprin que ceux qui se revendiquent officiellement de cette filiation. Je pense que Sierra en particulier est l'une des manifestations les plus pertinentes de ce que peut être un acte chorégraphique ou une pièce chorégraphique.

Il n'est pas toujours facile de saisir ce qui se passe de pertinent. Il faut prendre le temps de recouper historiquement les propositions et de les décoder. Et porter quelquefois son attention vers les marges. Aussi bien Marie Cool et Fabio Balducci que Prinz Gholam, François Laroche Valière ou Vigier et Apertet amènent de façon discrète et un peu marginale des choses qui me paraissent beaucoup plus pertinentes que ce qu'on peut voir actuellement dans le circuit du spectacle vivant.

Pour toi, le point de croisement entre les trajectoires des arts dit plastiques et des arts dits vivants peut se schématiser dans le chiasme : « objet / vivant » et « corps / inanimé ».

Il y a un moment où les chorégraphes et les artistes plasticiens se sont retrouvés réunis face aux mêmes outils, parce qu'il y a une conceptualisation des pratiques qui tend à réduire ou, en tout cas, à isoler les outils comme des matériaux et à transformer les médiums en signes de ce qu'ils représentent : le plateau, le gradin sont des protocoles, un cadre qui est lui-même un élément qui participe à l'œuvre et il devient en tant que tel un matériau à utiliser. Là je ne parle que des chorégraphes qui me semblent intéressants, il y en a d'autres qui ne sont pas dans ce rapport-là et restent complètement à l'intérieur de leur cadre. Réunis ensemble face aux mêmes outils, chorégraphes et plasticiens se distinguent parce qu'ils n'ont pas la même histoire. L'histoire qui les a conduits à se retrouver face à ces outils conceptuels n'est pas la même. Et la richesse de ce nouveau rapport entre la danse contemporaine et les arts plastiques, c'est justement l'addition, le rapport entre les qualités particulières d'une histoire de la danse et d'une histoire des arts plastiques. Après, pour être très pédagogique et simplifier énormément, je dirais que l'histoire des arts plastiques par rapport à la question du corps est une histoire qui va de l'objet vers le corps. C'est une histoire qui finalement transforme l'objet en ersatz de corps. C'est tout ce rapport anthropomorphique qui va incarner des objets et va créer une situation de doute ou de confusion avec un corps vivant. C'est un peu dans ce sens que vont les arts plastiques et les performances chez les artistes sont souvent liées à ça. De l'objet au corps (une espèce de complexe de Pygmalion, si on veut remonter jusqu'à la mythologie). Dans la danse contemporaine, on constate plutôt le mouvement inverse : un mouvement qui irait du corps vers l'objet. La danse contemporaine a tendance à partir d'un corps pour l'objectifier, le rendre matière, ou alors le rendre signe. Et finalement le territoire dans lequel les artistes et les chorégraphes se retrouvent aujourd'hui est ce territoire où ils ont été amenés chacun de leur côté par ces expériences inverses.

On ne s'attend pas à voir un acteur de l'art contemporain soutenir des compagnies de danse comme la compagnie Jérôme Bel ou les gens d'Uterpan d'Annie Vigier et Frank Apertet.

Le spectacle vivant en général perçoit mal les enjeux qui sont en train de se mettre en place mais le travail de certains dans les arts vivants et les arts plastiques finit par porter. C'est ce qui explique que moi qui viens des arts plastiques je sois obligé de monter au créneau par exemple au sein de la commission des demandes d'aide à la création chorégraphique de la DRAC autant pour la compagnie de Jérôme Bel que pour celle de François Laroche Valière ou de Vigier et Apertet pour qu'ils obtiennent leur conventionnement. Je pense qu'il y a quelque chose qui se reconfigure avec une grande difficulté, avec des chorégraphes qui sont marginalisés qui bénéficient peu de la bienveillance des programmateurs mais qui avancent et qui proposent des pièces radicales et d'autres qui ont la bénédiction des diffuseurs parce qu'ils se conforment aux cadres de production établis. Je pense que la situation est en train de basculer et les opérateurs qui avaient pris des positions sur ces questions jadis se retrouvent aujourd'hui en contradiction avec les enjeux de la création parce qu'ils n'ont pas su l'amener à l'état d'ouverture où elle doit être. Programmer, c'est partager les risques, ce n'est pas les neutraliser.

> « Réunis ensemble face aux mêmes outils, chorégraphes et plasticiens se distinguent parce qu'ils n'ont pas la même histoire

Propos recueillis par Frédéric Wecker

Annie Vigier et Franck Apertet, *X-event 2.2 – Les corps morts* au CAC Brétigny, 2003. Au mur : photographies de Prinz Gholam. © Photo : Steeve Bockaert.

***Le Monde** : Recherche amateurs pour spectacles de danse atypique, Rosita Boisseau*
23 janvier 2008

RECHERCHE AMATEURS POUR SPECTACLES DE DANSE ATYPIQUE

La force émotionnelle dégagée par l'absence de savoir faire inspire plusieurs chorégraphes

C*horégraphe contemporain recherche amateurs, tous âges, pour création spectacle."* Ce type de petite annonce se multiplie sur le Net, grâce aux sites des compagnies de danse, via les mails envoyés à leurs abonnés par les théâtres, mais aussi tout simplement par voie d'affichage dans les vestiaires des écoles de danse et de théâtre. Le téléphone arabe et l'info par la bande se combinant, ils sont des dizaines à se retrouver pour auditionner parfois, répéter un peu et consacrer leurs soirées à des pièces de danse atypiques.

C'est ainsi que, pour le festival Faits d'hiver, à Paris, les chorégraphes Annie Vigier et Franck Apertet ont conçu une soirée particulière, très mystérieuse, intitulée *X-Event 0,* avec une cinquantaine d'amateurs. Dans l'escalier des studios Micadanses, jeudi 17 janvier, des grappes de gens, plutôt jeunes, montent et descendent, se bousculent, se regardent en coin, vont fumer leur cigarette dehors et se posent des questions.
On rit, on blague, on se demande ce qui se passe exactement et quand la pièce va commencer. Certains commencent à râler. Heureusement, des applaudissements éclatent. On peut enfin pénétrer dans le studio de danse. Plus minutée et méticuleuse qu'on ne le croit à première vue, cette curiosité spectaculaire se révèle assez étonnante et libératrice à condition de savoir s'en amuser.

VIRGINITÉ CHORÉGRAPHIQUE

Recrutés par mails, certains de ces amateurs sont venus de Lyon après avoir vu les performances de la compagnie invitée pendant quatre mois dans les salles d'exposition de la Sucrière pour la Biennale d'art contemporain. C'est d'ailleurs l'observation des attitudes du public, naviguant dans les lieux au plus près des corps des interprètes, qui a donné l'idée aux chorégraphes de travailler sur les postures et réactions des spectateurs.

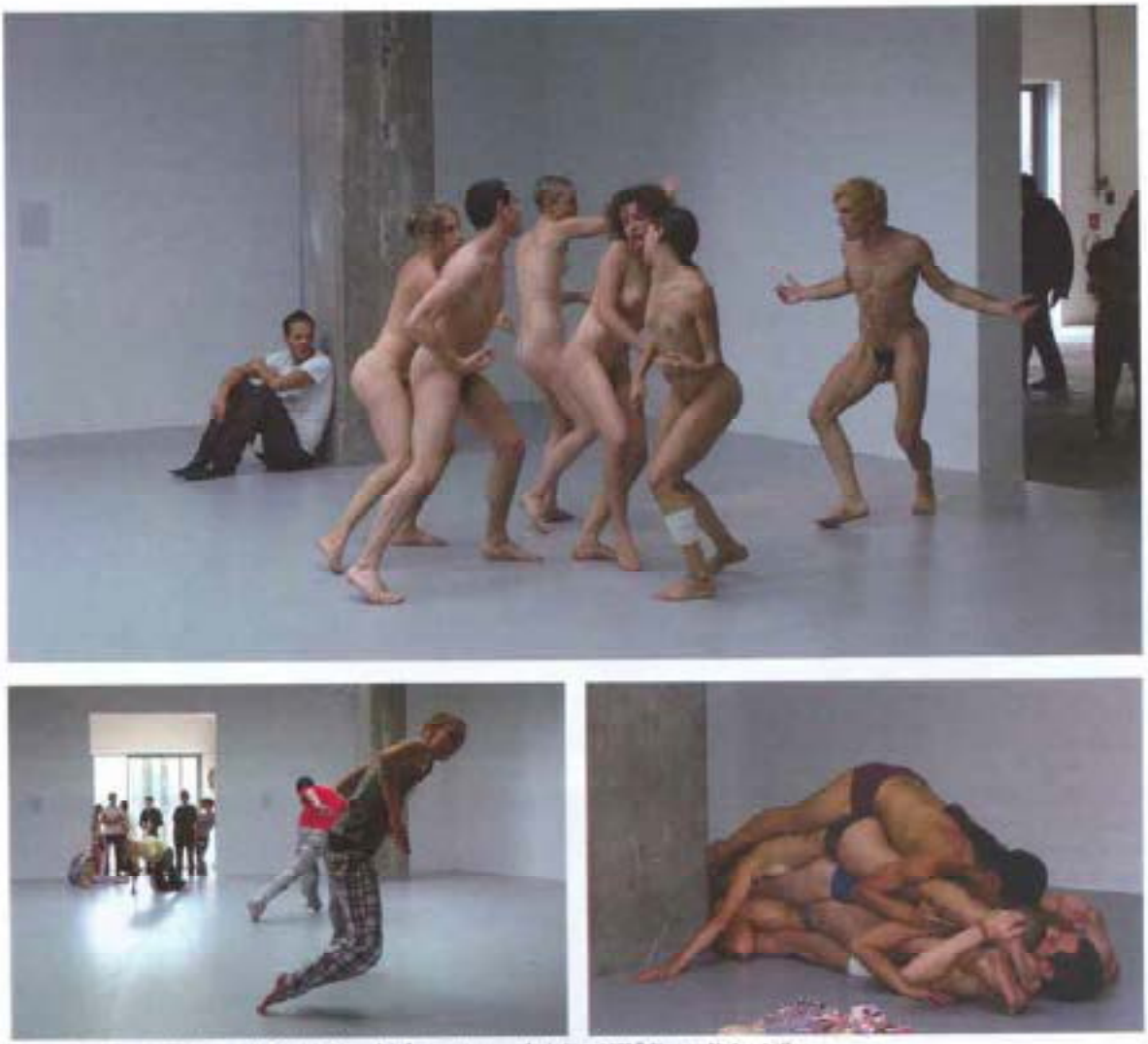
Parmi les spectacles récents montés avec des amateurs, il faut citer celui de Maria Ribot*, 40 Espontaneos* (2005), qui plongeait trente personnes de 18 à 60 ans dans un rire hystérique. Sur le terrain ciblé des actions de sensibilisation, Julie Nioche a chorégraphié des collégiens en train de sauter dans *Les Sisyphe* (2007), et Rachid Ouramdane une dizaine de jeunes sportifs dans *Surface de réparation* (2007).
Que possèdent donc les amateurs de si précieux, au-delà de leur force de travail gratuite ? Aucun savoir-faire en matière de danse le plus souvent, mais une beauté brute dont l'impact saisit et émeut.
Cette virginité chorégraphique va de pair avec un désir de jouer, un don, un entrain aussi qui font leur séduction et leur magnétisme. Ces individus *"ready-made,"* selon le chorégraphe Rachid Ouramdane, permettent aussi parfois de toucher des populations différentes qui constituent un nouveau public pour la danse.

Dans le cadre de *X-Event 0,* ils s'offrent aussi comme de vivants miroirs aux spectateurs qui se projettent sans façon dans ces charmants compagnons de jeu qui leur ressemblent tant. Annie Vigier et Franck Apertet seront à la Tate de Londres les 26 et 27 janvier. C'est dire l'attrait que suscite cette mise en abîme de l'art d'être spectateur.

Rosita Boisseau
23 janvier 2008

"X-Event 0", d'Annie Vigier et Franck Apertet. 24 janvier à 20 h 30. Faits d'hiver, Micadanses, 15, rue Geoffroy-l'Asnier, Paris-4e. Tél. : 01-
42-74-46-00. De 10 € à 13 €.
"Légendes", de Stéphanie Aubin. Avec dix amateurs. Festival Arcadi, Ferme du Buisson, Marne-la-Vallée (Val-de-Marne). 16 et 17 février.
Tél. : 01-64-62-77-77. De 4 € à 28 €.
"Rainbow", d'Emmanuelle Vo-Dinh. Avec 50 amateurs. Triangle, 1, bd de Yougoslavie, Rennes (Ille-et-Vilaine). Les 21 et 22 mai. Tél. : 02-
99-22-27-27. 4 €.

***Art 21** : Pierre Bal Blanc les valeurs de l'art, Frédéric Wecker*
décembre/janvier 2008



Annie Vigier et Franck Apertet, *Y-Event 2*, Biennale d'art contemporain de Lyon 2007. © Photo : Blaise Adilon.

Felix Gonzalez-Torres, *Untitled (Go-Go Dancing Platform)*, à la découverte du travail de Santiago Sierra. J'ai performé l'œuvre de Torres dans une exposition collective à Hambourg en 1992. Je ne connaissais pas Torres, il cherchait quelqu'un pour performer la pièce, j'avais besoin d'argent. Il s'agissait de venir danser cinq minutes par jour, vêtu d'un slip argenté et d'un walkman sur un cube blanc flanqué d'ampoules. Un contrat de travail apparemment anodin, mais en réalité d'une violence extrême, lorsque tu viens faire ça tous les jours pendant deux mois et demi. Et pour l'assumer je l'ai déplacé dans un autre travail : mon footing matinal. J'ai fait un film sur cette expérience avec Rainer Oldendorf où l'on me suit en train de faire mon footing matinal à Hambourg, performer la pièce et repartir au pas de course. J'aurais pu faire un texte critique sur cette pièce, j'en ai fait un film qui se compose d'un unique plan-séquence, et qui donne le point de vue du performeur sur cette œuvre, point de vue qui la poursuit moins qu'il ne l'excède en montrant ce qu'elle occulte. Cela m'a aidé à comprendre ce que je cherchais à trouver sur ce sujet, et que j'ai trouvé quelques années plus tard chez Sierra. Torres nous montre la réification de la personne, mais d'une façon pop sans approfondir

Pierre Bal-Blanc, Vidéo sur le protocole de l'œuvre de Felix Gonzalez-Torres, *Untitled (Go-go Dancing Platform)* [1991]. Réalisation : Rainer Oldendorf et Ralf Weisleder, 1997. Hambourg.

son sujet. Il y a évidemment toujours un arrière-plan intuitif chez lui : il y a une dénonciation que j'ai voulu révéler. J'ai vu le résultat de ce que je cherchais chez Sierra quelques années plus tard : la révélation du contrat de travail, le montant payé, le statut de la personne, le déplacement, la présence, la violence de cette présence… Cela se passe souvent comme ça : je vais vers ce que je pense et que je ne réalise pas. Ce sont les artistes qui réalisent. La pièce de Gonzalez-Torres est sous un certain angle plus violente que les œuvres de Sierra. Comme performeur, mon identité n'était jamais révélée ; personne ne s'inquiétait de qui j'étais. Chez Sierra, j'ai des informations qui me donnent accès à la présence de cette personne. Je peux, j'ai les moyens de prendre conscience de cet individu-là. Ce n'est pas quelqu'un qui figure quelque chose, c'est quelqu'un qui est là pour lui-même.

C'est quelque chose que tu retierais au travail des chorégraphes Annie Vigier et Frank Apertet que tu as « exposé » à la Biennale de Lyon ?

Dans le travail d'Annie Vigier et Franck Apertet, je retrouve, en effet, ce traitement de la présence. Dans la durée excédée des performances *X-Event 2*, je suis relié aux interprètes, à ces personnes-là. Parce que ce groupe a dans son travail d'épuisement une telle intensité physique, je suis forcément relié à leur présence à cet endroit-là. Ils ne sont pas en train de figurer quelque chose, ils ne sont pas en représentation, ils sont là, présents dans leur individualité. Ils n'ont jamais été autant eux-mêmes que là.

> *« L'art contemporain constitue le dernier territoire hors normes (…) C'est le dernier champ à entrer dans l'industrialisation en quelque sorte.*

N'as-tu pas peur que l'on t'accuse de jouer une ontologie – toujours suspecte – de la présence contre les langages de l'art ?

Le code culturel ou le langage arrive toujours à reprendre, à clore la possibilité du sens. Et pour le renouveler, pour le dépasser, il faut constamment le subvertir. Le cinéma grand public, la télévision, sont, eux aussi, des structures de langage. Il y a, chez moi, à la fois une passion du langage et en même temps la conscience que c'est le langage qui t'empêche, qui te contraint. Et l'art, pour moi, vise à déjouer tous les conditionnements.

Propos recueillis par Frédéric Wecker

CAC Brétigny,
Espace Jules Verne,
Rue Henri Douard,
Brétigny-sur-Orge.
tél. : 01 60 85 20 76.
www.cacbretigny.com

Beaux Arts magazine *: Biennale de Lyon, décollage raté, Emmanuelle Lequeux*
2 novembre 2007

Beaux Arts
92566 RUE THIERS
92100 BOULOGNE - 01 41 41 05 66

NOVEMBRE 07
Mensuel
OJD : 62904
Surface approx. (cm²) : 4121

Page 68

ANNE WIDER À FRANCIS APOTTET
X – Event 2 2000, chorégraphie.
Invasion de corps nus, qui circulent jusqu'à l'épuisement, jusqu'à l'effusion de bout en... Les deux chorégraphes offrent une exploration sensuelle à l'écocratique intérieure de la Sociéte.

dalou Houellebecq, mais il aura le mérite de réinventer un genre, en l'invaginant de quelques autres. Il ouvre en outre dans le système fatigué des biennales des perspectives autres : devenir les producteurs d'un nouvel âge ; des machines à inventer, à donner l'art aux quatre coins de la vie, plutôt que de le contingenter entre quatre murs blancs.

Le cinéma s'impose donc comme un des nécessaires troubles de cette manifestation. Son principal atout ? Réapprendre à nous envoyer, peut-être. Face à la spectacularisation croissante du monde de l'art, il s'offre comme espace de respiration ; un lieu où l'instant ne se gobe pas, mais fait sourire ; où le temps qui passe est une douleur mais aussi une quintessence qui peu à peu révèle l'essentiel. C'est cette expérience que proposent les longs métrages du Chinois Jia Zhang-ke, choisi par Thomas Bouteux. Si ce connaisseur français a retenu le réalisateur de *The World* et de *Xiao Wu, artisan pickpocket* plutôt qu'un plasticien, c'est notamment parce qu'il témoigne « d'une autre idée du cinéma que celle que favorise le marché et dont les biennales se font, selon lui, assez naturellement le relais. Mais surtout, écrit-il, « l'histoire chez Jia Zhang-ke n'est pas seulement celle du cinéma, paysage mélancolique qu'arpente le cinéaste, le seul territoire possible aujourd'hui quand il semble que toutes les histoires aient déjà eu lieu et que tout a déjà été dit ; l'histoire chez Jia Zhang-ke, c'est d'abord celle, contemporaine, de la Chine ; c'est elle qui sert de toile de fond

Grand réservoir d'énergie, le spectacle vivant vient remettre en question les avantages acquis des arts plastiques.

Beaux Arts
92/96 RUE THIERS
92100 BOULOGNE - 01 41 41 55 00

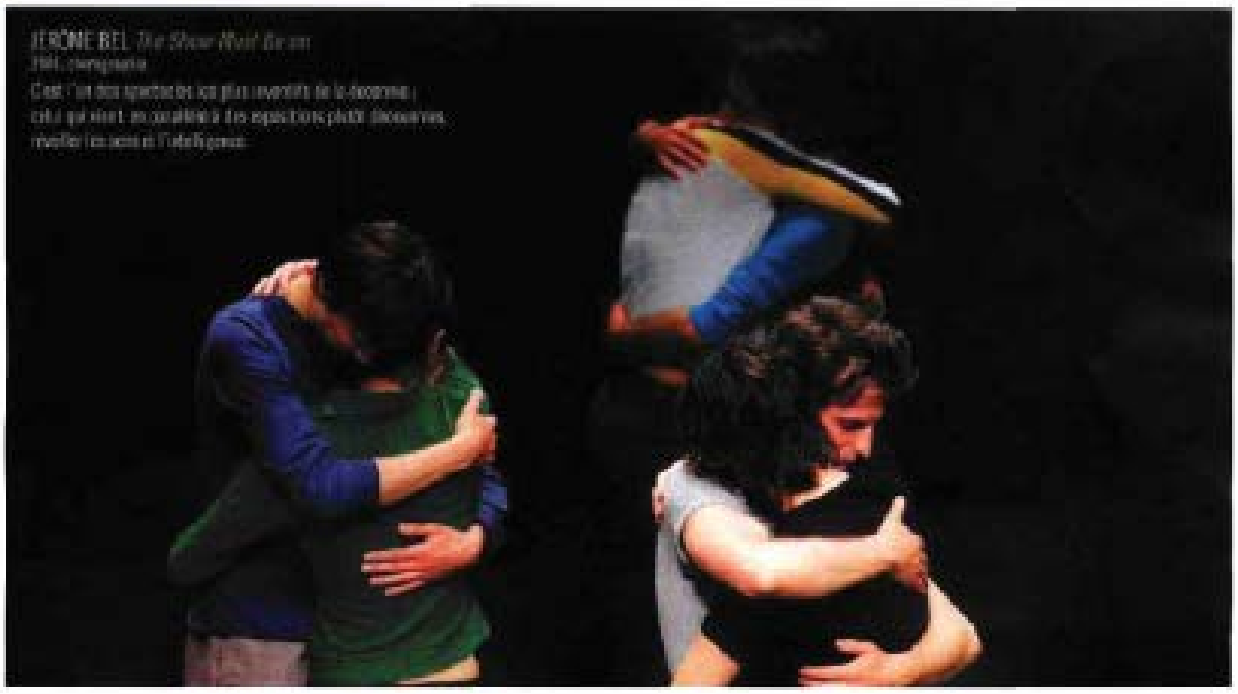
NOVEMBRE 07
Mensuel
OJD : 52904
Surface approx. (cm²) : 4124

extrêmement réactive à tous ses films.» Le cinéma comme territoire encore vierge, malgré les apparences… Et si les arts plastiques puisaient dans cette énergie pour se ressourcer à leur tour ? Cela leur éviterait peut-être de tourner en rond, à l'instar de Josh Smith qui transforme la façade de la Sucrière en énorme placard publicitaire (mais fait main, s'il vous plaît). Ou de Liu Wei, qui érige sur le quai, en monument, une balancelle de jardin d'enfants. Ou de l'insupportable Thomas Bayrle, qui dessine des Pietà et autres Christ en croix à coups de vidéos d'autoroutes ou de photos pornos – le tout servi sur son lit de références à de grands penseurs, Adorno et Marcuse…

Grand réservoir d'énergie, le spectacle vivant vient lui aussi remettre en question les avantages acquis des arts plastiques. Corps en vague dessinant des arabesques épuisées, jusqu'à ce que tout s'essouffle… : les danseurs nus chorégraphiés par Annie Vigier et Franck Apertet [photo p. 81] (invités par Pierre Bal-Blanc) ont beau jouer une vieille ritournelle, ils animent dans le trouble les espaces froids et contingentés de la Sucrière, sortant de leur territoire quand tous les autres se contentent de leur petit coin. Même potentiel de dérangement chez les strip-teaseurs (un homme, une femme) amenés là par le Berlinois Tino Sehgal. Sous la palpitation d'un néon de Dan Flavin se reflétant dans un pavillon glacé de Dan Graham, leurs trémoussements font un bel écho à ces froideurs minimales. Corps de spectacle, absurdes dans le désir qu'ils suscitent en ce lieu de socialité, uniques bien que normés, troublants bien qu'anodins, ils sont défis et enchantements. Bouleversants parce que éphémères : «À tous leurs niveaux, ces œuvres remettent en question avec violence notre compréhension de l'art contemporain, de ses manifestations et de sa fonction inhérente comme œuvre d'une supériorité culturelle et politique éternelle», souligne avec justesse Jens Hoffmann, responsable de cette invitation.

Réinjecter du désir… Telle est peut-être la perspective dessinée par ce qui devrait être

Réinjecter du désir… Telle est peut-être la perspective dessinée par ce qui devrait être une nouvelle définition de l'art contemporain.



JÉRÔME BEL *The Show Must Be on*
2001, chorégraphie
C'est l'un des spectacles les plus inventifs de la décennie : celui qui vient en complété à des expositions plutôt découvertes, réveiller les sens et l'intelligence.

Le journal des arts *: Drôle de jeu, Philippe Ségnier*
5-18 octobre 2007

LE JOURNAL DES ARTS
21 RUE LERICHE
75009 PARIS - 01 48 42 00 33

5/18 OCT 07
bimensuel

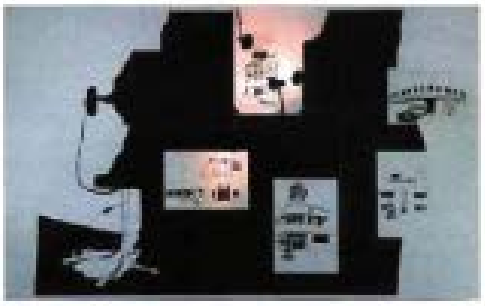
Surface approx. (cm²) : 509

Page 1/3

Biennale de Lyon Drôle de jeu

La manifestation conduite cette année par Stéphanie Moisdon et Hans Ulrich Obrist s'annonçait prometteuse. Trop sûrement, vu l'étendue du naufrage

L'HISTOIRE D'UNE BIENNALE QUE N'EST PAS ENCORE MORNIÈRE. Jusqu'au 6 janvier 2008. Le Sucrière, 49, quai Rambaud, Lyon 2e ; Institut d'art contemporain, 11, rue du Docteur Bellanger, Villeurbanne ; Fondation Bullukian, 26, place de Terreaux, Lyon 1er ; Musée d'art contemporain, Cité Internationale, 81, quai Charles de Gaulle, Lyon 6e, www.biennale-de-lyon.org, tlj sauf lundi 10 h-18 h, samedi et dim. 10 h-20 h, cat., 304 p., 49 euros, ISBN 978-2-84066-221-1.



Mur d'installation pour la Biennale d'art contemporain de Lyon 2007, avec l'œuvre de Virginie Barré, sur une proposition de Sabrina Ratté, exposition intitulée « Une promenade au zoo », conçue avec Valérie Bertrin accompagnée des dessinateurs graphistes. © Photo : Blaise Adilon

LYON ■ En finance, il existe les fonds de fonds. Et art, voici désormais les commissaires de commissaires. Comme les premiers, les seconds ont sur le papier tout pour séduire : ils semblent moins risqués puisque plus diversifiés. Mais comme pour eux aussi, les performances ne sont pas toujours au rendez-vous. Pour la Biennale de Lyon 2007, il s'agit même d'un euphémisme tant l'exposition est loin des espoirs que l'on pouvait légitimement placer en elle.

Confiée, ses deux concepteurs, Stéphanie Moisdon et Hans-Ulrich Obrist, ont fait preuve dès le départ d'une imprudence sérieusement

BIENNALE DE LYON
- Direction artistique : Thierry Raspail
- Conception : Stéphanie Moisdon et Hans-Ulrich Obrist
- Nombre d'artistes : 60
- Budget : 4,8 millions d'euros

risquée d'aventurisme sur le terrain du jeu. N'est pas Samedake qui veut ! Cette fois, le duo n'a pas invité des artistes, mais des commissaires, eux-mêmes rebaptisés des « joueurs ». Ne restaient plus qu'à trouver les... « plans » prêts à prendre le départ pour ce grand jeu de l'oie de l'art. On a connu langage mieux choisi sur tout quand on sait le mal qu'a déjà fait ce concept pour être pris au sérieux.

La démarche des conceptuels partait malgré tout d'un bon sentiment. Il est aujourd'hui très difficile d'avoir une vision globale de la scène artistique mondiale, et plus encore d'être au courant des pratiques qui se développent au niveau local. En s'appuyant sur un réseau de commissaires répartis aussi bien en Europe, qu'aux États-Unis, en Inde ou en Chine, il devenait envisageable de déterminer « l'artiste ou l'œuvre qui occupe une place essentielle dans notre décennie ». Chaque commissaire du premier cercle a donc invité un artiste, parfois un compatriote, souvent un plus fidèle qui est apparu sur la scène ces dernières années. L'intérêt d'un tel parti pris aurait tenu évidemment aux découvertes que l'on peut y faire. Mais malheureusement, cela ne suffit pas à faire une biennale exposition. Chaque commissaire semble finalement ici avoir disposé d'un stand, comme sur une foire, sans qu'aucun lien n'ait pu se nouer entre les œuvres et les artistes. Sans conteste un progrès, la biennale devient un collage démuni de sens, de pensée et d'horizon.

Balance rééquilibrée

Ce naufrage affecte surtout la Sucrière, où, à défaut d'avoir su maîtriser l'espace, nombre d'œuvres peinent à habiter les lieux. L'Institut d'art contemporain de Villeurbanne s'en sort beaucoup mieux, lui qui doit la part belle aux projections, de Seth Price à Koen Quinze, en passant par les propositions de Claire Fontaine.

Le Musée d'art contemporain joue, lui, une autre partie, le second cercle. Dans le premier, la cinquantaine de commissaires s'est lancée dans de vastes recherches pour trouver l'artiste essentiel de la décennie, mais ils n'ont malheureusement pas dû bien regarder du côté de la scène française. Un seul, Pierre Bal-Blanc, en remercions Anne Vigier et Franck Aguetter, a su trouver du talent sur notre sol. Le musée rééquilibre la balance avec ses artistes sélectionnés par Pierre Joseph et surtout avec l'étage conçu par Sakdidone Mit. Ce dernier a réuni une quarantaine d'artistes en un hommage joyeux à Pierre Joly et à la scène nantaise, l'une des plus dynamiques de l'hexagone depuis une quinzaine d'années. La liste des artistes parle d'elle-même, avec Delphine Coindet, Virginie Barré, Claude Closky, Denver & Maurizio, Mathieu Mercier, Boris Gréviné, Didier Marcel, Bruno Peinado et bien d'autres. Même s'il a fallu les loger un peu en chaussons-pied, cet ensemble déploie une belle énergie et tient toutes ses promesses, surtout face au triste spectacle d'un autre étage. Les strip-teaseuses de Titus Salvagal n'ont plus qu'à se rhabiller !

Philippe Ségnier

Figaro Madame *: Biennale de Lyon, l'art maniaque, Laetitia Cénac*
15 septembre 2007

Pierre Bal-Blanc, expert-joueur, et derrière lui, ses artistes invités : les chorégraphes Annie Vigier et Franck Apertet, dont le projet présenté à la Biennale est baptisé "X-Event 2" (ci-dessous).

DÉCRYPTAGE

« On dirait qu'il dort. Mais pas du tout. En fait, ce danseur vient d'exécuter pendant plusieurs heures des mouvements de décollement du sol en se projetant à la verticale et en retombant de son propre poids. Son corps finit par devenir une matière, une masse, une forme dont les membres et l'unité sont transformés. La contrainte de cette chute perpétuelle, au lieu d'effacer l'individu, le révèle comme il n'a jamais existé. Il ne bouge plus de la même manière, et le spectateur ne le voit plus de la même façon. C'est un travail sur la perception. »

Héros des temps modernes, l'artiste, enfin béni, est célébré partout. À Lyon, où la neuvième Biennale d'art contemporain * ouvre ses portes, des figures de l'art system nous font découvrir de nouveaux talents. Exposition. **Par Laetitia Cénac**

Biennale de Lyon
l'art maniaque

Et si les années 2000 étaient « arty » ? Ce pourrait être la réponse au titre de la Biennale de Lyon : « L'histoire d'une décennie qui n'est pas encore nommée ». Pour l'écrire, Les deux concepteurs, Stéphanie Moisdon et Hans Ulrich Obrist ont imaginé un jeu avec une règle. Soixante joueurs baptisés experts invitent chacun l'artiste qui selon lui a marqué la decennie. De fait ces dernières années, l'art contemporain est à la mode, il est partout. Dans les vitrines des magasins : Jean-Michel Othoniel dessine des colliers pour Chanel, Vanessa Beecroft exécute une performance chez Vuitton, Ugo Rondinone fait une apparition chez Dior... Marc Jacobs, Nicolas Ghesquière et John Galliano sont tous d'art contemporain pendant que les maisons de mode lui consacrent un espace : Hermès à Tokyo ou Vuitton à Paris... Pas un restaurant branché qui n'ait son écran plasma où défile en boucle une vidéo d'artiste. Le palais de Tokyo, lieu de l'émergence de la scène artistique, est le dernier endroit où l'on brunche : la Fiac n'est pas que l'affaire des collectionneurs ou des acheteurs, on y va pour sentir la tendance. Les expositions se visitent en famille. C'est la sortie du dimanche après-midi. Certaines, transversales, comme celle consacrée à David Lynch à la Fondation Cartier, font un tabac. D'autres comme « Monumenta » d'Anselm Kiefer au Grand Palais, jouant sur le registre du gigantisme, font parler d'elles. Dans un récent sondage, 67 % des Français disent ressentir de la curiosité pour l'art contemporain. Et quand l'art descend dans la rue – on pense à la brillante initiative des Nuits blanches (sixième édition dans la nuit du 6 au 7 octobre) –, ils sont des centaines de milliers à suivre son parcours. Mais qu'est-ce que l'art contemporain ? Il faut s'entendre sur la définition. ▸

PIERRE BAL-BLANC AVEC ANNIE VIGIER ET FRANCK APERTET
"faire reculer les limites de la convention esthétique"

- CV, s'il vous plaît !
- Depuis 2003, je suis directeur du Centre d'art contemporain de Bretigny-sur-Orge. J'ai développé une programmation qui vise à reconsidérer les territoires du centre et de la périphérie, en faisant venir en banlieue les plus grandes institutions (la Tate Modern de Londres, la Biennale de Berlin). Par ailleurs, je dirige une revue d'art contemporain, « Bloc notes », et j'ai écrit une monographie sur l'artiste Yang Du.
- Êtes-vous joueur ?
- J'ai joué dans la réponse que j'ai apportée. En invitant des chorégraphes dans une biennale d'art contemporain, je montre d'une façon inédite le lien étroit entre la danse et l'art plastique.
- Pourquoi avoir choisi ce groupe d'artistes ?
- Parce qu'ils sont bons et synthétisent l'approche que j'ai dans ma programmation.
- En quoi ont-ils marqué la décennie ?
- Comme toute une génération de plasticiens, ils font reculer les limites de leur convention esthétique. C'est une pratique de l'épuisement de l'interprète. Ils formulent une critique du spectacle vivant.
- Quelle est la place de l'artiste aujourd'hui ?
- La place du mort ! À droite de celui qui conduit. Le problème, c'est que ce n'est pas l'artiste qui conduit.
- À quoi sert l'art ?
- À contrebalancer l'orgueil de notre société.
- Quelle est la phrase qui vous fait avancer ?
- Au suivant !

PHOTOS PATRICK DANIEL ET ANNE VOLKMANN APERTET

***L'Humanité** : Biennale de Lyon : La bêtise s'améliore, J.L.Chalumeau*
3 décembre 2007

www.humanite.fr
Date de lecture de la page : 03/12/2007

FICHE D'IDENTITE

- Réf : 2662239
- Classement : BIENNALE
- ELEMENTS DE RECHERCHE :
BIENNALE D'ART CONTEMPORAIN DE LYON (69) : du 17 au 31/09/07, toutes citations
- SITE : L'Humanité (www.humanite.fr)
- Référence de la page : http://www.humanite.fr/2007-12-01_Culture_Biennale-de-Lyon-la-betise-s-ameliore

EXTRAIT DE CITATION

Lettres françaises

Biennale de Lyon : la bêtise s'améliore

Un succulent essai de Belinda Cannone sortait tout juste de presse quand s'est ouverte, en septembre, la 9e **Biennale de Lyon**. Or cette biennale constitue une magnifique illustration pratique du propos de Belinda Cannone, à savoir : « Comprendre comment un esprit sophistiqué et en apparence libre en vient souvent à patauger dans les poncifs et les idées toutes faites (...) Identifier des mécanismes qui produisent de la bêtise dans l'intelligence. » On ne peut douter, pour commencer, que les commissaires nommés cette année par Thierry Raspail - Stéphanie Moisdon et Hans Ulrich Obrist - sont intelligents. Il n'empêche : ils ont refusé pour eux-mêmes le titre de commissaires, préférant celui de « concepteurs », parce que, a précisé Stéphanie Moisdon, « commissaire est un terme qui relève du vocabulaire policier », et ils ont transféré la responsabilité de répondre à la question posée par le directeur artistique (« comment définir la décennie actuelle ? ») à 49 commissaires de divers pays, plus 14 artistes ou gens de plume baptisés eux aussi commissaires pour la circonstance. Contradiction ? Première manifestation de patauge dans les poncifs ? Il serait imprudent de poser la question : nous serions aussitôt soupçonnés par les gens intelligents qui régentent l'art contemporain d'être des ignares. Comme dit un personnage de Cannone : « Si tu essaies d'appliquer des vertus de distinction, de discrimination, de critique enfin, à la production des plasticiens officiels, tu verras à coup sûr - et avant même d'avoir commencé à argumenter - se dessiner un fin sourire chez un de tes interlocuteurs, fin sourire dans lequel tu entendras : "Ah oui, je vois, vous n'aimez pas l'art contemporain, enfin, vous ne le comprenez pas, ou bien vous êtes réactionnaire peut-être." Fin de la discussion mort-née, pas d'arguments, juste le choc des postures. »

Justement, cette biennale pourrait être définie comme un vaste rassemblement de postures dont le dénominateur commun serait qu'elles ne souffrent aucune contradiction. Deux exemples. Le premier : X-Event 2 par Annie Vigier et Franck Apertet. En déambulant dans la biennale, je tombe sur des hommes et des femmes seulement vêtus de slips de couleurs unies vives, couchés par terre deux par deux sur le dos, de telle sorte que chacun pose un pied sur l'abdomen de son partenaire. Une feuille est à ma disposition pour m'aider à regarder : « Les protocoles de X-Event 2 s'activent et se développent dans un espace d'environ 100 m2 sans porte, ouvert sur ses côtés et situé à l'intérieur du parcours défini pour le visiteur par les commissaires de la biennale, ni en introduction, ni en conclusion d'un trajet. La typologie de cet espace est celle d'un lobby, d'un hall de transit, d'un carrefour qui retrouve les orientations de la croix présente dans la forme X-Event 1. » Je m'arrête. Rien ne bouge, ou si peu. La jeune femme la plus proche de moi a posé délicatement les mains sur le pied du monsieur qui écrase son ventre. Il fait de même avec son pied à elle. Elle a le sourire vague d'une personne qui s'ennuie ferme. Cela devient contagieux. Je poursuis ma lecture, espérant comprendre de quoi il est question. Et justement, c'est écrit : il s'agit d'une « alternative à la stratégie de la déconstruction, celle de la réversibilité, une tactique qui, par l'expérience des contraintes et des limites extrêmes imposées aux contextes et aux interprètes, entraîne irrésistiblement à l'inverse, vers la libération des individualités et la conscience aiguë des lieux ». Imparable, non ? Je ne sais pas si mon individualité a été libérée, ni celle des gens qui

restent couchés là, ni celle des visiteurs qui passent distraitement, mais je suis irrésistiblement attiré vers ailleurs.

Deuxième exemple : le diorama conçu par Michel Houellebecq, un des clous de cette biennale. L'apôtre de la forme plate (tout le monde se souvient de son célèbre ouvrage d'antilittérature, finement intitulé Plate-forme) a confié la réalisation de son idée à l'artiste allemande Rosemarie Trockel (choisie, dit-il, « parce qu'elle a une passion pour mon chien, Clément »). Que voit-on ? : notamment une femme de l'âge des cavernes à l'air hébété tournant le dos à un ours en train de dévorer son bébé. Un bras sanguinolent de l'enfant est tombé près d'elle sans l'émouvoir. Le réalisme de ces sculptures genre musée Grévin gore est parfait : sans doute est-ce là une extension du domaine du n'importe quoi dont Houellebecq est le spécialiste incontesté.

Il y a beaucoup d'autres exemples de pseudo-subversions qui ne subvertissent rien du tout dans cette biennale ratée. Pour interpréter tout cela, le livre de Belinda Cannone est précieux. Ainsi page 38 : « Confrontée aux propositions ébouriffantes des avant-gardes du XXe siècle, la bêtise, après avoir d'abord protesté, s'est mise à la remorque de l'idée de subversion. Et comme elle est par définition lourde et lente, elle s'est figée dans la répétition de gestes qu'elle avait identifiés comme subversifs. » Par exemple, la détestation de la police. Eh oui, comme le voit si bien Cannone, la bêtise s'est renouvelée, elle a adopté des idées qui furent souvent intelligentes jadis, mais qui ne sont aujourd'hui que purs conformismes. Il y a des gens qui eurent raison trop tôt. Il y a aujourd'hui ceux qui croient avoir raison, mais sans savoir que c'est trop tard. La première biennale, en 1991, s'appelait « L'amour de l'art » : beau programme. La version 2007 pourrait être nommée « Amélioration de la bêtise » : ce n'est pas vraiment un progrès.

Biennale de Lyon, jusqu'au 6 janvier 2008

dans quatre lieux : la Sucrière, le musée d'Art contemporain,

la Fondation Bullukian et l'Institut d'art contemporain (Villeurbanne).

La bêtise s'améliore de Belinda Cannone

« L'autre pensée », Stock, 18,50 euros.

Jean-Luc Chalumeau

***Orsérie** : Mon corps en jeu, reprise du Blog Lunettes rouges*
19 décembre 2007

orsērie
Le Journal du Beau & du Bien-être

Mon Corps en Jeu

Reprise du blog des Lunettes rouges, publié le 17 décembre 2007
http://lunettesrouges.blog.lemonde.fr/2007/12/17/mon-corps-en-jeu/

De retour à la Biennale de Lyon* (qui dure jusqu'au 6 janvier), j'ai pu revoir plus longuement certaines vidéos et certains spectacles, errer plus longuement dans les salles. Errer, justement. Dans la majorité des cas, ici comme ailleurs, mon corps, le corps du visiteur, est passif : il passe devant les cimaises, fait le tour des sculptures, s'asseoit sur un banc ou s'appuie contre un mur (voire se couche sur un coussin pour les 180 minutes du film de Chris Marker au MAC), il se met là où on lui enjoint de se mettre, ne franchit pas les petites barrières, ne touche pas aux œuvres.

Et puis, il y a quelques rares œuvres où mon corps se retrouve en jeu, où, de simple visiteur, je deviens plus que spectateur, participant, sinon acteur. Ce fut l'invention du happening il y a 50 ans, par exemple. Alors, cette revisite de la Biennale, je me suis dit que j'allais la faire sous cet angle-ci, à propos de quatre œuvres, toutes temporaires, transitoires.

La première, on ne sait si c'est de l'art "plastique" ou du spectacle. **Pierre Bal-Blanc, du Centre de Brétigny a invité les deux chorégraphes Annie Vigier et Franck Apertet avec leur spectacle X-event.** La scène est une salle carrée dont chaque mur est percé d'une large ouverture. Les cinq danseurs évoluent au centre de la salle, on peut les voir de loin, comme en passant, on peut aussi se presser à chaque ouverture, parfois dans la foule, hausser la tête, regarder à demi-distance, sans trop s'engager, en se réservant la possibilité de partir sans trop déranger au bout de quelques minutes. Mais on peut aussi entrer dans la salle, se coller le long du mur, comme plaqué contre la paroi par le souffle des danseurs ; restant d'abord debout, on se laisse peu à peu glisser au sol, assis, à demi vautré. Rares sont les audacieux qui vont déambuler dans l'espace, passer entre les danseurs, les contourner. C'est que leurs danses vous tiennent à distance.

Deux des six étaient présentées ce jour là, Chutes, où le groupe passe d'une atonie horizontale à des soubresauts violents où ils se jettent au sol en ahanant (ci-dessus photo, mais en un autre lieu), et Salives, où presque nus, les danseurs en groupe compact évoluent lentement au sol à travers la pièce, certains couchés, d'autres debout laissant couler leur salive sur leurs partenaires (ci-contre).

Spectateur toléré dans l'espace chorégraphique, n'osant trop m'approcher, ni trop bouger, mon corps dans son rapport au leur, et partant au spectacle, reste timide, figé, consommateur.

La seconde est interactive, ludique, trop aux yeux de certains, j'en ai déjà parlé ici (et là aussi). **C'est l'installation de Shilpa Gupta (Untitled) où mon corps devient visible, mon ombre est projetée sur l'écran, devient un élément du spectacle.** De plus, je ne peux rester immobile, passif, je dois participer, bouger, entrer dans le jeu, éviter les projectiles. L'artiste me prend à partie, me somme de réagir, d'abolir la distance entre spectateur et oeuvre. On peut voir ça comme un exercice futile, trop évident, trop distrayant, et certains ayatollahs de l'art contemporain pur et dur le clament haut et fort ; on peut aussi y voir, comme moi, un des avatars du happening, dérangeant, "borderline", aux promesses encore indécises.

La troisième est plus perverse, non point tant parce qu'elle offre un strip-tease même pas intégral (ce corps-ci en a vu d'autres) mais parce qu'elle vous prend en porte-à-faux. **La relégation de ces trois sculptures minimalistes (de Dan Flavin, Dan Graham et Larry Bell)** dans un coin de cette immense salle, et leur utilisation, au sens propre, comme accessoires du strip-tease (miroir, portemanteau, néon) font bien sûr hurler tout amateur d'art qui se respecte. Ou pas ? Dan Graham a, paraît-il, adoré. Après une ou deux performances de Selling Out (2003) de Tino Sehgal, c'est la salle que je regarde plus que le danseur (ou la danseuse) : comment les corps l'occupent, où ils se positionnent. Restent-ils immobiles ou se déplacent-ils ? Pour mieux voir ou pour se mettre hors de portée d'une éventuelle intrusion du strip-teaseur qui, parfois, s'approche lascivement d'une spectatrice désemparée et ne danse plus que pour elle ? Entre deux performances, l'actrice (ou l'acteur), habillée, badgée comme un gardien de musée, se promène dans la salle. Son corps, désexué, est au même plan que le mien, je la croise négligemment, elle me regarde de manière neutre. Mais tous savent que dans un instant, ce rapport ne sera plus le même, ce regard sera autre. Le plus intéressant est l'intervalle, justement, la "production d'art" qui se crée à cet instant, dans cette attente (photos interdites, bien sûr).

La dernière pièce est pour moi la plus fascinante. **Je n'ai pas vu The show must go on de Jérôme Bel à l'Opéra de Lyon, mais seulement sa transposition adaptée au MAC : on vous remet à l'entrée un écouteur et vous déambulez à travers six salles entièrement vides,** l'une toute noire, une autre avec un grand miroir au mur, une troisième avec une vue sur le Parc de la Tête d'Or (ci-dessous), les trois autres aussi neutres que possible. Dans chaque salle, on entend, dans l'écouteur, une chanson : le principe même de l'audioguide. Il y a trois versions, chanson française, variété internationale, et chanson pour enfant.

Tout cela est très entraînant et on se retrouve rapidement en train de battre des pieds, d'esquisser un pas de danse, de laisser le corps s'exprimer. L'écouteur me coupe du monde, je suis seul avec la musique, mon corps est dans une bulle hors temps, hors société.
Quand ce plaisir là s'émousse un peu, quand j'ai écouté toutes les chansons des trois versions, un nouveau plaisir naît, celui de regarder les autres, de les voir bouger, les yeux mi-clos, la mine ravie. Quelle chanson écoute cette jeune fille au sac rouge pleine d'allégresse ? et ce monsieur nostalgique, est-ce Piaf ou Sinatra qui l'emporte ?
Parfois, on se sourie, on se reconnaît, comme des membres d'une confrérie, on esquisse un pas de danse, un lien social se crée furtivement. Mon corps est devenu acteur, représentation, élément d'un tout.

Quatre mises en jeu de mon corps, quatre expériences un peu différentes de ce qu'on fait habituellement dans un musée, quatre affirmations de voies nouvelles, peu explorées, dérangeantes peut-être.
Photo 1 provenant du site des artistes. Photos 2 et 3 provenant du site de la Biennale. Photo 4 de source inconnue. Photo 5 de l'auteur. http://lunettesrouges.blog.lemonde.fr/

***Danser** : Corps à rude épreuve, Gérard Mayen*
mars 2005

Danser

mars 2005

Corps à rude épreuve

Les danseurs de *X-Event* évoluent sur un plateau très contraignant : un grand X formé de deux podiums surélevés à la façon des défilés de mode. Sous une lumière crue constante, deux garçons et trois filles y enchaînent des séquences d'épreuves : des courses dans les quatre directions, au risque de se heurter violemment, de fantastiques arrachements allongés du sol, des chutes arrière tout du long sans réserve, etc. Le danger plane, l'épuisement guette, dans une ivresse du défi sensuel, où affleure un érotisme tenace et pourtant quasi glacé de tension. Engagement physique extrême, mais à cent lieues de la belle danse. Haletante, cette pièce coup de poing creuse des brèches dans l'actuel marasme chorégraphique. Mais cela non sans restaurer le principe problématique de la soumission de l'interprète jusqu'au bout des exigences d'une représentation verrouillée par les chorégraphes Annie Vigier et Franck Apertet.

Gérard Mayen

Bagnolet/L'Echangeur/Faits d'hiver.

S. MATHIOUT

X-Event, par la compagnie Les Gens d'Uterpan.

" Event ": L'histoire d'une rupture.

Dans sa définition de 'l'event', Merce Cunningham (né en 1919) insiste sur son caractère expérimental et empirique: "il s'agit de créer davantage une expérience de danse qu'une soirée de danse". Malgré sa nature événementielle, X-Event 2 présenté au Centre d'art contemporain de Brétigny du 5 au 12 février 2005 tente d'échapper aux notions réductrices de spectacle ou de performance dévoyant le divertissement et l'artifice de l'un et la surenchère sensationnelle de l'autre. Dans la droite ligne des events du chorégraphe américain Merce Cunningham, X-Event 2 est un extrait de Xevent, à la fois nom générique et titre éponyme du premier volet d'une série de danses-performances créée par Frank Apertet et Annie Vigier, fondateurs de la compagnie Les Gens d' Uterpan.

L'espace du Centre d'art de Brétigny a déterminé les nouvelles conditions de son apparition spatiale et temporelle. Dans le premier opus au théâtre de l'Echangeur de Bagnolet en janvier 2005, cette séquence chorégraphique était exécutée par cinq danseurs aux tenues décontractées et colorées, sur les deux bras d'une croix et ne durait que quelques minutes. Ici, onze danseurs nus ondulent le long d'une diagonale pendant presque trois heures, étirant espace et temps, déployant leur corps au rythme d'une musique électronique saccadée et mécanique. Le titre, X-Event est éloquent et le X y prédomine. L'objectif est clairement affiché: observer les conditions d'émergence et de disparition de la sensualité. Frank Apertet et Annie Vigier se sont librement inspires du poète flamand Jean Everaerts ou Jean Second (1511-1536), le poète des baisers. Auteur de Basia, il y décrit des jeux érotiques qui vont de la caresse a la violence, dépeignant par exemple avec minutie, la peau d'un des personnages.

La sensualité exaltée devient cependant au fil des pages douce-amère et la passion pathologique. L'érotisme est réduit à l'imaginaire. La tristesse et la déception s'emparent du récit avec le regret que tout, même le plaisir, ne peut être dit qu'indirectement. Dans X-Event 2, le corps des danseurs n'est pas seulement l'incarnation de la sensualité ou de la sexualité. Il se fait matière en devenir, empreinte, voire objet et perd son identité organique au profit de qualités indicielles extra-humaines: le mouvement permanent et la ressemblance. Le danseur perd en 'intériorité' ce qu'il gagne en 'extériorité'. Son corps aspire avant tout a la liaison et a 'union. Les danseurs évoluent au plus près les uns des autres, créant un champ magnétique mobile que les spectateurs perçoivent in fine comme une gestalt plutôt que comme une forme dionysiaque. Ce qui est en jeu, ce n'est pas tant l'érotisme que la conscience du contact. La langueur, les caresses, les lèches, les frôlements de peau mais aussi la fatigue physique, la transpiration, l'étourdissement, l'épuisement qui se donnent à voir simplement et directement finissent par toucher les spectateurs, leurs yeux se font chair. L'économie de l'érotisme: la dépense.

La proximité des danseurs et des spectateurs dans X-Event 2 est déroutante et intimidante. La nudité si directement exposée isole les deux groupes alors que la diagonale sur laquelle les interprètes se déplacent est destinée a être franchie par les spectateurs. Mais devant cette forme vacillante et vulnérable, essoufflée et profondément humaine, les spectateurs gardent l'attitude révérencieuse, respectueuse et pleine d'encouragements du public face à celui qui "passe une épreuve". Dans X-Event 1 les courses brusques, les respirations haletantes, les chutes brutales, les mouvements saccadés étaient plus palpables et l'économie de la dépense plus tangible. Dans les deux, mis à nu, pulsion sexuelle et énergie concourent cependant a l'évocation de l'érotisme.

La nudité dans X-Event 2 est paradoxale, à la foie abstraite et charnelle. Tantôt elle accentue le dessin de la trajectoire, l'arabesque; tantôt elle facilite l'exubérance de l'érotisme. Sensation pulsionnelle et compulsive s'emparent de ces corps en mouvement perpétuel pour peut-être, comme le
dit Tatsumi Hijikata, fondateur du buto en 1959 et ami de Mishima: "retrouver une représentation du corps vide de ses empreintes culturelles et ouvertes a toutes les métamorphoses". A moins que les interprètes ne soient en proie a un combat perpétuel de domination/soumission qui oppose le danseur a son corps. Qui donc est le maitre du jeu ? Qui donc est anéanti ? Le corps est-il objet d'un dictat ou entraine-t-il le danseur entièrement dépossédé ? S'agit-il de retrouver la perte du contrôle des corps et des consciences de l'acte sexuel ?

Sans être investis de la mission martiale des "guerriers de la beauté" de Jan Fabre, les Gens d'Uterpan de X-Event auraient pu faire leur cette citation du plasticien et chorégraphe flamand: "car qu'est-ce que "l'énergie", et qu'est-ce que "partager l'énergie" ? Pour moi, c'est une manière de donner de l'amour et de la chaleur… et l'érotisme a quelque chose à voir avec l'abandon et avec une sensibilisation de l'idée de l'ultime liberté physique et mentale". C'est cette même dépense d'énergie, physique et pulsionnelle que l'on retrouve chez un autre danseur et chorégraphe flamand Wim Vandekeybus ou dans le Physical Theatre de DV8 de Lloyd Newson. Au gré des pièces, cet australien, psychologue de formation fait passer des auditions et sélectionne des individualités privilégiant au détriment de sa technique et de son physique le danseur capable de maintenir dans l'univers du spectacle son originalité et son authenticité. David Toole, danseur professionnel sans jambes est un de ceux qui 1'a le plus emu. C'est d'ailleurs avec lui qu'il a récemment réalisé le film "Cost of living". Le handicap devient l'indice flagrant de la dépense et de la performance tout en stigmatisant la nécessité de l'autre dans l'échange. Fluide et continue!

Le mouvement de X-Event 2 n'est est pas moins répétitif. Les danseurs sont-ils condamnés au châtiment de Sisyphe? Ce tournoiement inaltérable qui teste leur résistance a l'étourdissement est-il un supplice ou les libère-t-il du poids du pathos, de la signification, de la narration ou du temps ? Quel sens donner a cette répétition ? Est-elle stérile ? Pour certains, elle assure la perte du danseur qui se complait dans une pure mécanique du corps. Pour Sigmund Freud, elle est compulsive et pure manifestation de la pulsion de mort. Nous suivrons plutôt les propos de Jan Fabre pour qui "la répétition est son contact", "seul moyen d'entrer en contact avec les choses aussi bien physiquement que mentalement". X-Event 2 est en fait une mise en scène du processus créatif, qui de la tautologie à la copie en passant par le refrain ou la variation trouve son aboutissement dans l'exercice même de la répétition, moment intense de création et d'échange.

RESPECT, avril 2005
Sans titre, Hassane M'Béchour

Les Gens d'Uterpan (Franck Apertet et Annie Vigier) utilisent l'épuisement comme forme de dépassement du geste. Entre sueur et salive, les corps, parfois accidentés, s'effleurent, se cambrent et se repoussent. L'acte est suggéré dans une symphonie de souffles et de combinaisons : deux hommes, trois femmes, cinq individus. L'intimité surgit, nue ! La sensualité n'est pas un simple rapport à la surface, même si cette surface forme un X blanc. *X-Event* : une performance dansée en trois déclinaisons. La troisième aura lieu en juin au festival d'Uzès.

H.M.B

Uterpan@wanadoo.fr

Respect Magazine

Avril 2005

>Presse internationale

The Straits Times *: Pushing dancers and their bodies to the limit, Germaine Cheng*
5 Mai 2018

Pushing dancers and their bodies to the limit

REVIEW / DANCE

SIDES 2018
Frontier Danceland
Sota Studio Theatre
Last Saturday

Germaine Cheng

In Frontier Danceland's Sides 2018, the dancers' bodies are subject to a large spectrum of movement possibilities. They are conduits to the unknown, the surreal and the dead in a triple bill that places them at the very forefront.

The evening opens with The Colour Of There Seen From Here, a collaboration between British choreographer Richard Chappell and company artist Faye Tan. Dancers methodically measure out the stage space, placing one palm then foot in front of the other or taking shin-length slides across the floor. They are together yet apart, as a series of encounters between them unfolds and seems to instantaneously dissolve.

The soundtrack shifts jarringly between heady beats and persistent strings as the work swells into a series of tableaux where the dancers are running like children in a playground. Nudges grow into leans and lifts, and the space pulsates with a thrilling camaraderie.

However, this is short-lived as the ensemble soon tears itself apart in a game of tug-of-war and leaves a lone body behind as it remembers the intimacy it once experienced.

Paradiso posits this intimacy in a futuristic world inhabited by humanoid robots. Israeli choreographer Shahar Binyamini, together with lighting designer Gabriel Chan, conjures a neon prison-lab where bodies adorned with polka dots are put on parade.

The dancers move with a compelling awkwardness as Binyamini's vocabulary oscillates between the angular and the languid. The relief of knees bending comes amid stiff-legged strides, and begging hands are left to dangle.

The ensemble shouts like a deranged army being put through its paces, their faces distorted from the effort. The bodies of Adele Goh and Keigo Mozaki eventually meet at the work's conclusion, but their eerie smiles and glassy eyes seem to betray their cold hearts.

These melt away in the evening's final offering, Dead Bodies by French duo Annie Vigier and Franck Apertet. An excerpt of their oeuvre of X-events which have been performed in museum and gallery spaces around the world, this work tests not just the limits of the body, but the resolve of all who are involved.

Surrounding the action in the foyer of the theatre, the audience is right beside lifeless bodies, sprawled on square wooden platforms. A hypnotic rhythm causes the dancers to move from one contorted pose to another. This escalates to wild body-slamming and the sounds of bone on wood begin to pierce the air.

The tension is palpable – some audience members grimace, others whip out their programme booklets for an explanation. Daniel Navarro Lorenzo, in particular, surrenders himself to the action as he hurls himself to the ground and recovers almost immediately to do so again and again.

In recreating death, these bodies are undeniably alive and this contradiction is both disturbing and absorbing.

Are these simply bodies?

Frontier Danceland, in this triple bill, seems to say they are so much more.

Kommersant *: Valentin Diakonov*
10 septembre 2015

Коммерсантъ | Четверг 10 сентября 2015 №165 | kommersant.ru | КоммерсантъFM 93,0 | 11

культура

В редакции культура публикации Венецианского кинофестиваля дискутирует «Кинофония» Александра Сокурова. Подробности — в следующем номере „Д"

ВЫСТАВКА СОВРЕМЕННОЕ ИСКУССТВО

Чекин у чекистов

Открылась 3-я Индустриальная биеннале в Екатеринбурге

В Екатеринбурге открылась 3-я Индустриальная биеннале. Основной проект расположился на девяти этажах гостиницы «Исеть», ключевого памятника екатеринбургского конструктивизма, известного как «гарнизон чекистов». Из Екатеринбурга — ВАЛЕНТИН ДЬЯКОНОВ.

«Наш реформаторский пыл иссяк»,— сообщает девушка на входе в гостиницу «Исеть» и протягивает карту биеннале. Эта фраза уже произведение искусства под названием «Это новости», сделанное Тимуром Сегалом, специалистом по эфемерным перформансам, которые нельзя сфотографировать и продать иначе как посредством устного сообщения. Каждый день в течение месяца работы биеннале зрителей встретит очередной новостной заголовок, выбранный по принципу наибольшей абсурдности. Перевод бесконечного медиапотока в дискретный формат устного сообщения — характерный прием для современного искусства, пытающегося осознать безжалостный прогресс и понять его отношение к человеческим, то есть иногда моральным и другим. И когда биеннале в целом грозит подмосковная мобилизация, кураторы Екатерина Чирич и Ли Чжипэнг обещают без ванных для широкого контекста тем политического действия в искусстве. Они работают по-другому, можно сказать, тонше, и в результате Екатеринбург наконец-то получает биеннале, которую интересно смотреть не только по региональному, но и по гамбургскому счету. Первые две биеннале — «Здоровая мобильная общность» Екатерины Деготь и Дениса Рэффа в 2010 году и «Самое себя тяжелое никогда не видит» Ирины Кубинской в 2012-м — были неплохи прицельностью кураторских высказываний, но привлекались к ранней эпохе скромных размышлений о модернизме и его роли в истории человечества. Больше по делу пенялись, что модернизм, построенный на мифах общего с последующими разоблачениями, не переживал очередного витка технологической воспроизводимости. Производство человеческих, как полотна Марка Ротко, или банальных, как постер Мартина Дишана, объектов уже не имеет на критического, но просветленного ума потенциала. Третья биеннале неуместно пришла в целом признать, что ошибается не — наконец-то — в XXI веке.

Кураторы 3-й Индустриальной биеннале обещали без ванных для широкого контекста тем политического действия в искусстве

Успеху выставки способствует несколько факторов. Во-первых, место — бывшее общежитие для малолетних чекистов, в 1934 году превращенное в гостиницу. Наши медиум архитектора Иоанн Антонова пустует и готовится к реконструкции. Поставщик дает кураторам готовую драматургию и ощущение человеческого присутствия, что для выставок современного искусства большая редкость. Во-вторых, относительная возможность и безвестность кураторов дает им шанс доказать что-то себе и миру. У каждого куратора по два этажа. Лиляна Чирич взяла свою часть «Пространство для маневра: между абстракцией и полуфигурацией». Ли Чжипэнг предпочла поразмышлять о виртуальности в рамках проекта «Бетральность». Между ними холл общего. Ли Чжипэнг больше всего интересуется тем, что можно сказать в эпоху интернет. Вдохновение случать, правда, перегруженной реальности от софа до компьютерного и физического пространства не срабатывает и выглядит умно. Но попадается и выдающиеся исключения. Например, проект шанхайской группы Jiziji, где поход по магазинам во все новостные медиа. Художники перегруппировали бы на покупку случайных вещей в так называемом интернете, куда попадают через браузер Tor. Покупки появляются на трех экранах один за другим, механический голос объясняет, за сколько биткоинов куплена та или иная вещь и откуда она пришла. Набор предлагаемого разнокачественный,— от пресловутого до высокохудожественного (вплоть до немецкого порнографа Ханса Бельмера), но технология поддельных документов и наркотиков, которые были взяты и разложены во время первой выставки проекта Печенежская ваза/бочка, демонстрирует нам не только темную сторону сети, но и иллюзорность мира вещей, перепроизводство на марше в магазинах. Другая работа, сделанная Ли Чжипэнг,— пара телевизоров, на которых одновременно показываются все доступные на данный момент фильмы и репортажи о деятельности китайского художника номер один — Ай Вэйвэя. Его слава давно перешла рамки искусства: Ай Вэйвэй в первую очередь общественный деятель и диссидент, а во-вторую — художник, и это показательно для нынешнего момента. Либо мысль, либо поза — вот к чему пришли мечты об универсальности художественного языка, которыми жили и дышали в XX веке.

У Лиляны Чирич все строже, без прямых отсылок к сетевой культуре. Тут есть отличные исследовательские работы документального характера. Например, «Революция спектакля» Марьяны Ливандовской — фильм о женщине-коммунистке и архитекторе Маргарете Шютте-Лихоцки, работавшей в СССР над созданием универсальной мебели для нового советского человека. Есть и волнующие «сложные» работы — экспрессивные танцы фрейка Алисы Йоффе во время второй этапа «Исеть» в перформансе французской группы Les gens d'Uterpe, включающей в выставку исполнял специально обученных людей, которые лежат в коридорах и внимательно смотрят на зрителей. Очарование легкой паранойи в некоторых постановочно смешается пожилым, но практичным чувством собственной значимости: стильно говорилось о том, что в современном искусстве зритель — полноценный соавтор, и все напомнило стиль и шоколадным производителем.

Ориентация на искусство Востока — Китая, Тайланда, Вьетнама — оказалась очень удачной для проекта в России. Сама по себе эта установка оказалась смелостью, но Лиляна Чирич и Ли Чжипэнг удалось найти художников, не вписывающихся в стереотипы восточного искусства. Кроме того, у Китая отношение с современным искусством сформировался не менее напряженно, чем у России. Сложившиеся на Западе за последние полвека концептуальные каноны у художников Востока становятся поводом для критического переосмысления. Тут молодые художники не менее нашего, чем эффектные традиции прошлого. Отличный пример — коллаж ветерана китайского искусства Юй Юндэ «Так что же делает наши отношения дома такими современными, такими привлекательными?» (2002) в проекте Чирич, источник вдохновения одноименной работы французского художника, отца поп-арта Ричарда Гамильтона. Здесь вместо капиталистических реалий послевоенного производственного бума мы видим изобилие нового мирового недуг. А из места здоровой американской семьи — портрет Мао как символа идеологической стойкости даже в условиях относительно свободного рынка. Работа Юй Юндэ могла бы появиться и в России вполне стабильно. Кстати, выбор отечественных художников у обоих кураторов небольшой и сыт. Чирич показывает кроме Алисы Йоффе, отличные видео Полины Канис и профессора Светланы Шараповой. У Ли Чжипэнг одним из самых ярких участников стал ученый художник Слава ПТРК, основатель самой интересной галереи Екатеринбурга с уютным названием «Екатеринбург Тартар» — это галерея выставляет о том, что случилось бы с черепашками-ниндзя, живи они в столице Урала. Черный юмор художника рифмуется с иллюзиями Юй Юндэ (тоже коллаж) и соответствует общему настроению биеннале, на которой поэтому, порядка и отсылки к истории складывается очень привлекательную картину.

Russia Beyond the Headlines *: Biennale de l'Oural : le collectif français « Les gens d'Uterpan » dans le projet principal, Oleg Krasnov*
13 août 2015

RUSSIA BEYOND THE HEADLINES

Biennale de l'Oural : le collectif français « Les gens d'Uterpan » dans le projet principal

13 août 2015 OLEG KRASNOV

La troisième Biennale industrielle d'art contemporain de l'Oural se tiendra du 9 septembre au 10 novembre 2015 à Ekaterinbourg et dans 11 villes de la région. Les organisateurs ont dévoilé la liste des artistes qui participent au projet principal.

Appelé Mobilisation, le projet principal est dirigé par Li Zhenhua, un artiste multimédia chinois, et Biljana Ciric, commissaire indépendant. Constitué de deux volets, il réunira plus de 80 artistes venant de 20 pays. Parmi eux, on trouvera des stars de la scène artistique comme Yoko Ono, Alfredo Jaar, Tino Sehgal, Lee Kit et bien d'autres. La France sera représentée par Les gens d'Uterpan, duo composé par Annie Vigier et Franck Apertet.

Comme l'ont expliqué les organisateurs de la Biennale, Li Zhenhua a imaginé son projet No real body comme un « *moyen extrême permettant de savoir si l'art est le point de départ de l'énergie créatrice* ». Le projet de Biljana Ciric s'appellera Marge de manœuvre : entre abstraction et accumulation et étudiera la solidarité dans le système artistique.

Le projet principal sera installé dans le bâtiment de l'ancien hôtel Isset, un monument du constructivisme des années 1920-1930 aujourd'hui abandonné. Le célèbre street artiste russe Timofeï Radia prépare un projet particulier sur le toit de l'hôtel.

Seront aussi exposés des projets d'artistes de résidences artistiques qui ont parcouru plusieurs villes de la région du 13 au 26 juillet. Parmi les participants figurent : Alexandre Morozov (Russie), Fiodor Telkov (Russie), Iouri Kroutchak (Ukraine), Stéphane Thidet (France), Jesus Palomino (Espagne), Jacopo Mandich (Italie), David Siepert et Stefan Baltensperger (Suisse), Bernhard Ran (Autriche), Ars virtua (Russie/Etats-Unis).

La Biennale industrielle d'art contemporain de l'Oural est l'un des projets artistiques internationaux d'art contemporain les plus importants réalisés par les régions russes. La Biennale est organisée par le Centre national d'art contemporain et se tient ici depuis 2010. Selon les organisateurs, les particularités de la région et son héritage industriel rendent ce projet unique. La Biennale est un nouveau vecteur de développement du territoire utilisant l'art comme ressource.

Lors du premier Forum mondial de la biennale à Gwangju (Corée du Sud) en 2012, la Biennale industrielle d'art contemporain de l'Oural est entrée dans le top 10 des biennales les plus prometteuses dans le monde.

Droits réservés

***Liberty Times** : Nouvelle présentation de Scarecrow :5 danseurs, 10 jours, spectacle dans les rues, Meng Ching-tzu*
juillet 2014

Invités par la compagnie de danse contemporaine Scarecrow, Annie Vigier et Franck Apertet, directeurs artistiques de la compagnie française Les gens d'Uterpan, ramènent le projet « Topologie – une application du processus re|action » à Taïwan. Pendant dix jours, cinq danseurs de Scarecrow présentent un spectacle dans les rues au centre ville de Tainan, afin de s'interroger sur le statut et de divers phénomènes par rapport à la corrélation entre les espaces urbains, le parcours et l'humain.

« Le projet *Topologie* a déjà investi dans plusieurs pays européens et américains. Contrairement à la danse comme spectacle classique qui se présente devant le public, la singularité de Topologie consiste à s'assimiler à l'espace public et à pousser la limite de frontière entre la performance corporelle des danseurs et les comportements normaux. » Dit la directrice et productrice de Scarecrow Contemporary Dance Company Wen-Chun Lo.

Elle ajoute que « c'est la première fois que Les gens d'Uterpan vient à Taïwan. Tainan, c'est la capitale ancienne de la culture. Ses espaces et facettes urbaines sont différents de la ville de Taipei métropolitaine. Choisir de faire un spectacle expérimental dans une ville comme Tainan apportera une compréhension particulière à la prospection de l'état entre le trajet et l'homme. Pour cette présentation non-représentative d'une période de dix jours, l'essentiel est le processus. La plupart des gens n'auront probablement pas l'occasion d'assister le projet. Mais si vous êtes habitants ou vous trouvez dans les boutiques au long des parcours des danseurs ou que, par hasard, vous passez par là, vous le verrez sans doute».

D'après Franck, « les interprètes sont demandés de donner le spectacle en suivant un parcours individuel déterminé mais de ne pas ''jouer''. Des maisons, des murs, des résidences, etc. sont tous susceptibles d'être rencontrés par les danseurs sur leurs parcours. Ils doivent chercher à les passer ou traverser. Cela lancera aux danseurs le défi de réagir aux différentes situations, et aussi permet de trouver le lien ainsi que l'équilibre entre l'art du quotidien et l'esthétique artistique. »

Du 17 juillet au 26 juillet 2014, les cinq danseurs quittent un point de départ prédéfini deux fois par jour, le matin et l'après-midi. Pendant deux heures chaque fois, ils composeront progressivement « Topologie – une application du processus re|action » à travers la réplique de leurs propres actes, gestes et vitesse de déplacements, etc. Chaque parcours se termine par le retour des interprètes au point de départ.

En plus de la présentation, Annie Vigier et Franck Apertet organiseront un atelier à Native Theatre du Centre Culturel Municipal de Tainan 19 et 20 juillet de 10h à 12h, ouvert à tout public qui souhaite rencontrer et observer l'art performance français. Le 26 juillet, la conférence d'« Artist talk » aura lieu à B.B. Art où les artistes partageront l'expérience de la collaboration franco-taïwanaise. Pour plus de renseignements, veuillez consulter le site Internet de Scarecrow.

Original, Nouvelle présentation de Scarecrow :5 danseurs, 10 jours, spectacle dans les rues, Meng Ching-tzu

稻草人新舞碼 5舞者街演10天

自由時報 自由時報 – 2014年7月17日 上午6:42

〔自由時報記者孟慶慈／台南報導〕稻草人現代舞團邀請法國les gens d'Uterpan舞團藝術總監Annie Vigier以及Franck Apertet來台交流，帶來《Topologie地誌學 | re/action「返／動」實驗系列作品之一》，稻草人舞團的五位舞者，將在市區街道演出十天，探討城市空間、路線、人之間的各種狀態及現象。

稻草人舞團團長暨製作人羅文君表示，《Topologie地誌學系列》曾在歐、美等國家演出，該系列最顛覆的是，傳統的舞蹈表演要讓觀眾看到，但地誌學系列卻要舞者隱藏於公共空間，挑戰舞者身體展演與正常行為之間的極限！

羅文君指出，法國lesgens d'Uterpan的台南行，是該舞團首次來台交流，台南是文化古都，城市的空間面向不同於台北大都會，在此做實驗性的演出，探討路線、人之間的狀態，會別有一番感受；為期十天非表演的展演，重視的是過程，一般人可能無緣看見演出，能夠看見的，大概只有路過者或是路線上的店家、住戶等。

Franck說，舞者要在規畫的路線上演出，但又不能刻意演出，路線可能會遇到住家、牆、民宅，舞者都要設法通過，考驗舞者的應變力，也希望透過演出找出生活藝術、美學藝術之間的平衡點與連結。

《Topologie地誌學 | re/action「返／動」實驗系列作品之一》，將於七月十七日至廿六日，每天上、下午演出二小時，五位舞者固定從預定的起點出發，十天的演出會在路線上重複相同的動作、手勢、移動速度等，每條路線以表演者回到起點為終結。

合創演出外，Annie Vigier以及Franck Apertet七月十九、廿日上午十時至十二時，在台南市文化中心原生劇場舉辦工作坊，開放一般民眾體驗來自法國的身體行為觀察，廿六日在B.B.Art舉辦《藝術家座談會》，分享台、法合作經驗；相關詳請可上稻草人網站了解。

***Baku Summer Magazine** : Sketches, SHOCK AND AWE, Performance due Franck Apertet and Annie Vigier step out of line by taking audience out of their comfort zone, Sally Howar*
été 2014

[SKETCHES]

I am sitting on a fern-shaded cafe terrace in a former convent in Paris's 10th arrondissement. Beyond the high stone walls is the hubbub of the Gare de l'Est, with its hairdressing trade stores and cheap hotels. Here, however, all is sleepy Parisian chic: young artists recline on sun-loungers dangling Marlboro Reds from their carmine lips; architects nurse *vins bio* over CAD drawings of their latest innovation in form. It's a typical haunt for Parisians who are in the know or in the avant-garde. And my companions, 47-year-old choreographer Franck Apertet and his partner Annie Vigier, 46, are, without doubt, both.

"Tell me, what is the meaning of performance in today's society?" says Apertet, raising two thick black eyebrows in inquiry. "Is it to produce entertainment? Is it to present the same old fantasies at the end of a hard working day? Or is it to challenge: to give the spectator something that wasn't there before; to shake him out of his sleep?"

It's a sombre question. Wrenching spectators from their passivity is the raison d'être of Apertet and Vigier, who work together under the company name Les Gens d'Uterpan (The People of Uterpan, a fictional place). Being a spectator of their work is rarely a comfortable experience. The dancers might stare into your eyes until you blink, they might contort their bodies into impossible angles in front of you, they might even trample your flowerbeds as part of *Topologie*, a work that involves dancers going rogue in city streets.

"We've had the police called on us many times," says Apertet, smiling, "and our

Franck Apertet and Annie Vigier. 1. 'Topologie' being performed in Paris, May 2012. 2. 'La Monnaie Vivante' at Tate Modern, London, in 2008.

Shock and Awe

Annie Vigier and Franck Apertet have founded their 20-year career on challenging the conventions of performance art. And they're still having run-ins with the police, inciting audiences to violence and generally being crazy, writes **Sally Howard**.

dancers have been threatened with physical violence, most recently in Sweden, which surprised us as there everyone is so well-behaved and conforming. As the Swedes say, *'Lilla landet lagom'* – the land where no one wants to stand out."

Les Gens d'Uterpan have performed across the world, from Tate Modern in London and the Berlin Biennial for Contemporary Art to the Ailing Foundation's Space18 in Shanghai and the Cali Performance Festival in Columbia. Their dancers are contracted locally and interviewed via Skype and video audition, a process that becomes part of the work. For Vigier, the unpredictably different responses their work elicits from country to country and performance to performance, is what keeps the work still fresh 20 years since they began.

"What's interesting is that the codes and conventions we challenge are very different in each culture, at each arts space and for each individual," Vigier says. "This makes the spectrum of responses endless."

In March 2014 Les Gens d'Uterpan began a residency of live performance and videos in Baku, organized by the local contemporary art foundation Yarat. The live performances they have put on are part of their series *X-Events*, begun in 2005, in which different performance strategies, or protocols, are based on an X-shaped stage. At the Yay gallery they performed *X-Event 2.6 d'après le protocol Le Goût*, a performance in which dancers stare silently at one another and the spectators while sitting, standing or lying on the ground as necessary to maintain their unbroken gaze. At Baku Museum Centre they staged *X-Event 2.3 d'après le protocol Les Chutes*, an aggressive performance in which the dancers push and throw each other out of the performance space until they tumble onto the ground exhausted. When Les Gens d'Uterpan performed *Le Goût* in South Korea – where a younger person staring directly into

the eyes of an older person is considered insulting – the response was explosive. When the same piece was staged on the Millennium Bridge in London, onlookers began feeding snacks to the staring dancers from their palms.

"In Baku, for *Le Goût* the spectators were a little bit frozen by the situation," says Apertet. "There was a Russian television crew there and they became part of the performance – the dancers staring at the presenter, mirroring him, as he tried to report on them. When they understood what was going on, the audience relaxed and started to play a little with the dancers."

1.

3.

1-2. A production of 'Le Goût' at Yay gallery, Baku, in March 2014. 3. Franck Apertet in the Old Town.

The public's reaction there to *Les Chutes*, says Apertet, was one of hafilement. "For this we ask our dancers to produce very violent actions that are at the extreme of their physical capability. So the audience is confused. They think: 'why are the dancers doing that? Is it for money? Is it because the choreographer must be obeyed? Are they doing it for my benefit? If so, they think, I don't want such violence for me'." Indeed, these are the thought processes Les Gens d'Uterpan hopes to engender through the piece: a questioning of the nature of the dance form and the audience's own responsibility in the performance.

The carapace of conventions and codes implicit in the act of spectatorship is a recurrent theme in Les Gens d'Uterpan's work. Apertet sees a kindred soul in David Lynch, the American film director whose works such as *Twin Peaks* and *Blue Velvet* recall earlier filmmaking conventions. Les Gens also admires 'When Attitudes Become Form', the exhibition at the Fondazione Prada in Venice in 2013 for which the curators Germano Celant, Thomas Demand and Rem Koolhaas rebuilt an earlier exhibition, the groundbreaking 'Live in Your Head. When Attitudes Become Form', curated by Harald Szeemann at the Bern Kunsthalle in 1969. "In this way you clearly see the curator's hand," explains Apertet, "and he himself becomes an artist."

But is a perception of the mechanics of art necessarily a good thing, I wonder. Is suspension of disbelief not part of the joy of being absorbed in a film; is the curator's guiding hand not part of the pleasure? "In some senses, yes," says Apertet as he takes another draught of espresso. "But in others it makes us lazy. The conventions tell us where we will be entertained, and how. And this makes our experience very narrow."

Breaking free of the restrictions of the performance space is the focus of *Topologie* (first performed in 2010), the piece that so ruffled the Swedes. The day we meet, Apertet and Vigier are preparing to stage the work in Long Island City in New York as part of DANSE, a French-American festival of performance put on by The Chocolate Factory. In the performance, five dancers will stride, dance and leap around the streets of Long Island City following a line drawn on a map and responding to the obstacles – physical and human – they encounter en route. At the same time, a soundtrack using the ambient noise surrounding the dancers will be composed in real time and broadcast via web radio.

The aim of *Topologie*, Apertet tells me, is to question the use of public space. "Public space used to be a dimension to express something and to play in and be entertained," he says. "In most parts of the world, this is no longer the case: street theatre is contained in designated areas, such as Covent Garden in London, and in Paris you have children's street games that used to be marked out in chalk that are now painted on the street, as if an authority is saying 'this is where you play'. In this way, self-expression is faked."

2.

How do Apertet and Vigier think a post-9/11 New York, with its paranoid grip on public space, will react to the chaos of *Topologie*? "In New York they're telling us that if the dancer jumps over a private wall the police will come immediately," says Apertet, laughing. "So we will ask the dancer to push what is accepted a little bit to test the boundaries and hopefully we will stay on the right side of the law; if not, that is all part of it."

After all, Les Gens d'Uterpan has form when it comes to *la gendarmerie*. I ask Apertet and Vigier whether they have ever pushed their work, and the authorities' patience, too far. "Well, our piece *Parterre* (first performed in 2009) involves our dancers disrupting a formal art or theatre space, stripping naked and climbing through the crowd," says Vigier. "When we first conceived the project we thought we'd perform it at the Centre Pompidou. They say they are the most avant-garde place, so we thought we would test this principle. Of course, they called the police immediately..."

The reedy honk of a car horn rises over the terrace wall from rue du Faubourg Saint-Martin as Apertet drains his cup; a hot young artist lights another Marlboro Red from the stub of her last and gesticulates at her companion. What next for the dance world's arch-iconoclasts, I wonder. Apertet tells me they are working on a spoof show for French radio. It looks at the paternalism of the radio form: "There will be reportage, a documentary and a gymnastic lesson," Apertet says. "Then we will address our audience and give them instructions. We will see if they obey the authority of the radio." Then Vigier says, with purpose, "We will continue our work with Les Gens d'Uterpan as long as the challenge is still there." ■

"THE CODES AND CONVENTIONS WE CHALLENGE ARE VERY DIFFERENT IN EACH CULTURE, AT EACH ARTS SPACE AND FOR EACH INDIVIDUAL."

The New York Times *: To Please, To Perplex and to Be Barely Noticed on a Dash Through Queens Topologie, a Peripatetic Show From The Chocolate Factory, Brian Seibert*
12 mai 2014

The New York Times http://nyti.ms/1oJGXFc

DANCE | DANCE REVIEW

To Please, to Perplex and to Be Barely Noticed on a Dash Through Queens

'Topologie,' a Peripatetic Show From the Chocolate Factory

By BRIAN SEIBERT MAY 12, 2014

My assignment, as I chose to accept it, was to review a performance called "Topologie" at the Chocolate Factory Theater in Queens. In the theater's lobby on Thursday afternoon, I found a map of the area with a geometrically elaborate route outlined in red. Soon, Inkyung Lee walked in, traced her finger along the map and left. I followed her out onto the misty street. She ran. I took up the chase.

For the next 90 minutes, I trailed Ms. Lee around Long Island City — along sidewalks and medians, across many streets, over walls, down back alleys, through garages and gas stations, in and out of stores and offices. Occasionally, Ms. Lee slowed down, but never for long. It was the best exercise I've ever had as a dance critic, and some of the most fun.

My little adventure, though, was not exactly what Annie Vigier and Franck Apertet, the creators of "Topologie," intended. The work, which has been staged in various European cities, is not strictly meant for an audience. In Queens, for the French-American Danse festival, Ms. Lee and four other performers each followed an itinerary several times each day. Checkpoints had to be reached at certain intervals. Hence Ms. Lee's haste. She had lots of space to cover in not much time.

In New York, her speed was not enough to draw attention. Whenever she crossed a street, she twirled. But you would notice that repeated gesture — or other ordinary ones, all set — only if you were following her. On Thursday, my following her with a notebook attracted the most notice. People who did observe her seemed pleased or perplexed. One man asked, "Are you O.K.?"

Since Ms. Lee traced the same route over and over — Thursday was Day 8 of 10 — she may have had a different effect on people whose daily routines put them in her path. Her tangible impact was subtle: She moved stones, sprigs, clothespins. She tossed pieces of map on the ground: litter on litter. She tied bags around poles but circled back and removed them.

Ms. Lee is South Korean, and when she passed through an immigration office and later left a note with Korea Central Daily News, I was tempted to construct a story. Mostly, I was charmed to laughter by details, as when she found a space for her head in the indentation of a massive girder. Above all, there was the pleasure of following, the paradoxical freedom of being led.

Despite the speed of travel, I was struck by the partly industrial, partly gentrifying, polyglot character of the area: magnificent lanes of trees up against gargantuan, screaming overpasses.

For me, the piece became about the perils and glories of rapid pedestrianism. Ms. Lee, and possibly Ms. Vigier and Mr. Apertet, seemed to understand something important about this city. As Ms. Lee sprinted through MoMA PS1, she donned a T-shirt that read "Welcome to New York — Walk Faster."

Danse: A French-American Festival of Performance and Ideas continues through Sunday at various New York locations; frenchculture.org.

A version of this review appears in print on May 13, 2014, on page C4 of the New York edition with the headline: To Please, to Perplex and to Be Barely Noticed on a Dash Through Queens.

© 2014 The New York Times Company

***Dolomiten** : Auf einen Sinn konzentriert, Margit Oberhammer*
septembre 2013

Auf einen Sinn konzentriert

TRANSART 13: „Géographie – Bolzano 2013" – Die Choreografen nehmen die Atmosphäre des Ortes auf

Von Margit Oberhammer

BOZEN. „Im Tanz gibt es nichts, das es nicht gibt'. Der Satz war gerade in einer Sendung über den zeitgenössischen Tanz zu hören. Es gibt sogar einen Tanz, den man nicht sehen kann. Findet diese unsichtbare Bewegungskunst in einem Museum statt, in einer Umgebung also, die auf die visuellen Künste spezialisiert ist, öffnet sich ein neuer Raum.

Die beiden Choreografen **Annie Vigier und Franck Apertet** bauen für ihr Kunstprojekt „Géographie" solche neuen Räume an verschiedenen Orten. Optisch ist der Raum geschlossen, er öffnet sich allein über die akustische Wahrnehmung. Im Museion in Bozen liegt oder steht das aus Gips/Holzwänden zusammengebaute Objekt in der Passage wie ein großer weißer Stein. Der Hohlraum dieser Art Skulptur wird von den Tänzern Anastasia Kostner, Jesus Maria Lezameta und Evelyn Petruzzino bespielt und belebt. Die Choreografen nehmen für ihre lebendigen Installationen die Atmosphäre des jeweiligen Ortes auf. Was haben sie in Bozen wahrgenommen? Die weißen Mauern der Altstadthäuser? Die gebauten und natürlichen unregelmäßigen Steinmauern? Das Verschlossene? Einige Besucher suchen nach einem Ein- oder Ausgang oder versuchen, von der Treppe aus etwas über das Innenleben des Objekts zu erfahren.

Die Choreographie von „Géographie – Bolzano 2013" feiert die Kunst des Weniger.

Bei der ersten Bekanntschaft oder Kontaktaufnahme mit der Transart-Performance interessieren sich die Menschen eher füreinander als für die verborgenen Geräusche. Zwischendurch legt jedoch jeder oder jede einmal das Ohr an die Wand und versucht, die trappelnden, schleifenden, stampfenden Geräusche in irgendeinen Zusammenhang zu bringen. Einige genervt, andere amüsiert. Der Geräuschpegel in der Passage ist lange Zeit zu hoch, um sich zu konzentrieren. Kinder klopfen an die Wand und möchten einen Dialog mit den Tänzern. Später wirft eine Besucherin ein paar Bonbons in das Innere des Tanzraums. Die Tänzer haben eine schier unglaubliche Ausdauer. Erst nach drei Stunden verlassen sie das Gehäuse über die gut versteckte Tür. Sobald sich nach ungefähr einer Stunde der gesellschaftliche Teil des Transart-Ereignisses bei einem Glas Wein vor dem Museion abspielt, steigt der Spannungspegel in der ruhig gewordenen Passage.

Es ist sehr wohltuend, sich auf einen Sinn, in diesem Fall auf den Gehörsinn, konzentrieren zu können. Im Gegensatz zum Bombardement aller Sinne, das der zeitgenössische Kunstbetrieb so sehr liebt, feiert diese Choreographie die Kunst des Weniger. Sie entfaltet eine große Intensität, je länger man ihr zuhört. Die zeitlichen Abläufe einer Tanzdarstellung mit Anfang und Ende sind aufgehoben und beharren hier auf dem je gegenwärtigen Augenblick. Die Geräuschabfolgen scheinen sich zu wiederholen in einer Art von kreisenden Schleifen. Das Flüchtige der Tanzkunst wird durch die Behausung beständiger und nimmt Züge des Beharrungsvermögens von Skulpturen und Steinen an. Manchmal hört man ein lautes Atmen. Manchmal so etwas wie leises Flüstern. Aber vielleicht passiert das nur im eigenen Kopf. Vielleicht ist es der Kindergott oder das Kinderungeheuer, das im Stein schläft und für kurze Zeit erwacht.

***Alto Adige** : Giornate di prova al Museion per les gens d'Uterpan, Daniela Mimmi*
septembre 2013

ASPETTANDO TRANSART

Giornate di prova al Museion per "Les gens d'Uterpan"

Annie Vigier e Franck Apertet, i fondatori della compagnia, sono già a Bolzano
Dal 18 al 22 settembre saranno al Passage del Museo con il loro "Geographie"

di Daniela Mimmi

BOLZANO

Nel teatro tradizionale la commedia, il balletto, lo spettacolo, nascono all'interno di una struttura precisa e prevedibile. Annie Vigier e Franck Apertet fanno il contrario: costruiranno lo spazio (scenico?) in base ai movimenti di tre ballerini. *Géographie*, che la compagnia di danza Les gens d'Uterpan presenterà al Museion Passage dal 18 al 22 settembre nell'ambito di Transart, richiede una lunga e complicata preparazione. Per questo Annie Vigier e Franck Apertet, i due fondatori della compagnia, sono già stati a Bolzano per studiare la location e la coreografia della performance ideata per adattarsi al luogo che la ospita. Per ora si sono accontentati di una settimana, ma torneranno in questi giorni per un'altra dozzina di giorni di prove. Non potendo occupare il Passage, dove verrà presentata la performance, i due coreografi e i ballerini, provano nell'ampia sala sottostante e quando tutto sarà pronto, la struttura verrà restituita all'ingresso del Museion. "Saranno i ballerini a disegnare lo spazio che noi finiamo con lo scotch seguendo i loro movimenti", spiega Franck Apertet. Dal 1991 Annie Vigier e Franck Apertet sono conosciuti con il nome Les gens d'Uterpan. Con i loro lavori indagano le norme che stanno alla base dei progetti artistici, conducendo a una riflessione sui differenti metodi di rappresentazione, produzione e interpretazione di essi. *Géographie*, che sarà presentato in prima italiana a Transart, è una partitura ideata per un gruppo di ballerini in uno spazio specifico. I ballerini sono selezionati nel luogo in cui si svolge la performance, in questo caso scelto tra i ballerini altoatesini, due ragazze e un ragazzo. Lo spazio in cui si svolge la loro azione (realizzata con strumenti e mezzi reperibili in loco) determina la fisionomia della struttura, sempre differente, che ospiterà la coreografia. *Géographie* ha preso forma nel 2012 a Vilnius, 2012 e nel 2013 a Lione, quindi quella di Bolzano in settembre, sarà la terza installazione, e si chiamerà per esteso Géographie, Bolzano, 2013. "Géographie è una declinazione del processo di reaction" ci spiega Franck Apertet, "con un senso ben preciso: vedere l'arte da punti di vista diversi, partire dalla nostra società e dare libero sfogo alla fantasia. Nel teatro tradizionale lo spettatore ha poche possibilità di intervenire con la propria fantasia, perché è obbligato a seguire lo spettacolo messo in scena da altri. C'è una specie di totalitarismo degli attori. Con Géografie, lo spettatore costruisce il suo spettacolo con la sua fantasia". Gli spettatori non vedranno i ballerini in azione, né i ballerini si vedranno tra di loro. Lo spettatore può solo ascoltare quello che succede al di là del muro. Ma perché la scelta di un museo? "Nel museo viene trasferita la realtà. Ma per entrare in un museo, l'artista e l'arte devono essere morti. Qui lo spettatore si confronta con la morte, rappresentata dal muro dietro il quale si muovono i ballerini. Cosa c'è dietro al muro? Verità o falsità? I ballerini stanno ballando o fanno solo rumore? Questa è arte o moda?". I ballerini danzeranno dietro la struttura per 4 ore ogni giorno, ma la loro presenza seguirà una cadenza inaspettata e sarà percepibile solamente dai rumori e dalle vibrazioni meccaniche provenienti dall'area della performance. E anche questo è Transart. "Siamo molto contenti di partecipare a Transart perché ci dà una bella visibilità, è conosciuto a livello internazionale e soprattutto ci piace avere un pubblico di gente curiosa, creativa, che va al di là degli schemi... o dei muri, come nel nostro caso".

Annie Vigier è la cofondatrice della compagnia nota con il nome di Les gens d'Uterpan

Questa mattina la presentazione del programma

Conferenza stampa di presentazione questa mattina per l'edizione 2013 di Transart. Il Festival si muove nel segno dei nomi, che mettono in moto immagini, danze e pensiero. Per due settimane, dall'11 al 28 settembre nuovi artisti, nuovi luoghi, nuovi contenuti faranno volgere lo sguardo degli spettatori verso il futuro. Ogni progetto di Transart(i) nasce con il preciso intento di cancellare confini, creare nuovi spazi di riflessione ed esperienza e mostrare la cultura contemporanea nella sua più totale immediatezza. Musica, arte, performance, danza, incontri con artisti e film costelleranno il programma del festival. Dopo una partenza un po' in sordina, negli anni Transart è cresciuta e si è radicata nel tessuto culturale cittadino in modo sempre più vigoroso, riuscendo a coinvolgere una fetta sempre più ampia di popolazione. Risultato tutt'altro che scontato, considerato il carattere molto particolare delle proposte culturali ed artistiche portate avanti dagli artisti che prendono parte alla rassegna e procedono nel segno di una straordinaria libertà creativa, sia a livello di idee che di allestimenti.

MUSEION

Domani doppio appuntamento con il museo e le sue proposte

BOLZANO

Parlare al pubblico del proprio lavoro e svelare magari qualche dietro le quinte del museo: è questo "Museion si presenta". Ogni giovedì, durante le visite guidate gratuite, il team di Museion illustra la propria attività - l'iniziativa è nata nell'ambito della mostra tematica Little Movements. Il 5 settembre alle ore 19 è con Brita Köhler, Ivo Corrà e Judith Wegerdi team della mediazione. Dalle visite guidate ai dialoghi dell'arte, dai laboratori per bambini e le scuole agli incontri per la terza età: i metodi e le strategie per avvicinare il pubblico all'arte contemporanea sono tanti e molto più complessi di quanto si possa pensare. Ultimo appuntamento con la rassegna video 2013 della facciata mediale a Museion.

Sempre domani poi, alle ore 21, l'artista romano Marco Raparelli presenta il suo video inedito "Cosa succede" in dialogo con la curatrice Frida Carazzato – alle 22 segue la proiezione sulla facciata mediale.

Cosa succede ogni sera quando il museo si spegne e le mostre chiudono, cosa succede negli uffici in cui si lavora - insomma cosa avviene quotidianamente in un museo? Marco Raparelli (Roma, 1973) prende le mosse da queste riflessioni per raccontare e illustrare il suo Museion immaginario e immaginato. Nel video, creato per l'occasione, divertenti figurine ispirate ai fumetti lavorano al computer o parlano al telefono, mentre su un altro piano un visitatore si riposa placido su un divano. È ancora una mostra presenta opere famose, come la Brillo Box di Andy Warhol, accostate ad opere di artisti immaginari.

Con un linguaggio ironico e immediato Raparelli tratteggia così tante micro storie, che, proiettate sulla facciata, risultano come un grande poster, mentre le linee dei disegni esaltano la trasparenza dell'architettura di Museion e la sua capacità di far emergere e mostrare i suoi contenuti.

Archivio Ufficiativi LOD

Theater der Zeit *: Der Tod des Zuschauers, Annie Vigier & Franck Apertet*
septembre 2013

T O P O L O G I E,
der Tod
des Zuschauers

Annie Vigier und Franck Apertet
(les gens d'Uterpan)

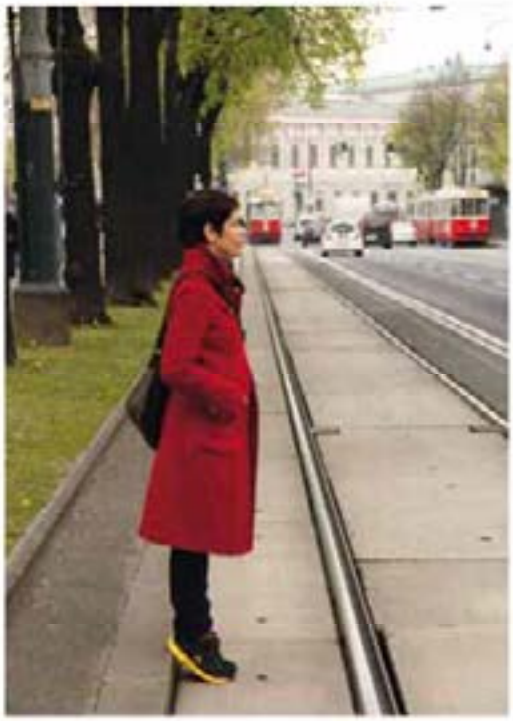
SCORES 09/13 — S. 5

Das Projekt *Topologie*[1] greift die Konventionen des Theaters auf, indem es die grundlegenden Einheiten einer Aufführung (Zeit-Raum-Handlung / Kommunikation-Proben-Zeigen) reorganisiert. Als per Definition neutraler und serieller Ort wird die Bühne verlassen und eine ›kollektive Bühne‹ im Stadtraum in Besitz genommen. Diese Strategie legt die Kodes offen, die unser Verhalten im Alltag bestimmen, und befragt auch den Status des Tänzers und die Praxis von Choreografie neu.

Topologie arbeitet mit einer schematisierenden Grafik, die eine Idealstruktur zur Fortbewegung im Raum darstellt: ein Diagramm von Wegen, auf oder außerhalb der Bühne. Diese Ausgangsgrafik wird in jedem Projektzusammenhang in Abhängigkeit von dem jeweiligen sozialen, urbanen, natürlichen und kulturellem Kontext neu ausgerichtet. Durch die Ausdehnung der Bühne auf ein ganzes Gebiet und die Anpassung der Choreografie an das Alltagsleben können potentiell alle Nutzer des öffentlichen Raums das Projekt aktivieren und daran teilhaben. Allerdings bleibt das Dispositiv, das *Topologie* entwirft, in seinem ganzen Umfang denjenigen vorbehalten, die das Projekt in allen Umsetzungsschritten begleiten.

Aus diesem Grund ist auch ein Zeitraum von zehn Tagen zur Recherche und Entwicklung nötig. Diese ›Probenzeit‹ ist an die Öffnungszeiten der Geschäfte und der öffentlichen Verwaltung gekoppelt. In Form eines Displays (d.h. der Karte des Stadtgebiets, einer Erläuterung zum Konzept des Projekts und einer Sound-Partitur) wird diese Phase an einem Referenzpunkt installiert und sichtbar gemacht, der während der Dauer von *Topologie* öffentlich für das Publikum zugänglich ist und das Verhältnis von Zuschauer und Bühne neu konfiguriert. Parallel dazu sendet ein lokaler Radiosender, der im Vorfeld angesprochen wird, den Sound-Score, der im Laufe des Projektes entsteht. *Topologie* endet mit dem letzten Tag und der völligen Synchronisierung der entstandenen physischen und klanglichen Scores, d.h. einem Zusammentreffen der dem Projekt eigenen Zeit, Ort und Handlung.

Um ihre Choreografien zu entwickeln, die sich aus einfachen, alltäglichen Aktionen und daraus resultierenden Gesten zusammensetzen, analysieren die fünf Tänzer und Tänzerinnen den



Kontext, der ihnen durch den grafisch vorgezeichneten Parcours vorgeschlagen wird, zu einem bestimmten Zeitpunkt. Das Bewegungsmaterial, das sie entwickeln und in Form von Scores aufzeichnen, stützt sich auf ihre Interpretation der jeweils vorherrschenden Gewohnheiten und der Charakteristika eines Viertels, das sie durchqueren. Sie reagieren auf physische, menschliche oder gesellschaftliche Hindernisse, die ihnen begegnen, im Wissen darum, dass jede der Gesten und der Aktionen, für die sie sich entscheiden, peinlich genau wiederholbar sein muss. Es geht dabei um mehr als auf das zu reagieren, was erlaubt oder verboten ist. Durch ihre subtilen Analysen der Stimmungen und Atmosphären und der ganz eigenen menschlichen, gegenwärtigen und historischen Energie eines bestimmten Gebiets fangen die Tänzer das Normale, also die Norm, die Art und Weise, mit der wir uns im und durch den öffentlichen Raum ausdrücken und zu einem kollektiven Körper werden, ein. Nach und nach verändert sich im Zuge der konkreten Auseinandersetzung mit dem Stadtraum das perfekte Muster der Ausgangsgrafik und legt etwas frei, was wir »soziale Topologie« nennen.

Bei *Topologie* wird kein Zuschauer im herkömmlichen Sinn eingeladen, auch wenn das Publikum in verschiedener Form existieren kann: als informiertes Publikum, das über den Referenzpunkt Zugang zu dem Stadtplan und der Sound-Partitur hat. Als Publikum der Anwohner, Kunden und Geschäftsleute, die die wiederholte Gegenwart der Tänzer entdecken (oder auch nicht). Als diejenigen Personen, die die Sound-Partitur über das Radio hören. Dieser parzelläre Zugang zum Projekt wirft jeden auf die Bewertung dessen zurück, was er oder sie als künstlerisch oder nützlich anerkennt. *Topologie*[2] befragt die Verantwortung aller am Kreationsprozess Beteiligter und fordert sie auf, als Bürger, Künstler, Organisatoren oder Publikum eine Neu-Definition des Politischen vorzunehmen.

1
Das Projekt *Topologie* wurde vom 5.–14. April 2012 im Kontext des künstlerisch-theoretischen Parcours *SCORES°5: Chöre* am Tanzquartier Wien und im Wiener Stadtraum realisiert.

2
Siehe den Arbeitszyklus *RE | ACTION* von les gens d'Uterpan, www.lesgensduterpan.com

Fotos — Angela Bedekovic

Tiptologie, Tanzquartier Wien, April 2012 –
Auszug aus dem Score der Tänzerin Sophie Demeyer
—

Sich so direkt wie möglich, mit festem Schritt, zum linken Winkel der Portalhalle bewegen, der rechte Arm schwingt, die Mütze ist in der rechten Hand.

Der Linie auf dem Boden folgen, durch das Portal durchgehen.

Sich mit dem linken Fuß leicht am Vorsprung an der linken, inneren Ecke des Portals abstützen.

Nach rechts sehen und gleichzeitig den Gang verlangsamen.

Anhalten, den Blick immer noch nach rechts.

Die Mütze aufsetzen, die Jacke zumachen, die Kleidung zurechtrücken.

Wieder losgehen, festen Schrittes, nach der zweiten Ecke des Brunnens nach links drehen.

Die Hände in den Rücken legen.

Den Hof Richtung Eingangsportal überqueren.

Eventuell über die großen, farbigen Liegemöbel gehen.

Eine Markierung auf dem Boden ansteuern: quasi gegenüber des Haupteingangs, dort auf beiden Seiten einen Fuß setzen, die Arme fallen lassen.

Leichter Lauf zur linken Tür am Eingangsportal.

Linke Schulter an die linke Seitenwand des Portals lehnen.

Versuchen, die Ampel immer im Blickfeld zu behalten, dafür sind ein paar Schritte nötig.

Wenn sie für die Fußgänger auf grün schaltet, langsam losgehen, an der rechten Wand schleifend (Prospekte, Shop…), entlang der gesamten Länge des Portals.

Aus dem Portal herausgehen, flanieren, Hände im Rücken, sich auf die letzte Bank in der linken Reihe setzen, um jemanden aus den Vorbeigehenden auszuwählen.

Auf die ausgewählte Person zugehen, versuchen, hinter ihr ihre Haltung nachzumachen.

Die Ampel schaltet auf grün, Gang und Körperhaltung übernehmen.

Diese Haltung sofort nach dem Überqueren der Straße wieder verlassen.

Zu der Diagonale des Sterns gehen, nah an dem dicken Steingeländer, und den Punkt B ansehen, den ich nicht sehen kann.

Beide Hände in den Rücken legen, sehr fester Schritt.

Mitten auf dem Weg die linke Hand fallenlassen, die andere bleibt im Rücken.

Beide Fersen in das Loch stellen, das ich im Tier entdeckt habe.

Festen Schritt wieder aufnehmen.

Im Gras langsamer gehen, als ob ich keinen Lärm machen wollte.

Ein bisschen am rechten großen Busch entlangstreifen.

Die Straße überqueren, einen Moment lang die Leute beobachten, die sich über dem Elefanten unter dem X-treme-Plakat amüsieren. Den Arm, der immer noch im Rücken liegt, fallen lassen. Leicht nach vorne lehnen.

Zurück auf die Wiese, sich leicht gegen die 3 großen Bäume lehnen, die wie umgestürzte Bücher zugeschnitten sind.

Zur Holzpyramide gehen und mit dem rechten Fuß durch 1, 2 und 3 kleine Tritte ihren Widerstand prüfen.

Wieder losgehen mit bestimmtem Schritt.

In der linken Allee eindringlich nach links von mir blicken.

Den Punkt B ansehen und hinrennen.

Falls man beim Überqueren warten muss: Klang des Blindensignals imitieren: tak, tak… und bei jedem zweiten tak den Kopf systematisch nach links bzw. rechts drehen. Sobald es möglich ist, die Straße rennend überqueren.

Zur schwarzen Stange gehen, sie rechts umrunden, rechte Hüfte daran lehnen, entspannte Haltung.

Warten, dass Annie mich überholt.

Annie Vigier und Franck Apertet arbeiten gemeinsam seit 1994 als les gens d'Utrecht an experimentellen Projekten im Bereich von Theater, Kino, Werbung und Mode.

***Sydsvenskan** : Dans på gränsen, Anna Ekros*
16 novembre 2012

FREDAG 16 NOVEMBER 2012

SYDSVENSKAN

Dans på gränsen

MALMÖ. Den franska duon Les gens d'Uterpan tar teaterns, konstens och dansens nötta konventioner och traditioner – finhackar, skakar och rör om. Resultatet blir ... oförutsägbart. Omskakande. Och hemligt.
I kväll gör de sin grej på Inkonst.

Annie Vigier och Franck Apertet började arbeta ihop redan 1994. Redan då med en ambition att undersöka dansens gränser och roller. Inte så mycket fysiskt, som socialt och ekonomiskt.

– För oss är dansen hela systemet, hela strukturen, med dess institutioner och roller, säger Frank Apertet.

Deras arbete förde dem bort från det typiska – från koreografin, från tanken på att göra en föreställning som är likadan kväll efter kväll, på plats efter plats.

– Det vi gör idag har mer med konst att göra än med traditionell dans. Men vi behåller förstås vår blick och vår känsla för kropp och rörelse. Vi vill balansera på gränsen mellan konstarterna, säger Anne Vigier.

De talar länge om sin arbetsprocess: att undersöka just den här scenen, förutsättningarna för inbjudan, platsens historia och använda teatern som ett mikrokosmos för analys av samhället.

En annan axel rör själva konstnärens frihet. I ett aktuellt verk, "Parterre", krävde de av arrangören att få uppföra i stort sett vad som helst, när som helst. Resultatet blev ett verk där dansare rullar, fysiskt, genom den sittande teaterpubliken – först med kläder på, sedan nakna.

Kanske kan man säga att Les gens d'Uterpan förenar konstens konceptuella och analytiska metoder med dansens kontroll över kroppens uttrycksmöjligheter. Och då kan verket bestå i att låta dansare springa som galningar, i timmar, på ett galleri. Eller göra något i det offentliga rummet.

Vad de ska göra på Inkonst? Om det tiger Les gens d'Uterpan (ett namn, som i klassisk dadaistisk anda inte betyder något särskilt). Men att det knappast handlar om att som publik lugnt sjunka ner i fåtöljen och bli serverad en läcker dansräkmacka, är nog klart.

– Vi hoppas att våra verk ska få publiken att reflektera. Över samhället, men också över var gränsen går mellan publik och konstnär, säger Anne Vigier.

Utforskande dansföreställning

Vad? "Inkonst", dansverk av den franska duon Les gens d'Uterpan (Frank Apertet och Anne Vigier).

När? I kväll klockan 20, på Inkonst i Malmö.

Hur? Oväntat, fysiskt, involverande i gränslandet mellan teater, dans och performance.

Dance on the edge

The French duo Les gens d'Uterpan takes theaters, arts and dances worn conventions and traditions - minces, shake and stir.
The result is ... unpredictable. Shattering. And a secret.
Tonight they do their thing at Inkonst.

Annie Vigier and Franck Apertet began working together in 1994. Even then, with the ambition to study dance boundaries and roles. Not so much physically, but socially and economically.

- For us, dance is the entire system, the entire structure, with its institutions and roles, says Frank Apertet.

Their work led them away from the typical - from choreography, from the idea of making a show that is the same night after night, in place after place.

- What we do today has more to do with art than with traditional dancing. But of course we keep our eyes and our sense of body and movement. We want to balance on the line between art forms, says Anne Vigier.

They talk for a long time about their work process: to investigate this particular scene, the conditions of the invitation, the history and to use the theater as a microcosmos for the analysis of society.

Another shaft touches the artist's freedom. In a recent work, "Parterre", they demanded by the curators to set up almost anything, anytime. The result was a work in which the dancer rolls, physically, by the seated theater audience - first with clothes on, then naked.

Perhaps one can say that Les gens d'Uterpan combines art's conceptual and analytical methods with dance's control over the body expression. And then the work can consist of allowing dancers to run like crazy, for hours, in a gallery. Or do something in the public domain.

What will happen at Inkonst? Les d'Uterpan are quiet about this (a name which, in classical dadaist spirit does not mean anything in particular). But it's NOT about the audience quietly sinking into the chair and be served a delicious dance sandwich, is probably clear.

- We hope that our work will make the audience reflect. Of society, but also over the border between audience and artist, says Anne Vigier.

When? Tonight at 20, at Inkonst in Malmö.
How? Unexpectedly, physical, involving the boundary between theater, dance and performance.

***Express Ilustrowany** : Lodz performersko zinterpretowana, RS*
28 septembre 2012

ŁÓDŹ PERFORMERSKO ZINTERPRETOWANA

Taniec miasta

W różnych punktach Łodzi piątka tancerzy „bada choreografię miasta", szuka jego rytmu, wpisuje się w relacje społeczne... Takie są założenia performerskiego projektu „Topologie" francuskich choreografów Annie Vigier i Franck Aperteta, wcześniej realizowanego w Belfort, Besancon, Zurychu, Wiedniu i Paryżu, a teraz w Łodzi we współpracy z Muzeum Sztuki.

Czy Łódź ma swój specjalny rytm?

– Jest ciężka – mówi **Franck Apertet**. – Nie chcę jej interpretować. My nie zabawiamy publiczności, chodzi o fizyczną obecność tancerzy w codzienności, o ich energię, o wartość pracy artystycznej.

– Czasem bywa nawet niebezpieczne – mówi jedna z tancerek. – Zobaczyłam na murze napis ŁKS, zaczęłam krzyczeć ŁKS i zrobiło się groźnie.

– Ale też odruchy ludzkie są czytelne – dodaje inna. – Kiedy położyłam się na murku, wiele osób podchodziło, chcąc mi pomóc.

Realizatorzy projektu spotykają się z zainteresowaniem łodzian. Bywa jednak, że któryś z widzów rzuca pytanie: „To ja na coś takiego płacę podatki?"

Choreograficzno-taneczne rozpoznanie miasta potrwa jeszcze dwa dni. **(RS)**

FOT. MACIEJ STANIK

LES GENS D'UTERPAN

Social experience and instinctual acts

Chiasmi 5/12/1995 et Jumelin 29/2/2000
conception Annie Vigier et Franck Apertet
photo Mathieu Bouvier, 2011

INTERVIEW ILIANA FYLLA
lesgensduterpan.com
mathieu.mathieu.free.fr

24

"Les Gens d'Uterpan" is a French dance group that has managed to captivate the audience's attention in some of the largest international contemporary art centers in an exciting and rather mysterious way. Through their activities, the choreographers of the group Annie Vigier and Franck Apertet, give a rather activistic answer to stereotypes that haunt contemporary dance, live performance and contemporary art in general. By presenting themselves as defenders of the conceptual art row, they are searching for new ways of producing, promoting and making interpretation of a piece; whereas their wish is to reconsider the relationship among audience and performers artists.

Under specific references to their projects and by adopting a poignant tone, Franck Apertet comments on the various dimensions which are related to the aspects that people are nowadays made of; while at the same time he indirectly reveals some of his thoughts on the different aspects of the notion of animality and of the instinctual self in art and society. Mathieu Bouvier's portrait is the duo's answer to this topic.

Indiscipline, Social Norms, Instinct, Reason
Experimenting, transgressing the limits and challenging the conventions are the dynamic guide lines of our job. With a recurrent manner, we create relational statements that are often aggressive and uncomfortable but at the same time they open new possibilities of coexistence by revealing psycho jams and personal tensions. Surprisingly, challenging the norms require a complete "letting go" and self-discipline.

Art and Life.
From the world of spirituality
to the world of physical experience
Keep in mind that every experience passes through the body. On that basis, the Other and the general context are still the protagonists that make knowledge possible. At this point, we somehow are in accordance with the Futurs' movement. Since it contains the unknown and stimulates the instinct, we believe that each relationship establishes a discovery. As artists, we are constantly looking for free and non-protected social relationships.

Parterre[1] | Physical contact and penetration of interpersonal distances
The performance is irrupted in the theater auditorium without permission or prior announcement creates alertness. As the dancers' body is being imposed on the audience, the audience's relationship with body and dance is redefined by taking a new dimension. Contrary to the theater's strict disposition, the passive viewer realizes the sophistication and the rigidity of the contracts he subscribes within his relation to live art.

X-Events: Salives[2] | Aesthetic unusual on stage…
Images of organic, natural, physical expressions
In the X Event series of performances, showing the physical conditions and producing intrusive actions gives an answer to our desire to separate the notions of hypocrisy and moral values. The dancers who are willing to undertake these projects and thus create those images don't do it without personal conscience. The audience should always be alarmed. That is the only way to confront the artist and discover the function of art. Behind the dominant conventions, a reflection is possible.

Nude.
The criticism in the controlled adjustment of the modern man
and the implied return on the values of nature and primitive life
There is no return to the original primitive values of life but, more specifically, a criticism towards all kinds of contracts as well as towards controlled social adaptation of the cultivated man. We demand an overcoming of sexuality through a distancing from the mechanisms of desire. The nudity in our work expresses what is vulnerable and fragile, revealing the mechanism of groups. Our dancers demonstrate nudity and support it in that same sense and direction.

Provocation as a physical need
Our strategy is based on not commenting directly on moral or legitimacy issues. Thus, we let the audience do that! Our actions are quite simple, direct and liberated!

Pièce qui porte le nom et l'adresse du lieu où elle se produit[3] | Adaptability
As a proposal on today's life
No romanticism! There is no revolution to expect. Our take on things may change, but things do not change. Only a further arrangement of the social and philosophical combinations can alter the interpretations of reality and generate something new…

Artist: Human and animal. Feelings, Emotion. Thought and poetic Interpretation
Who are Les Gens d'Uterpan?
«Audacity, more audacity, always audacity» shouted a politician from the French history. We must abandon the current norms.

Les Gens d'Uterpan fascinate the world!
It is essential to think the context in which a performance will be inscribed. Different projects of the rejection process have a goal to be integrated in the concept and to respond to conditions of specific contexts. Sometimes a play can change so much because of its framework and can result to a new play. It is probably due to the ergonomic element of our job that becomes cosmopolitan.

Shooting for OZON | An original project
Animality. Conception. Concept
The idea, creation and reproduction are the basis of your questions. Animality exists as a term with a dual notion that is not always understood in the society's concept. By creating, is to escape while inventing a result. To illustrate ideas through results, that is fundamental. We didn't want to be illustrated or to set up the shot. So that's our answer within the context you posed.

Plans for 2012
From November 23rd 2011 until April 2nd 2012 we are imposing in an autonomous manner the project *Absence* as part of the *Danser sa vie* exhibition that is held in the Pompidou Center in Paris, in which we are not invited. *Cuter* will be performed on February 17th in Shanghai at Ai Ling Foundation, on April at Zagreb at the Museum of Contemporary art X-Event 2.7, *Salive* and *Parterre* for the Queer Festival, on June *Stimulations* at the Kunstalle de Mulhouse in France and *Cester* in the casino of Luxembourg. On September 14th to 30, *Geography* at CAC Vilnius, Lithuania.

---

1. Parterre is a dance action that is revealed unannounced when the audience is getting ready to take its seats in the theater for a foreign program. A group of dancers is entering the hall by sliding on the back of the seats and at the same time on the bodies of the audience. The action is repeated twice but this time the performers are unbroken.
2. Salive comes from the word salive and is one of the seven statements that make up the X Event project, an idea that resises the strict relationship of the performance with the theater scene and introduces dance into an exhibition environment. Five dancers are placed close to each other wearing only their underwear. For a few hours, they create a grid of saliva's secretions which is then laid in the body of the other dancers.
3. The Nine projects Event Salives delivers the project (Force that bears the name and address of the place where it is put on) explains in a "nomadic" and instinctive way the spectacle of life connected to the practice of dance. The idea of the project is moved and adjusted each time in the context of each space. The audience that responds to the challenge of the cultural institution which hosts this performance, is placed next to a night club's dance floor, in a formal way, by the group. Thus, the audience is invited to watch the clients enjoy themselves by dancing for 48 minutes. Nobody of course expects what is about to happen.

***Song Yafeng** : The art practice of french artist collective les gens d'Uterpan, Hu Yun*
mai 2012

为期一年的艺术项目《占领舞台》在2012年继续为观众呈现其第8个现场项目，独立策展人比利安娜·恩瑞克此次邀请了来自法国的艺术小组“来自乌特潘的人”（安妮·维杰尔与弗兰克·爱普泰特，“来自乌特潘的人”也是由两人注册的舞团名称）。在上海外滩一八号，与二百多位观众合作完成了他们的现场作品 *Caster*。（Caster，单词“cast”的法语化表达，常用于法语类的影视资料及演艺行业。此处特指这件作品。）

权力（A.tho.ity）

“我是安妮”，“我是弗兰克”，“跟我们来”

……

“这组人弯曲膝盖。脚原不能离地，保持这个姿势”

……

“这一排，离开”

……

只听见两位编排者的口令和人们时快时慢的脚步声。所有人按照口令行事：走动、站定、分组，两位编排者与每个人都有短暂的眼神交流。一组行动（Action）之后，一部分人被要求离开。

命令，服从。不断更替的参与者与编排者之间始终保持着一种“默契”，直至每一轮最后两位留下的参与者，被要求“互相表示祝贺”，“离开”。相信这是他们所经历过的最莫名其妙的一次“胜出”。

编排者在每个人心中所处的位置已经限定且组织起了一个等级清晰的体系，这个位置也暗示出一种基于观察而产生的权力关系。正是编排者的“地位”要求他们对于参与者的身体改造、形态品质和心理机能进行持续不断地评估。尽管每一位参与者在一个个类如其来的命令之下根本无暇顾及，但整个过程中的每一个环节都被精确地执行着。在进入空间之前工作人员复述的口头协议和签名，从一开始就已经试图引导人们进入一个服从的角色，编排者的“权力”即已生效。进入表演空间后，两位编排者的每一个口令和动作其实都有明确的针对性：与每位参与者短暂的对视使每个人充分暴露出自己对于这个未知状况的适应程度；而四组人分别被要求完成的四组动作，虽不是取自对专业舞者的考核标准，却是人类身体所能够完成的基本动作；指令“将你身体上可以触碰的部分给我”——更是清晰直接地体现出参与者与编排者之间在短时间内所建立起的信任程度。

> 命令，服从。不断更替的参与者与编排者之间始终保持着一种“默契”，直至每一轮最后两位留下的参与者，被要求“互相表示祝贺”，“离开”。相信这是他们所经历过的最莫名其妙的一次“胜出”。

而这一整套程序被一次次准确无误地实施，与编排者被赋予的“权力”紧紧联系在一起。舞团挑选舞者，这一过程自身的法则通过授予编排者（Choréographier）一种令制且绝对主导的权力去进行观察，而正是作品展出的空间，当代艺术的语境，甚至包括参与的每一位观众，使得这种无形的权力得以被落实，并无限放大。然而，相信大部分参与过的人都有相同的疑问。这一切的理由是什么？可是大家是否去质问过现实世界中那些“规则”的理由呢？艺术家要求观众在进入空间之前写下自己的姓名，其实一开始就建立了一个平等关系，入口处的招贴上清楚地写着两位编排者的姓名，那么参与者写下自己名字的那一刻其实证明了自己是作为一个独立的个体来参与作品的。当展厅内的所有人按照编排者的要求，绕着整个空间行走，并不断加快速度，这一刻不就是我们每天的生活片段么？摩肩接踵的人来人往，你被突然停下，接着又被一种莫名的信任带往下一个地点，完成下一个任务（Task）。人们似乎学会了“享受”这个过程，尽管有些茫然，但环境里的人都比较茫然，那么，就继续吧。是每个人自动放弃了作为独立个体的权力，而选择戴上与别人一样的面具。

可是，这一切的原因——编舞者的权力，规则制定者的权力，真的是那么坚不可摧吗？

这才是艺术家试图去挑战的，他们针对一件现场作品，针对舞团本身的规则，还有当代艺术中空间，艺术家（表演者，即此处的编排者）和观众之间的关系等最基本的因素进行不断地质疑，而同时，他们更希望观众也能够对这些似乎已经司空见惯的模式进行反思，其实权力往往是极其脆弱的。

再｜行动（Re｜Action）

Caster 这件现场作品是安妮与弗兰克于2008年开始的名为“再｜行动（Re｜Action）”的一系列现场项目之一。他们的创作具有极为明确的目标和针对性。通过一系列的实验探索，一些问题得到重新关注并被深入讨论，同时又会有另外一些新问题被提出，而“新问题”依然围绕着几个固定的对象展开，在整个现场艺术的语境下，两位艺术家尝试用各种实验来建构一种对于既定框架的不间断的批判性反思，去揭示社会机制的弊病和艺术实践中的各种既定规则。“再｜行动”的过程中所实施的一系列项目运用各种最基本的条件和元素，同时在舞蹈和（行为）现场这两个语境中将动作的载体、内在联系、外观现象逐一诠释。

作品《面试通知》（*Avis d' Audition*, 2008, 2011）是该系列中被早被实施的一个现场项目，作为一件剧场作品参加了2008年的一个舞蹈艺术节（Festival Andanthé, Paris）。“来自乌特潘的人”舞团向当地的舞者发出面试通知。而同样的内容也出现在了艺术节的节目单上，所来作为舞团的演出简介。所以那天舞台上“演出”的是完全真实的舞团挑选舞者的面试考核。

在“面试”——也就是演出开始前，两位舞团编导（安妮和弗兰克）与前来面试的舞者及场下的观众宣读了舞团介绍及面试内容等具体信息，然后便按照程序进行面试，过程中被淘汰的舞者必须离开舞台。但他/她可以选择坐到观众席中。通过初试的舞者，都会得到与其他同等规格的舞团面试一样的报酬。这笔资金则来自该艺术节为这场“演出”向舞团支付的费用。最终选出的舞者也被舞团正式聘用。整个面试过程，也就是这件作品，持续了三个半小时。

“再｜行动”系列中的另一件代表作品

01

02

03

《现场/后座》(Fortuna，多义词，指运气，同时也可指剧场中的后排座位)，则是将作品中的各种关系推向了极致。该作品于2010年参加了巴黎的舞蹈艺术节(Festival Artdanthé 2010)和第八届柏林双年展，对艺术节和双年展中一个个已经被精心制定的节目流程(这些节目就在剧场、礼堂、会议厅等场所)完成了一次又一次"经典干涉"。艺术节的主办方和双年展的主办方都必须与艺术家签订协议，协议规定通过各种宣传渠道主办方只能发布这件作品，而所有人，包括表演出和相关活动的剧院、展厅、礼堂和观众都不会被告知该件作品具体的展出时间和地点。两位艺术家会随机选择一场演出或放映活动，与这件作品的一位舞者一起去排队买票，然后和观众一同入场，舞者从观众席的两边走到末排座位后面，然后一位经纪者分别开始从观众席上缓慢的舞台"翻滚"下来，他们的身体柔软地蜷成团状。当一位舞者全部"滚落"至台前，他们慢慢站起，将双臂全部展开，再次走到末排座位后面，开始转身翻滚，直到再次到达台前，舞者穿起衣服，作品结束。作品的时间长度取决于座位席的数量。

"再！行动"系列的13件作品都在不同程度上以不同的方式来重新定义舞者、编舞者、剧场或艺术本身，当然还有组织者或策展人以及每一位成主动或被动参与作品的观赏者(Spectator)个体。清晰了当地指出在艺术的整个语境下(无论是舞蹈、行为，还是所有带有现场性的作品)，每一个组成部分都必须在"分享"这种自我反思的责任。两位艺术家并非在创造一件件新作品，他们的工作更多的是通过自己的行动(Action)来带动行业内的其他部分不断地做出反应(Reaction)，甚至有时是迫使他们做出反应，以此来向各个领域间的所有既定界限施加更大的压力。

拉赫莫斯 (Fak the U...)

艺术小组"来自乌特勒的人"成立于1994年，在这之前，拉妮是一位职业体操运动员，后来三克桑初学的是文学，80年代中期在"静修工作坊"的学习生活经历(Chaine Cinema for Fast Wiser Synthesis，由印度的现代舞编舞，精神导师希拉·拉贾 Shiela Raj 在法国南部开设，运用拉贾独创的"移动呼吸法 Moving Breath"对

学员的形体、精神进行重塑，并被广泛运用于理疗过程），使安妮开始思考身体与精神之间的界限，这种思考和挑战也一直延续到今天。之后在“石兽舞团”（Dance Company Roo in lichen）的8年，安妮又作为舞团的诠释者（在现代舞舞团中，舞者通常被称为诠释者Interpreter）与舞团共同经历了现代舞（实验舞蹈）在法国的“黄金年代”，在此期间，该舞团在国家的支持下出品了多部大制作的实验作品，其中最著名的是他们将舞台布景拍设在悬崖峭壁之上，两位诠释者其实是在一个垂直的平面上演出，整件作品通过直升机定点悬空拍摄进行记录。尽管对于舞蹈本身而言，该舞团的作品并没有引发更多的思考，在追求一种视觉的极限，但相信正是这样一个舞团，为安妮对于身体——这一现场艺术永恒的课题的探索提供了一个很好的平台。弗兰克也参与过该舞团的几件作品，而在这段时间里，弗兰克为自己选择了各种不同的“体验”，他19岁才开始接受传统芭蕾训练，接着他还先后学习过编舞、作曲、灯光、舞台音效、布景制作。甚至影片放映，而弗兰克常说，他真正的理想是能够工作在这个大的“框架”（Frame）之外，但在这之前，他需要去获得一切与之相关的经验。

“来自乌特蕾的人”的早期艺术实践从传统剧院开始，安妮与弗兰克以“两人组”（Duet，指二重奏，双人舞）的形式，自己作为诠释者创作了第一件舞台作品，那是一段大约五分钟的对话，涉及了很多内容，包括荷马史诗《奥德赛》以及解剖学被了解和运用之前人们对于“身体”的理解，还有骑士精神等。两人在演出过程中发生了激烈的争执（其实直到今天，安妮与弗兰克还是会对作品的细节不断地进行争执，这已经成为了他们工作方式的一部分），而现场观众却以为那也是表演的一部分。之后的作品便开始试图去针对一些基本元素进行探索，在第二件作品中他们在舞台上呈现了一位看不见的“舞者”，而第三件作品则直接将“台前”与“台后”做了一个调换，观众看到的是后台，舞者只是坐着放松的聊天，休息，然后从两边进入“前台”去演出。而她们的确是在真实的演出一部舞蹈作品，因为观众可以隐约听到声音，看到后台的灯光，而且每次舞者回到“休息区”都是气喘吁吁的。

也正是在那个时期，他们开始慢慢总结出一个与诠释者的合作方式。他们曾经做过一个现场项目叫做《当舞者不跳舞的时候，他们在做什么？》。在舞台上让舞者去诠释自己舞台之外的状态，他们通常会与诠释者进行一种特殊训练，这也来自于两人早期的个人体验，即不停地在“诠释者”、“自己”这两者之间来回，不断地去跟踪、放弃（Trace and Abandon），并始终强调“一次真正的旅行是将自己彻底放弃的过程”。

对于剧场体系的反思使安妮与弗兰克决定将当代艺术的展厅现场作为下一个“目标”。“X-事件”（X-Event）是“来自乌特蕾的人”另一个极其重要的系列创作，由七个可以独立呈现却又互相关联的“协议”（他们坚持使用“协议”，Protocol，来定义这七个部分）组成，每个协议都由一组诠释者（专业舞者）在现场完成，分别为：奔跑（Running）、注视（Gaze）、跌倒（Fall）、尸体（Death Body）、波浪（Wave）、涎（Saliva）和望经（Kamasutra），这个系列作品同样与中世纪的诗作有关，弗兰克特别提到了15世纪荷兰诗人延·艾维拉艾茨（Jan Everaerts，又被记载为Johannes Secundus）的著名诗集《吻》（Kisses）对他思考所产生的影响。“X-事件”针对当代艺术语境下的展厅空间进行展示，有时是完整的7个协议（首次完整呈现是在一个艺术中心，诠释者在场地中央一个十字形的台上完成作品，观众围坐在四周），有时则是将协议单独展示，如2008年在里昂双年展中他们将7个协议的时间长度都延长至4个小时。在整个双年展期间每天在空间中呈现，同年在伦敦泰特美术馆则呈现了协议《奔跑》。在“X-事件”的创作中，安妮和弗兰克也与每一位完成协议的舞者一起去重新探寻诠释者、编排者、身体、心理之间的种种界限。在谈到“X-事件”系列时，与两人合作多年的一位舞者说道：“每次我都觉得这件作品会毁了我，但也是这件作品将我一次又一次重构。”

01《X-事件2.1》 2007年法国里昂当代艺术双年展 法国里昂 2007.09.17 – 2008.01.06 摄/布莱斯·阿迪伦 图/2007年里昂当代艺术双年展提供

02《X-事件2.3》 巴西Vebo艺术节 巴西圣保罗Vebo画廊 2008.07.09 – 2008.07.10 03/04 Cabo 《占领舞台系列项目》 上海外滩十八号18空间 2012.02.17 摄/徐哲 图/《占领舞台》项目提供

***Tportal** : 'Umjetnost je preuzimanje rizika', Igor Ružić*
27 avril 2012

FRANCK APERTET:

'Umjetnost je preuzimanje rizika'

Annie Vigier i Franck Apertet

Posebna stavka u ovogodišnjem izvedbenom dijelu programa festivala Queer Zagreb nastup je francuske skupine Les Gens d'Uterpan koji se unatoč napomeni - mjesto i vrijeme izvedbe nepoznato - ipak dogodio. Franck Apertet, suosnivač kompanije, u razgovoru za tportal.hr govorio je o radu kompanije koja redovito izaziva pozornost publike te objasnio što se to jučer dogodilo u ZKM-u

Publiku koja je u Zagrebačko kazalište mladih došla pogledati repertoarnu predstavu 'Idiot' dočekao je kao dodatak i francuski virus u viđu izvođača koji su najprije gledalištem prošli onako kako se inače ne prolazi, doslovno se spuštajući s vrha do dna dvorane po gledateljima koji su se već smjestili, a nakon toga su to isto pokušali napraviti i – bez odjeće.

Kako je zagrebačka publika uglavnom dobrohotna, a i osoblje ZKM-a je već imalo iskustva s radikalnijim novokazališnim izazovima, izvedbom mogu biti zadovoljni i izvođači **Luis Andres Corvalan Correa, Sophie Demeyer, Clementine Maubon, Steve Paulet i David Zagari,** kao i publika, ali i festival Queer Zagreb.

Skupinu koju su osnovali koreografi i plesači **Annie Vigier i Franck Apertet** šira je zagrebačka publika mogla upoznati na nedavnom otvaranju izložbe 'Ljubav prema riziku' u Muzeju suvremene umjetnosti, kad su izveli svoj dugotrajni performans 'X –Event2.7 prema protokolu Slina'. U radu koji obilježava statičnost i skulpturalnost izvođači se povezuju slinom, ne komuniciraju s publikom, nego jednostavno supostoje u umjetničkom prostoru.

Rad je dio serije 'Događaji X' koja se sastoji od performansa zamišljenih i izvedenih prema ranije utvrđenom protokolu i izvedbenoj strategiji. Sve u svemu, s ova dva naslova Les Gens d'Uterpan predstavili su se Zagrebu u prilično reprezentativnom svjetlu, kojem diskurzivnu podlogu daje suosnivač kompanije Franck

Les Gens d'Uterpan značilo bi nešto kao Ljudi iz Uterpana? Međutim, mjesto takvog imena ne postoji.

To ime smo odabrali da bismo svojoj kompaniji dali osjećaj ili privid zajedništva. Svi se pitaju odje je Uterpan i postoji li uopće to mjesto, ali može biti nteči i o osobnom imenu. Međutim, ni mjesto ni osoba ne postoje, ali to je sve što o tome mogu reći. Nikad ne objašnjavamo naš naziv, volimo njegovo pravo značenje smatrati tajnom.

Vaš rad se najlakše može podvesti pod kategoriju 'think dancea' ili konceptualnog plesa. Slažete li se s tom odrednicom?

Pogledaj ritalu fotogalerijo

Ne u potpunosti. Rad koji smo pokazali samo je dio sedmodijelnog ciklusa akcija koje su redukcija različitih obrazaca ponašanja ljudskog tijela. Slina je u njemu veza između tijela i osoba i predstavlja izmjenu fluida u tijelu i razmjenu fluida između tijela. Iako se čini dosta statičnim, ostali su komadi iz iste serije bili u fizički intenzivniji, pa čak i 'plesniji', iako uključuju sasvim jednostavne i uobičajene akcije poput padanja, trčanja i sličnog. Zato ni ovaj rad ne bih nazvao konceptualnim, rekao bih da je to radikalna vizija mogućnosti ljudskog tijela.

U dosadašnjoj karijeri, a pogotovo u posljednjih nekoliko godina, često ste gosti brojnih festivala u cijelom svijetu, od visokoprofiliranih preko tematski zaokruženih do onih koji funkcioniraju kao svojevrsne platforme. Smatrate li da ste svojim radom uspjeli spojiti ples i performans, kao žanr koji se prije shvaća kao dio likovne umjetnosti?

I performans i ples koriste tijelo, razlike su samo u interpretaciji onoga što je alat umjetnika koji se bavi plesom. Jer i ples i tijelo su za nas alati. Rekao bih da nas najprije zanima ples kao umjetnost koja postavlja ljude u određeni oblik zajedničkog postojanja, on formira zajednicu. Ples je prvenstveno zajednica ljudi koji zajedno žele nešto i spremni su se angažirati za to. S druge strane, to je njihov ili naš posao, tako da možemo razgovarati o plesu i kao umjetnosti i kao zanimanju koje donosi novac, od kojeg na kraju naši izvođači i mi sami živimo. Ples je zato ujedno reprezentacija svakodnevne prakse svih ili gotovo svih ljudi. Svi ljudi nko nas potpisuju neke ugovore koji im omogućavaju i obvezuju život, ali jedino u slučaju plesača u te ugovore ulazi i tijelo. Zato plesači i koreografi mogu drukčije govoriti o takvim pitanjima. I zato ples nije samo proizvodnja koreografije ili spektakla za publiku, nego se bavimo i pitanjima zajedništva, kao i mnogim razinama kolektiviteta unutar ansambla i unutar izvođačke situacije.

Izvedba 'X-Eventa 2.7 prema protokolu Slina' u Zagrebu imala je istodobno dva različita konteksta: izložbu i festival Queer Zagreb. Koliko se oni poklapaju?

Taj rad je u razmatranju za uvrštenje u francusku nacionalnu zbirku, a izabrali su ga i kustosi ove izložbe. Prihvatili smo taj poziv između ostalog i zato što sudjelovanjem na ovoj izložbi, na kojoj su isključivo radovi iz nacionalnih muzeja u Francuskoj, donekle propitujemo i sustav takvih reprezentativnih kolekcija. Poziv na Queer Zagreb došao je kasnije, nakon što smo upoznali **Zvonimira Dobrovića**, koji nam je onda predložio da u sklopu festivala odigramo i performans 'Parter'. Uvijek radimo na sličan način, iako je svaki put izuzetno važan i kontekst. To je i početno pitanje iz kojeg nastaje svaki pojedini rad. Kad radimo u muzeju, kao što je bila prva izvedba u Zagrebu, zanima nas i odnos prema publici jer ovdje je tijelo prikazano na sasvim drukčiji način nego u kazalištu. U ovom slučaju sami gledatelji mogu odlučiti koliku distancu prema izvođačima i radu žele zauzeti. Neki probijaju tu barijeru, a drugi ostaju na 'sigurnoj' udaljenosti, što znači da gledatelj ima izbor ostati u određenoj sigurnoj poziciji ili preuzeti rizik. A izložba se i zove 'Ljubav prema riziku'. Kako god odlučio, svaki posjetitelj tako postaje svjestan svoje prisutnosti i uloge ne samo prema pojedinom radu ili izložbi, manifestaciji ili festivalu, nego i u odnosu prema umjetnosti općenito.

No izvođači u MSU namjerno nisu komunicirali s gledateljima ni na koji način?

Tražili smo to od njih, moraju biti koncentrirani samo na sebe i ostale izvođače. Ukoliko bi komunicirali, čak i samo pogledom, razbila bi se strategija na kojoj je baziran cijeli 'događaj'. Ali u nekim drugim radovima naši izvođači vrlo aktivno izazivaju gledatelje, dodirima, pogledom, govorom ili na druge načine.

U 'Parteru' to radite još invazivnije, tako da izvođači doslovno ulaze u prostor gledatelja i drugih umjetnika, kako simbolički, tako i fizički. Zašto?

Željeli smo ponovno uspostaviti ravnopravan odnos između programatora selektora i direktora festivala s jedne i umjetnika s druge strane. Jer uvijek samo umjetnici preuzimaju rizik, a ostali o njemu tek govore u medijima ili o riziku pišu u popratnim publikacijama. U današnjem društvu je previše podjela, previše distance, čak i krivnje. Uvijek se netko pravda da nešto nije njegova pogreška. Ovim radom smo htjeli ravnopravno u umjetničku izvedbu ponovno uključiti sve sudionike lanca koji sudjeluju u kreaciji, distribuciji i 'konzumiranju' umjetnosti, od autora preko producenata do publike. Od producenta festivala koji nas pozove tražimo da zajedno s nama preuzme rizik za izvedbu, da stane iza njega kao i mi koji zaista to moramo izvesti, a od publike očekujemo reakciju. Kad prihvatimo poziv za gostovanje, u tom gradu sami izaberemo mjesto i vrijeme izvedbe, kupimo ulaznice za izabranu predstavu i zatim idemo u publiku i obavimo svoje. Sve što se kasnije dogodi problem je producenta festivala ili onoga tko nas je pozvao.

THE BORDERLINE OF THE BORDERLAND
中间地带的界限
关于法国艺术小组"来自乌特潘的人"的艺术实践

文 Article 胡昀(Hu Yun)

自2011年3月始，为期一年的艺术项目《占领舞台》呈现的一系列艺术家项目，从现场艺术、表演、剧院、编舞、行为和其它现场表现角来表现艺术。每一位参与此项目的艺术家都以各自独特的方式来表现不同于传统剧院式运用演员和舞台的现场艺术，他们将在放弃活动中观众参与角色的重要性。

《占领舞台》在2012年继续为观众呈现其第八个展览项目，项目策展人比利安娜·菲瑞克莫次邀请了来自法国的艺术小组"来自乌特潘的人"(Annie Vigier & Franck Apertet, les gens d' Utorpan，安妮·维吉尔与弗兰克·亚皮泰特，"来自乌特潘的人"是由两人注册的舞团名称)，在上海外滩十八号，与两百多位观众合作完成了他们的现场作品Casting(Casting: 单词"cast"的法语化表达，常用于法语类的影视资料及演艺行业，此处特指这件作品)。

"Casting"，2012.3.17，上海外滩十八号1号馆，《占领舞台》系列项目 摄影：冰蓝 图片由《占领舞台》项目提供。

权力(Authority)

"请在这儿写下你的名字，每次入场十人，无需做任何准备。如果场内有观演者没有要求，请不要擅自离开空间；根据编排者的要求完成相关内容；编排者对于他们的目的和决定不做任何解释；如果编排者要求离开，参与者必须服从。整个过程可能会持续大约3小时。"

场外工作人员向等候的观众一一宣读这段口头协议。此时晚上人点刚过，观众的队伍已经排一条二楼的楼梯会到外滩。每次开门，首批一组观众就有十人。每个参与者在空间、时间上的活动范围几秒，已经完成了一次表情交流：一边是兴奋与好奇，一边是茫然与顾虑。没来得及多做准备，当来的参与者已经被工作人员迅速地请进场内。两扇玻璃厚重的大门在次将喧外嘈杂。

偌大的空间除了远离走来的两位艺术家之外，只有两张白墙和中间的方位。

"我是安妮"，"我是弗兰克"，"跟我们来"，……

"这些人有自己的空间，脚都不能离地，保持这个姿势"。

……

"这一组，离开"。

……

只听见两位编排者每口令和人们时快时慢的脚步声，所有人按照口令行事：走动、站定，分组，两位编排者与每个人都有短暂的眼神交流。一组行动之后，一群分人被要求离开。

命令，跟从，不断地重复参与者与编排者之间给与获得一种"顺从"，直至每一轮最后两位剩下的参与者，被要求"互相表示祝贺"，"离开"，相信这是他们所经历过的最离奇其妙的一次"祝贺"。

编排者在每个人心中所处的位置已经确定且由此起了一个等级清晰的体系，这个位置也暗示出一种基于观察而产生的权力关系，正

> "Cooler", 2012.10.12, 上海外滩十八号10层楼，[illegible]

是编排者的"地位"要求他们对于参与者的身体技能、形态品质和心理机能进行持续不断地评估。可管每一位参与者在一个个例如其来的命令之下根本无限延长，但整个过程中的每一个环节都被精确地执行着。在进入空间之前工作人员复述的口头协议，从一开始就已经试图引导人们进入一个顺从的角色，编排者的"权力"即已生效。进入空间后，两位编排者的每一个口令和动作其实都有明确的针对性；与每位参与者短暂的对视使每个人充分暴露出自己对于这个未知状况的适应程度；而四组人分别被要求完成的四组动作，是不是取自对专业舞者的专项标准，却是人肉身体所能够完成的基本动作。指令"将你身体上可以放弃的部分给我"——更是清晰直接地体现出参与者与编排者之间在短时间内所建立起的信任程度。

而这一整套程序被一次次清晰无误地实施，与编排者被赋予的"权力"家家联系在一起。舞团挑选舞者这一过程授予编排者一种专制且带绝对主导的权力，而正是作品展出的空间、当代艺术的语境，甚至包括参与的每一位观众使得这种无形的权力得以被落实，并无限放大。然而，相信大部分参与过的人都有相同的疑问。这一切的理由是什么？可是大家是否去更可过现实世界中那些"规则"的理由呢？艺术家要求观众在进入空间之前写下自己的姓名，其实一开始就建立了一个平等关系。人口处的相贴上清楚地写着同位编排者的姓名，那么参与者写下自己名字的那一刻其实证明了自己是作为一个独立的个体来参与作品的。当展厅内的所有人放弃编排者的要求，将整个空间行走，并不断加快速度，这一刻不就是我们每天的生活片段么？拿着接踵的人来人往，你突然停下，接着又被一种莫名的信任带过下一个地点，完成下一个任务，人们似乎学会了"享受"这个过程，这管有些茫然，但好像困惑的人都比较茫然，那么，就继续吧，是每个人自动放弃了作为独立个体的权力，而选择戴

[illegible]

[illegible]

上与别人一样的面具。

可是，这一切的原因——编舞者的权力，规则制定者的权力，真的是那么坚不可摧吗？

这才是艺术家试图去挑战的，他们针对一件现场作品，针对舞蹈本身的规则，进行当代艺术中空间、艺术家（表演者、如此处的编舞者）和观众之间的关系等等最基本的因素进行不断质疑。同时，他们更希望观众也能够对这些似乎已经司空见惯的模式进行反思，其实权力往往是很具质疑的。

再|行动（REACTION）

“Caster”这件现场作品是安妮与弗兰克于2008年开始的名为“再|行动（REACTION）”的一系列现场项目之一。他们的创作具有极为明确的目标本种对性，通过一系列的实验探索，一些问题得到重新关注并被深入讨论的同时，又会有另外一些新问题被带出，而“新问题”依然被放置几个固定的对象展开。在整个现场艺术的语境下，两位艺术家尝试用各种实验来建构一种对于既定框架的不同寄的批判性反思，去揭示社会机制的解锁和艺术实践中的各种既定规则。“再|行动”的过程中所实施的一系列项目运用各种最基本的条件和元素，同时在舞蹈和|行为|现场这两个语境中将动作的翻译、内容联系、外观视象逐一检释。

作品《面试通知》（AVIS D' AUDITION，2008，2011）是该系列中较早被实施的一个现场项目，作为一件现场作品参加了2008年的巴黎Ardanthé舞蹈艺术节。“来自乌特德的人”舞团向当地的舞者发出面试通知，而那天舞台上“演出”的最完全真实的舞团依旋舞者的面试考核。

在面试——也就是演出开始前，两位舞团编导（安妮和弗兰克）向前来面试的舞者及场下的观众宣读了舞团介绍及面试内容等具体信息，然后便按照程序进行面试，过程中被淘汰的舞者必须离开舞台，但他/她可以选择坐到观众席中。通过初试的舞者，都会得到与其他同等

》，"X-表现"之下，2024.07.04-07.10，北京尚层艺术中心X-Field空间，北京，Jerry艺术节，摄影：王健华（Jing Wang），图片由Yamelin提供。

具体的舞团面试一样的表演。这笔资金用来向艺术节为这场"强制"而舞团支付的费用。最终选出的舞者也被舞团正式聘用，整个面试过程，也就是这件作品，持续了三个半小时。

"共|行动"系列中的另一件代表作品《花后/后座》（PARTNER，英文词，意为伙伴，同时也可指舞蹈中的后撑座位），则是将作品中的各种关系拆解了较观。该作品于2020年参加了巴黎Artdanthé舞蹈艺术节和第八届杭州双年展，对艺术节和双年展中一个个已经被精心制定的节日表演（这些节日就生产剧目、礼堂、会议厅等场所）完成了一次又一次"经典干预"。艺术节的主办方和年轻的主办方都必须与艺术家签订协议，协议规定通过各种宣传渠道主办方只能发布这件作品，而所有人，包括承担演出和相关活动的剧院人员和礼宾车司机都不会被告知该件作品具体的展出时间和地点。两位艺术家会随机选择一场展出或放映活动。与强制这件作品的十位舞者一起未经认领，然后和现场一同入场。舞者从现场的两边走到未经选定后面，然后十位舞者分别开始从观众席上缓慢地爬到舞台"断裂"下来，他们的身体表现出明显的疲惫。将十位舞者全部"摔落"至台前，他们慢慢站起，并在掌声中鞠躬。再次走到无障碍位后面，开始慢慢翻滚，直到再次到达台前，舞者停起来鞠，作品结束。作品的时间长度根据于现场的观众数量。

"共|行动"系列的13件作品都在不同程度上以不同的方式来重新应对舞者、编排者、剧场或艺术空间。当然还有观众或策展人以及每一位成为或被观看与作品的观察者个体，请参了当代指向的艺术的整个语境下（无论是舞蹈、行为，还是所有符号现场性的作品），每一个组成部分都必须去"分享"这种自我反思的责任，责任艺术家并非在创造一件件新作品，他们的工作更多的是通过自己的行动来影响行业内的其他艺术家做出反应，甚至有时是迫使他们做出反应，以正面向各个领域间的所有权艺术家施加更大的压力。

拓展界限（Push the Limit）

艺术小组"采月归来的人"成立于1994年，在这之前，雷振是一位职业体操运动员，而韦兰克曼则学的是文学。八十年代中期在"恰塔工作坊"（Chhara Centre for Rock Work Systhesis，由印度的现代舞编舞，精神导师Sharda Raj在德国哥廷开设，运用能量团的"移动呼吸法"对学员的形体、精神进行重塑，并被广泛运用于表行过程）的学习生活经历，促发我们始终专注身体与精神之间的界限，这种思考和挑战也一直延续到今天。之后在"石香舞团"（Dance Company Roc in Riches）的八年，在我又作为舞团的经理者（在现代舞舞团中，舞蹈通常被称为"编舞者"）与舞团共同经历了现代舞（实验舞蹈）在中国的"黄金年代"。在此期间，或舞团多国资助支持下创作了多部大型作的实验作品，其中最著名的是我们将舞台布景搭设在悬崖峭壁之上，两位主舞者实际是在一个主面的平台上演出。整个作品通过直升机定点悬空拍摄进行记录。这曾对于舞蹈本身自身表现的作品产生有引发更多的思考，从是在追求一种视觉的

> “活动舞蹈”，2004年3月，Kaserne Basel与Ashkal Alwan联合，瑞士巴塞尔“编舞艺术节”
摄影：安德烈亚·帕拉迪诺（Andrea Paladino）；图片由“现代会跳舞者的人”提供。

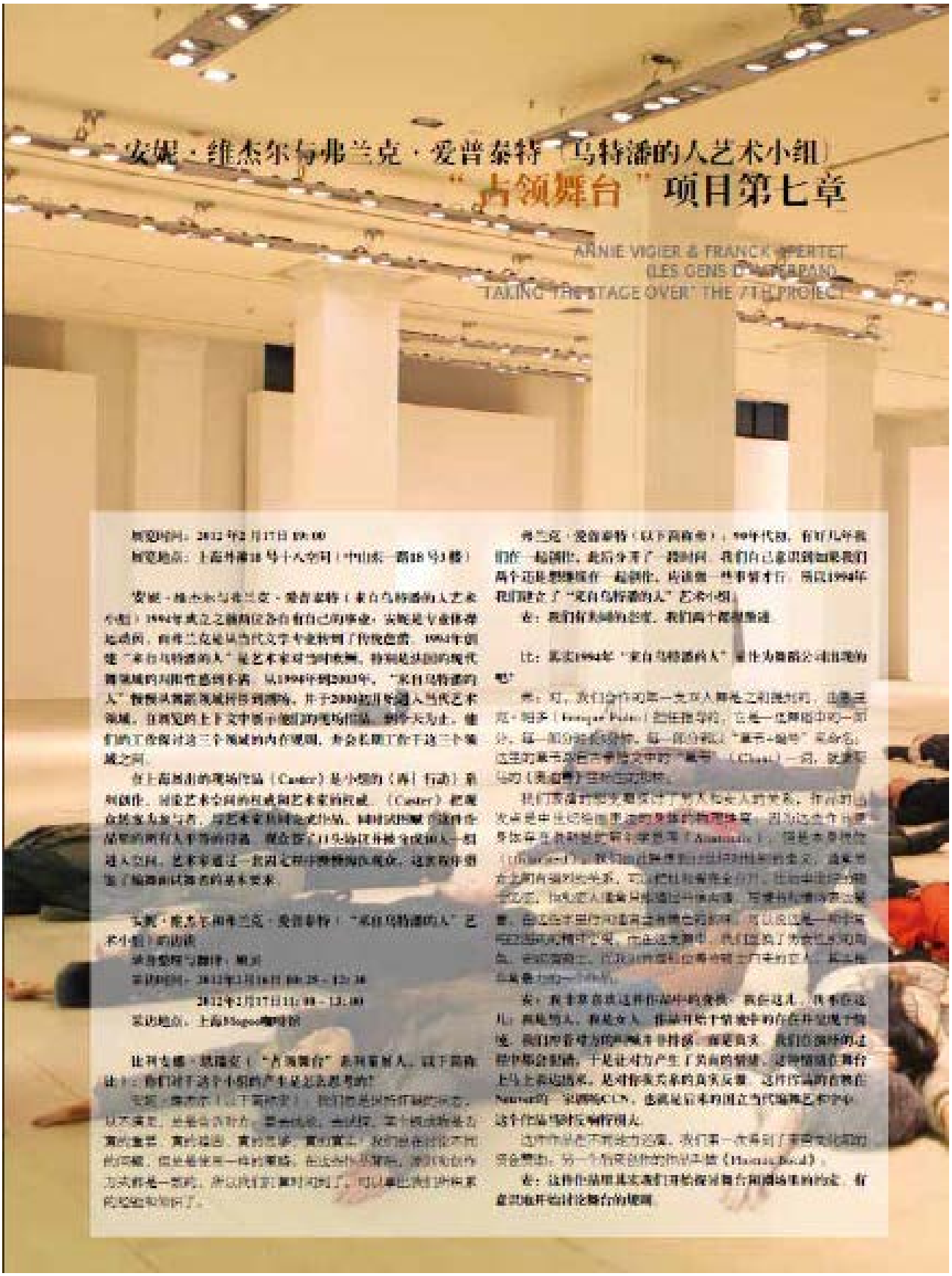
创造，但他自己最这样一个舞团，为它被对于“身体”——这一视觉艺术永恒课题的探索提供了一个极好的平台。弗兰克也参与过该舞团的几件作品，而在这段时间里，我个人为自己选择了各种不同的“体验”，从十九岁才开始接受传统芭蕾训练，随着他还先后学习过编舞、作曲、灯光、舞台音效、形象制作、甚至影片剪辑，创造一个完整体验，除了正式的编舞是能够工作非这个大的“框架”之外，但自这之后，他需要去获得一切与之相关的经验。

“究竟是哪种类的人”的早期艺术实践从传统剧院开始，实现与弗兰克以“两人剧”（Duet，指二重奏，双人舞）的形式，自己作为观舞者创作了第一件舞台作品，就是一段大约五分钟的对话，涉及了很多内容，包括荷马史诗《奥德赛》以及解剖学做了解和运用之前人们对于“身体”的想象，让百姓士精神等等。两人在表演中过程中实生了很多的争执（其实直到今天，实现与弗兰克还是会对作品的细节不断地进行争执），这已经成为了他们工作方式的一部分！表现场现场部以为都也是表演的一部分，之后的作品使开始试图去针对一些基本元素进行探索，在第二件作品中他们在舞台上呈现了一位看不见的“舞者”，而第三件作品则直接将“台前”与“台后”做了一个调换，观众看到的是后台，舞者只是坐着放松地聊天、休息，然后再回过来人“回台”去演出，而他们的确是在真实地进行一场舞剧作品，因为观众可以透过听到声音，看到“前台”的灯光，而且舞台舞者则到“休息区”都是气喘吁吁的。

也正是在那个时期，他们开始慢慢总结出一个与观舞者的合作方式。他们曾经做过一个现场的日间项目《当舞者不跳舞的时候，他们在做什么？》，在舞台上让舞者去处理自己舞台之外的状态，他们通常会与观舞者进行一种特殊训练，这也源于两人早期的个人体验，即不停地在“观舞者”、“自己”这二者之间来回，不断地去脱壳、放空，并给观舞者“一次真正的旅行是将自己彻底放开的过程”。

对于现场体系的反思使实现与弗兰克决定将当代艺术的展厅现场作为下一个“目标”。“X-事件”（X-Event）是“来自鸟特质的人”另一个极其重要的系列创作，由七个可以独立呈现但又互相关联的“协议”（他们总特使用“协议”，Protocol，来定义这七个部分）组成，每个协议都由一组观舞者（专业舞者）在现场完成，分别为：奔跑（Running）、在跳（Lost）、跌倒（Fall）、尸体（Death Body）、波浪（Wave）、舌（Saliva）和爱经（Kamasutra）。这个系列作品同样与中止论的创作有关，弗兰克特别提到了19世纪荷兰诗人约·艾克博艾茨（Jan Evcaerts，又被记载为Johannes Secundus）的著名诗集《吻》（Kisses）对他很有所产生的影响。“X-事件”针对当代艺术语境下的展厅空间进行展示，有时是完整的七个协议（首次完整呈现是在一个艺术中心，观舞者在场地中央一个十字形的台上完成作品，观众围坐在四周），有时则是将协议单独展示。他2005年在里昂双年展中他们将七个协议的时间长度都延长至4个小时，在整个双年展期间每天在空间中呈现。同年在伦敦泰特美术馆则呈现了协议《奔跑》。在“X-事件”的创作中，实现和弗兰克也与每一位完成协议的舞者一起来重新探讨各种，编排其、身体、心理之间的新的关联，合成为“X-事件”系列时，与两人合作多年的一位舞者说到：“每次我都觉得这件作品会毁了我，但也是这件作品将我一次又一次重构。”（翻译：作者）

Fine Arts Literature *: Interview with Annie Vigier & Franck Apertet, Biljana Ciric*
février 2012



比：哪一件作品相比其他让你们与舞蹈界和观众的关系？

乌：就是开始的一件。我们到奥古斯丁的舞台对话剧，表现演员等，只是简单人对人，非常基础的关系。这件作品是2003年做的，名字是Cool Cocoa，这在加了文字的“小心区别”，非常简单却是这的一个作品，通过这件作品我们表现出舞台上最基本的关系。我们邀请了不同的人，问了他们一些问题，为什么你选择当舞蹈演员了，为什么你选择当演员？为什么你选择把艺术作为你的职业？希望我们通过这件作品来思考这个问题。我们一共请了5位，在舞台上每一位就完成自己的回答，不允许跟其他人合作，所有演出的顺序是预先排好的，而且不知道对方在做什么，比较重要的是我们希望不通过对话来表达是不好，而是把观众们的问题，一直让我们跟随自己的表现，舞台也是非常简单。我们设计了三个环，直接对应观众，比，去问和一个素描演员，离观众有比较远距离……很多人不喜欢这件作品，觉得有趣。因为所有事情同时发生，观众要选择听谁，看什么，所以舞台上的参与者也是竞争，为了观众的吸引力，比如可为这个问可以在这当中把我的问题完美地表现，你是有这些问题，我实际是最有别人，所以我选你来出演。通过这件作品我们在某种层面上与观众建立了关系。这件作品在艺术界也开始被关注。

比：为什么2003年你们正式开始进入当代艺术？

乌：对，正式是我的第一个舞蹈在2003年，当时有个舞蹈节开幕，被邀请做“Phénomène”，策展Pierre Bal Blanc觉得我个很机会来看我们的作品《家庭俱乐部》（Home Clubbing），这个作品很简单，有三个女舞者，和一个1.8米高的白盒子，女孩们在盒子里面跳舞，没有特定的动作。整场表演持续两个小时，我们还邀请观舞者在表演时打着观众的旗帜，观众的表态也可以随时离开地，从这开始，我们之后合作的一个系列项目是《X-event》。

比：当时你们已经关注当代艺术领域中的现场艺术？

乌：那时候我们没有太多关于当代艺术的知识，所以可以告诉大家实话，现在就不一样，自20世纪下半的历史阶段的艺术发展让来，许多人的创作都是有相应的历史参考，但我们从来不知道自己的作品，当不能说某个舞台发展的结果，我们正规学院的教育是一种优势，因为我们学校都有着深厚的影响，这点很重要，也为我们可以做出对我们想象的事。

比：其实《X-event》在创造过程当中，你们逐渐建立了现在的团队。

乌：是，我们当时也建立一个新的工作方式，合作方法论，舞者变成了一种方式是艺术家（也就是我们非常重视的）。

张：我们在阿根廷发现克雷格·皮特（Craig Pulsipher）的工作方式非常好，他有独特的创作流程式工作的过程，其实我们一件作品都在研究这一件作品，作为完成一个任务，它其实每日常工作更相关。

比：你们说支柱是基本形之称为表演或者行为？那你们怎么定义你们的创作？具体是从哪个项目开始自觉这条线索的？

张：其实我们经常说的是动态，这个词在我们创作中从2003年的《家庭俱乐部》开始用，都是从一次，观众开始提问：你们对我在干嘛？我们作此当中必须有一定的自主，但是在你定的框架上。所以我们的动态是非常精确，比如说跑步的《X-event》，有30个跑步，他们在这个框架之上要建立自己的节奏（Score），我们让舞者写很多东西，比如写观众听到的说声音等，非常多的因素。

乌：今天一切都在表演，所以表演越来越要求作品本质，所以我们说，可能“身体事件”（Physical Score）会是个选择。

比：请你们说说《静｜行动》（Reaction）系列是如何开始的呢？

乌：在做《静｜行动》和《X-event》的项目之间，我们做了《X-event Zero》，完全不对观众或舞蹈空间的提问，提升到一个只有观众与表演的空间。时间、场地、空间共同成为观众的重要的问题。与观众同一，舞蹈为中心的提问角度。这个项目以观众为中心，我们花了4个月的时间来做这个作品，创造观众的反应事件，其实这个作品引起了很多的问题，比如观众的观看欲望事件，而我们在做《X-event Zero》这种作品给我很大，因为《X-event》舞者为主在中心，观众就是个观看者，观众有点消极的感觉，我们做了《X-event Zero》作品的时候就点开始体验了一个被动者，当时我们问了许多直接的，主动方为了这件作品也出现了障，结果到了很大，见了许多观众，但是演出等待不开始，观众人们离了，没有时可看，大家都是兴奋观看的，结果了好几个小时，还是没有到演出，许多人都要求退票，我们当时愿意了70个退票者，不是实际的，而是来和观众待在一起，影响等待中的人群，当然不是所有人都是支持的“拥护”，可以理解事，其中有些人会觉得很麻烦，甚至愤怒，我们让人等待了整整2个小时（于是人们给剧场外等了1小时，之后进了剧场又等了1小时），在理论上的中场休息时，剧场的门打开，观众如果永远进入剧场，但我们没有离开生，而人们却不敢不说他们在等待的这个舞台作品，两小时之后，还有观众留在那里不走，于是我们在这去和这些观众讨论，这就让观众完成了一个讨论会，于是有很多观众开始了提问，专门讨论我们的这个作品，我们是这么问观众的等等，编舞者是怎只是和观众人交的，这是我们自己是一个问题，从经济的角度来看我们的这个项目是失败，艺术节也是要票房的时候来招观众号，观众观众，喜剧观众的时候，但最后这个项目发展了，因为很多观众来的都是艺术节的观众，所以当时我们为要求这样的时候去完整表达整个意图，其实这是没有意识的事情，与观众留下来，一直到早上点才从剧场离开”。

这个项目之后，我们就不断做了这个探索，但是除了舞者，只是与观众不同，我们对观众的定义不是为了观察他们，而是为了探索不同观众的反应，比如我们在别的国家与表演者，观众双方，有一个就是以表情的表演为主，观众十分热情，而在艺术空间，就是这种角色之间的关系，之间是与观众的关系，比如要求观众保持一定距离。

我们在纽约做了一个作品《在场》，当时有很多观众在舞台上我们作为之一员，我们邀请了50个人，都是舞蹈界、艺术界的人士参与到这个作品里，很简单，在现场我们作为艺术家有个给予的身份，但我们的节奏是在我们的引导之上，除了我们外（这个给予可能），这一切都在现场的自发中发现，我们把观众的距离上做了一个调节，比如“表演区”，观众是在那里，我们要求观众与表演者之间的关系，并且在这个“表演区”，观众是自愿地进行参与的，这一点很重要，吸引人们的注意点，总有与冒险，我们邀请了一些我要的人，也有一些不是，这样我们开始和家不同观众（舞蹈、戏剧、当代艺术）的碰撞，我们的位置一直是在这三个领域之间，我们找到这三个领域，在这种情况下《静｜行动》系列产生了，结合这三个领域的各方面的问题从我们每个领域的经验出发考虑问题和被观众关注的点与互动。

（访谈精选）

Global times *: Into the unknown, Hu Bei*
15 février 2012

GLOBAL TIMES
CULTURE
METRO SHANGHAI

▶ Live show where the audience become the stars

Into the unknown

By Hu Bei

Choreographed by two French artists, Annie Vigier and Franck Apertet, Cinetic is a two-show that will be presented at Space8 at 8:30 and 10 in Shanghai this Friday night.

The artists told the Global Times that their role in the show is as "choreographers," but they deny they have created a dance work. They are also reluctant to call it a performance.

"Even as choreographers we don't want to be any professional dancers and no audience as such, because everybody will be taking part," said Apertet.

"When people arrive, we will tell them exactly what we want them to do. But as our 'performance' for the night, we won't be saying 'please' or 'would you mind' to anyone."

Power and duty

Vigier added: "We want to display our authority as choreographers. Of course, people can refuse to give any reaction they want. But we want to get feedback about our power and duty as choreographers."

An introduction to the show states: "The position of the choreographer delineates and organizes a field of vision. The position implies an authoritative relationship based on observation. This position defines us as authorized to analyze and organize, it places a set of objects and subject values on the body of the dancer."

Although Cinetic has been shown in many countries including France, Portugal, Brazil, the U.K. and Switzerland, this is a series rather than a dance that has been previously presented.

"This is very important to us, because unlike a conventional dance work or live show, it will make no sense if we tell people what is happening in advance," said Vigier.

Apertet said that no particular aptitude or preparation is required from participants, except that they give their names, are more than 10 years old, and can understand at least a little English.

Biljana Cinic is an independent curator in Shanghai, and she introduced Cinetic's China tour sponsoring it in Switzerland in 2010.

Two scenes from previous presentations of Cinetic
Photos: Courtesy of Biljana Cinic

"Everybody was very curious beforehand," she recalled. "There were about 300 people queuing outside the space just waiting to get in."

Cinic also saw another work by the two artists called Nuevo Poogi. She described how several dancers were just standing in the downstage wings at the side of audiorium with the audience wondering what they would do next.

Suddenly the dancers climbed up on top of certain audience members and asked the audience to lift and pass them along. After a circuit of the theater in this manner, the dancers stepped down, removed all of their clothes and then jumped back into the throbbing fray.

"It was really amazing," said Cinic. "You could see how certain audience members reacted so differently to what was going on. Most of them were very embarrassed, trying their hardest not to touch certain body parts of the dancers. Of course, some of them just left immediately."

Vigier and Apertet have worked together since the 1980s, starting their own dance company in 1994. Before that, they both worked as dancers and choreographers.

Unfulfilled ambitions

"When we met we realized that neither of us could find what we wanted in conventional dance works," said Apertet.

"So we started to experiment and to gradually abandon the traditional theaters in favor of museums, galleries and outdoor spaces. And as we began to think more about the practice of dance, and the relationship between dancer, choreographer and audience. And through our work, we expect people to not only focus on the dancer and the choreographer, but also on the context of the whole space."

And he emphasized that people who come to their shows are not referred to as the "audience," but as "citizens."

"Because as citizens, they are not passive, but have the right and duty to join and communicate with us and think about responding to our works. Of course, they are allowed to react however they like, including booing to leave before it starts."

However, Vigier said that because of the reaction to Nuevo Poogi, the French Ministry of Culture and Communication suspended financial support to the company.

"Actually going right back to the 1990s, we have always been treated with suspicion by the so-called main stream dance circle and many people do not understand what we are trying to do."

Date: February 17 pm
Venue: Space8
Address: 3/F, Building 4, 50 Zhenping Road 镇坪路50弄4号3楼
Admission: Free
Call: [illegible]

Luzes na Cidade

CIDADES PLENAS DE HISTÓRIA E DE PERSONAGENS MUITAS VEZES OCULTAM SEUS TALENTOS E SUAS NOVAS PROPOSTAS NA GRANDEZA DA PRÓPRIA METRÓPOLE. *MAG!* LANÇOU ENTÃO A QUESTÃO: AINDA EXISTE LUZ NA CIDADE? **FERNANDO AMBRÓSIO** APONTA ALGUMAS PESSOAS QUE ILUMINAM A VIDA CRIATIVA DE PARIS E QUE SÃO APAIXONADOS PELAS MÚLTIPLAS POSSIBILIDADES DA CAPITAL FRANCESA FOTOS NOEL MANALILI E PH ALMEIDA

Durante séculos Paris foi o ponto de convergência do mundo, influenciando comportamentos, ideias e estilos. Essa liderança no passado é desafiada atualmente por um mundo mais fragmentado. Apesar disso, a cidade ainda provoca paixões e dispõe de uma das melhores estruturas sociais para estimular a criação artística e intelectual. Mesmo no contexto europeu, poucos países têm tanto a oferecer a seus artistas e intelectuais como a França.

O que move a França não é apenas a criação gerada aqui, mas também o interesse dos franceses por outras culturas. Há público educado e interessado na produção cultural. O país também tem fascinação pelo artesanato e entende a importância da história para construir o futuro. Num mundo que se volta cada vez mais para suas raízes, a França exercerá sempre um papel fundamental.

PODER E PARADOXOS

ANNIE VIGIER, 44, e FRANCK APERTET, 42, são de Chambery, sudeste da França. Em Paris há 18 anos, conheceram-se dançando e hoje formam a companhia de experimentações Les Gens d'Uterpan, que passa pela coreografia, pela performance e pelas artes plásticas – na intenção de quebrar convenções e o papel passivo dos espectadores de arte. "Queremos que as pessoas se mexam e entrem na arte. É interessante fazer que provem e, eventualmente, não gostem." A dupla já deixou o público uma hora em uma sala com apenas um espelho e um relógio, sem nada acontecer. "As pessoas começaram a interagir. Como não havia explicação, tiveram que fazer parte do show." Em outro experimento, dançarinos relavam na plateia, vestidos e depois nus. Os projetos trazem conotação política atorrés da coreografia, para questionar poder e sociedade. "A posição do coreógrafo é autocitária e totalitária: definimos tudo, os dançarinos obedecem como operários." Mesmo na relação com instituições, Annie e Franck não dão explicações. "Testamos a autoridade com curadores: eles não podem querer entender melhor o conceito. O artista que deve ter mais responsabilidade na função da arte." Para Franck, a situação do artista na França é "burguesa" e confortável. Apesar disso, "hoje usamos dinheiro de instituições para ir contra as próprias instituições. Aqui, esse paradoxo funciona". Eles seguem inovando em seus projetos e virão a São Paulo, no rastro do Ano da França no Brasil. www.lesgensduterpan.com

Foto: Sede do Partido Comunista em Paris, FH Almeida

***Caderno 2 D 7** : Um hábil jogo de performances que sabem incomodar, Helena Katz*
18 juillet 2009

Dança Balanço:

Um hábil jogo de performances que sabem incomodar

O curioso projeto *Verbo*, que terminou domingo, é exemplar na missão de divulgar a vitalidade das expressões artísticas

crítica

HELENA KATZ
ESPECIAL PARA O ESTADO

Acabou domingo a quinta edição da *Verbo*, a mostra de performances que a Galeria Vermelho inaugurou em 2005. No ano passado, o Centro Cultural São Paulo associou-se ao projeto, passando a realizar o *Seminário Verbo Conjugado*, com mesas de conversas e grupos de trabalho reunindo os artistas participantes. Para a edição 2009, surgiu novo parceiro, o Centro de Artes Visuais da Funarte, oferecendo oficinas de criação.

Os espaços da *Verbo* se espraiam pela cidade, em ação que atesta sua crescente vitalidade, e seu perfil se expande. Durante os sete dias de sua realização, promoveu o lançamento da revista *Marte* nº 3, de Lisboa, editada por Liliana Coutinho, tendo a performance como tema; e também o de uma edição de 100 exemplares encadernados de *O Performer*, que Fabio Morais havia apresentado lá mesmo em 2005; e produziu dois DVDs com atuações de Maurício Ianês e Marco Paulo Rolla.

A mostra se pauta pela articulação entre heterogeneidade e repetição. Rose Akras é o exemplo limite, presente em todas as cinco edições. Mas talvez a discussão mais rica venha de outro binômio, o da pergunta/resposta, evidenciado pela coleção de performances. Algumas encenam uma situação ou uma ideia, tratando seus procedimentos como afirmações, enquanto outras nos trazem uma questão, com ponto de interrogação mesmo, nos deixando inquietos sobre elas, depois de encerradas. Para algumas, acenamos a cabeça com um 'sim, é isso mesmo', nos sentindo reconfortados por alguém estar dizendo aquilo daquela maneira. As outras nos deixam inquietos porque há algo nelas que resiste a uma decifração instantânea, suas metáforas se desdobram em várias direções. Elas parecem não findar quando a apresentação acaba.

AS METÁFORAS SE DESDOBRAM EM CENA E CONTINUAM QUANDO O ESPETÁCULO ACABA

No segundo caso, destaca-se o rigor com que Marco Paulo Rolla associou a transparência dos vidros à nudez dos corpos em *Suando e Resistindo* (2009). Contou com as competentes participações de Anderson Gouvea e Mariana Sucupira para explorar a ambivalência das aparências: o som surpreendentemente alto do estilhaçamento de uma pequena taça; a aparente delicadeza do vidro trabalhada na sua inaparente robustez; a fração de tempo que transforma a fragilidade do que se quebra em uma ameaça; pequenos fragmentos fazendo dos três intérpretes seus réfens, mas o corpo dando um jeito de ultrapassar a impossibilidade de deslocamento, tingindo com seu sangue alguns desses pedaços de vidro e, assim, derrotando a restrição imposta. Diferença e Repetição também teria sido um bom nome para esta obra de beleza impecável.

Houve também Ana Montenegro, dirigida por Edgar Ulisses em *Encontro na Miragem do Outro*. Imóvel e nua, nos confrontando com o que, de fato, há para se ver em um corpo que não para de buscar pelos outros. O domínio das transições sutis das suas paisagens corporais se materializou na capacidade de projetar sombras no olhar ou em um quase choro na musculatura do pescoço. As partes do seu corpo, em atividade de desassociação permanente, funcionam como convites para nossa percepção de um corpo sempre o mesmo e sempre diferente.

Do primeiro tipo, aquele das performances que encenam uma ideia na forma de um reca-

DING MUSA/DIVULGAÇÃO

EZAKET EKICI – A situação da mulher islâmica: pendurada pelos pés

do ou de um manifesto, tivemos um exemplo em Nezaket Ekici, nascida na Turquia e hoje morando na Alemanha. Não há espaço para dúvida: vestida como muçulmana, pendurada pelos pés, vai lendo casos que revelam a situação da mulher nas sociedades islâmicas. Faz com que as folhas de papel, depois de lidas, desabem sobre nós, escancarando a passividade com que lidamos com essa situação no mundo. O ar vai, aos poucos, lhe faltando (pendurada pelos pés, como um pedaço de carne num açougue qualquer), a respiração vai encurtando e fazendo com que a voz, lentamente, se torne mais anasalada. Ao público, cabe reconhecer e concordar.

Com a dupla dos espanhóis que trabalham juntos há 20 anos (Los Torreznos), esse reconhecer e concordar fica um pouco menos direto. Nas duas obras que trouxeram, *La Cultura* (2006) e *El Dinero* (2008), há uma mesma tensão entre figura e fundo: na superfície, apenas um discurso "de denúncia", do qual fazem um pretexto para prismatizar seu próprio fazer, com habilidade para a qual não há adjetivo que caiba em justa medida. É admirável como escavam, em um texto aparentemente direto e claro, um caleidoscópio de abordagens.

E houve também a singeleza da instalação de Ícaro Zobar, *Ventilador* (2007), poesia pura, daquelas que nos lembram que, muitas vezes, é o quase nada que pode ser contundente. Pouca tecnologia, pouco tempo de duração, poucos elementos. Uma fitinha cassete voando, desenhando-se no ar ao sabor do ventilador que lhe impulsiona, torna visível a voz nela gravada. O que mais será preciso dizer sobre a relação homem-máquina?

Evidentemente, há muito mais a destacar nas 18 performances mostradas na *Verbo 09*. Mas o mais importante talvez seja desejar que essa mostra continue no seu papel de consolidar um espaço para a performance na cidade de São Paulo. E que inspire outras ações nessa mesma direção. ●

Folha de S.Paulo *: Ficar pelado não é sinônimo de boa performance artística, Silas Marttí*
15 juillet 2009

***Frieze Paris** : Vivian Rehberg et Cristina Ricupero*
septembre 2008

La Ferme du Buisson, Marne-la-Vallée
2008

Above:
Annie Vigier and Franck Apertet & Ecart 3
2007
Performance documentation, CAC Brétigny

Below:
David Lamelas' *Projection* (1967/2004) and Hans-Walter Müller's *Paysage Habitable* (Habitable Landscape, 2007) in front of CAC Brétigny
2007

practices rather than demonstrating them. Precisely because of their open-ended frameworks, these initiatives wisely and regularly profit from the constant influx of international artists, writers and curators in residency at the École des Beaux-Arts, the Couvent des Récollets, the Kadist Art Foundation, the Cité International des Arts and La Galerie.

Art centres just beyond the ring road like La Galerie, Les Laboratoires d'Aubervilliers, or le Crédac, those further afield like La Ferme du Buisson and CAC Brétigny, as well as the contemporary art museum MAC/VAL, have been making increasingly vital contributions to the Paris art scene for years. Many of these art centres are easily accessible by public transport or via the professional network Tram, which organizes combined visits around the Ile-de-France region. Despite the arcane local cultural politics on which they depend, these spaces frequently invite artists or mount projects that large structures *intramuros* are unwilling or unable to risk. Recent tours revealed works by young French artists and more established, surprisingly under-represented foreigners, like Aurélien Froment, Guillaume Leblon, Goshka Macuga, Stéphanie Nava, Roman Ondak, Jimmy Robert, Bojan Sarcevic, Mark Wallinger and Pae White.

Each centre has its own identity (and is housed in architecture of an astonishing variety) generally associated with the distinctive stamp of the current director, who usually juggles both administration and curating. When Marianne Lanavère took over La Galerie in 2005, she opted for the creation of a separate artist and curatorial residency (the first of its kind in Paris), and an exhibition programme that alternates solo-shows by French artists, the artist-in-residence, and thematic group shows, which she or the invited curator organizes (like the recent 'Fables du doute/Fables of Doubt', curated by Simone Menegoi). Throughout his tenure at the CAC Brétigny, Pierre Bal-Blanc has asked each artist who shows there to contribute something permanent to the space, producing an accretion of works that serve as an institutional archive. Teresa Margolles poured a concrete floor mixed with the water used to wash cadavers in her native Mexico (*Fosse commune*, 2005), for example, while Atelier van Lieshout built an 'Edutainer', a cozy education/entertainment container, just out front.

Bal-Blanc, whose cultural project for the centre was founded on this principle and initially supported locally, has spent much of the past several years explaining his viewpoint and battling with authorities over a site-specific rectangular concrete corridor, remains of a dual-projection by David Lamelas, which elected officials voluntarily destroyed in 2007, along with an intervention by Hans-Walter Müller, built with the help of students from the adjacent high-school. In hindsight, Bal-Blanc philosophically integrates this painful experience into the role of the suburban art centre director: 'There was no other solution to heightening the awareness of elected officials than provoking an artistic crisis on the ground. One mustn't be afraid to act within an institution's frame, to support artists as they play with conventions. An art centre director's mission is to reconsider the duration of experience and renew the relationship between artists and the public.'[6]

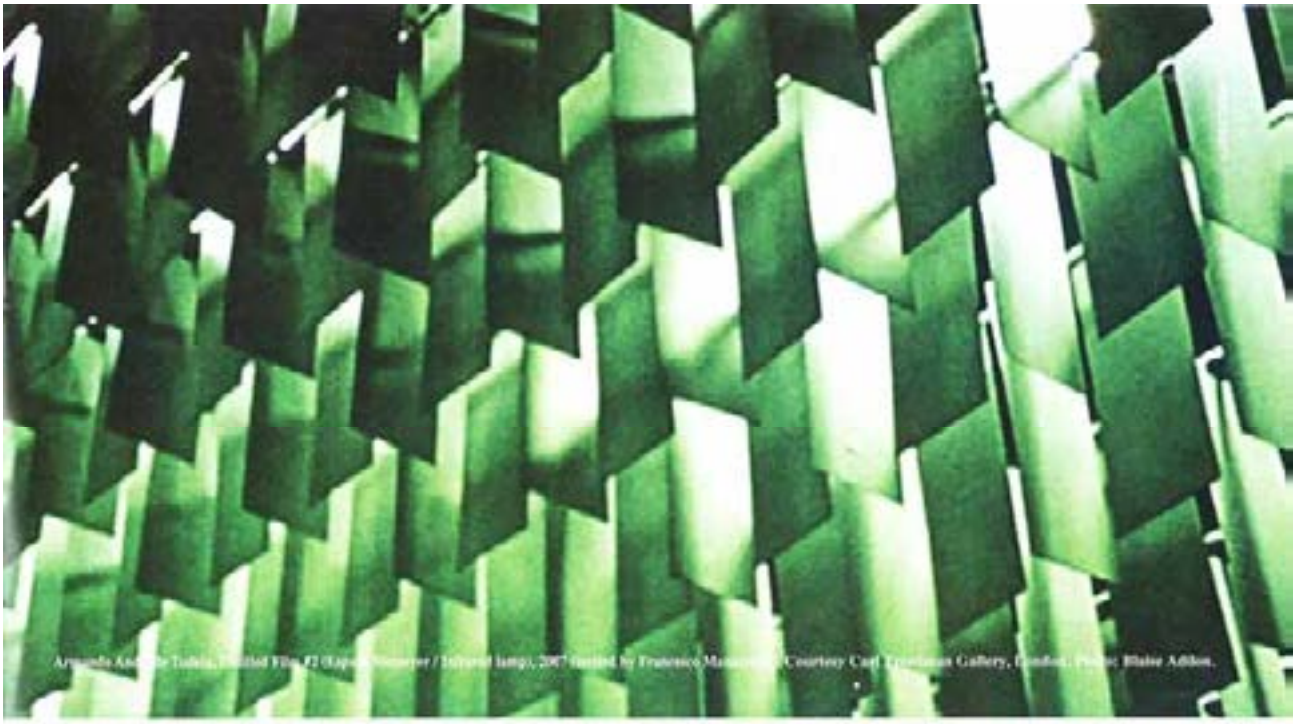
Reflection about the roles curators, directors and institutions can and should play locally and internationally abounds in Paris, and positions vary widely. Probably there is something for everyone. However, if one can manage to look beyond the clichés, clear away the rhetoric, block out the naysayers and doom forecasters, and stray off the beaten-track, one can be rewarded by efforts that balance what one might wish for Paris with what its reality provides.

1 Walter Benjamin, 'Paris, the Capital of the Nineteenth Century,' (1935) in *The Arcades Project*, translated by Howard Eiland and Kevin McLaughlin, Cambridge, MA., 1999, p.4
2 Emmanuelle Lequeux, 'Palais de Tokyo, vraie machine de guerre', *Le Monde* 2 June, 2008, www.tinyurl.com/5bbgg. Author's translation.
3 In conversation with Wolff, 2 July 2008
4 In conversation with Bouroux, Piron, Tuazon and Thorel, 23 June 2008
5 In conversation with Balice and Hertling, 25 June 2008
6 Pierre Bal-Blanc, interviewed by Emmanuelle Lequeux in *Magazine* 44, April–May, 2008, p. 54. Author's translation.

Bruxelles Bouge Toujours

Malgré les aléas de la politique Belge, sans aucun doute, le petit
de la danse-performance.
Il n'y a pas moins de six événements en cours simultanément à Bruxelles même, qui démontrent encore une fois l'énergie de ce pays en termes artistiques.
Coté Francophone: Compil d'avril du 21-26 avril - six jours de dans
Raffinerie, une ancienne raffinerie de sucre appartenant à la plus grosse institution de danse coté Francophone **- Charleroi/danses**. Un programme, fusion qui va de Maguy Marinà un concert de Morten Feldman, en passant par des installations et des séries de vidéos sélectionnées par les artistes invités.
Au **Beursschouwburg** (théâtre Flamand très cutting-edge en
deux derniers week-ends d'avril : On y danse tout en rond propose "une sé
d'artistes qui font fi des frontières artistiques et remettent en que
même les compagnies françaises qui ont, pour le moment le vent en poupe, comme Les Gens d'Uterpan qui se sont récemment produits à la Tate de Londres mais qui reste relativement inconnue en France.
Egalement chez les Flamands, le **KVS** (Théâtre Royal Flamand)donne une carte blanche du 22 au 27 avril au chorégraphe Sud-AfricanFaustin Linyekula.
Encore très international: du 15 au 24 avril, des étudiants de 4ème année de
danse d'Anne Teresa de Keersmaeker présentent leurs travaux de fin d'étude avant d'entamer une tournée internationale. C'estaussi le moment de voir ou revoir
pure danse sur la musique du compositeur fétiche de De Keersmaeker, Steve Reich. Rain ne fait plus parti du répertoire de la compagnie professionnelle, mais les étudiants lui redonnent une deuxième vie.Et, présent partout dans la ville (La Bellone, Bozar, Bains,Connec
paces publics) du 22 au 27 avril et piloté par **Les Halles de Schaerbeek**
thème particulier pour cette quatrième édition, les spectacles sont quand même axés sur le rapport entre performance et féminisme et une ouverture vers les pays de l'Europe de l'Est et Centrale et tangible. Enfin, du 30 avril au 3 mai le **RAC** (Réunion des auteurs chorég
scène - un parcours qui vise à montrer la vitalité chorégraphique de

***Frieze** : Looking back Biennals 2007, Vivian Rebberg*
janvier/février 2008



The History of a decade that has not *yet* been named

Biennale de Lyon 2007

Forty-nine participants were invited to select a single artist they consider 'vital' to the present decade, and 14 were requested to produce an exhibition within the exhibition.

charted in these installations miraculously infused new life into hackneyed old questions about the nature/culture divide. Several live works, including Tino Sehgal's strip-teasing museum guards, choreographers Annie Vigier and Franck Apertet's *X-Ecoat 2* (2007), Ryan Gander's *Loose Association Lecture*, Jérôme Bel's musical *The Show Must Go On* (2001) at the Lyon Opera House and Allora & Calzadilla's military music tooting from inside a massive bunker (*Clamor*, 2006), enlivened what could have been a monotonous march through the venues on the opening days.

At the Museum of Contemporary Art the artist Saâdane Afif occupied the majority of the second floor with an exhibition devoted to artists who have shown in the Zoo Galerie in Nantes and to its founder, Patrice Joly, who also edits two free contemporary art magazines: *Zérodeux* and *Zéroquatre*. Given the sincerity behind this effort to pay homage to a vibrant local art scene, the opening room, with its portrait of Joly looming over a corrugated metal floor by Pierre Ardouvin, felt heavy-handed. Similarly, Una Szeemann and Bohdan Stehlik's ironic wink at the cult of the curator, via a quasi-funerary marble sculpture of their selector, Yves Aupetitallot, tainted their otherwise funny and engaging *Dark Movies* (2007), in which scenes from well-known films are reconstructed out of images and little sculptures photographed in front of computer screen-savers. Tirdad Zolghadr's 'Museum of American Art', which revisits the promotion of American art through travelling exhibitions of the 1950s and '60s, is a much more successful meditation on the powers of display and cultural propaganda. Walking into the subdued space, replete

Flash Art *: 9th Lyon Biennal, Florence Derieux*
novembre/décembre 2007

Flash Art News

BARCELONA

A Theater Without Theater

Chris Sharp

Theater and the stage seem to be in more than one mind in the art world right now. What with Melanie Gilligan's evaluation of theatrical and performative practices in the summer issue of *Artforum*, this summer's much talked about "Il Tempo del Postino" in the Manchester International Festival, "Ver Bailar" (See Dance) at the Centro Andaluz de Arte Contemporáneo in Sevilla, the Tate Modern's "The World as a Stage" — not to mention the second edition of Performa in New York and "Un teatre sense teatre" (A Theater Without Theater) at the Museu d'Art Contemporani in Barcelona — the stage is suddenly and volubly upon us. Curiously, while many overlaps do occur among artists and even artworks, and while historical continuities seem uncannily in synch — for instance, "The World as a Stage" picks up in the '90s where "A Theater Without Theater" leaves off in '89 — all of these projects happened independently of one another. It would seem that it is all a fortuitous and telling coincidence, disclosing a general tendency to re-evaluate and assess theatrical conditions in modern and contemporary art.

Curated by Bernard Blistène under the direction of Manuel J. Borja-Villel, "A Theater Without Theater" stakes out a position at the center of this discourse. Disinterring the debate sparked by Michael Fried's much-maligned 1967 essay, "Art and Objecthood," this exhibition seeks to reconsider theatricality and the influence of theater in art throughout the 20th century as broadly and dynamically as possible. Here Fried's condemnation of the boundary-blurring and autonomy-abolishing theatricality of literalist art (minimalism) is rewarded with yet another drubbing. Arguing that theatricality was part of the program long before minimalism in art, this exhibition also reconsiders issues of political agency and the place of the subject in art in a pro-theatrical way.

Continued on page 64.

From left: Juan Muñoz, The Prompter, 1988. Mixed media, dimensions variable. Photo: Kristien Daem; Alberto Greco, Madrid, 1963. B&W photograph, 23 x 17 cm.

LYON, FRANCE

9th Lyon Biennale

Florence Derieux

Rarely has a biennial incurred so much prejudice as the 2007 edition of the Lyon Biennial. It should be said that all the ingredients were brought together by the two curators, Stéphanie Moisdon and Hans-Ulrich Obrist: a title, "'00s - The History of a Decade that Has not yet Been Named," which was a source of confusion (how can one speak about a decade which has yet to finish?); a protocol, a big game governed by an excessively subjective method of selection and distribution of roles that engendered a series of delegations, a 'community,' constituted by around 70 'players' selected from all over the world — divided into two groups, that of artists and that of critics and curators; and a rule by way of a single question posed to the protagonists: "Who, in your opinion, is the artist who best represents this decade?" Yet every prejudice conceived before and even during the visit of this Biennial is put into doubt as soon as one takes the time to closely study the various aspects of this show and what is thereby produced.

Continued on page 63.

Christian Holstad, Members of the Leather Beach, 2007. Installation view. Courtesy Christian Holstad / Massimo De Carlo, Milan. Photo: Blaise Adilon.

ISTANBUL, TURKEY

10th Istanbul Biennial

Andrzej Lawn

With so much media content generated on the Middle East — the war in Iraq, the unacknowledged and ongoing war in Afghanistan, constant conflict with Israel and the Palestinians, Turkish and Kurdish skirmishes — we are awash with information concerning the region's politics and events. The media is full of articles about military tactics, terrorism and economics, and yet there still exists a huge gap in the understanding of Middle East, its people and their values. I believe this stems from our lack of understanding of their culture and history, which play a vital role in shaping the political, military, religious and economic ideas and values.

The 10th Istanbul Biennial entitled "Not Only Possible, But Also Necessary: Optimism in the Age of Global War" is an investigation of this situation: not of the physical aspects of military battle but of the global war as a war of culture. Turkey's rather unique ternary status as a European country that is also part of the Middle East and Asia is fertile ground for connections between Western, Middle Eastern and Eastern cultures.

Continued on page 65.

View of exhibition. Courtesy Istanbul Biennial. Istanbul Foundation for culture and arts, Istanbul.

Continued from page 59.
Because rarely has such an exhibition managed — in a sometimes cruel way — to raise so many questions, to so effectively reveal certain mechanisms, upset expectations, and finally, incite so much debate.

Departing from a quasi-axiomatic knowledge — the notion of the biennial as a more or less exhaustive panorama of current artistic developments in the world is obsolete — Moisdon and Obrist articulated their project around one challenge: how to define this decade. Their project was to create a multi-authored history book. They therefore established a model that took on the form of an enquiry and the biennial became a sort of laboratory in which a series of experiments occurred. This series is constituted by a multitude of propositions, sometimes very different and contradictory, and it is through the multiplicity of subjectivities that, against every expectation, the biennial succeeds in making sense.

Responding to the question posed by the curators, a first circle (a group of curators, art critics, artists, graphic designers, choreographers, etc.) and a second circle of 'players' (a group of artists and authors) selected the 'artists' (little - known, for the most part) whose works were supposed to best represent the current decade. What characterizes this biennial is certainly the way in which these artists are exhibited. The hanging is particularly respectful and each work benefits from a space devoted entirely to it.

Paradoxically, relatively few works really hold one's attention, aside from the salvation-offering observation point by Allora & Calzadilla, the sublime fiction of Charles Avery or David Byrne's intriguing installation, Christian Holstad's giant collage, and of course the delicious David Hamilton exhibition organized by Eric Troncy. In fact, a lot of time is needed in order to grasp the multiple choices, understand the motives of each one and make the possible connections. However, Tomas Saraceno's spherical concretions of aerogel resonate with Norma Jeane's "various plant cultures growing in a compost taken from a water purification center in Turin" as well as Simon Starling's natural and cultural transplantations the quest for balance by Urs Fischer. At the MAC, two artists yield the fruit of their reflections in a retrospective (Pierre Joseph) and a group show (Saâdane Afif) through two projects which represent the emerging and promising beauty of the French scene (Delphine Coindet, Claire Fontaine, Cyprien Gaillard, Loris Gréaud, Mathieu Mercier, Lili Reynaud Dewar, Raphaël Zarka...). A risky enterprise, the 2007 Lyon Biennale succeeds in tracing the contours of the current decade in a remarkable catalogue published for the occasion.

This implacably dialectical event deploys an analytical approach to the realities of the art world. This method could be interpreted in the most negative ways — the apology of the individual (curator, artist, etc.) marked by a 'brand,' the apotheosis of the event at the expense of the exhibition, and so on — or the most positive — the critique of the "what's hot" lists of artists and works, the annulment of quotas (nationalities, gender, etc.), or the reconstitution of an artistic community. One can even, of course, not share the optimistic outlook of the curators — that of being in a pre-revolutionary period — but one is nevertheless obliged to admit that it has been a while since a biennial has fomented so much debate, first and foremost with regard to the role we play or would like (or not) to play. Yet this biennial does not succeed in going beyond the contradictions that it reveals. If it is common knowledge that each person's actions depend upon everyone, the individual curators could be reproached for not reaching beyond those contradictions. Nevertheless, if the present decade seems to fully conform and cater to the system it reflects, that same decade seems to bear within it one crucial idea: "Let no one speak, think, or act on our behalf." And this can be nothing less than a sign of a new start.

(Translated from French by Chris Sharpe)
—FD

Top left to right: Raphaël Siboni et Fabien Giraud, The Double Divide, homage to Michel Lotito, 2007; Annie Vigier & Franck Apertet, X-Event, 2007; Cao Fei, The Nu River Project (detail), 2007. All images courtesy the artists.

Lyons Biennial 2007

www.christophegallois.eu

Art Monthly, Nov, 2007 by Christophe Gallois
Various venues September 19 to January 6

Described by its curators Stephanie Moisdon and Hans Ulrich Obrist as a 'history book written by several hands', the 2007 Lyons Biennial takes as its point of departure an attempt to write the history of the current decade. After 'It Happened Tomorrow', curated by Le Consortium team in 2003, and Nicolas Bourriaud and Jerome Sans's 2005 'Experiencing Duration', this year's biennial rounds off a series of three editions dedicated to the notion of time. If this attempt to reflect on the contemporary world, in terms of both society and the evolution of artistic practices, is a defining feature for most biennials, Moisdon and Obrist's focus on the '00s' is characterised by its ambition to tackle the present itself: how does one write a history in progress? What distinguishes the present from the topical? The biennial is conceived as a pause in the march of history, and the '00s', which are as undefined as their name suggests, become a time worth investigating.

(Extraits)

In order to write this history in progress, the curator duo proposed a game, which involved 60 'players' divided in two 'circles'. Each of the 47 curators comprising the first circle was asked to answer the question 'In your opinion, which artist or which work has a vital place in this decade?' by inviting a single artist to take part in the exhibition. The second circle's 13 other players benefited from more freedom: these artists, writers, designers and choreographers were invited to propose an entire sequence, like a chapter in a book, to define the decade according to their own method. Such projects include a large-scale work by American artist Josh Smith on the facade of La Sucriere, the biennial's main building, an installation by novelist Michel Houellebecq inspired by his book La Possibilite d'une ile (The Possibility of an Island), and a display, featuring more than 40 artists, conceived by artist Saadane Afif as a portrait of the Zoo Gallery in Nantes. The aim of this game was to approach the biennial as the development of a heterogeneous network rather than the proclaimer of a centralised point of view: if the present cannot be defined from a unique point of view, a possible answer might arise from a larger number of voices.

(…)

The exhibition itself, its duration, its rhythm, the movements of the viewers, is approached by a number of artists as another temporality to tackle. Annie Vigier & Franck Apertet's series of performances X-Event 2 consists of seven protocols executed by five performers at irregular intervals in a square room within the exhibition space. The seven performances highlight concerns linked to the body's limits, repetitive gestures, breathing, accidents and the iterations of physical interactions between performers. Through this focus on repetition, Vigier & Apertet's project proposes a physical experience of the exhibition's temporality. Playing with the viewers' expectations, Tino Seghal's Selling Out features three works by Dan Flavin, Dan Graham and Larry Bell in the corner of a large room of the Musee d'Art Contemporain. At several points during the day, the museum guard, who closely surveys the three sculptures, performs a striptease in the middle of the works. By radically activating these historical pieces, Seghal's proposal stands as one of the most accurate and direct responses to the biennial's game.

They appeared baffled by the choreography of Annie Vigier and Franck Apertet (selected by Pierre Bal-Blanc), which consisted of male dancers sticking their heads between the legs of their female counterparts (and vice versa), and seemed similarly bewildered by the striptease of one muscular chap, "a combination Larry Bell, Dan Graham, and Dan Flavin," according to its creator, Tino Sehgal (selected, natch, by Jens Hoffman). The look on their faces when they encountered the young woman peeing herself (Norma Jeane, selected by Giovanni Carmine) is indescribable. It was hardly a surprise that these works were open only to "mature" audiences, though it did seem strange that Eric Troncy, on selecting artist David Hamilton, deemed it necessary to place similar visitor restrictions on Hamilton's photos of young, nude girls. But these were minor irritations compared with the larger political actions against Erick Beltrán. Selected by Houston-based curator Gilbert Vicario, Beltrán contributed a critique of advertising, rewriting slogans in the "hatespeak" of the street, e.g., LYON WHITE TRASH or BLACKS OUT. Local politicians were livid, and Michel Noir, the city's former mayor, requested the signs' removal. Lyon's artistic directors refused, but when threatened with legal action, they removed specific banners emblazoned with the slogans DIRTY JEWS and DEATH TO MUSLIMS, even while others remained on display and despite the fact that the work's critical, hyperbolic nature would have been evident to a five-year-old.

Left: French minister of culture Christine Albanel and Lyon mayor Gérard Collomb. Right: Curator Giovanni Carmine (selected Norma Jeane).

That evening, we were invited to the opera to watch Jérôme Bel's production of *The Show Must Go On*. (Bel had been invited by the second circle of players.) Having already seen it, I set off instead for the biennial's epicenter, Brasserie Georges, an enormous Art Deco hall that hosted *le tout Lyon* and where the sauerkraut was as plentiful as water. Once sufficiently full, guests made their way to the new art school, where a large cocktail party was being hosted by Lyon's greatest chefs. The symposium culminated with the presentation of the "Only Lyon" award: fourteen thousand dollars to be shared by the best curator-artist pairing.
The jury consisted of Suzanne Pagé of the Louis Vuitton Foundation; Gunnar Kvaran, director of Oslo's Astrup Fearnley Museum; *Artforum* publisher Knight Landesman; Art Basel director Samuel Keller; Museum Ludwig director Kasper König; Silvia Karman Cubina, director of The Moore Space in Miami; and the artist Elaine Sturtevant. Seth Price (selected by Andrea Viliani) received the award for his video, which recycled footage from some of his earlier works, while second place (an M/M-designed chocolate lion, the symbol of Lyon) went to Jennifer Allora and Guillermo Calzadilla. Collector Rosa de la Cruz looked delighted and took photographs of everyone in attendance while the biennial theme song, a wobbly glockenspiel ditty written by Trisha Donnelly, played in the background.

Price also won magnums of champagne, and our tipsy posse went backstage to celebrate before repairing to the minuscule Look-Bar nearby. In fact, "miniscule" doesn't even begin to describe it—to fit in, we literally had to pile on top of one another. (I was on top of curator Stefan Kalmar, who was on top of Tate curator Stuart Comer.)

The following evening there was yet another mixer at the Swiss Consulate in honor of Monsieur Obrist. This time, I avoided a second excursion to the Look-Bar and went to bed early, haunted by mingling feelings of relief and compunction.

— *Nicolas Trembley*

> Presse en ligne

Lundimatin *:* Les Intermittents du désordre,interférences critiques - Thitbault Croizy
https://lundi.am/Les-intermittents-du-desordre-interferences-critiques
16 août 2018

lundimatin

LES INTERMITTENTS DU DÉSORDRE, INTERFÉRENCES CRITIQUES

par Thibaud Croisy

paru dans lundimatin#152 (lundimatin-152), le 26 juillet 2018

Le 7 mai 2018, lors d'une journée de commémoration consacrée à Mai 68 et sobrement intitulée « L'Esprit de mai », des étudiants faisaient irruption au Théâtre de l'Odéon pour témoigner du mouvement de grève qui agitait les universités. Plutôt que de leur donner la parole, la direction du théâtre « demanda le concours de plusieurs brigades de CRS pour gazer et tabasser les étudiants contestataires » et « poursuivre sa commémoration dans le calme ».

« Drôle de manière de célébrer l'esprit de mai ! » [1], ironisaient les Intermittents du désordre, un petit groupe informel constitué à la suite de cet incident. Deux semaines plus tard, ces Intermittents décidaient de revenir sur les lieux pour accomplir ce que la direction du théâtre avait empêché. Le 25 mai, ils interrompaient la représentation de *Tristesses* d'Anne-Cécile Vandalem et distribuaient aux spectateurs un tract intitulé « À propos de notre première pièce : L'Odéon commémore comme un mort ou L'esprit de Mairde ». Ils y brocardaient l'attitude « profondément mairdique » de Stéphane Braunschweig, directeur de l'Odéon, et de tous ces « engagés de salon » qui « récupèrent les luttes du passé pour les neutraliser ». Au bout de quelques minutes, la bande d'indésirables quittait les lieux aussi vite qu'elle était arrivée mais annonçait à qui voulait l'entendre que ce quart d'heure dramatique n'était que la première pièce d'« un recueil à construire ».

Le deuxième acte eut lieu le 12 juin, date à laquelle les Intermittents s'invitèrent sur la scène d'un autre théâtre national, La Colline, pendant la pièce de Vincent Macaigne, *Je suis un pays*. Le collectif entendait questionner « la démarche participative et subversive » du « *plus punk des metteurs en scène* » mais surtout mettre au jour « l'hypocrisie de celui qui appelle à 'mordre le système' » [2]. N'ayant pas assisté à leur intervention, j'en découvris le compte-rendu quelques jours plus tard dans le communiqué qu'ils publièrent sur Lundi Matin. Puisque l'intervention était restituée par les Intermittents eux-mêmes, j'avais bien conscience que le texte était partial, subjectif, situé, et que l'exactitude des faits pouvait être remise en question. Qu'à cela ne tienne, je décidais de relayer ce point de vue parce qu'il faisait entendre un autre son de cloche sur le travail de Vincent Macaigne et parce que la critique me semblait pertinente, au-delà de l'action militante que je n'avais pas vue.

Ce simple partage sur Facebook produisit un grand moment d'hystérisation du réseau, une accumulation de commentaires souvent inintelligibles, écrits par des gens qui se parlent sans s'écouter – bref un *buzz* cacophonique qui vous condamne à rester derrière votre ordinateur pour supprimer les remarques

de ceux emmènent le débat vers des extrémités inutiles. À la suite de cet échange chaotique et embrouillé, qui signait encore une fois la défaite de la pensée et la difficulté à débattre sur les interfaces virtuels, il m'a semblé nécessaire de faire une mise au point en bonne et due forme pour revenir sur l'action de ces Intermittents qui aura enflammé, l'espace d'un instant, le landerneau du théâtre public.

NOTRE DÉSAGRÉABLE « PIQÛRE DE RAPPEL »

Puisque personne n'y comprend rien, faisons un peu de sémantique. Et d'histoire. À tous ceux qui taxent les Intermittents de « censeurs », de « terroristes », de « fascistes », voire même d'« extrémistes nous rappelant les heures les plus sombres de notre histoire », il faut faire remarquer que la représentation de Vincent Macaigne n'a pas été *censurée* mais simplement *interrompue*, ce qui introduit tout de même une nuance de taille. Comme on le comprend à la lecture d'un article de *Vice* qui leur consacre un portrait [3], ces « hackers de théâtre » payent leur place comme tout le monde et ne font rien d'autre que jouer leur rôle de spectateurs, libres de se manifester (entre eux et le spectateur qui interpelle les acteurs à voix haute pendant le spectacle, ce n'est sans doute qu'une différence de degré). Ils prennent en tout cas l'institution au pied de la lettre (« puisque les éditos des théâtres nous y invitent sans cesse, nous prenons la parole » [4]) et forment ainsi une sorte de « contre-public » qui met en scène le dissensus qui peut exister dans la salle et rend visible sa division.

À l'inverse des censeurs de bureaux, les Intermittents ne se réfugient pas dans une posture de spectateurs extérieurs. Au contraire, « nous sommes d'entre vous », disent-ils. « Nous nous croisons dans les couloirs des théâtres, des cinémas, des salles de concert » mais « nous avons difficilement fait le choix de nous lever parmi les assis, de prendre un risque en nous exposant à vos colères, à votre violence. Nous nous permettons d'interrompre les comédiens dans leur travail, les techniciens, l'ensemble des petites mains qui participent au divertissement, parfois même à la réflexion. Nous sommes aussi d'entre eux et nous ne jugeons pas, ici, de la forme de tel ou tel spectacle. Ce

que nous interrompons, ce n'est pas un spectacle, c'est son rituel. Celui de la réalité confisquée à certaines heures, celui du paraître d'une société qui n'écoute la douleur que lorsqu'elle s'artificialise [...]. Nous ouvrons des brèches ici et là, maladroitement peut-être, à contre-courant sûrement et au risque de nous faire mal comprendre [...]. Nous sommes une piqûre de rappel, désagréable, nécessaire » **[5]**.

Comme on le perçoit à la lecture de ces lignes, leur geste s'inscrit dans la tradition du *happening* et de toute une série de démarches appropriationnistes qui ont débordé, envahi, infiltré, hacké, court-circuité ou saboté les œuvres des autres. L'histoire de l'art en regorge. Qu'on repense par exemple au geste « intolérable » de Robert Rauschenberg qui effaça un dessin du maître Willem de Kooning et en exposa le résidu, montrant par là que détruire l'art, c'était encore en faire (*Erased De Kooning Drawing*, 1953). Beaucoup plus récemment et dans un tout autre genre, les chorégraphes Annie Vigier et Franck Apertet (les gens d'Uterpan) mettaient au point une performance clandestine qu'ils lâchaient, sans prévenir, en amont des spectacles des autres. Quelques minutes avant le début de la pièce, un groupe de performeurs descendait les gradins en « coulant » littéralement sur les corps des spectateurs – d'abord habillés, puis nus. Ils réalisaient ainsi une fusion corporelle de la scène et de la salle que le théâtre, art de la séparation, ne parvient jamais à produire (*Parterre*, 2008) **[6]**.

À la frontière de l'art et du militantisme, ces performances envahissantes sont aujourd'hui réalisées par ceux que l'on a coutume d'appeler des « artivistes », néologisme fondé sur la contraction du mot « artiste » et « activiste ». Reprenant à leur compte la bonne vieille critique du théâtre qui va de la *Lettre à d'Alembert* de Jean-Jacques Rousseau aux textes de Guy Debord et des situationnistes, leurs actions ont en commun de vouloir gripper la machine. Elles imposent un temps d'arrêt à la « société du spectacle » et brisent les charmes de l'illusion pour prendre du recul et porter un autre regard sur ce qu'on nous donne à voir. Au fond, cette pratique de l'interruption momentanée n'est pas très différente d'une coupure de publicité à laquelle on ne s'attendrait pas et qui viendrait suspendre le déroulé d'un film – à la

seule différence que l'interruption des « artivistes » ne vend pas un produit mais plutôt un point de vue et qu'elle n'appelle pas à consommer mais plutôt à cesser de le faire.

Les Intermittents du désordre appartiennent donc à cette famille d'êtres transgressifs qui osent *toucher à la représentation* et, ce faisant, la désacralisent – geste que la masse considère souvent comme outrageant, pour ne pas dire sacrilège. Or, même si c'est un acte que l'on peut trouver déloyal, gênant, maladroit ou tout simplement stupide, il faut comprendre que la réaction d'un public est précisément ce à quoi on s'expose à partir du moment où on fait de l'art vivant (peut-être même est-ce pour cette raison qu'on en fait). Il faut donc composer avec, ne serait-ce que pour pouvoir riposter, car ces allers-retours font partie du *travail*. Les acteurs du théâtre de rue le savent bien, eux qui sont exposés aux réactions du tout-venant, comme les musiciens qui jouent en première partie et essuient les quolibets d'un public qui ne se gêne pas pour réclamer son idole. Au fond, l'indiscipline est de bonne guerre. Il suffit d'ailleurs d'aller faire un tour du côté des formes dites populaires (cabaret, *stand-up, one-man-show*), d'observer le comportement du public à travers les âges ou dans des cultures différentes des nôtres pour mesurer à quel point les salles du théâtre public sont aujourd'hui silencieuses, policées, religieuses… Trop bien dressées ?

S'il existe un geste inadmissible en revanche, ce serait celui qui consisterait à empêcher la représentation, à faire en sorte qu'elle n'ait pas lieu, à détruire la scène ou à l'abolir, l'annuler. C'était la stratégie déployée par les catholiques intégristes qui voulaient interdire purement et simplement les spectacles de Romeo Castellucci (*Sur le concept du visage du fils de Dieu*) ou de Rodrigo García (*Golgota Picnic*). C'était aussi celle des ultra-catholiques qui incendièrent le cinéma Saint-Michel pour empêcher la projection de *La dernière tentation du Christ* de Martin Scorsese, en 1988. Ces actions spectaculaires ont frappé les esprits parce qu'elles se sont soldées par des procès ou des déploiements sans précédent des forces de l'ordre aux abords des théâtres ; mais il n'y a pas que les catholiques intégristes dans la vie et on ne peut pas

accepter que leurs actions fassent écran aux autres types de contestation, ni que ces dernières soient systématiquement assimilées à des « attentats » d'extrême-droite.

En replaçant le geste des Intermittents du désordre dans une perspective historique et politique, on comprend désormais que l'argument qui consiste à fustiger leur « violence insoutenable » ne tient pas — ou alors cette violence est celle qui se joue dans tout face-à-face. C'est pour cette raison qu'il est comique de voir les thuriféraires de Vincent Macaigne s'indigner contre la « violence » de la critique, alors même que les spectacles de Macaigne promettent « un joyeux bordel » ou « une bonne dose de défonce ». Mais sans doute cela est-il révélateur d'une époque qui cherche constamment à neutraliser le conflit pour le remplacer par son simulacre et qui rêve d'un monde lisse, « horizontal », « inclusif », « non-stigmatisant », où chacun doit se faire absorber sans broncher par la grande yaourtière du consensus.

INTERMITTENTS DE LA CRITIQUE, PERMANENTS DE L'HUMOUR

L'autre aspect du débat qui mérite que l'on s'y attarde est celui qui concerne l'argent. Contrairement à ce que certains ont affirmé un peu hâtivement, le communiqué des Intermittents ne reproche pas à Vincent Macaigne de percevoir de l'argent public. Il ne dit pas non plus qu'il serait immoral d'y avoir recours pour produire des œuvres contestataires. Sur internet, l'auteur Ronan Chéneau prend la défense de Macaigne en affirmant qu'« un théâtre 'politique' n'existe jamais mieux qu'en bénéficiant de subventions » et que le théâtre public se tient dans ce paradoxe, « jusqu'à l'insupportable ». Au-delà de cette assertion, par ailleurs très discutable, Ronan Chéneau échoue à penser les termes du débat. D'une certaine manière, presque tous les artistes bénéficient directement ou indirectement des investissements publics, et après tout, il faut bien un peu d'argent (public ou privé) pour créer. Là n'est pas la question. Celle que l'on doit se poser ne porte pas sur la provenance de l'argent, comme le fait Ronan Chéneau, mais sur son usage. Autrement dit, le problème n'est pas

de percevoir des fonds publics mais plutôt *ce que l'on en fait* : dans quels buts on les dépense, pour quelles fins et pour quelle recherche, pour porter quelle parole et inventer quels types de formes. C'est précisément à cet endroit que se formule la critique des Intermittents qui reprochent à Macaigne de mobiliser une débauche de moyens pour offrir un ersatz de contestation, une indignation qui tourne à vide. Selon eux, *Je suis un pays* satisfait « le temps d'un soir la libido insurrectionnelle de spectateurs bourgeois » en rendant « la révolte *cool, tendance* » et en la baignant « dans des fûts de bière gratuite » [7]. En creux, ils font la critique du réalisme le plus plat, cette esthétique sans imagination qui consiste à créer des formes littérales et qui s'apparente au degré zéro de la représentation : crier pour dire qu'on est colère, pleurer pour signifier qu'on est triste, tout casser pour montrer la violence du monde… Autant de codes galvaudés auxquels les Intermittents opposent leur inéluctable « Vincent, range ta chambre ! »

Mais revenons-en à l'argent. Qui le contrôle ? Ou plutôt, qui l'attribue aux artistes ? En premier lieu, les hommes et les femmes qui dirigent l'institution et administrent les moyens de production. Mais l'institution est devenue aujourd'hui une entreprise publique *comme les autres* : elle est soumise à un strict cahier des charges, des critères de rentabilité qui la mettent sous pression et elle doit sans cesse justifier son action, ce qui joue énormément sur la subjectivité et les décisions de ceux qui l'incarnent. Puisqu'elle doit obtenir des taux de fréquentation « acceptables » et remplir ses salles pour continuer à être subventionnée, elle est parfois encline à donner de l'argent à des artistes qu'elle identifie eux-mêmes comme « rentables ». Il lui arrive alors de privilégier le retour sur investissement au détriment du projet artistique. C'est dans cet écart que vient se loger la nécessité de la critique, qui est séparée de l'institution, de sa logique, et qui a parfaitement le droit d'émettre des objections sur les formes qu'un artiste produit ou sur l'argent qui a été investi dans un projet.

Malheureusement, la critique aussi est soumise à la rentabilité. C'est ce qui arrive aujourd'hui. À la fin du vingtième siècle, les industries médiatiques ont considéré qu'à la différence du cinéma, de la musique ou

de la télé, le théâtre et la danse n'étaient plus des « créneaux porteurs ». Elles ont donc drastiquement réduit le nombre de journalistes spécialisés et la place de l'art vivant au sein de leurs supports, ce qui fait que la critique y occupe aujourd'hui une place rikiki. Elle en est même parfois carrément absente. Pour la trouver, il faut plutôt chercher du côté des revues, des sites internet ou des blogs, bref de tout ce qui relève d'initiatives indépendantes, personnelles et généralement *non rémunérées*. Par un sublime tour de passe-passe, ce ne sont plus tant les journalistes qui prennent en charge la critique que des individualités qui s'y attellent *à l'occasion*. Parmi eux, on retrouve des intermittents, artistes ou techniciens [8]. Voilà donc comment certains se sont retrouvés à faire deux jobs : d'un côté, la création, et de l'autre, la critique, qui n'est jamais qu'une modeste tentative pour faire vivre un espace de débat. Évidemment, nous ne sommes pas très nombreux à faire ce travail parce que tous les intermittents savent que la production de la critique ferme des portes : il est toujours plus confortable de se fondre dans la masse d'une famille souriante et (faussement) unie plutôt que de revendiquer ses désaccords et ses oppositions. Mais surtout, si nous sommes si peu à avoir pris ce parti, c'est parce qu'il demande de fournir un travail *gratos* et on peut dire qu'en faisant sortir la critique des colonnes des journaux, les médias ont réussi à mettre au travail pas mal de gens dont ça n'était pas le métier et dont ils récupèrent les contributions sans aucune contrepartie financière. *Well done !*

Qu'on apprécie ou non leurs actions, qu'on aime ou non leurs textes, les Intermittents du désordre font partie de ce peuple critique qui se constitue par sursauts, au gré des luttes et des époques. Mais ce qui est inquiétant, c'est de voir le retour de bâton médiatique qu'il subit aussitôt. Quelques jours après leur intervention à La Colline, *Les Inrocks* s'indignaient devant « la virulence du communiqué » des Intermittents, et prenaient partie pour « le légitime questionnement » [9] de Vincent Macaigne. À *Libération*, Ève Beauvallet et Augustin Guillot ne semblaient pas non plus très emballés par ce hacking de l'institution [10]. Il est toujours édifiant, en tout cas, de

voir le zèle déployé par certains pour disqualifier toute forme d'énergie négative, destructive, et enjoindre le public à poursuivre sa tranquille communion autour des idoles désignées.

Alors, que reste-t-il de tout ça ? Un nom, peut-être. « Les Intermittents du désordre ». Un peu pompeux certes mais qui porte en lui l'esprit de son temps puisqu'il reprend le qualificatif employé par Emmanuel Macron pour désigner les manifestants de 2018, ces indécrottables « professionnels du désordre » [**11**]. Il construit aussi une figure puissante à partir d'un statut précaire : l'intermittent en tant que parasite de la société, éternel « casseur d'ambiance » des plateaux télé et des cérémonies mondaines, artisan d'une contestation aléatoire, passagère, qui apparaît sans prévenir et s'éclipse sans qu'on ait vraiment su d'où elle venait ni ce vers quoi elle allait. Individu sans nom, sans âge et sans visage, l'intermittent est cet infiltré qui mine son milieu de l'intérieur avec les armes de l'humour et de la parodie. « Coucou Vincent ! » Ami du canular, des blagues de potache et de toutes les formes d'impertinence, il écrit sa propre histoire, en souterrain, derrière le masque de l'anonymat ou du pseudonyme. C'est lui qui s'exprimait déjà dans ce fanzine haut en couleurs qui avait transformé *Mouvement*, le magazine culturel, en *Moulement*, « la revue des pots de première ». Une feuille de choux non identifiée qui, selon ses propres termes, n'avait « rien à voir avec la moule mais plutôt avec le moule » [**12**]. Distribuée à la sortie des théâtres, elle entartait tous ces esprits faibles que la culture moule et démoule à la chaîne sur le tapis roulant du prêt-à-penser. Aussi, le jeu de massacre des Intermittents du désordre, dont on ne sait pas trop ce qu'il deviendra, est à ajouter à la longue liste de ces formes de résistance modestes, précaires mais salvatrices qui invitent tous ceux qui le peuvent à faire un pas de côté et à ne pas suivre le « moulement » !

[1] Les Intermittents du désordre, « À propos de notre première pièce : L'Odéon commémore comme un mort ou L'esprit de Mairde », tract distribué au Théâtre de l'Odéon le 25 mai 2018, **lisible en intégralité sur Lundi Matin** <https://lundi.am/Faisons-connaissance>

[2] Les Intermittents du désordre, « **Vincent Macaigne n'a pas joué au Théâtre de la Colline** » < https://lundi.am/Vincent-Macaigne-n-a-pas-joue-au-Theatre-de-la-Colline> , *Lundi Matin*, 18 juin 2018. Toutes les actions du groupe sont précédées ou suivies de communiqués diffusés sur internet.

[3] Pierre Longeray, « **Les intermittents du désordre : hackers de théâtre** » < https://www.vice.com/fr/article/3k4eab/les-intermittentes-du-desordre-hackers-de-theatre> , *Vice*, 19 juin 2018

[4] Les Intermittents du désordre, « Faisons connaissance », **communiqué lisible en intégralité sur Lundi Matin** < https://lundi.am/Faisons-connaissance> , 1er juin 201

[5] *Ibidem*

[6] Rosita Boisseau, « **Au secours ! La sécurité ! Les gens d'Uterpan arrivent** » < https://abonnes.mobile.lemonde.fr/culture/article/2010/02/25/au-secours-la-securite-les-gens-d-uterpan-arrivent_1311253_3246.html?xtref=https://www.lemonde.fr/culture/article/2010/02/25/au-secours-la-securite-les-gens-d-uterpan-arrivent_1311253_3246.html> , *Le Monde*, 25 février 2010

[7] Les Intermittents du désordre, « **Vincent Macaigne n'a pas joué au Théâtre de la Colline** » < https://lundi.am/Vincent-Macaigne-n-a-pas-joue-au-Theatre-de-la-Colline> , *op.cit.*

[8] À titre d'exemples, en 2015, ce sont Joachim Salinger, comédien, et Marie Payen, comédienne, qui écrivaient un article pour demander à Luc Bondy, alors directeur de l'Odéon, de mettre un terme à la campagne de mécénat participatif que le théâtre avait lancé pour financer un projet d'action culturelle dans une zone d'éducation prioritaire (« **Scandale théâtral : quand l'État se désengage de l'action sociale et culturelle** », < https://blogs.mediapart.fr/edition/les-invites-de-mediapart/article/140415/scandale-theatral-quand-letat-se-desengage-de-laction-sociale-et-culturelle> *Médiapart*, 14 avril 2015). Plus récemment, Nicolas Barrot, directeur technique de compagnies, répondait à un article de Jean-Pierre Thibaudat (« **Suite à l'article de M. Thibaudat** » < https://blogs.mediapart.fr/edition/les-invites-de-mediapart/article/140415/scandale-theatral-quand-letat-se-desengage-de-laction-sociale-et-culturelle> , *Médiapart*, 13 mars 2018).

[9] Annabelle Martella, « **L'intervention des Intermittents du désordre pendant le spectacle de Vincent Macaigne tourne au vinaigre** » < https://mobile.lesinrocks.com/2018/06/21/actualite/lintervention-des-intermittent-e-s-du-desordre-pendant-le-spectacle-de-vincent-macaigne-tourne-au-vinaigre-111096375/> , *Les Inrocks*, 21 juin 2018

[10] Ève Beauvallet et Augustin Guillot, « **Vincent Macaigne chahuté à La Colline par les Intermittents du désordre : où est le 'système' ?** » < http://next.liberation.fr/theatre/2018/06/21/vincent-macaigne-chahute-a-la-colline-par-les-intermittentes-du-desordre-ou-est-le-systeme_1660942> , *Libération*, 21 juin 2018

[11] « Macron fustige ' < https://fr.reuters.com/article/topNews/idFRKBN1HJ1Z7-OFRTP> les professionnels du désordre < https://fr.reuters.com/article/topNews/idFRKBN1HJ1Z7-OFRTP> ' < https://fr.reuters.com/article/topNews/idFRKBN1HJ1Z7-OFRTP> dans les universités » < https://fr.reuters.com/article/topNews/idFRKBN1HJ1Z7-OFRTP> , Reuters, 12 avril 2018. En pleine période de grève et de manifestations, Emmanuel Macron « fustigeait 'les professionnels du désordre' qui [bloquent] des universités françaises pour dénoncer la réforme de l'accès aux études supérieures » et appelait « les étudiants à 'réviser' leurs examens de fin d'année ». Merci papa !

[12] *Moulement* fut distribué au cours de l'année 2012. Une archive est disponible à cette adresse < http://moulement.blogspot.com/> .

Minus Plato *: We are the People: Towards Democratic Media for Classics*
http://minusplato.com/2018/06/we-are-the-people-towards-democratic-media-for-classics.html
25 juin 2018

WE ARE THE PEOPLE: TOWARDS DEMOCRATIC MEDIA FOR CLASSICS

25th June 2018 Democratising Classics, Our Ancient Group Material Annie Vigier, Franck Apertet, les gens d'Uterpan Minus Plato

This is the fourth and final preparatory post before we embark on the project "Our Ancient Group Material" with the participants of the "Democratising Classics" panel over the next four weekly posts. In many ways, these four preliminary posts, taken together, mirror the four posts to come in that they use the structure of Group Material's *Democracy* (Education, Politics, Cultural Participation and a pressing case study – for them the AIDS crisis) as a way to give different perspectives on the question of democracy. Daniel G. Andújar's project *Let's Democratize Democracy* is ostensibly educational in how it calls on the active role of the people to question democratic structures, beyond the politicians who represent them. Martha Rosler's *Watchwords of the Eighties* was directly engaged in pressing political issues in early 1980s US culture, especially Reagan's economic warfare at home and foreign policies in Central and South America in opposition to the myth of "too much" democracy of the mid-1970s. Juliana Huxtable's exhibition *A Split During Laughter at the Rally* attempted to find a new aesthetic for protest for diverse and gender non-conforming communities as a means of expanding cultural participation in an under pressure democracy.

For this post, we want to posit the question of medium as the case study that is at the hear of contemporary democratic crisis. While all three artists discussed so far engage with democracy in terms of experimentation with medium (Andújar' slogan and a design (black lettering on yellow background) that is flexible in its appearance in a variety of forms, Rosler's repeated multi-media performances and Huxtable's video and posters for her new aesthetic of political protest), each one, in some way, returns back to the traditional spaces of contemporary artistic production, whether the gallery (for Huxtable) or the global art exhibition (Documenta 7 for Rosler).

within a museum space.

The same return to traditional spaces is apparent for Classics. Even though the academic discipline of Classics has been open to the online journal and blogging formats (perhaps the most successful being EIDOLON), these platforms have yet to disturb the traditional venues for Classical scholarship (the peer-reviewed journal and the monograph with an established university press). We recall several conversations with both established and early career Classicists who, while writing for EIDOLON or their own blogs, still saw their main scholarly output as being the paper journal and book, with their online work as somewhat of a bonus.

It is here that we believe that the discipline of Classics can learn the most from contemporary artists who are willing to question, test and disrupt established channels and context for the distribution of their work. Consider the following example of the duo Annie Vigier and Franck Apertet, who work collectively under the name les gens d'Uterpan and their project *You are a dancer*.

You are a dancer was created during their residency at BAC-Baltic Art Center, in collaboration with curator Pierre Bal-Blanc (director, CAC Brétigny) and Philippe Vannini (president, Aligre FM 93.1). For the project, Vigier and Apertet challenged the limitations of the exhibition space by expanding it to the radio. Over the course of a year, they explored the radio as a democratic medium that reaches people in their own intimate, personal context, by producing a range of programs, from a 4 second jingle (*You are a fucking dancer*) to a hit single (*Radio skills arouse the idiot czar*, 3:35 minutes).

(UPDATE: In our original post we had included a link to the radio station website that archived both the jingle and the hit single isolated from the stream of the radio programs they were part of. However, when we communicated with Vigier and Apertet, when they read this post they reiterated the need for the work to be experienced within the original radio broadcast context and so generously sent us clips of the jingle and the hit single as part of the programming. You can listen to

Tube/hit : Radio stills arouse the idiot czar

00:00 00:00

Credits:

from October 1st, 2014 to September 30th, 2015 – Broadcast of *You are a dancer*
Radio Aligre FM 93.1, Paris, France
an invitation by CAC Brétigny
in the frame of their residency (2009-2014)
6 sessions recorded at BAC-Baltic Art Center broadcasted on Radio Aligre FM 93.1 during 1 year
Conception: Annie Vigier and Franck Apertet (les gens d'Uterpan)
Recordings and sound design: Nicolas Martz
Texts: Franck Apertet and Annie Vigier
Translations: Dominic Gould
Voices: Franck Apertet, Dominic Gould, Annie Vigier
Contributions: Laurent Seigneur, Davide Napoli
Consultant: Hassane M'Béchour
French translations: CAC Brétigny
Recordings: BAC-Baltic Art Center, CAC Brétigny

Single: You are a fucking dancer

00:00 00:00

Credits:

June 6th – December 9th, 2016 – Broadcast of *You are a dancer*
Freies Radio Innsbruck FREIRAD, Innsbruck, Austria
an invitation by Künstlerhaus Büchsenhausen
4 sessions one of them especially translated into German broadcasted during 6 months
Conception: Annie Vigier and Franck Apertet (les gens d'Uterpan)
Recordings : Paul Jousselin, Nicolas Martz
Sound design: Nicolas Martz
Texts: Franck Apertet and Annie Vigier
Translations: Dominic Gould
Voices: Franck Apertet, Dominic Gould, Karin Mihatsch
Contributions: Laurent Seigneur, Davide Napoli
Consultant: Hassane M'Béchour
German translations: Karin Mihatsch
Recordings: BAC-Baltic Art Center, Ircam-Centre Pompidou
Patron: Olivier Oric

Thank you to Annie Vigier & Franck Apertet (les gens d'Uterpan) and Karin Mihatsch their head of projects and edition manager for being willing to share these recordings).

Using radio, we transpose our work and the skills of the choreographer by applying his/her injunctions, orders and incentives to the listener. The displacement of the choreographer's authority through the use of radio plays with the qualities and restrictions of the radio system itself. Our strategy lies in combining the specific character of radio and the choreographer's authoritarian ascendancy over the body to highlight which specific conditioning and regulations our society casts over individuals. Each session applies a principle of injunction and authority inherent in or in relation to our practice (orders, exhortations, systems of enunciation, rhythmic scores). The sessions have different lengths. Their purpose is for radio broadcasting only. Each session has its own format and programming procedure according to its nature, its radiophonic status and the intended impact.

In a long interview on the radio show (which you can listen to below), about the project, they explain that they want to engage performers and their bodies beyond their physical presence, and that was why they used the medium of the radio. At the same time, their interviewer, who works for the radio station, accepts that even though we are listening to the radio, there could be a much more open format available given the genres of the medium. He notes:

When you hear something and you know it is a documentary, this format educates people and so you are expecting education. And so the authority of the radio is there in the different formats of the programs.

It is within these formats that Vigier and Apertet intervene by creating not only a jingle and a 3-minute hit, but also a news program and a documentary. So the artists and choreographers not only engage the democratic ideals of the radio medium, but also its limitations as a series of authorizing formats or genres. Our question to Vigier and Apertet is if they felt their project went too far in disturbing the traditional contexts of the exhibition space whereby it was almost imperceptible?

There is a comparable gesture for our project "Our Ancient Group Material" which, as a remote project that extends the boundaries of the traditional academic format the radical effects of contemporary art on their age-old discipline?). At the same time, we still hope this project provokes a call for breaking free of this authoritative format and opening up the work of the scholars and teachers included to broader audiences through the blog format. To our panelists we ask, how far are you willing to go in aiding the expansion of the platform for for discussion about Classics and democracy whereby the very medium of that discussion could potentially explode the traditional contexts for discussion and scholarship?

Cnarts

http://www.cnarts.net/cweb/news/read.asp?id=391473&kind=%D2%D5%CA%F5

11 Juillet 2017

2017（第二十一届）上海艺术博览会
亚洲著名的艺术品交易盛会
11月2日~5日
山博展览馆

艺术新闻

卡塞尔的局外人

时间：2017-7-11 15:25:20　信息来源：艺术中国

古希腊的人文主义世界观逐渐成了希腊的“民主”。雅典城邦作为古代文明的代表影响了欧洲的文化、艺术的发展，从文艺复兴到新古典主义都是在一次又一次的回到古典，也就是雅典所创造出的和谐以及共和制度下的民主与繁荣。“民主”（δημοκρατία）一词来源于希腊语的δῆμος（人民）和κρατος（强权），即人民掌握权力。荣誉人亚当·希姆奇克（Adam Szymczyk）将本届文献展的主题定为“向雅典学习”，并将雅典作为分展场，他在接受采访时谈到：“古典希腊是雅国民族意识形成过程中的标准典范，早期的浪漫主义者们都将古典希腊视为自身的直系起源。”[1]所以不难看出，向雅典学习既包含雅典的艺术也包含其古典时期的民主政治，然而对于欧洲的起源与文化传承我们并没有直接参与的传统，从主题的立意来看，我们只能作为偶然参与其中的局外人。

相较展览主题，以“身体议会”作为概念的公共项目则更加包容。“身体议会”主张给文化活动者提供一个空间，在为主权、生存所争取权利的国家之间建立新的联盟。自2016年9月以“自由的34个练习”（34 Exercises of Freedom）周等，通过一系列讲座、艺术活动、工作坊等活动对论小平等政治制度下的各种抵抗形式。“身体议会”反对个体化，但也反对身体变成市场喜销的对象，反对清晰的边界和身份政治。以身体这个概念作为主体，首先排除了地理概念，任何国家、种族、群体都是其包含的主体，这样看来，“身体议会”相较“向雅典学习”这样的话题更具可持续性。

Marta Minujin，《书之帕特农》，2017

艺术研究

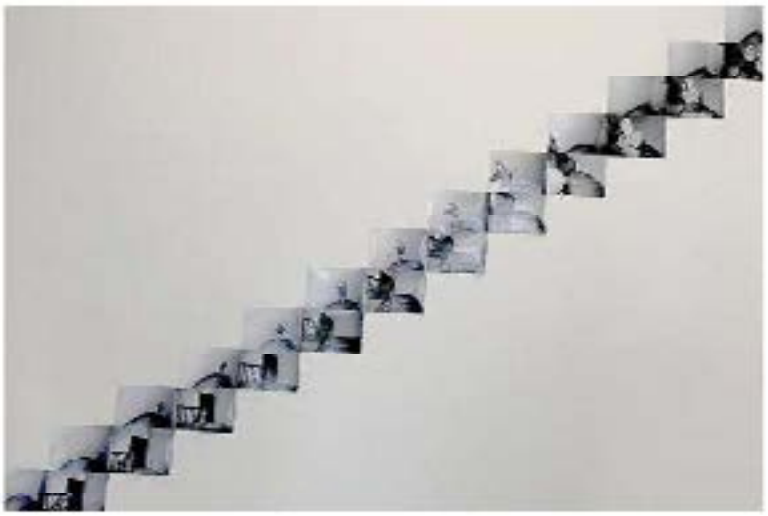
【艺术主持】你这是仙气不是风吹
【艺术主持】肖云剧情题坛群谱
【艺术主持】林伟杰：艺术指的“新仁政府”
【艺术主持】真诚不立
【艺术主持】艺术不是感觉私运的赠士
【艺术主持】艺术不是对环境的考验
【艺术主持】做中国“美丽哥”，机不可失
【艺术主持】“凭离的的”
【艺术主持】我的好还是我的好？——还赖护上
【艺术主持】可以仅是哈哈哈就是东西？

Marta Minujin，《书之帕特农》在现场收集的各个时代的禁书，2017

谈及抵抗的形式，书可以作为一种“反抗”的载体。阿根廷艺术家Marta Minujin的作品则以“禁书”作为观念的来源，她自2016年开始向全世界征集禁书，并将这些收集来的书籍堆在同比例搭建的帕特农神庙上。在雅典展区，罗马尼亚艺术家Daniel Knorr延续了他的“考古学”研究方法，利用从雅典全城各处搜集到的物品，例如老旧的画，手机皮套，可乐罐等制成作品。艺术家同上帝重的压力将它们碾平在书中，并在现场制作成自己的“艺术家书”（artists’ books）。此书售价90欧元/本。而颇具争议性的是位于卡塞尔展区的另一件作品“Expiration Movement”，Knorr将卡塞尔展区主展场弗里德里希美术馆的烟囱顶部每天冒出白烟。然而初到现场的观众很容易误以为是塔楼的排烟口的烟雾排放，并没有将其当成作品。实际上，这里的烟雾在艺术家看来是一种释怀，但也同样象征着纳粹曾经的焚书活动。这让人联想到1977年第六届卡塞尔文献展的会场中也有一件让人难以分辨的作品，展馆中的管道从天花板向下延伸，并不断掉落类似油的液体，看似建筑施工中的一部分，实际上是博伊斯的一件作品。

德国人亚当·希德查克（Adam Szymczyk）在卡塞尔和雅典各举办过展出了雅典国立艺术馆收藏的1100件作品，其中包含二十世纪六七十年代的老作品和部分二十一世纪初的作品，作者多为希腊籍艺术家。目的是为两个机构的协同合作创造途径，将雅典的馆藏运到卡塞尔展出的做法虽然能够呈现一个更全面并具有历史序列的希腊当代艺术，然而这种展览方式则将展厅变成了卡塞尔与雅典两者之间的交流。展出的大量不为人知的希腊当代艺术家的作品可能会使一些来自世界各地的当代艺术狂热者感到身处局外。

一层展厅主要位置展示了希腊艺术家Vlassis Caniaris 在70年代的作品。在1973年的石油危机之后，许多欧洲国家开始关闭边界，试图保护自己的居民就业，作为流时移民本人，Caniaris对这种情况极度敏感，并将这些问题集中在他的艺术实践中，在今天的语境下，作品则能很轻易地让人联想到今天欧洲的移民问题。展览中只有少部分作品不表达政治意图，但却更能引起“局外人”的共鸣，其中有一组摄影作品令人印象深刻，照片被一字型从左到右上升排开，照片中是两个正在给对方拍照的人。他们一个从下往上走，一个从上往下走，到楼梯中间处汇合。轻松的动机与简洁的展示方式的巧妙结合到让人顿觉艺术本身的力量。



Danny Watthy, downstairs-upstairs, 1975

Annie Vigier & Franck Apertet, Scène à l' italienne (Proscenium), 2014

Documenta Halle是距离弗里德里希美术馆最近的另一展区。艺术家Annie Vigier & Franck Apertet利用空间制作了一个与展厅同宽并有5度斜角的台面，这种台面模仿是依照巴黎歌剧院的演出舞台所制造。作品也同时将空间分隔出高低不同的层次。这种高台在古希腊时期代表了参与性政治的公共空间，一般用于竞选和演说，观众不自觉的行走其上也体现了一种对民主政治的象征性参与。

Theo Eshetu , Atlas Fractured, 2017

Neue Neue Galerie展场中的表演艺术家

Neue Neue Galerie (Neue Hauptpost) 的建筑改造自闲置的老邮局。这栋建筑原本作为后福特主义的劳动厂房，如今废弃，标志着数字化、虚拟化对服务业经济产生的影响。 此展场位于卡塞尔城北的移民区，在二战后，德国劳动力大幅下降，大量移民涌入填补了劳动力的空缺。所以将展场选择在此，同样包考虑到了将移民纳入展览的社会意义，带动当地人和来自世界各地的人天往这个城市中的少数族裔群体。

此展厅展出的大都是年轻艺术家的作品，由来自亚洲、非洲的更广泛的艺术家构成。展厅中央，艺术家Theo Eshetu的影像作品投射在几乎横跨了整个空间的幕布上。而在旁边，表演艺术家在场馆的地板上不断挣扎向前爬行仿佛要越过一条无形的线。无论从作品的呈现方式、形式还是多样化角度，Neue Neue Galleri都要胜过主展区。

看过卡塞尔的几个展区后，我似乎并没有在繁多的展品中找到太多的共鸣。展览似乎也没有与城市形成自传的互动，除了展场分布于城市的各个角落之外，而在展场之外管展人并没有将活动与话题巧妙地结合起来。在Neue Neue Galleri附近，土耳其移民开的咖啡厅依然如往常般做着生意；观者在展厅内耐心琢磨着当代艺术作品的含义，而在他们之间，在展场内和展场外，却难以寻找到恰如其分的结合点。

但在展览期间，城市内却有许多由艺术家或艺术爱好者自发组织的小展览，我所住的ariabub房东也热情地邀请我们去参加他在附近顶吧里策划的卡塞尔艺术大学摄影系学生的展览。除此之外，在城市的各个角落也散布着一些艺术展览。独立的艺术空间或艺术家运营的空间（artist-run space）可以说是文献展的“局外人”，因为它们既不受到国际性话题的约束也不对其他机构负责；通常能够产生更强试验性的作品；策展人在其中能够成为行动的发起者或者问题的提出者，所以这些空间往往更能够把握最新的艺术动向与自身特色。

回顾文献展的历史不难看出，它已从最初的为艺术的自由争取一席之地的实践场，到为艺术确立某种话语程的场所。文献展始于1955年，起初以推动战后地区重建为目标。60年代在受到大众媒体冲击的“反文化”、“反艺术”潮流影响下，将大众文化引入展览；90年代在全球局势的变化中，再度演变成一种社会行动，而近几届的文献展开始关注民主问题与公共教育问题。文献展独立于艺术市场，不接受画廊的推荐以及艺术家的申请是其独立性的保证，而已成规模的“文献展品牌”也具有了机构性的权威。所以文献展本身似乎也可以作为机构批评的对象之一。文献展的侧重点相较意大利威尼斯双年展而言，更加重视对当下社会事件以及经济发展的讨论与直接反映，而开个那么在意艺术作品在展场中的呈现、或者艺术作品的展陈形式本身。相较政治呼叮而言，艺术则在文献展上显得微不足道。

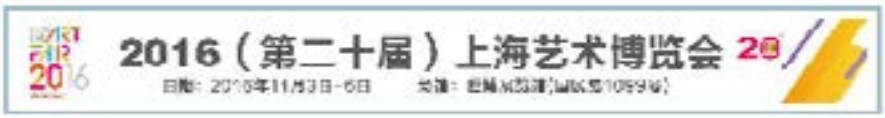
在“艺术终结”之后，艺术的标准开始变的多元化并特别强烈地依附于时代和热点问题，体现政治正确性与多民族平等成为了当下西方当代艺术的责任也是许多国际大展的必然趋势。然而虽然艺术在地理空间中已经扁平化，地区的多元化仍然不能被一种声音引导。所以作为主导话语之外的独立艺术生态及出没在市开街巷里的空间作为文献展、双年展等展览的“局外人”则更加富有活力。

作者：田壹

相关新闻

民营美术馆成为艺术品拍卖市场上的主要资金力量(图)
人卫卓纳在纽约新开设一间造价5000万美元的画廊(图)
曾有宠物狗的美男子 将神视拉斯普京带入地狱(图)
陈履生：《抗盛图》与抗盛图像研究
陈履生《丹青传世美》开课首讲
1.5万人滨海大余坊邮票被骗 操控者非法获利10多亿(图)

保存 | 全文朗读 | 打印 | 关闭



Bakchormeeboy *: Review: Sides 2018 by Frontier Danceland*
https://bakchormeeboy.com/2018/05/15/review-sides-2018-by-frontier-danceland/
15 Mai 2018

Google Home Mini
Google
Tou
nou
à 5!

BAKCHORMEEBOY

Arts.Lifestyle.

MAY 15, 2018 / by BAKCHORMEEBOY

Review: Sides 2018 by Frontier Danceland

A triple bill of original, contemporary choreographies.

Last weekend, local contemporary dance company Frontier Danceland presented their annual mid-year showcase of works, with a triple bill of new, original choreographies titled *SIDES 2018*.

In *SIDES 2018*, audiences spectated upon the three vastly different styles by various international choreographers – English Richard Chappell and local company artist Faye Tan's *The colour of there seen from here*, Israeli Shahar Binyamini's *PARADISO*, and French choreographers Annie Vigier and Franck Apertet's *"Dead Bodies" according to X-Event protocol Les corps morts (2006)*.

As with any contemporary dance work, there is never any concrete, clear cut story that the choreography imparts. Instead, one should always allow our minds to run free and imagine our own interpretations with the unique movements seen in each work. Each of these three works required the dancers' full commitment to each role in making sure that the work gives audience members the impetus to grasp what each piece is all about. In addition, lighting designer Gabriel Chan was integral to crafting lighting that set the mood of each piece, from bathing the dancers in shadow to illuminating them in brilliant light.

In the first piece, Richard Chapelle and company artist Faye Tan's *The colour of there seen from here* dealt with ideas of human distance, and how proximity to others in the same space can have various effects on each other. This was a physically demanding piece, all about landing precise measured movements to capture the essence of each moment – each figure and every movement is always clear to see from every angle.

As mentioned, much of the work revolved around dancers portraying the difficulty and effects of coexistence – in trying to coexist, one must maintain a delicate balance of movement and emotion, at times leading to a level of frustration that may affect us in negative ways. Movements come together as the dancers explore the spaces in between each other, essentially a journey about finding the physical means of expressing the difficulties and sometimes, even the joys of the company of others. The dancers did well to show the doubts they had during this 'journey'; as Keigo Nozaki looks up to the sky as if looking for a divine sign, he is still pulled in many directions, showcasing how even the apparently simple task of getting to know each other and becoming intimate can be a struggle. Ultimately, even as they seem to find familiarity with each other as they grow closer together, a distinct sense of fear still runs through the piece, as they end fading into darkness, once again finding themselves lonely individuals even within the group.

In the second place, *PARADISO*, Shahar Binyamini presented a group of dancers dressed in skintone costumes, each one decorated with multiple white dots, as if to resemble tribal markings to represent their unity as a single group. It's no surprise then, that this work was about showcasing a futuristic world of bionic humanoids forming a post-human tribe. Shifting between shades of elegance and the grotesque, dancers moved to perform ritualistic, 'forgotten ceremonies', and question the very meaning of what paradise itself might be.

With the similarity in appearances, the dancers established themselves as products of the same world, yet also distinguished themselves as distinctly *not* quite human, with simple, alien movements that slowly grew to become more difficult. Watching them learn how to follow movements together is hypnotic, and almost made us want to join in their strange steps as well on the dancefloor. As they began to chant '1, 2, 3, 4', more movement became ritual, a forceful call to find synchronisation with in each other as they struggled to unite. Paradise then, has a different meaning for each member of this tribe, and as the canvas was illuminated by a flood of purple lighting. One felt that the space had become almost club-like, a disturbing delirium of conforming represented by the dancers' robotic and mechanical movements, leaving us uncertain by the end of the piece as to how we might be able to retain our individuality despite society's call to conform us.

In the final piece, Annie Vigier and Franck Apertet's *"Dead Bodies" according to X-Event protocol Les corps morts (2006)*, we were treated to an unusual structure as some of us were sent out into the foyer to witness this piece. Dancers were each given their own pedestal to lie upon, in seemingly uncomfortable positions, and we too found ourselves uncomfortable being sent out of our comfort zone into the heat and standing up.

Dead Bodies feels more like an art installation in a museum rather than a full choreography, as we were given the freedom to explore, roam around and observe different angles of the performance and form our own interpretations, as each dancer began to rise and slam themselves down onto the boards in quick succession. Each time, they land in awkward positions, and the cries and screams of tiredness and pain resonating from them was disturbing to listen to, each time they hit the pedestals is like a physical attack. One then thinks of both the physical and mental limits of the human body being tested here, almost as if making a meta-commentary on how dance itself aims to push its participants to their very limits, masochistically doing so anyway to achieve some form of artistic greatness. Every few seconds, the dancers would also move around the canvas and change positions before resuming their self-torture, almost like how one might splash paint onto a canvas and bringing a different perspective and dimension to the piece each time. As they lay there motionless, breathing profusely, it showed their perseverance in making it through to the bitter end, and the trials and tribulations a dancer goes through in life to achieve their artistic goals.

Ultimately, as an audience of contemporary dance, one enters as a blank canvas, and

enters a social contract with these dancers to explore the world they've created and decide on the interpretation behind each piece yourself. No two people enter and leave feeling the same way, and *SIDES 2018* captures the very essence of contemporary dance in the right way – the right to express one's self in any way you want.

Photo Credit: Ms Bernie Ng

Performance attended 12/5/18 (3pm)

Sides 2018 played at the SOTA Studio Theatre from 11th – 12th May 2018. For more information on upcoming Frontier Dancelnd shows, visit their website here

Advertisements

from $44

Book a home in Paris

Report this ad

Share this:

Twitter Facebook Google

Like

Be the first to like this.

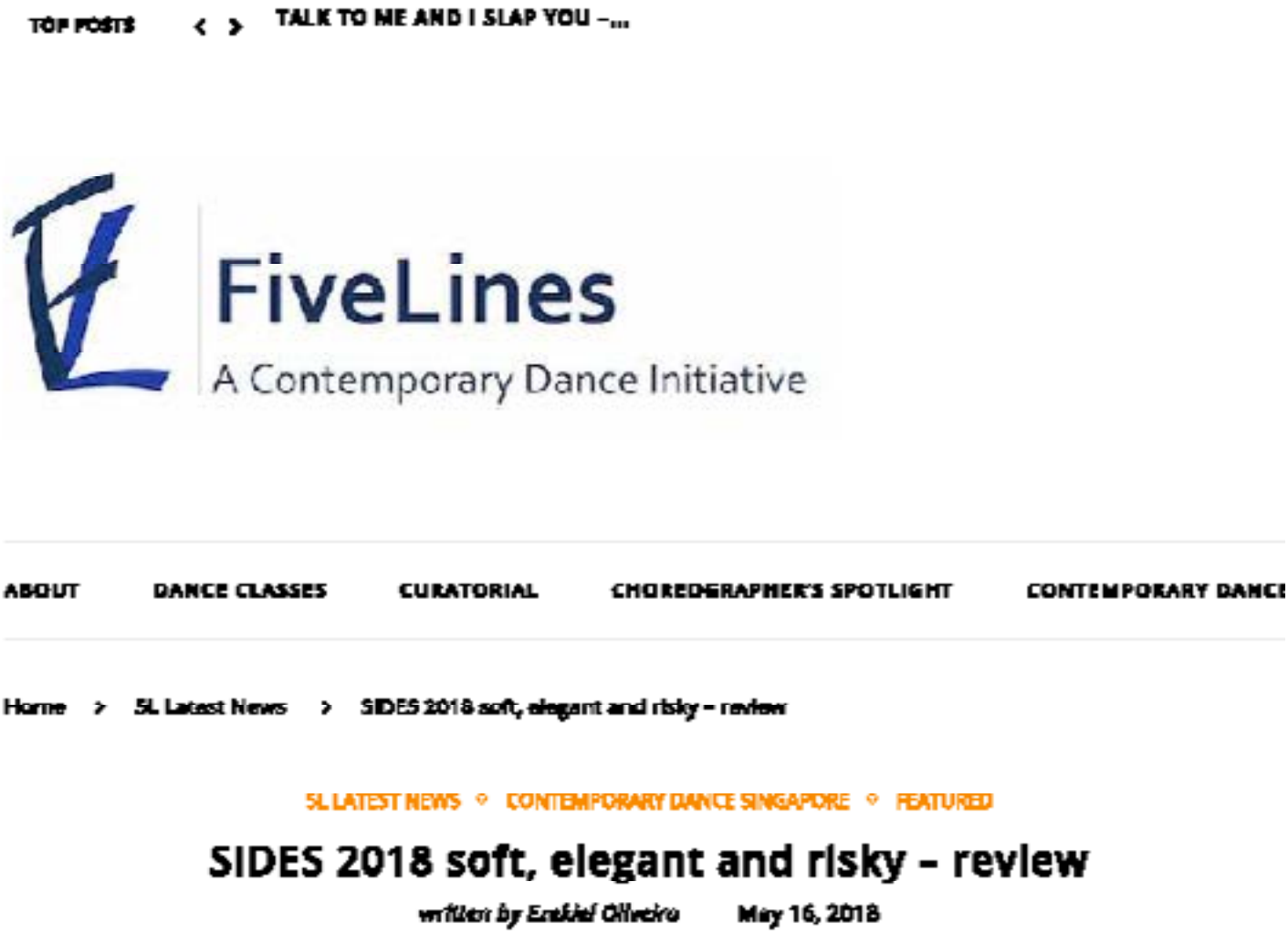
Related

Eytia Media Call - An Interview with the Cast and Creatives

Singapore Chinese Film Festival 2018: 6 Firsts For The

True Colours Festival x Arts In Your Neighbourhood: Dancers

FiveLines a Contemporary Dance Initiative *: SIDES 2018 soft, elegant and risky - review, Ezekiel Oliveira*
http://www.fivelines.asia/sides-2018-soft-elegant-and-risky-review/
16 Mai 2018



SIDES 2018 photo courtesy of Bernie Ng

SIDES 2018 sees Frontier Danceland working on a broad spectrum of dance, on a triple bill of smooth and sophisticated choreography. Opening the evening choreographers Richard Chappel and Faye Tan make a point of working with softness in dance in 'The colour of there seen from here' six dancers measure their bodies, tracing the skin in the arms and around the neck, sliding seamlessly on the floor. The costumes are dark grey, against a dark backdrop and remind

me of Soviet Union factory workers uniforms: the costumes want to be understated, but the mix of obscure colours and dusky light make it difficult to understand the lines of the body. A mirrored duet sparks interest with upbeat music with Adele Goh and Joy Wang shaping each others body with angular and fast movement, only to dull afterwards again in a universe of dark softness with the dancers sliding on stage. The speed is often similar, with exception of the beginning where the movement is nuanced with intricate rhythms, but the piece ends up morphing into a collection of dance material that isn't distinguishable throughout it's run. Despite the group lifts and single runs on the floor, we are left pondering on the idea of soft movement.

PARADISO sees the return of Israeli choreographer Shahar Binyamini to Singapore, exploring the subject of elegance in machines. This piece contrasts the opening with incredible detail, colour and a bold vision with the dancers transforming into humanoids. The setting looks like a white lab, divided with LED lights. Adele Goh reveals a calculated smile; her lips widen only 30% while she walks downstage, but everything changes in a blink of an eye and the entire cast metamorphoses into a group machine, mimicking helices of a helicopter at different speeds. Every dancer is a vital piece of this puzzle that morphs from machine-like to humanoid. It's beautiful to see the dancers transforming into something other than themselves. Dressed in white polka dots, they brush past each other but never interfere or enter on each others' space. They insist on keeping emotions in the periphery, thus offering us a vision of the future where machines can execute, dance even but never portray an emotional state.

There are seven elevated white platforms on the floor in the foyer outside the theatre. Each one has a dancer ready to start dancing. Choreographers Annie Vigier and Franck Apertet take an extract from X-Event protocol Les Corps morts (2006) for the final piece, 'Dead Bodies'. It's a storm of a piece where the cast perpetually falls on their elbows, knees and backs, but it's painful to watch. Across from me, a group of onlooking dancers in the audience hold their knees close to their hearts in what it looks like a moment of distress. The cast dances to exhaustion, to a point where it seems difficult to even breath. The audience cheers loudly, but the claps go out to the dancers, for surviving, for standing at the end and slowly walking out of the performance space.

If we see a cat running on a treadmill to exhaustion, we see animal cruelty, but on the other hand, if we see a group of dancers performing in a near danger zone risking their bodies we call it art. Where do we draw the line?

SIDES 2018 by Frontier Danceland at SOTA, 11 and 12 of May.

75 0 1 0

Agôn *: Faire jaillir le cadre, Marion Rhéty*
http://agon.ens-lyon.fr/docannexe/file/3004/fa.pdf
février 2014

Faire jaillir le cadre

Entretien avec Franck Apertet autour du projet re|action des gens d'Uterpan – réalisé par Marion Rhéty

Les gens d'Uterpan, association des chorégraphes Franck Apertet et Annie Vigier, n'ont de cesse de questionner la danse, dans ses pratiques, ses cadres, ses normes. Arpentant les limites de la représentation, refusant le divertissement du spectacle comme le spectaculaire de la performance, ils donnent à partager l'expérience que peut être la danse. Expérience au sens plein du terme, dans sa confrontation avec le monde, comme forme donnée à l'aller retour constant entre l'observation et l'action. C'est à cet endroit qu'il nous a intéressé d'interroger Franck Apertet – qui parle depuis cette entité du « nous » qu'il forme avec Annie Vigier dans les gens d'Uterpan – notamment sur le projet re|action. re|action est « un processus expérimental qui dispose une réflexion critique sur les cadres d'actions qu'investit le champ de la performance[1]. » Décliné aujourd'hui en 18 projets ou « stratégies », comme ils les nomment, re|action est à entendre d'emblée comme l'affirmation d'une action nouvelle, dans un contexte nouveau, par nature. Ce qui est repris, c'est le cadre de chaque projet, nécessitant d'assembler de nouveau les paramètres le rendant possible d'une fois sur l'autre, ce qui veut dire en dialogue avec les programmateurs, les institutions, les politiques culturelles, les mairies... Ces stratégies invitent à repenser la notion d'œuvre, la rendant inextricable de celle d'action. Cela a également pour conséquence de brouiller la frontière qu'il peut y avoir entre les interprètes, le public et l'institution quelle qu'elle soit, chacun se situant résolument du côté de l'expérience, et par là même du côté de la responsabilité – question de partage des risques, se plaisent à dire les artistes. Les gens d'Uterpan à travers re|action questionnent le rapport entre un propos artistique, un lieu et la société à un moment donné, ayant à cœur de montrer les rouages de ce dialogue, la mécanique sociopolitique, les conventions qui sous-tendent ce qui se joue dans la danse et plus largement dans les arts vivants. Questionnements que nous semble partager la reprise.

Axé sur le projet re|action, cet entretien est donc aussi l'occasion d'interroger la notion même de reprise, le positionnement du spectacle vivant, de mettre en lumière des questions encore peu pensées de la danse, en lien avec sa visibilité et sa conservation, en lien avec les arts plastiques, prise dans des logiques à la fois de spectacle vivant et d'exposition, entre le marché de la culture, les institutions théâtrales et le marché de l'art contemporain. Faisant jaillir le cadre, effraction au présent, cela dessine la ligne de partage entre le culturel et

[1] C'est ainsi que le présente les gens d'Uterpan.

l'artistique, esquissant les visages du pouvoir. Comment passe-t-on de « être en prise avec » à « avoir prise sur » ?

Reprise d'une discussion

Marion Rhéty : La dernière fois que nous nous sommes rencontrés, c'était à propos de *Topologie*, un projet dans l'espace urbain sur une dizaine de jours, dans lequel les interprètes composent un parcours à partir d'un graphique préexistant, appliqué sur le plan de la ville, un parcours d'actions simples et discrètes, une lecture de cet espace et de ses enjeux. La première activation, pour reprendre votre vocabulaire, date de 2010. Récemment, *Topologie* a eu lieu en septembre à Vitry et en octobre à Nanterre. A partir de quoi l'avez-vous repris et pourquoi ?

Franck Apertet : Ce sont des éléments qui sont ponctionnés, dont l'ensemble représente une situation donnée à une époque donnée. Ça ne peut pas être plus que ça. La pièce *Topologie* est emblématique de ce type de projet qui se réitère pour dire autre chose, pour affirmer à nouveau une force du présent, une réalité du contexte au moment où la pièce a lieu. Ce qui reste de *Topologie*, ce sont la partition sonore, le graphique apposé sur la carte et les carnets que les danseurs nous remettent à la fin du processus, c'est-à-dire, couchée par écrit, selon le langage qu'ils souhaitent, leur partition, qui consigne tous les éléments qui ont fait partie de l'enchaînement de leurs actions pendant le déroulement de la boucle du projet. Tout cela a une valeur d'outil, une archive disponible qui ne pourra être réitéré. Ce qui est parlant aussi dans ce projet, c'est l'assemblage que nécessite la production de la pièce, entre opérateurs culturels, mairies, branche culturelle des mairies, aménageurs publics, entités et services qui travaillent sur le territoire... Le projet rend parlant le contexte, y compris le contexte sociopolitique. Donc quand *Topologie* est activée, il faut penser à des réassemblages. Remonter un projet comme celui-là, c'est reparler de la société et des services publics, de la relation de l'art avec le social, avec l'institution.

La stratégie re|action

M. R. En préparant ce dossier sur la reprise, avec les questions sous-jacentes de patrimoine, de rapport au présent, de rapport de l'art avec l'institution et avec la culture… j'avais envie d'interroger votre démarche autour de re|action. Après le cycle des X-Event[2], comment est venue l'envie de ce nouveau cycle, re|action, avec ce nom particulier, porteur de sens ?

F. A. re|action est lié à l'expérience que nous avons menée avec X-Event. X-Event est un procédé plus ou moins stable, avec sept séquences définies en protocoles qui peuvent s'ajuster à chaque fois sur un nouveau contexte et revendiquent l'identité fondamentale de la pièce. Il y a à chaque fois ajustement mais pas modification, le protocole est maintenu selon les séquences.

[2] Initiée en 2005, X-Event est une suite de performances, qui « font état du lien et du partage d'interrogation entre la danse et les arts plastiques concernant l'exposition du vivant » (selon les mots des gens d'Uterpan).

Petit à petit, nous nous sommes posés la question dans l'autre sens : le théâtre, la convention du spectacle vivant, produit une stabilité. Cependant, l'ajustement des protocoles, tout en permettant une certaine souplesse, ne va pas jusqu'au bout de ce qui est présent. Ce que nous souhaitons, c'est la prise en compte intégrale du contexte. Nous avions conscience progressivement que dans X-Event nous bloquions plusieurs paramètres, que nous interrompions le développement de certains éléments, qui pouvaient être les éléments même de production de l'œuvre. Nous avons inversé, nous disant que chaque situation allait elle-même réclamer une forme de réponse pour elle-même. La notion de pièce s'est aussi modifiée. Nous nous sommes mis à parler de stratégie, ce terme qualifie aujourd'hui les principes re|action. Parce que la question n'était pas réagir mais agir de nouveau. Pour quelles raisons on re-agit dans un contexte ? La stratégie s'applique à un contexte seulement mais n'est pas exclusive. Le contexte peut avoir une influence assumée, très forte, qui peut aller jusqu'à la remise en question de la stratégie, c'est-à-dire soit jusqu'à abandonner la stratégie au profit d'une autre, soit de faire évoluer la stratégie de façon si importante que cela crée une nouvelle pièce, une nouvelle identité.

M. R. Pourrais-tu en donner un exemple ?

F. A. Cela s'est produit plusieurs fois. Par exemple dans le cadre d'*Avis d'audition*[3], la première application du processus re|action, nous avons demandé aux danseurs de se retourner contre le public, c'est-à-dire de considérer les spectateurs comme un meuble faisant partie du théâtre et de rouler par-dessus le public. Pour acter leur capacité à assumer et à réagir à une confrontation intrusive. Cet exercice a donné naissance à *Parterre*. Autre exemple, *Audience*, qui vient de %, une stratégie développée pour la première fois au Confort moderne à Poitiers, en avril 2009.

Nous sommes dans des recherches de stratégie et de radicalisation de notre façon de procéder. Cette radicalisation amène une netteté : il faut qu'il y ait séparation. Si nous ne pouvons plus garder ce que l'on vient de trouver sous le générique de telle stratégie, il faut en créer une autre à partir de ça.

Notre souhait de départ était de privilégier la notion de contexte, ce que le contexte amenait déterminait la pièce. C'est arrivé que nous soyons invités et que nous refusions d'anticiper ce que nous allions proposer. Cela s'est produit à Malmö en Suède à Inkonst, un théâtre qui proposait un principe de programmation élaborée par un curateur. Ce curateur avait intitulé son programme 'Institutional melancoly', il critiquait la façon dont les forces politiques en œuvre au niveau culturel en viennent à enlever toute capacité au programmateur de décider de quoi que ce soit au profit d'un rendement et d'un ajustement au goût du public. Pour répondre à son invitation, nous avons annoncé la pièce *Inkonst*. Ce titre éponyme nous permettait de cacher le contenu de la pièce, auprès du public mais également auprès du curateur et de la direction du théâtre, jusqu'au soir de sa présentation. Notre stratégie défiait le théâtre en répondant à la thématique proposée, nous mettions en crise les étapes du processus culturel et institutionnel. Quand nous sommes vraiment arrivés dans le théâtre, nous avons proposé la stratégie qui s'appelle *Stimulation*, qui avait été appliquée une première fois au centre d'art la Kunsthalle à Mulhouse, en juin 2012. Nous nous mettons de plus en plus en situation de réclamer une prise de risque des lieux qui nous

[3] Créée en 2008, *Avis d'audition* est « une audition programmée et présentée en tant que spectacle ».

invitent. Le processus re|action est très explicite à ce niveau là : le lieu va lui-même donner le sens de notre démarche, de notre réflexion et va aboutir à quelque chose de très singulier.

Le nœud de la reprise : permettre au contexte de s'exprimer

M. R. Face au nombre conséquent de reprises dans la programmation des théâtres, la reprise est plutôt considérée comme une façon de ne pas prendre de risque, de présenter des œuvres ou des artistes déjà connus et reconnus, questionnant alors le contexte économique, la liberté de programmation, l'évolution des politiques culturelles. Dans votre démarche, vous ne partez pas du même endroit – la reprise de pièces de répertoire ou s'inscrivant dans une certaine mémoire – mais vous questionnez ce même endroit du rapport entre un propos artistique, un lieu et la société à un moment donné, avec un intérêt pour la mise en lumière des fonctionnements de ce dialogue.

F. A. La notion de reprise questionne deux choses : d'abord la destination d'un travail, ensuite la ligne de partage entre culturel et création. La reprise, c'est une seconde digestion. Un processus qui affirme que transformer la création en une sorte de ciment qui permet d'élaborer du culturel et de constituer ainsi un repérage. Le public qui « va voir » la reprise d'une pièce est un public qui rejoint celui qui « avait vu » et qui juge ce public antérieur. Cela crée du culturel. La reprise a cette fonction là, ce pouvoir, dans une période où l'on a besoin de repenser et de dessiner des contours, de créer des ensembles. Dans la musique ou au théâtre, quand le compositeur, l'auteur couchait une œuvre sur le papier, c'était déjà induit qu'elle n'allait vivre que de ses reprises. La danse et les formes plus éphémères connaissent, ou pas, un engouement instantané. Au-delà des formes et des recherches en notations, ces formes ne se pensent pas d'emblée dans l'avenir. Beaucoup de choses ont été produites et affirmer la nécessité de cette pratique de la danse était aussi une façon de faire exister une communauté. Des questions se posent : comment transformer la danse en référent culturel de poids, comment maintenir sa solidité sans contredire le principe de création. La reprise fait réponse mais critique la force contextuelle d'une création chorégraphique. Remonter une pièce telle que *Dance* de Lucinda Childs, cela permet en tout cas de repositionner le public par rapport à un courant et peut-être de constituer ce courant. La reprise garantit la valeur du regard institutionnel. Parce qu'historiquement, la danse s'est développée de façon fulgurante, ce qu'elle a fait, les gens ne le comprennent pas toujours très bien, même les critiques. La critique en danse reste fragile, elle se tient majoritairement dans le commentaire, il y a nécessité de prendre du recul, pour analyser… On s'aperçoit ainsi qu'une œuvre ressort parce qu'elle a parlé à une génération, qu'elle continue à être intéressante, même ringarde, si elle explicite le contexte actuel. La danse est à ce stade, pour le théâtre et la musique cela a eu lieu bien avant.

M. R. En même temps pour la danse, on a l'impression que c'est une sorte de courant et une génération qui arrive à un endroit où il y a besoin d'écrire sa propre histoire à l'intérieur même du champ, de choisir ses références… – ce qui entre aussi dans un processus de légitimation. Ça se construit presque comme une histoire, avec un rapport très fort aux archives, au document, y compris sur scène ; une histoire qui est en fait une mémoire.

F. A. C'est sûr, il y a une quête dans l'historique. La danse de cour est intéressante parce qu'elle permet d'étayer le discours sur l'histoire de l'Ancien Régime et la façon dont le pouvoir se représentait et agissait sur les mœurs. Quand la danse s'est développée au 20ème siècle, elle n'était plus la caricature d'un système, c'est-à-dire qu'elle n'était plus soumise directement au système. Elle était l'expression de l'émancipation et de l'élan moderniste. Comme la période moderniste est requestionnée, la danse est en train aussi de construire son fief, de travailler sur son socle pour assurer son avenir, au niveau des institutions, de ses soutiens, de sa place. Pour ne pas perdre tous les acquis qui ont été obtenus progressivement.

« Questionner les cadres, les codes et les conventions »

M. R. Plus spécifiquement dans les gens d'Uterpan, comment vous situez-vous par rapport à cette inscription dans l'histoire, ou dans une histoire ? Une des choses qui me frappent dans re|action, c'est que tout ce qui naît sait déjà qu'il va exister à l'intérieur de ce cadre, qui est une sorte de répertoire, dans lequel sont déjà listées, identifiées 18 stratégies…

F. A. Nous ne nous sommes pas vraiment posés la question de la suite que constituent ces stratégies. Elles sont sans fin, elles peuvent se démultiplier. Cependant, ce processus est lié à notre capacité d'analyse, à l'énergie que l'on est capable de déployer pour se remettre à chaque fois au niveau zéro. Quand une nouvelle stratégie émerge, c'est l'aboutissement d'une réflexion. C'est pour ça que l'on appelle ce processus re|action, car à chaque fois c'est une création. Dans *Topologie*, le graphique est permanent, le principe est clair, mais vu que le contexte est différent, que les danseurs sont locaux, il y a réécriture : de nouveau quelque chose a lieu. Par rapport à ce système, nous sommes en création continuelle, notre intérêt est de réussir à rendre expressif une convention ou un cadre ou un contexte.

Par exemple *Imposteurs*, questionne le rapport à la publication. Pour nous l'idée n'était pas simplement de sortir une publication, mais de questionner la fonction du document et du livre et tenter de la rendre expressive à partir du moment où cette publication relate un travail sur le vivant et sur le contexte. Le projet *Imposteurs* est un traitement, une stratégie qui vient s'appliquer sur ce qui attend l'artiste à un moment, la sanctuarisation de son travail. Ce projet en est une première étape.

M. R. C'est quand même une monographie, que vous avez vous-même générée, une façon d'écrire votre histoire, et qui restera.

F. A. Oui, c'est quelque chose que nous avons a mis en place de bout en bout. Nous voulions revendiquer, rendre clair le fait qu'un document écrit est forcément incomplet, donner à cette défaillance l'avantage d'être comblée ou arrangée, complétée par une intervention du vivant. Mais cette intervention du vivant pouvait à nouveau remettre en question l'intégrité de l'objet lui-même. En faisant planer un doute sur la nature de l'intervention – est-ce que je vais jusqu'à compléter l'objet, c'est-à-dire commander la performance qui va modifier et singulariser l'objet, ou est-ce que je préfère garder l'objet intact mais incomplet – c'est garder notre capacité, en tant qu'artistes, de prolonger notre action à travers la publication et en même temps de faire dire à la publication qu'elle est toujours à la merci de ce qu'on veut lui faire dire. En critiquant le document livre dans son intégrité, nous arrivons à faire naître une autre perception de notre travail. C'est comme le

rapport à la collection. Le rapport à la collection s'appuie sur la notion d'éternité : c'est un principe qui de toute façon n'est pas valide. Quand on parle de performance dans la collection, au départ, le postulat s'y oppose… Mais si on considère que la collection pérenne est une illusion, l'éphémère et la performance y ont tout autant place que quelque chose qui peut évidement s'abîmer ou être détruit ou être perdu.

Donc ce sont vraiment les rapports et les repères culturels que modifie la performance. Notre position, c'est la réflexion et l'action qu'on va entreprendre pour rendre cette question claire. Pas nécessairement pour lui apporter une réponse, la réponse ne sera toujours que la nôtre, mais pour laisser entendre que ce déplacement de point de vue peut permettre d'apporter une vision et même une valeur différente aux actes et aux choses.

Nous partons du principe que rien n'est vraiment révolutionnaire, que le changement de point de vue est la seule chose que nous puissions initier à notre échelle. Nous ne pouvons tenter que de déplacer les choses entre elles, de mettre au premier plan une chose à la place d'une autre. C'est de cette façon que nous parvenons à régénérer et que nous pouvons faire évoluer des situations.

Notre travail n'a pas fonction à établir un répertoire. Ces 18 stratégies sont des traitements de différents points que n'importe quel artiste rencontre sur son parcours.

M. R. Comment définis-tu re|action ?

F. A. re|action c'est un principe. Un principe simple : questionner les cadres, les codes et les conventions. Impliquer le public, le rendre conscient de sa participation au système. Il n'y a pas de séparation entre un public d'un côté et des gens mus par une volonté indépendante de ce public, de l'autre, impliquer le public comme étant un des rouages, une des raisons, comme un acteur économique, comme un citoyen plus que comme un public, engager sa responsabilité et partager les risques de la création avec les partenaires et les opérateurs car l'artiste ne peux pas être seul à prendre les risques. Dans le spectacle vivant, il y a une sûreté du directeur, si l'artiste se plante, tant pis, on ne le verra plus à la saison suivante, mais le directeur restera. Nous voulons aller à l'encontre de cette désimplication.

re|action c'est la combinaison des paramètres qui forment vraiment la définition du live, la réalité au moment de l'acte: une responsabilité de l'artiste, une prise en compte des risques que représente l'acte par tous les protagonistes de la création. Nous travaillons sur des déplacements de procédés, de cadre et de convention pour rendre lisible ce qui nous détermine et comment nous évoluons à travers la société en agissant toujours par référence, en fonction de cadres préétablis, dans lesquels nous nous engouffrons avec l'impression que c'est comme cela que le couloir doit être parcouru. Quand nous parlons de cadre et de convention, c'est dans l'envie de réagencer cet enchaînement.

M. R. C'est de cette façon qu'il faut entendre le « re » de re-action, cette remise en cause, réactivation des évidences, pour les déplacer.

F. A. Oui, c'est très affirmatif re|action, alors que réaction, ça désigne une soumission à l'enchaînement des choses qui s'imposent à nous et que l'on ne peut contourner. Alors que re-agir, ça a le sens de prendre à nouveau en main, de façon assez autoritaire et déterminée, les pièces du jeu, et à chaque fois de composer un rapport différent.

M. R. Votre travail questionne le choix, la décision. Je pense par exemple à *[Pièce qui porte le nom et l'adresse du lieu où elle se produit]*… Peux-tu en rappeler brièvement le principe ?

F. A. C'est l'installation durant soixante minutes, la durée standard d'un spectacle, d'un public dans un parterre d'audience disposé au bord de la piste de danse d'une boite de nuit, sans que les clients de la soirée en cours aient été prévenus. Les spectateurs, venus pour voir la pièce en question sont emmenés dans la boite de nuit à leur insu puis assis sur les chaises qui ont été préparées. Ils font face aux *clubbers* et les regardent danser. Ce public est tout aussi exposé que les clients qui se demandent qui sont ces gens qui les observent et pourquoi. Il y a quelque chose du *ready-made*, mais ça n'est pas réductible à cette notion, parce que les déplacements opèrent à différents niveaux et que de façon réciproque, observation, action et passivité forment la situation. Le public assis sur les chaises est très actif, il est même intrusif, c'est le plus virulent agent de la soirée. Cette pièce renverse la logique du spectacle, du moins la convention du spectacle : c'est-à-dire la domination du public sur la scène.

M. R. En même temps, ça questionne une des conventions primaires du spectacle, la convention du rendez-vous, d'un être ensemble : on vient tous à la même heure, dans un même lieu et un groupe de personne s'adresse, par différentes formes de langage, à un autre groupe de personne. Dans la pièce que vous proposez, l'adresse est rompue.

F. A. D'un côté, c'est le cadre et le code qui fonctionnent. Le public répond au code de l'invitation à un rendez-vous, ce qui indique un comportement. De l'autre côté, par la ponction d'un moment du quotidien d'une soirée en boite, il y a instrumentalisation mais déresponsabilisation. Le public, celui qui regarde les choses comme dans un théâtre, est rentré par une entrée dérobée, le *backstage*, à l'heure annoncée. Les danseurs, c'est-à-dire les clients, sont rentrés par la porte principale et vivent la soirée à leur rythme, comme une activité individuelle. L'organisation conventionnelle est reconfigurée. Le rendez-vous, l'invitation, l'entrée… sont là mais les protagonistes endossement malgré eux un rôle qu'ils connaissent mais qu'ils ne revendiquent pas.

La reprise selon re-action : questionner le pouvoir de l'institution

M. R. Dans ces stratégies, une des premières étapes est d'informer, au sens premier du terme. La mise en place de la collaboration avec les lieux, la façon de communiquer avec eux a beaucoup d'importance. L'œuvre, c'est le travail depuis l'amont ?

F. A. Dans re|action, les éléments de communication font partie intégrante de l'œuvre. La communication, c'est un conditionnement. D'où notre envie de traiter cet aspect avec la stratégie intitulée *Programmes*, dans laquelle nous mettons en évidence, par la lecture, la qualité, souvent non reconnue, de la communication. Le spectacle vivant à cause de formatage et de marketing a rendu grotesque un des éléments les plus puissants de l'œuvre, c'est-à-dire le moment où l'œuvre commence à exister, où elle commence à prendre racine dans la tête des gens, souvent à travers un texte ou une brochure, une image, une photo,

c'est-à-dire le langage dans lequel celle-ci est formulée avant d'exister. Or souvent on a déjà soit réussi soit raté quelque chose à cette étape là.

Pour *[Pièce qui porte le nom et l'adresse du lieu où elle se produit]*, le conditionnement que nous mettons en place n'est compris qu'à l'issue de la pièce. Nous visons à constituer un point nodal par manque d'information et par un mystère entretenu afin que la situation qui s'ensuive soit la plus authentique possible.

M. R. Informer puis expérimenter.

F. A. Informer, c'est déjà travailler, être dans la stratégie. Il y a une série d'étapes qui sont à maintenir et qui font partie de la prise de risque du public qui veut être confronté à une proposition artistique. En demandant au public d'emblée d'adhérer directement à des informations ou à une défaillance d'information, c'est lui dire qu'on est déjà dans la représentation.

M. R. C'est ce que vous avez poussez très loin dans *Caster*.

F. A. Oui, il y a une manipulation très forte du public. Les gens doivent affronter les codes de l'institution. Parce que *Caster* n'a lieu que dans une institution avec une identité forte, cette stratégie questionne l'autorité. Quand on est public, on est fortement rassuré par la rencontre avec une oeuvre, avec un artiste, sous prétexte qu'elle se situe dans tel ou tel lieu. L'institution fonctionne comme une garantie : si l'artiste est ici, c'est qu'il n'est pas mauvais. Il mérite au moins notre attention, sinon l'institution ne prendrait pas le risque de le présenter.

Quand les gens arrivent et qu'ils sont face à une porte fermée et que c'est l'occasion pour nous de leur demander une confiance totale, une soumission et une participation à tout ce qui va advenir, les gens acceptent quasi aveuglément, c'est l'institution qui parle. Le lieu lui-même a ce pouvoir de faire l'économie d'un certain nombre d'information, parce que les gens y vont un peu en aveugle.

M. R. Vous poussez le principe à son paroxysme : les gens arrivent en aveugle, et vous leur demandez de se soumettre à un pouvoir totalitaire. Ils peuvent partir, ne pas assister à la suite, mais la porte d'entrée est le dernier endroit où un choix est possible.

F. A. Bien sûr, et même si c'est un peu risqué, même si on sait que les gens d'Uterpan font des choses un peu raides. L'institution ne peut pas se permettre de risquer de se mettre en porte-à-faux, de déclencher des plaintes… Les gens sont très confiants. L'absence de communication volontaire de notre part rend insidieuse la pénétration de notre stratégie. Les gens s'y prêtent de façon parfois naïve, de façon parfois malsaine. Parce que pour pouvoir assister au comportement et à la réaction des gens, une fois franchie la porte d'entrée, eux-mêmes se prêtent au jeu. Il n'y a pas de public, tous les gens qui entrent dans la pièce sont des participants, donc même si quelqu'un s'exclut des choses et essaie d'être là en spectateur, il ne peut que subir la situation.

M. R. Que penses-tu de cette confiance ?

F. A. Je crois qu'elle est de bon aloi. C'est à ce niveau-là que l'on peut faire de la culture et de l'art un élément qui prend place dans la société, à travers l'éducation et la pédagogie. On ne peut pas empêcher ce système. L'éducation à l'art ne peut se faire que parce qu'on travaille sur des éléments transgénérationnels. Le principe d'éduquer, c'est faire confiance à un éducateur, c'est lui accorder une certaine supériorité par rapport à soi. Plus ou moins, certains systèmes proposent une égalité, le pédagogue n'est lui-même que la réplique de celui qui écoute… Mais dans une perspective de culture de masse, c'est ce schéma là qui est en place.

L'institution est là pour garantir la passation des choses, mais elle est aussi là pour montrer qu'elle sait se changer par rapport à ce qui arrive jusqu'à elle. Quand elle devient trop forte, elle perd complètement de son pouvoir. C'est logique. Elle doit garantir la pérennité et la compréhension de l'évolution des formes artistiques, mais en même temps elle doit surtout montrer ses défaillances. C'est un jeu très subtil. C'est intéressant de regarder comment l'institution joue faussement le fait qu'elle est défaillante, comment elle laisse croire qu'elle se fait surprendre, qu'elle est au plus proche de la création – ce qu'elle n'est jamais. On est à nouveau dans des rapports de communication : quel discours elle produit sur elle-même, comment elle prend le risque de se contredire…

A l'heure actuelle, on est dans des rapports inversés, c'est ponctuel sans doute : l'institution a du mal à faire croire à son mensonge. Donc il y a reprise, sur des éléments très forts : pour dire n'oublions pas que même si pendant un temps on n'est plus très novateurs, on est quand même l'endroit d'un pouvoir très fort de centralisation, sur des grandes expositions, des grands événements, on a une capacité financière à réactiver des pièces majeures. Elle se présente sous son jour paternaliste : comptez sur nous pour toujours vous proposer le meilleur, la crème de la crème.

M. R. Comment l'institution réagit à vos propositions ? Est-ce que vous la solliciter ? Dans quel sens ça se fait ? Parce que vos pièces la sollicitent sur des points pour le moins tangents…

F. A. Nous intéressons l'institution à chaque fois qu'elle a un problème de revendication de son statut. Nous avons toujours intégré des processus ou des projets et été proches de directeurs qui étaient eux-mêmes dans la revendication de quelque chose.

Nous sommes plutôt perçus par l'institution comme étant virulents, avec une certaine énergie communicante. Cette énergie, à certains moments, ils s'en défendent, à d'autres ils la réclament parce qu'elle leur permet de composer avec la leur dans une dimension revendicatrice. Nous avons conscience de ça. C'est pourquoi nous engageons un travail régulier d'information, de communication, nous sollicitons des rendez-vous, nous ne voulons pas qu'un manque d'information vienne excuser le déni de notre travail. Nous rendons l'institution capable de savoir que nous sommes là, que les pièces sont visibles.

Cela dit l'institution est souvent gênée parce que notre pratique de retournement et d'exhibition la met dans un rapport qui nécessite de s'expliquer, qui l'oblige à s'exhiber. Nous ne sommes pas des artistes qui travaillent avec l'institution, bien que notre travail s'appuie sur la relation de l'artiste à l'institution. C'est très clair pour toutes les parties prenantes.

M. R. Vous la questionnez jusque sur le terrain économique. Pour *Imposteurs*, vous faites varier les prix en fonction du cours du marché de l'art…

F. A. *Imposteurs* est un projet particulier, sophistiqué. Il y a cet objet tissu, tiré à 40 exemplaires, 20 français, 20 anglais, qui peut être complété par une intervention de notre part. Le prix de l'exemplaire inclut d'emblée l'intervention, c'est-à-dire la performance qui vient compléter chaque exemplaire, qu'elle ait lieu ou pas. Une institution peut l'acheter aussi bien qu'un privé. Si c'est une institution, le prix est différent, parce qu'elle peut potentiellement nous demander de venir le compléter en public, sur scène et faire fonctionner une billetterie. Nous avons inclus cette économie dans le prix de l'exemplaire.

Ensuite, nous allons sortir le *reader* de la publication qui reprend tous les éléments présents sur le tissu, cette fois-ci classés, dans l'ordre chronologique des pages, avec le texte de Pierre Bal-Blanc, directeur du Centre d'art contemporain de Brétigny – texte qui n'apparaît pas sur le tissu. Ce *reader* sera tiré à mille exemplaires et vendu au prix le plus modique possible. Il y a deux opposés : l'objet de collection, qui va prendre de la valeur avec les années, qui va être l'objet de spéculations, mais qui est soumis à une intervention de notre part, qui pourrait aller jusqu'à nuire à son intégrité ; et l'objet usuel, pour celui qui veut connaître notre travail et en avoir sous la main le résumé pour la période 2005 - 2012, un objet accessible, un livre.

Ce sont des dimensions propres à notre travail : le rapport aux arts plastiques, y compris la logique de la collection et en même temps un travail sur l'art vivant et la société.

Variations autour de la reprise

M. R. Mis à part le projet re|action, qui envisage le terme de reprise comme une nouvelle prise, vous avez également repris ou réactivé des pièces d'autres artistes. Je pense à *Huddle* (1961) de Simone Forti et *The Great Learning* (1970) de Cornélius Cardew (en 2010).

F. A. Les commissaires de l'exposition « Cornelius Cardew et la liberté de l'écoute », nous ont demandé à trois reprises d'activer le paragraphe N° 5 du *Great learning* au CAC Brétigny, au Kunsthaus à Stuttgart et Culturgest à Porto. Nous nous sommes intéressés aux démarches qui produisent des formes d'écriture, de partition. La partition du *Great Learning* de Cornelius Cardew implique une façon de procéder tout en revendiquant de la liberté et de l'autonomie pour l'interprète. Il y a beaucoup de consignes et d'indications, qu'il faut respecter autant que transgresser. Pour *Huddle*, de Simone Forti, nous avons travaillé puis une personne proche d'elle est venue valider ce que nous avions proposé. C'était pour nous une façon de sortir de re|action, et de ce que les gens pensaient qu'était re|action, nous faisions démonstration d'une différence.

M. R. Comment avez-vous procédé pour reprendre ou réactiver cette pièce ? Quelles sources avez-vous utilisées ?

F. A. Nous sommes partis des vidéos très accessibles avec Youtube, dans lesquelles on voit la pièce remontée à différentes occasions, parfois avec la présence de Simone Forti. En regardant différentes interprétations, nous nous sommes sentis libres de proposer la nôtre, par une action très simple, au déroulement très clair. La personne référente de Simone nous a donné certains exercices de préparation, d'échauffement, que nous avons pratiqué, parce

que nous avions envie d'intégrer non seulement la pièce elle-même mais un processus de travail.

Ce qui était intéressant pour Cornelius Cardew et le *Great learning*, c'est que nous avions plusieurs sources mais plutôt floues : des éléments issus d'enregistrements datant du dernier montage par des membres du Scratch Orchestra, des photos, pas vraiment de film… Michael Parsons, un proche de Cardew jusqu'à sa mort et membre du Scratch est venu et nous avons discuté notamment du fait que nous avions voulu remonter le paragraphe en regard de notre identité et du rapport de la performance à notre époque. Michael a dit qu'il était d'accord et que Cornelius aurait validé le fait que nous n'ayons pas voulu refaire un truc seventies, comme à l'époque à Londres, où une certaine façon de vivre en communauté sous-tendait leur travail. Le décalage que nous avons proposé nous a révélé à quel point il est intéressant d'écrire une partition pour qu'elle puisse subir de vrais changements, de vraies interprétations à l'avenir.

Par ailleurs, j'ai été invité par Marie Cool et Fabio Balducci à activer trois de leurs pièces durant une dizaine de jours. Cela a été une expérience très forte. Je me suis placé dans l'observation de Marie Cool, j'ai analysé sa présence, sa silhouette, sa façon de faire, etc... J'en ai discuté avec elle et lui ai posé la question : est-ce que tu veux que je sois réellement toi. Je peux l'être. Je peux arriver à calquer précisément ton rythme, tes gestes.

M. R. Quel choix as-tu fait au final ?

F. A. C'était la première fois que quelqu'un prenait sa place, mais elle et Fabio se posaient la question de leur œuvre au-delà d'une activation par Marie. Ils étaient dans cette tension : vouloir quand même que l'ouvre soit marquée, que la personnalité de Marie existe à travers moi, mais sans simplifier l'œuvre, que Marie ait la possibilité de la reprendre à nouveau après. Je l'ai donc fait à ma façon. C'était la troisième entreprise de reprise d'une œuvre extérieure.

Pour ce projet, j'ai entrepris de construire un rapport de solidification de l'action dans l'espace d'exposition. Parce que je n'étais pas en mesure de revendiquer un acte complètement libre, par moi-même, mais dans le refus de reproduire par mimétisme quelque chose de Marie. Je me suis introduit dans l'ordre de la matérialité. Trois pièces étaient présentées dans l'exposition *Une vibration inaudible à l'oreille nue*. J'ai réactivé les trois pièces, mais je me suis concentré sur la pièce du halo de lumière retiré et déposé. Un projecteur envoie différents ronds lumineux sur les murs. Avec une feuille de papier A4, je glisse chaque rond de lumière du mur sur la feuille et les ramène à la source du projecteur ou bien intercepte avec la feuille un faisceau dans l'espace et vais le déposer contre le mur. C'était un travail sur la transformation de l'illusion en réalité. Cela m'a permis de travailler sur quelque chose qui n'était ni moi, ni quelqu'un d'autre. J'étais la matérialisation d'un interstice, un article dans l'espace d'exposition.

M. R. Comment pourrais-tu nommer cet écart entre la pièce originale et sa reprise ? Tu disais tout à l'heure que pour la réactivation de *Huddle*, quelqu'un de proche de Simone Forti avait validé votre proposition, pourquoi y a-t-il ce besoin malgré tout de valider ?

F. A. Dans les autres cas de reprise, c'était plus une expérience de liberté : la capacité à prendre et de faire exister quelque chose en dehors de la personnalité de son auteur. Pour *Huddle*, nous étions sept, cela ne passait pas exclusivement par mon corps, nous avons

proposé une interprétation des façons possibles d'exécuter cette œuvre. En même temps, cette œuvre de Simone Forti est conçue comme telle : elle demande souvent au public présent de la pratiquer également. Quand nous avons montré la pièce, nous l'exécutions en premier puis nous invitions ensuite des personnes à le faire. Etait inclus dans l'œuvre elle-même le fait qu'elle ne soit pas stabilisée, ni valable seulement à partir du moment où elle était cadrée. Nous avons quand même eu envie de demander une validation, pour que cette interprétation vienne exister à côté des autres, successivement.

Pour Cardew, nous voulions interpréter cette pièce emblématique des années 60, 70 pour s'émanciper de la référence qu'est Cage pour éprouver une autre référence, moins connue. *The Great Learning* de Cornelius Cardew, c'est beaucoup de rigueur en même temps qu'un postulat sociopolitique. Les paramètres à prendre en compte sont complexes, bien que les indications de la partition finissent souvent par « mais vous pouvez ne pas le faire ».

Cardew butait : il ne pouvait pas s'opposer à la partition sans en reconfigurer une. Seule l'action, seul le moment présent permet cela. Nous avions conscience que ça n'existait qu'à partir de ce moment là. La contradiction n'était pas claire dans la partition, je veux dire de passer d'une stabilité à une autre stabilité. C'était très intéressant de reprendre cette œuvre. Le passage au performatif rendait claire l'intention de l'auteur, c'était même le seul moyen de la rendre claire.

L'histoire au futur : marquer l'oubli

M. R. Par rapport à ces partitions, ces écritures dont vous vous êtes saisies, quel est votre rapport à l'archive dans le cadre de re|action ?

F. A. Pour le moment nous nous questionnons parce qu'il y a des situations très différentes. Bien sûr il y a des tableaux, des diagrammes, des plans, des bandes audio… pour l'instant nous gardons ces traces sans les traiter. Sur la possibilité qu'une stratégie, un *statement* puisse être fait plus tard, par d'autres personnes, c'est très intéressant, nous y réfléchissons aussi mais chaque stratégie amène des logiques et des réponses très différentes les unes des autres.

Il y a des choses qui s'opposent à la collection : par exemple la pièce *Absence*[4], évidement le cartel distribué en 2011-2012 devient fétiche. Nous avons discuté avec un responsable de collection qui aimait particulièrement cette pièce, justement parce que c'est une pièce qu'on ne peut pas collectionner : « Elle dépend de votre décision et c'est vous qui vous jugez absents ». Ça vaut pour exemple et pour revendication…

Nous avons souvent réfléchi sur une façon d'empêcher la collection, plus que sur une façon de garder ou de faire en sorte que notre travail se collectionne.

M. R. En même temps, dans *Imposteurs*, par cette monographie, la trace existe.

[4] Telle que la présente Annie Vigier et Franck Apertet : « Absence se superpose de façon libre et sans demande d'autorisation au contenu d'une exposition. Le cartel de la pièce est distribué de façon aléatoire par un employé de street marketing près de l'entrée du lieu proposant l'événement ». Cette pièce a notamment été présentée lors de l'exposition *Danser sa vie, Danse et arts visuels*, qui s'est tenue au Centre Pompidou du 23 novembre 2011 au 2 avril 2012.

F. A. Oui, ça déplace la question mais en même temps, l'objet est pensé pour la collection. En tant qu'objet en série limitée, sa destination est la collection, ou la bibliothèque. C'est la seule stratégie pensée d'emblée et assumée dans le sens de l'archivage et de la collection. Chaque exemplaire comporte un numéro ISBN. A ce jour il est à Brétigny, au Fond national d'art contemporain (en deux exemplaires), à la médiathèque du Centre national de la danse. Les gens n'achètent pas uniquement une œuvre, bien que ce soit une stratégie re|action, les gens achètent un livre, une monographie qui présente et représente un travail. Est-ce qu'ils ont l'impression d'avoir tout acheté en ayant acheté *Imposteurs* ? Ce sont des questions que nous avions anticipées et qui se jouent en ce moment.

M. R. Je serai curieuse d'en reparler dans dix ans : qu'est-ce qu'il restera de tout cela ? Il me semble que c'est un des endroits que questionne la reprise, cette peur que le spectacle disparaisse. C'est très humain mais en même temps, que révèle cette peur ? Face à cela, soit on déconstruit la façon de figer une oeuvre, soit cherche une forme ou un support qui stabilise un endroit qui par essence ne l'est pas.

F. A. La démarche d'Odile Duboc, sa décision qu'après sa disparition, plus rien ne puisse être monté, c'est très intéressant, c'est louable aussi. Des gens disent que ce n'est pas généreux. Mais je trouve que ça fait exister son œuvre dans une dimension qui dépasse celle de la reprise. Ce sera toujours un travail qui hantera les générations futures, qui sera puissant par son absence, qui va certainement inspirer aussi. A un moment donné, la reprise, c'est une signalétique, c'est un codage, très rapide et les gens dans le futur pourront se servir de la reprise, comme étant aussi une façon d'aller dans le sens du poil. Parce que ça permet de jouer très clairement de références, et toujours dans ce rapport qu'on ne peut pas nier, que la reprise rassure ! Ca rassurera, ça assurera une communication fluide, des appuis culturels immédiats, personne ne prendra de risque, tout ça jouera en plein.

Alors qu'Odile Duboc disparue, les gens qui se revendiqueront de cette chorégraphe, devront s'expliquer. Et ce sera certainement beaucoup plus intéressant. Cela en dira long sur la stratégie de l'artiste qui invoque Odile Duboc, ou reprend Boris Charmatz…

M. R. C'est une vraie question : de cette génération d'artistes comme Boris Charmatz, Jérome Bel, Xavier Le Roy… qui a notamment repris des pièces de certaines personnes et/ou questionné le processus même de la reprise, que restera-t-il ? Est-ce qu'on reprendra la reprise de Xavier Le Roy du Sacre du printemps ? Pour en revenir à re|action, puisqu'à chaque fois, vous partez d'un code qui existe à un moment donné, peut-être que ce code aura été déplacé…

F. A. En effet, on peut penser cette notion de reprise comme étant l'opposé dans le vivant de ce qu'est la collection. Pour la collection, une décision est prise, avec une réflexion portant sur l'importance de marquer une époque et de travailler sur le conditionnement, de faire exister une œuvre, un artiste comme une référence, et non pas une situation.

M. R. Ce ne sont pas les mêmes personnes qui prennent les décisions : dans les arts plastiques, ça passe par des curateurs, des historiens d'art, des gens qui sont dans la critique ou dans l'acquisition. Alors que dans le spectacle vivant, ça passe par des actes chorégraphiques, parfois par une commande de la part d'un théâtre ou d'une institution,

mais c'est justement ça qui me questionne. Les artistes jouent le rôle des historiens, ils se font les artisans de leur propre mémoire.

F. A. La reprise, c'est aussi exercer une liberté : on a le choix de reprendre parmi tout ce qui existe. C'est un lien avec l'écriture en danse au départ : si on veut que cette liberté soit effective et que ne soient pas ciblés certains artistes et pas d'autres, il faut inventer des écritures de la danse, trouver des systèmes de notation qui permettent aux artistes du futur de piocher librement. Pour ne pas préécrire l'histoire de la danse pour les artistes du futur en disant : voilà qui seront les références. Dans cette approche de la reprise à travers l'écriture, il y a un changement du statut de l'œuvre chorégraphique et cela n'a pas encore été bien réfléchi, dans le rapprochement entre arts plastiques et danse, entre autres. Il n'y a pas encore eu de vraie réflexion sur le changement du statut de l'œuvre en danse et de sa destination. C'est en train de se faire. Et le système de la reprise est encore trop utilisé aujourd'hui pour revivre les beaux moments, les grandes œuvres de la danse…

M. R. La reprise est souvent présentée sous l'égide de l'hommage, de l'anniversaire, comme le fait Decouflé, de la commémoration, le centenaire du Sacre…

F. A. Peut-être que les théâtres font ça en attendant une nouvelle génération, en attendant la prochaine Pina!

M. R. La reprise ce serait l'attente du nouveau ?! Une façon d'épuiser une génération et ses références, refaire, refaire, jusqu'à ce que l'inconnu surgisse…

F. A. Dans le métro à Paris, on voit en ce moment les affiches du spectacle de Trisha [Brown], avec les danseurs en académique, les gens trouvent ça romantique, repensent au Théâtre de la Ville du temps de Gérard Violette : est en jeu toute cette reconnaissance d'une époque. Ca conforte l'institution, de travailler dans ce sens là. C'est beau, c'est bien, mais en fait ce n'est qu'un code. L'endroit intéressant sera toujours celui de la remise en cause du code, le débordement de la référence.

M. R. Ce que vous questionnez dans votre démarche.

F. A. Mais nous aussi, nous effectuons un gros travail de communication. Notre progression se fait par la rumeur et dans l'entretien de cette rumeur. Parce que si l'on considère notre travail, il n'est pas beaucoup montré. Nous sommes plus présents à l'international qu'en France. Par rapport à d'autres artistes, notre travail est très peu vu. Nous travaillons sur l'influence que notre travail peut avoir. Nous voyons de plus en plus d'artistes qui se revendiquent de notre travail, qui s'en approchent, et c'est logique. Mais ça ne passe pas avec le système conventionnel, dans lequel on voit programmés les mêmes artistes, d'une saison à l'autre… Le public est martelé par la fabrication d'artistes en tant que références, que l'on fait instantanément entrer dans le culturel. Nous ne nous inscrivons pas dans ces circuits.

C'est au contraire sur le démarquage et la contradiction de la masse concrète de production culturelle et le flux des formes actuelles de création que s'est constituée notre identité.

Entretien réalisé le 22 octobre 2013 à 10h30 au bar La sardine, Place Sainte Marthe à Belleville, à Paris.

Pour citer ce document :
Franck Apertet, «Faire jaillir le cadre», *Agôn* [En ligne], Dossiers, N°6 : La Reprise, Renouveler le contexte, questionner l'institution, mis à jour le : 14/02/2014, URL : http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=2779.

***Lunettes rouges** : L'espace et le vide (Daniel Firman et les gens d'Uterpan à Lyon)*
Marc Lenot
http://lunettesrouges.blog.lemonde.fr/2013/06/14/lespace-et-le-vide-daniel-firman-et-lesgens-du-terpan-a-lyon
14 juin 2013

AMATEUR D'ART "PAR LUNETTES ROUGES"
Portant lunettes rouges et aimant visiter des expositions, découvrir des artistes et échanger à leur sujet.

L'espace et le vide (Daniel Firman et les gens d'Uterpan à Lyon)

Il est beaucoup question de rotation dans l'exposition de Daniel Firman, *La matière grise*, au MAC à Lyon jusqu'au 21 juillet : c'est en tournant, semble-t-il qu'il définit son occupation de l'espace, physiquement ou mentalement. Les deux premières salles ne sont que des mises en bouche amusantes, où, après diverses citations renversées de compositions d'électroménager avec coffre-forts, une machine à laver tourne sur elle-même dans un cube de plexiglas, métaphore un peu trop évidente. La salle suivante est bien plus intéressante car le corps de l'artiste y apparaît en creux, et cette démarche, qui continue au long de l'exposition, témoigne d'un engagement corporel, d'une matérialité immédiate, sans distance, sans protection, qui traduit bien mieux son rapport à l'espace. Firman a fait construire des tours de potier où la glaise reste fixe et où le potier, lui en l'occurrence, tourne autour de cette masse fixe et y inscrit son empreinte. Au delà du tournis et de l'aveuglement qui doivent en résulter (même à 33 t/min, vitesse symbolique), on est aussitôt séduit par ce détournement de l'outil, où l'homme devient esclave de la machine, et pourtant parvient à créer. Dans une salle ronde elle aussi et tapissée de contreplaqué, six 'poteries' (en fait, leur moulage en bakélite) témoignent de cette prouesse et de cette soumission (*Je tourne autour de la terre*).

Daniel Firman, Solos

La salle suivante relève de la même logique, comment occuper l'espace contre la matière, comment sculpter avec son corps : enfermé dans une masse d'argile, l'artiste y a creusé son trou en en repoussant les parois, étendant son espace vital au maximum, créant ainsi une structure d'enfermement, une sculpture qui, vue de l'extérieur, n'a qu'un lointain rapport avec sa silhouette, genoux pliés ou jambes tendues. On ne voit certes qu'une boule blanche informe, mais on évoque aussitôt un cocon, ou un carcan (*Solo*).

Un peu plus loin, dans un passage, levant les yeux, on voit un trou au plafond et la même oeuvre en creux, de l'intérieur, comme le négatif de la précédente (*Kinésphère*) : là aussi, ce n'est qu'une empreinte, un lieu où les efforts de l'artiste ont laissé des traces, des griffures, des marques (qui, faites au peigne, ont l'air fort bien rangées; on n' y ressent pas la sauvagerie et la panique claustrophobe des travaux similaires de sculpture corporelle de Juliana Cerqueira Leite, plus violente et plus sensuelle). Mais, contrairement à l'artiste brésilienne, Daniel Firman s'intéresse plus ici au concept qu'à la sensation, plus à l'espace engendré qu'au corps qui l'engendre, et cette pureté froide n'est pas pour déplaire.

Daniel Firman, Christine, et, à droite, paroi derrière laquelle se déroule Géographie Lyon, des gens d'Uterpan

Entre les deux, entre ces deux traces d'une occupation cachée, une des grandes salles est occupée par un volume de parois de 3 mètres de haut, qui dessinent au sein de la salle des recoins et des avancées, des poternes et des réduits en zigzag, et qui délimitent un polygone fermé occupant l'essentiel de la salle. On ne voit donc rien que le jeu des lumières sur ces parois (sinon une statue hyperréaliste de Firman dont la tête disparaît dans le mur, moulage du corps de *Christine*, une des responsables du musée). Mais on entend, on devine une présence, on perçoit des bruits : des mouvements, des glissades, des chutes. On doute, on voudrait savoir, on est frustré, pourquoi ne pouvons-nous avoir aussi cette expérience de visite, pourquoi nous la cache-t-on ? Et ceux qui sont là, dont je ne sais rien, savent-ils que je suis là ? M'entendent-ils ? M'écoutent-ils ? Sont-ils aux aguets comme je le suis ? M'épient-ils comme des femmes de harem derrière leurs moucharabiehs ? Pourrait-il y avoir un semblant d'échange par un partage de bruits anodins ? Et dans ces après-midis tristes où le musée est désert, où aucun visiteur ne vient, sont-ils encore là ? Bougent-ils encore ? Ou bien se la coulent-ils douce ? (je me souviens de cette pièce de Loris Gréaud au Palais de Tokyo, Dark Side, une vidéo qui n'était censée être projetée que si les capteurs ne détectaient aucun visiteur à proximité). Avec le désir ainsi exacerbé par l'obstacle, on s'interroge : comment savoir ? Un miroir ? Une caméra en haut d'une perche ? Attendre leur sortie ?

On en apprend un peu plus en lisant ceci : " Géographie est une partition pour quatre interprètes conçue en fonction des contraintes spatiales de l'espace qui l'accueille. [...] Le périmètre au sol, occupé par les mouvements des interprètes, conditionne le plan d'édification d'une architecture (avec les moyens et les matériaux dont dispose le lieu) qui contient l'oeuvre chorégraphique. L'espace d'exposition dans lequel est présente cette architecture est accessible aux visiteurs pendant les heures d'ouverture habituelles. La présence ou l'absence des interprètes à l'intérieur obéit à un rythme qui n'est pas communiqué, mais perceptible uniquement par l'intermédiaire du son et des mouvements émanant de l'architecture." Et il s'agit de *Géographie Lyon* par les gens d'Uterpan*.

Après cette expérience étonnante d'appropriation de l'espace, d'extension et de cohabitation, qui évoque le studio de Bruce Nauman, les constructions de Bob Morris ou le plancher de Vito Acconci, on passe devant l'éléphanteau emblématique du travail historique de Firman sur l'équilibre (ici à l'horizontale), mais on s'arrête d'abord devant la sculpture *Duo* où sept danseurs ont été successivement moulés dans un jeu de cadavre exquis, chacun ne prenant une pose qu'en fonction du moulage précédent et ignorant les autres : ces enchaînements à l'aveugle composent toutefois un ensemble cohérent et harmonieux, comme si une mémoire se perpétuait néanmoins dans cette succession, comme si un message implicite se transmettait entre les absents.

La dernière salle de l'étage est la trace d'une performance où un lustre cassé et une giclée d'encre noire au mur (projetée par un extincteur) témoignent d'une performance de l'artiste tombant et tournant sur lui-même.
L'autre étage, lui, est musical et sombre : des guitares fixées au mur tournent sur elles-mêmes à 78t/min au son de musique drone, un 33 tours silencieux tourne sur un pick-up surmonté d'un verre, un icosaèdre (polyèdre de vingt triangles isocèles) mélancolique se déploie et se déplie en tubes de lumière au mur (*Cube*), et des gravures évoquent la notation de Laban. Le travail musical de Daniel Firman recoupe ainsi certaines de ses préoccupations sculpturales.
Ailleurs dans le Musée, diverses pièces des collections (en particulier Anish Kapoor, des aveugles de Sophie Calle, la vidéo en Palestine de Tracey Rose, et une duration Piece de Douglas Huebler à Turin où la relation à l'espace et son appropriation résonnent avec l'exposition de Daniel Firman) et une exposition de pièces de **Philippe Droguet** qui hérisse WC et baignoires de clous de tapissier, construit des meubles en vessies de boeuf, et (c'est la pièce la plus réussie à mes yeux, la moins gadget) accumule les coeurs faits de coussins enduits de paraffine : un jeu d'apparence à partir de matériaux ordinaires.

Photos de l'auteur.
Note déontologique : l'auteur est président de l'association "Les gens d'Uterpan"

Dzienniklodzki.pl *: Rozpoznali tańcem Łódź, Joanna Kocemba*
http://www.dzienniklodzki.pl/artykul/666173,rozpoznali-tancem-lodz,id,t.html?cookie=1#artkomentarze
28 septembre 2012

Dziennik ŁÓDZKI

Rozpoznali tańcem Łódź

Data dodania: 2012-09-27 23:00:02 - Ostatnia aktualizacja: 2012-09-28 11:12:05

Joanna Kocemba

Anne Vigier i Franck Apertet - Francuzi tworzący kolektyw Les gens d' Uterpan - są autorami trwającego już od ponad tygodnia w Łodzi perfomansu "Topologie". Jego zwieńczenie nastąpi w sobotę, 29 września.

Celem przedsięwzięcia jest zbadanie charakteru miasta oraz zachęcenie łodzian do bardziej wnikliwego przyglądanie się przestrzeni, w której żyją; każdorazowego ponownego jej odkrywania.

Na czym polega performance? Każdego dnia od 20 września w różnych godzinach pięciu tancerzy (w tym czterech z Łodzi) wyruszało w miasto. Przemierzali ustaloną wcześniej trasę i wykorzystując typową dla danego miejsca infrastrukturę, historię oraz atmosferę... tańczyli. Wśród widzów, oprócz osób zainteresowanych akcją i podążających za tancerzami, znaleźli się także przypadkowi przechodnie. Ich reakcje (bardzo różne: i pozytywne, i próbujące kwestionować sens przedsięwzięcia) również kształtowały działanie, łodzianie stawali się nie tylko widzami, ale i uczestnikami akcji.

Natomiast tancerze przez dziewięć dni za każdym razem konfrontowali się z trasą, powtarzali układy choreograficzne i stawali się w nich coraz bardziej perfekcyjni. Sobotni finał z pozoru będzie wyglądał tak jak każdy inny dzień trwania performance, w istocie jednak pokaże to, co artystom udało się wypracować po dziewięciu dniach.

"Topologie" odbywające się w Łodzi w ramach akcji Muzeum Sztuki "Ekologie miejskie" miały wcześniejsze swoje edycje w innych europejskich miastach. Performance odbył się w Belfort, Besancon, Zurychu, Paryżu i Wiedniu. W tym ostatnim został nazwany "Tanzquartier", co można by przetłumaczyć jako "Kwatera tańca". Franck Apertet - współautor wydarzenia - podkreśla lokalność "Topologii", które choć działy się w wielu miastach, w każdym przybierały inny kształt.

- Tak samo jak inne są miasta i ludzie w nich żyjący, tak samo inne będą "Topologie". Bardzo się cieszę, że w projekcie wzięli udział tancerze z Łodzi, oni znacznie lepiej niż ja są w stanie wyczuć, gdzie możemy stawiać granice w ingerowaniu w przestrzeń widza. Oni lepiej znają zwyczaje miejscowej ludności, wiedzą, jakie są opinie dotyczące konkretnych miejsc, jaki jest charakter poszczególnych ulic - mówił Apertet.

Tancerze podkreślali natomiast trudność w znalezieniu się w sytuacji osoby, która nie jest ani performerem ani przechodniem, a znajduje się gdzieś pośrodku.

- Były niekiedy takie sytuacje, w których przechodnie sami nie wiedzieli, czy to co obserwują to zaplanowana akcja czy przypadkowe dziwactwa. Pytali, czy wszystko w porządku lub chcieli się dowiedzieć "o co chodzi". Wszystko trzeba cierpliwie wytłumaczyć i jeszcze się uśmiechnąć. To ciekawe doświadczenie, ciężko powiedzieć, czy w czasie rozmów jestem jeszcze w procesie tworzenia czy już nie - mówiły tancerki.

Wniosek wysuwający się po ponad tygodniowej akcji jest następujący: ciężko postawić granicę pomiędzy miastem a jego mieszkańcami. Gdzie się kończy charakter Łodzi, a gdzie zaczyna charakter łodzian?

Początek sobotniego wyjścia tancerzy w miasto zaplanowano na godzinę 11. Mapa z zaznaczonymi trasami artystów dostępna jest na stronie internetowej muzeum.

teatralia.com.pl *: Rzecz o castingu, Magdalena Zielińska*
http://www.teatralia.com.pl/rzecz-castingu/
septembre 2012

teatralia

numer 36/2012
nowy numer co środę

RZECZ O CASTINGU

Annie Vigier i Franck Apertet, twórcy zespołu les gens d'Uterpan, zostali zaproszeni przez Muzeum Sztuki w Łodzi do realizacji projektu Topologie. Powstał on w ramach Ekologii miejskich – inicjatywy powołanej we wrześniu tego roku. Na warszawskim festiwalu Ciało/Umysł odbył się performans w formie przesłuchania. Wyłonieni podczas castingu polscy tancerze rozpoczęli współpracę z grupą z Francji.

Czterdziestu artystów, wybranych na podstawie nadesłanych CV, odtwarzało ruchy prowadzących. Zadania, które mieli wykonać tancerze, były bardzo interesujące. Dzięki nim mogliśmy przyjrzeć się metodach pracy i podejściu do ruchu w les gens d'Uterpan. Wszystkie ćwiczenia opierały się na precyzji w ruchu i skupieniu. Wymagano od tancerzy świadomości przestrzeni. To pokazuje jak duże znaczenia ma dla francuskiego zespołu praca *in situ*. Sprawdzana była nie tylko świadomość ruchowa kandydatów, lecz także ich panowanie nad mimiką twarzy. Istotna okazała się też interakcja z widzami: tancerze musieli chodzić wśród widzów i patrzeć na nich w jak najbardziej neutralny sposób. Vigier i Apertet wykorzystali także część spektaklu *Parterre* (zarówno *Avis d'audition* i *Parterre* należą do grupy projektów o nazwie rejaction): tancerze mieli przemieszczać się po widowni, opierając się jedynie na ciałach widzów.

Tancerze zostali poddani ogromnej presji, nie tylko walczyli o angaż, ale musieli robić to pod okiem publiczności. Niewyćwiczone ruchy, z którymi dopiero się oswajali, często budziły śmiech na widowni, a to jeszcze bardziej potęgowało poczucie zagrożenia. Twórcy eksperymentowali na tancerzach, uniemożliwiając im zasłonięcie się za postacią sceniczną. Wszystko odbywało się przed oczami widzów, co ujawniło ekshibicjonizm zawodu tancerza. Najpierw poznaliśmy wymagania dotyczące predyspozycji kandydatów, a następnie Franck Apertet przedstawia warunki wynagrodzenia i dyspozycyjności. Okazuje się, że widz jest nie tylko spektatorem, ale także i sponsorem, co wywiera presję na tancerzach.

Performans bada mechanizmy zachodzące pomiędzy widzami i wykonawcami a świadomością, że nie można oddzielić od sztuki aspektu finansowego i organizacyjnego. Twórcy *Avis d'audition* w ciekawy sposób pokazali zależność pomiędzy publicznością a artystą. Szczególnie istotny jest tu stosunek widza do tego, co mu się przedstawia. Większość widowni została do końca performansu, mimo że można było wyjść w każdej chwili. Bo co jest ciekawego w trwającym trzy godziny monotonnym przesłuchiwaniu około trzydziestu tancerzy?

***Taniecpolska.pl** : Performans jako lustro. Rozmowa z Franckiem Apertetem, Katarzyna Słoboda*
http://www.taniecpolska.pl/tekst/158
10 septembre 2012

taniec POLSKA [pl]

Performans jako lustro. Rozmowa z Franckiem Apertetem / les gens d'Uterpan

Katarzyna Słoboda | TaniecPOLSKA.pl | 2012

Teksty własne
10 październik 2012

Katarzyna Słoboda / Muzeum Sztuki w Łodzi: Szukając definicji choreografii czy aktu choreografowania, można znaleźć kilka różnyc, np. „choreografować" znaczy komponować relacje pomiędzy ciałami w czasie i przestrzeni. Choreografia jest więc aktem ustanawiania relacji pomiędzy ciałami. Ale „choreografia" to również dynamiczna konstelacja każdego rodzaju, stworzona świadomie lub nie, porządek lub wzór ruchów, negocjowany bądź nie. Jak zdefiniowałbyś choreografię w praktyce les gens d'Uterpan teraz, a jak w latach 90., kiedy zaczynaliście jako grupa?

Franck Apertet / les gens d'Uterpan: Nasze rozumienie choreografii wiąże się z tym, co powinno się robić i jaką odpowiedzialność za działanie i jego efekt winno się ponosić – może to być działanie podejmowane w życiu codziennym albo w momencie decyzji o wykorzystaniu czasu jako czynnika strukturyzującego świadomość. Choreografia nie jest dla nas nauką kolejnych ruchów na pamięć i powtarzaniem ich, ale jest decyzją o poświęceniu części swojego czasu, swojego życia i ciała konkretnemu celowi. Choreografia w tym rozumieniu staje się czymś abstrakcyjnym. Najważniejszą sprawą w choreografii jest z jednej strony bycie świadomym momentu, a z drugiej – pozwolenie sobie na powrót do źródeł działania. To podstawa do zaakceptowania każdej decyzji jako istotnej. Nazwać coś choreografią, znaczy nadać temu wartość. Na tym poziomie rozumowania nie ma to nic wspólnego z ruchem.

W latach 90. choreografia była dla nas czymś bardziej fizykalnym, sposobem na pokonanie drogi z punktu A do punktu B. Długo pracowaliśmy nad zrozumieniem zachowań oraz nad tym, co jest konieczne, by umieścić i uaktywnić swoje ciało w przestrzeni. W pewnym momencie zdecydowaliśmy się zostać bez ruchu w jednym miejscu, by w końcu opuścić scenę. Skończyliśmy z ruchem, ponieważ nie znajdowaliśmy powodu, dla którego mielibyśmy poruszać się w tej konkretnej przestrzeni. Zaczęliśmy nowy proces, wybierając punkt wyjścia będący momentem w czasie. Znacznie ciekawsze stało się dla nas rozumienie choreografii z perspektywy czasu, a nie przestrzeni.

„Topologie" budują jedność miejsca, czasu i działania. Długość performansu pokrywa się z długością procesu przygotowania – projekt kończy się w momencie, w którym choreografia jest dopracowana. Sceną jest wybrane miasto. Tancerze biorący udział w projekcie używają rutyny, dynamiki i społecznych relacji, by przeprowadzić bardzo precyzyjny układ, który sami tworzą. W jaki sposób w tym projekcie role tancerza, choreografa i widza mieszają się ze sobą?

W *Topologiach* nie rozróżniamy ról. Chcieliśmy udowodnić, że praca artysty istnieje i nie musi być nagradzana uwagą. Poprosiliśmy tancerzy w o przełożenie tego aspektu na wymiar fizyczny – jest to zasadnicza część koncepcji ucieleśniana przez tancerzy, którzy roztapiają się niejako w życiu codziennym. To, co przydarza się publiczności w tym projekcie jest kwestią przypadku. Jedynym materialnym artefaktem procesu jest ścieżka dźwiękowa nagrywana i komponowana przez Nicolasa Martza, który śledzi tancerzy przez 7 dni. W *Topologiach* manifestuje się sztuka rozumiana nie jako spektakl czy towar. Projekt jest również ogromnym wyzwaniem dla instytucji, która nas z nim zaprasza. Ogromną wartością w jest tu właśnie tancerz będący w ciągłym procesie tworzenia – musi być ciągle otwarty na kontekst, musi analizować otoczenie i swoje do niego nastawienie/podejście, musi organizować i wytwarzać działania w reakcji z tym, co znajduje się na zewnątrz. Należy również poważnie wziąć pod uwagę ekonomię czasu i fizyczną wytrzymałość. My jako choreografowie dajemy ramy używając autorytetu – zadając pytania wpływamy na efekt końcowy. Utrzymujemy role w chwiejnej równowadze.

Topologie mierzą się z obecnością i nieobecnością poruszającego się ciała w przestrzeni publicznej. Projekt bada granice tego, co jest dozwolone i uważane za normalne zachowanie, a także tego, co może być wynegocjowane przez tancerza. Jak w kontekście „Topologii" i innych projektów les gens d'Uterpan zdefiniowałbyś termin „choreografia społeczna"?

Franck Apertet / les gens d'Uterpan: Każde działanie tancerzy w ramach *Topologii* musi wynikać z konkretnego miejsca. Muszą badać i rozróżniać granice tego, co jest możliwe, niebezpieczne czy zakazane. W przypadku każdej pojedynczej decyzji pracują na granicy możliwości (fizycznych, społecznych, prawnych), które nieustannie się zmieniają. „Choreografia społeczna" w tym projekcie jest nie tylko sposobem poruszania się, określa również relacje, jakie tancerze nawiązują ze środowiskiem, przechodniami, szybkość, z jaką przemierzają jedną ulicę, inną od tej, jaką wybierają, gdy idą kolejną, wreszcie działaniami, które decydują się podjąć. Tancerze muszą podkreślać kontekst; muszą próbować oddać swoim ciałem i swoją obecnością na ulicy specyfikę otoczenia, pozostając dla potencjalnego widza na granicy widzialności/rozpoznawalności. Pojedynczy odbiorca tego projektu powinien stać się świadomym uczestnikiem codziennej społecznej choreografii.

Topologie są częścią cyklu *re/akcje* (http://www.lesgensduterpan.com/proj_reactions_uk.html). W *Parterre* (http://www.lesgensduterpan.com/proj_parterre_metallos_uk.html) **sceną są ciała widowni spektaklu, który wybieracie nie ujawniając swoich zamiarów instytucji, która was zaprasza. W „Avis d'audition"** (http://www.lesgensduterpan.com/proj_audition_vannes_uk.html) **ujawniacie proces przesłuchiwania tancerzy. W „Caster"** (http://www.lesgensduterpan.com/proj_caster_hale_uk.html) **widownia staje się performerem w rękach choreografa. Czy mógłbyś opowiedzieć więcej o zamianach ról w tych projektach?**

Założeniem cyklu *re/akcje* jest za każdym razem pozostawać blisko kontekstu. Za każdym razem podajemy w wątpliwość kwestie ram/ograniczeń. *Caster* dzieje się wyłącznie w muzeach lub innych dużych instytucjach sztuka. W takich miejscach publiczność przyswaja niewypowiedziane ale jasne reguły zachowania i wykonuje wszystkie polecenia artysty (upoważnionego przez instytucję). Publiczność staje się performerem, bo władza okrada ją niejako z osobowości. Oprócz widzów nie ma nic i nikogo. Prosimy ich o zrobienie czegoś bez żadnych dodatkowych wyjaśnień, zmuszamy ich, by uformowali grupę. Stosujemy bardzo precyzyjne kryteria, których nie ujawniamy. Oni potwierdzają władzę instytucji, w większości akceptując tę sytuację. W *Parterre* dotykamy publicznego wymiaru przestrzeni w instytucjach publicznych. Wykorzystujemy moment, w którym nic się nie dzieje, gdy widownia oraz ekipa teatralna czeka na rozpoczęcie się spektaklu. Synchronizacyjny i ergonomiczny wymiar kultury jest bardzo wyraźny w teatrze, a moment, ktory wybieramy, jest luką w tym zorganizowanym systemie. Udaje nam się precyzyjnie pracować z tą luką, nie ujawniając teatru ani sztuki, którą wybieramy. Wykonując „Parterre" właśnie tym wyłomem sprawiamy, że system na chwilę pęka, ujawniając swoją dyscyplinującą strukturę/konwencję. Widownia traci panowanie nad sceną. *Avis d'audition* odpowiada na wyobrażenie o kulisach, jako częstokroć bardziej interesujące dla widza niż sam spektakl. Tu także przyglądamy się wewnętrznym procesom zachodzącym w tańcu jako profesji/praktyce bardzo ekshibicjonistycznej. W tej strategii tancerz jest obnażony, nie skrywa się w bezpiecznej sferze spektaklu. Badamy, co tancerz jest gotów zaakceptować i pokazać przed publicznością, która bierze aktywny udział w całym procesie (jako widzowie finansowo wspierający kulturę). Performans staje się kosztem ujawniającym społeczne relacje pomiędzy publicznością, tancerzem a choreografem jako częściami systemu kulturowej produkcji.

TOPOLOGIE **odbyły się w Łodzi w dniach 20-29.09.2012 w ramach programu Muzeum Sztuki EKOLOCIE MIEJSKIE** www.ekologiemiejskie.pl **/ kuratorki: Aleksandra Jach, Katarzyna Słoboda; produkcja: Monika Wesołowska**

***Le Quotidien de l'Art** : La performance, une question de contexte, Clément Dirié*
http://www.lequotidiendelart.com
2 décembre 2011

La performance : une question de contexte

PAR CLÉMENT DIRIÉ

Début novembre, une performance a divisé le monde de l'art américain. Invitée par le MOCA de Los Angeles à concevoir son dîner annuel, Marina Abramovic fut le sujet de débats passionnés, suscités par sa mise en scène du gala. Celle-ci comprenait notamment la présence de performers nus, installés sur des tables vendues entre 25 000 et 100 000 dollars. Payés 50 dollars de l'heure, ceux-ci – plutôt celles-ci, d'ailleurs – étaient soit allongés immobiles sous de faux squelettes, rejouant la performance de l'artiste *Nude with Skeleton* (2002), soit assis sur des plateaux tournants, leurs têtes sortant des tables pour faire de l'œil aux convives. Précisons : il était interdit à ces derniers, revêtus à l'entrée d'une blouse blanche, de leur donner à manger, de les toucher, de leur parler. Le gala s'achevait par d'énormes gâteaux aux effigies de la chanteuse Debbie Harry et de l'artiste.

Les Gens d'Uterpan, *Absence*, vue de la performance, 2011. Œuvre réalisée en collaboration avec le CAC Brétigny dans le cadre de l'exposition « L'Escorte », jusqu'au 10 décembre 2011. Photo : Steeve Beckouet/Courtesy Les Gens d'Uterpan.

Avertie par l'un des performers auditionnés, la danseuse et chorégraphe Yvonne Rainer adressa le 11 novembre, veille du gala, une lettre ouverte au directeur du MOCA, après que celui-ci l'ait invité, en accord de l'artiste, à assister à l'une des répétitions. Dans ce courrier signé de nombreuses personnalités, elle qualifie l'événement de « *spectacle grotesque promettant d'être franchement embarrassant* », de « *répugnantes méthodes de levée de fonds* », concluant qu'« *une exposition est une chose – et ce courrier n'est pas une critique de l'œuvre d'Abramovic – mais [que] le titillement d'opulents mécènes (...) en est une autre* ». Que critique ici, avec raison, Yvonne Rainer ? L'absence de réflexion artistique d'un tel événement, l'exploitation mercantile du corps de jeunes artistes dont le « *volontarisme souriant dit beaucoup sur le désespoir grandissant et le cynisme du monde de l'art* ». Bref, le renversement de tout ce qui fait l'essence de la performance. Certains rappelèrent que Vanessa Beecroft organisa en 1998 au Guggenheim Museum (New York) une performance où des mannequins presque nues posaient devant un parterre choisi, sans que personne ne s'en émeuve. Quant à Marina Abramovic, elle réfuta le terme d'« entertainment » utilisé par ses détracteurs et parla « *d'une expérience risquée comme l'est tout [son] travail* ». Néanmoins, cet événement laisse – au-delà des 2,5 millions de dollars récoltés – un goût amer d'instrumentalisation de l'art par l'argent.

De scandale, il n'en est aucunement question avec la foisonnante exposition « Danser sa vie » au Centre Pompidou. Certes, selon ses connaissances, chacun pourra en pointer les oublis, les partis pris ou le déséquilibre entre une modernité très documentée et l'absence des recherches actuelles. Heureusement, sur ce dernier point, des artistes y ont pourvu et proposent, en marge du programme officiel, la bien nommée *Absence*. Conçue par Les Gens d'Uterpan, l'œuvre – dont c'est la première activation – « *se superpose, de façon libre, au contenu d'une exposition ou d'un programme de spectacle préétabli par la distribution aléatoire d'un cartel de cette œuvre, près de l'entrée du lieu proposant l'événement. Il est distribué par un employé en street-marketing de façon aléatoire aux abords du Centre Pompidou pendant toute la durée de l'exposition.* » Avec cette proposition qui n'est pas une réaction à chaud, Les Gens d'Uterpan poursuivent leur réflexion sur la manière d'exposer la forme performance sans la dénaturer. Ici, ils proposent un cartel, forme canonique d'information muséale, ET une performance hors du musée, permettant de communiquer sur cette absence de manière professionnelle. Là encore, comme au MOCA, un corps tiers est mis au service d'une vision artistique mais sans jeu de dupes et avec une profonde réflexion sur le contexte d'activation. ■

DANSER SA VIE, *jusqu'au 2 avril 2012, Centre Pompidou, Paris, www.centrepompidou.fr*

LES GENS D'UTERPAN, *collectif fondé en 1994 par les chorégraphes Annie Vigier et Franck Apertet, www.lesgensduterpan.com*

***PARISart** : Audience, Smaranda Olcèse-Trifan*
http://www.paris-art.com/spectacle-danse-contemporaine/-audience/apertet-franck-vigieran-nie/7466.html
mai 2011

Les gens d'Uterpan investissent la ville ! A des horaires des plus variés, dans plusieurs arrondissements de Paris, les passants ont pu être interpellés par la présence de rangées de chaises occupées par des spectateurs. Avec cette *Audience* d'un nouveau genre, Annie Vigier et Franck Apertet continuent à questionner les normes qui régissent le spectacle vivant et l'exposition.

Le rendez-vous est donné à la manière d'une conspiration, on s'agglutine entre la cabine téléphonique et le kiosque, on confirme son nom sur une liste, on attend. L'heure venue, on se met enfin en mouvement, en petit cortège, on traverse la place. Des rangées des chaises nous attendent, on s'installe : on est prêts pour une heure inouïe que chacun va vivre à sa manière : bain de soleil quasi estival ou crainte d'une averse de pluie, traversée de l'histoire de l'art performatif, introspection, échange…

La proposition est d'autant plus forte qu'elle s'inscrit de manière explicite dans le champ de la danse, à travers un protocole par ailleurs plus typique de l'art contemporain. C'est un déplacement d'envergure qui est à l'œuvre. Il ne s'agit pas seulement de déloger la danse de ses lieux de prédilection, de la placer littéralement au cœur de la cité et du quotidien – cela a été fait à maintes reprises depuis la post-modern dance. Il convient surtout de la faire sortir de ses gonds, d'en faire voler en éclats les cadres qui définissent les statuts de spectateur, de programmateur, de chorégraphe, les modalités d'énoncé, de production et d'apparition de la performance.

Le champ chorégraphique voit ainsi ses a priori exposés pour une remise en question acérée. Sa topographie est bousculée. La question de la responsabilité est plus que jamais au centre du projet. Responsabilité de l'individu qui doit négocier et assumer sa place dans un jeu explicite et néanmoins troublant au sein du contexte urbain – regardeur-regardé exhibé en plein jour et au plein milieu de l'agitation habituelle. Responsabilité de l'institution qui doit s'impliquer de manière active dans le processus, surtout revoir et élargir sa taxinomie de l'art et de l'action culturelle. Les gens d'Uterpan affirment leur volonté de mettre jour les mécanismes sociaux et les conventions qui relient pratiques artistiques et engagement politique. C'est l'un de moteurs du projet re/action, dont *Audience*, la pièce présentée ces jours-ci fait partie.

Mais, étonnement, le modèle du spectacle revient malgré tout, malgré cette tentative de déstabilisation des Gens d'Uterpan. Il se peut qu'une autre personne conviée pour l'occasion succombe à un besoin irrépressible de spectacle et demande à des gamins du quartier de se produire devant ce parterre placé en dispositif frontal. On applaudit généreusement, de manière racoleuse, amusés, et l'on est surpris quand ces enfants de moins de huit ans demandent à être payés pour leur prestation ! Le modèle se reproduit à l'identique, la question économique et sociale revient en force. Ce fait est symptomatique de l'emprise des cadres d'action qui conditionnent les individus, et du refus instinctif de certains à investir leur nouveau rôle d'acteurs. Il est tellement plus rassurant de s'en tenir à tout prix à sa place de spectateur, dès qu'on se retrouve assis sur des chaises disposées en rangées parallèles, on attend le spectacle. On a tellement besoin d'un évènement – écouter la rue, la ville le quotidien semble ne pas suffire.

Il se peut aussi que le cortège d'une manifestation arrive avec son vacarme, rythmes et slogans. « D'ailleurs nous sommes d'ici ! » résonne de manière particulière à la proposition des Gens d'Uterpan. Heureuse coïncidence ?! Ce jour-là le social avait choisi de se manifester dans la rue et il s'est invité dans l'œuvre. Puis la manifestation passe, les cars de CRS clôturent le cortège. A 16h on nous annonce : « l'audience est terminée! »

Tout autant que le moment proprement dit de l'*Audience* que les participants arrivent à s'approprier ou à détourner de maintes manières, c'est le processus de sa mise en place qui est passionnant. Nous reviendrons bientôt avec un entretien à ce sujet.

***B.Z** : Störer in Oper, article non signé*
http://www.bz-berlin.de/kultur/buehne/stoerer-chaos-beim-ballett-abendarticle889281.html
20 juin 2010

STÖRER IN OPER

Störer-Chaos beim Ballett-Abend

20. Juni 2010 23.31 Uhr, B.Z.

Störer stürmten beim Ballett-Abend die Deutsche Oper, zogen die Schuhe aus und krauten durchs Publikum.

Martina Hafner

Eklat an der Deutschen Oper: Bei der feierlichen Wiederaufnahme des Balletts „Die Bajadere" stürmten sechs Aktionskünstler das Haus, stellten sich in die erste Reihe. Einer rief: „Bei der Biennale gibt's zeitgenössische Kunst. Wir machen jetzt eine Aktion dazu." Dann zogen sie Schuhe und Jacken aus.

Das Tür-Personal versuchte noch, die jungen Störer aufzuhalten. Vergeblich.

Sie rannten nach hinten, hechteten sich langsam kopfüber über die Leute hinweg Reihe für Reihe nach vorn.

Das Publikum buhte, applaudierte, stritt lautstark, ob so was Kunst ist oder nicht. Schließlich trat Vize-Intendantin Christiane Theobald ans Mikro und forderte die Aktions-Künstler auf zu gehen. Das taten sie und kamen nicht wieder. Die Vorstellung begann 15 Minuten später.

***PARISart** : Sans titre, Smaranda Olcèse-Trifan*

http://www.paris-art.com/spectacle-danse-contemporaine/6969/Vigier-Annie/6969.html

avril 2010

DANSE | CRITIQUES

Franck Apertet, Annie Vigier

Programmes: une application du processus revactives

09 avril-10 avril 2010

Regnalet, L'Echangeur

Lunettes rouges *: Voilée, dévoilée, nue, Marc Lenot*

http://lunettesrouges.blog.lemonde.fr/2010/04/12/voilee-devoilee-nue/

12 avril 2010

Voilée, dévoilée, nue

À la Cité Universitaire, ces derniers jours, trois événements artistiques liés au voile : sujet politique à la mode, certes, mais sujet artistique délicat. On tombe trop facilement dans le procédé, dans la facilité, dans l'utilisation banale et éculée du thème.

C'est l'écueil que n'a pas su éviter **Héla Fattoumi** dans son spectacle chorégraphique *Manta* (avec Éric Lamoureux) : on a droit à tous les poncifs sur le voile, sans mystère, sans grâce. Il y a bien une interminable séance de pliage de voiles très duchampienne, mais qui finit dans une hystérie mal jouée, et aussi une belle image de la danseuse voilée de blanc se reflétant dans le parquet luisant, telle un monstre marin, une raie manta, mais c'est une chorégraphie bien paresseuse, et la chanson finale en appelant aux égéries féministes (Simone de Beauvoir…) est ridicule. Le seul moment où l'intérêt s'éveille est celui où, à contre-jour, son corps, deviné par transparence, s'agite de soubresauts sensuels. Le meilleur moment du spectacle, et de très loin, a été l'intervention intempestive des gens d'Uterpan en début de séance, qui nous ont gratifié d'un superbe Parterre, malgré les cris d'orfraie de quelques vieilles dames et l'indignation froide de la directrice du théâtre.

Bien plus intéressante, car évitant les codes et les propos ordinaires, est l'installation de **Ghazel** dans la salle de spectacle du dernier étage, plongée dans l'obscurité. À son habitude, sur deux fois trois écrans, sa figure muette enveloppée d'un tchador performe des petites scènes absurdes, drôles et tragiques à la fois, comme un alphabet. Pour nous Occidentaux, ces voiles évoquent aussi les nonnes de notre enfance. Chez Ghazel, le voile n'est pas seulement aliénation, objet de critique ou de mépris stéréotypés, c'est aussi un formidable outil plastique, comme la canne de Charlot ou le chapeau de Buster Keaton.

Enfin, sous les ors du grandiose Salon Honnorat, avait lieu un défilé de mode *VIP* (Voile Islamique Parisien) organisé par l'artiste marocaine **Majida Khattari**. Devant des spectateurs sagement assis sur leurs chaises, comme dans toute maison de couture qui se respecte, défilaient une dizaine de modèles : certaines (certains, à en juger par leur pieds) couverts de voiles lourds, débordants, ornés, extravagants, en devenaient invisibles, hiératiques, comme des statues en mouvement. Les autres étaient nues ou presque: corps superbes, juchées sur des socques médiévales, coiffées de superbes écheveaux de laine bleue, elles avançaient à petits pas, impassibles, hautaines, divines. Le voile apparaissait ainsi comme un érotisme, comme une résistance, comme une identité. Certaines passaient du voile à la nudité progressivement au cours de leur défilé, et, bien évidemment, c'était là une belle cristallisation du désir (au moins pour les hommes dans la salle). Ça aurait été superbe si Khattari s'en était tenue à cette forme de défilé statuaire; dommage que la forme en ait été quelque peu abâtardie, ici par une danseuse se déhanchant, là par une femme se débattant pour échapper à des liens/laisses tenues par un homme (un peu trop évident) : la pureté de l'idée y perdait un peu en beauté.

Ghazel étant représentée par l'ADAGP, la photo sera ôtée du blog au bout d'un mois.P hoto 1 Laurent Philippe, photo 3 de l'auteur.

***Megalopolismag** : Burqa et bijoux de famille, Baptiste Etchegaray*
http://www.megalopolismag.com/burqa-et-bijoux-de-famille-chronique-culture/
10 avril 2010

Burqa et bijoux de famille – Chronique culture

Par
Baptiste Etchegaray
Publié : 10/04/2010**Posté dans** : Chroniques, Culture

Ceux qui venaient voir Héla Fattoumi danser avec un voile intégral au Théâtre de la Cité nationale n'ont pas été déçus. Juste avant que le spectacle (Manta, une réflexion sur la burqa et l'invisibilité de la femme) ne démarre, le public a été "victime" d'un happening incongru : du haut de la salle, une dizaine de performeurs (des filles et des garçons) se sont jetés parmi les spectateurs, se laissant rouler jusqu'à la scène. Puis ils se sont intégralement déshabillés, ont remonté les allées et ont à nouveau dévalé les rangées de spectateurs, zizis et fesses à l'air. Fous rires dans la salle, entre gêne et hallucination. Une femme s'exclame *"Oh, j'ai découvert le plus beau jeune homme, il est bien fait !"*. Une autre murmure à la jeune performeuse qui lui arrive dans les bras qu'elle resterait bien longtemps comme ça. Un spectateur, voyant un performeur lui arriver dessus, se lève brutalement et hurle : *"Ne me touchez pas !"*. Quelques uns quittent la salle, scandalisés. La joyeuse troupe se rhabille, le public applaudit chaleureusement. La directrice du théâtre vient prendre la parole, elle explique sur un ton plutôt tiède que rien de tout ça n'était prévu et s'excuse pour ceux qui ont pu être choqués. La salle plonge dans l'obscurité, le vrai spectacle commence. Les performeurs s'échappent, ils vont fêter leur succès dans le bar d'à côté.

Ce n'est pas la première fois que Les Gens d'Uterpan frappent. L'hiver dernier, cette compagnie de danse (en résidence à Bretigny-sur-Orge, dans l'Essonne) a secoué le Centre Pompidou, le Grand Palais et le Théâtre de la Colline. A chaque fois, les "danseurs" font mine d'être des spectateurs lambdas, ils paient leur place et profitent des quelques minutes de latence avant le début du spectacle pour agir. Leur but ? Rappeler que le spectacle vivant doit être vivant, et mettre ainsi du bordel, de la surprise, du tout ni dans la mécanique bien huilée des représentations au théâtre. Du côté des programmateurs et des artistes "à l'affiche", on apprécie moyen. Eric Lamoureux, le chorégraphe de *Manta*, était furax, dénonçant un "attentat". Héla Fattoumi, qui n'a rien vu rien entendu, des coulisses où elle se préparait, s'interrogeait sur la pertinence de tels actes avant un spectacle délicat sur la burqa. "Ils auraient pu au moins nous prévenir !" Le chargé de production bouillait. *"Une opération pour casser les codes du spectacle vivant ? Pfff, non, c'est juste de la provoc gratuite ! On ne les a pas attendus pour casser les codes : regardez Ariane Mnouchkine, Bartabas... depuis Mathusalem on déconstruit ! Ces gens-là ne sont pas allés au spectacle depuis longtemps..."* Gisant à la directrice du théâtre, elle avait l'air de ne pas en revenir. *"Moi, j'aimerais vraiment pas me prendre une paire de couilles dans la tronche !"*

Baptiste Etchegaray

***Libération** : Une femme nue vous tombe dessus, Judith Souriau*
http://artsplastiques.blogs.liberation.fr/participatif/2010/03/par-judith-souriau----ce-soirvous-allez-au-th%C3%A9%C3%A2tre-vous-%C3%AAtes-arriv%C3%A9-%C3%A0-lheure-vous-tendez-vos-tickets-%C3%A0-louvre.html

29 mars 2010

Au théâtre, une femme nue vous tombe dessus

Par Judith Souriau

Ce soir, vous allez au théâtre. Vous êtes arrivé à l'heure, vous tendez vos tickets à l'ouvr
place. Les lumières ne sont pas encore éteintes, les gens continuent d'arriver. Mais voilà qu'
passe littéralement dessus : il descend des rangs du haut vers ceux du bas, au milieu des sièges, sans prendre la peine de les enjamber mais en roulant, glissant, se prélassant sur les spectateurs assis, dont on dirait presque qu'ils le portent jusqu'à la scène. Vous tournez la tête : quatre autres performeurs, garçons et filles, agissent de même dans la salle. Le rythme est lent, presque sensuel ; s'il s'agit bien d'une présence imposée, elle ne comporte aucune brutalité. Vous êtes intrigué. Les danseurs arrivent en même temps au niveau de la scène, saluent. Et se déshabillent. Pour remontent en haut des gradins et recommencer la descente, nus. Imposant leurs corps à un degré d'intimité dont vous n'êtes pas sûr d'avoir envie. Mais on ne vous a pas demandé votre avis.

Au théâtre de la Colline, samedi soir, le public était plutôt jovial, et la réception a été bon enfant. Les performeurs ont été sincèrement applaudis. En serait-il de même à l'Opéra Garnier ? Le théâtre a aussitôt précisé que la performance ne faisait pas partie du spectacle présenté, en l'occurrence Les Justes, d'Albert Camus, dans une mise en scène de Stanislas Nordey. Peut-être la performance mise au point par Annie Vigier et Franck Apertet, chorégraphes, agissait-elle comme un sas bienvenu avant l'intensité morale et dramatique de la pièce. Mais les chorégraphes interviennent aussi bien dans des conférences de presse d'expositions au Grand Palais, des performances au Centre Pompidou ou des ballets au Châtelet. Ils ne préviennent personne, même pas leurs fidèles critiques, et ils achètent normalement les billets des performeurs, qui sont les danseurs de leur troupe.

Vous pourrez ainsi expliquer à vos voisins qu'il s'agit de la performance Parterre, des Gens d'Uterpan (Annie Vigier et Franck Apertet), conçue pour bousculer les attentes codifiées et l'absence de surprise dans la scène très institutionnalisée des arts vivants. Ou bien vous pourrez ne rien dire, et les laisser à leur étonnement, un peu décontenancés, mais probablement charmés.

Photo © Steve Beckouet

***PARISart** : Sans titre, Smaranda Olcèse-Trifan*
http://www.paris-art.com/spectacle-danse-contemporaine/Hors%20Saison%202010/Larrieu-Daniel/6895.html
février 2010

Sarah Crépin, Raphaëlle Delaunay
Hors Saison 2010
12 fév.-18 fév. 2010
Noisiel. La Ferme du Buisson
Une soirée partagée par Gaël Sesboué, Martine Pisani et Martin Nachba, enrichie de l'intervention surprise et surprenante des Gens d'Upertan, qui questionnent au pied de la lettre la relation entre artiste et spectateurs.

Par Smaranda Olcèse-Trifan

A la mi-février, pendant une semaine, avait lieu Hors Saison, le rendez-vous danse d'Arcadi. Plusieurs espaces de création et de diffusion de spectacle vivant à Paris et en Île de France accueillaient les œuvres de seize chorégraphes: un week-end riche en découvertes à la Ferme du Buisson, des pièces au Théâtre de la Cité Internationale et au Centre des bords de Marne et enfin deux soirées au Théâtre de Vanves, épicentre, jusqu'à fin mars, de la 12e édition du festival Artdanthé.

Placée sous le signe de ces deux manifestations, la programmation du 12 février proposait le solo de Gaël Sesboué, *An Selm* et la pièce pour six interprètes de Martine Pisani et Martin Nachbar, One Shared Object Profit and Loss.

Vincent Dunoyer et Anne Teresa De Keersmaeker ou Jérôme Bel et Cédric Andrieux avaient déjà abordé, les dernières saisons, le thème de la mémoire de la danse inscrite à même le corps. Gaël Sesboué le reprend à sa manière et signe un solo où il revient sur son expérience de danseur auprès de Geisha Fontaine et Pierre Cottreau, Christian Rizzo, Tamara Stuart-Ewing ou Christian Bourigault. L'interpellation directe, la prise de parole du danseur ou la mise en abîme très savamment amenée laissent ici place à une certaine immédiateté qui obscurcit le propos.

Martine Pisani et Martin Nachbar se livrent à un exercice de création marqué par la volonté de co-signer une pièce tout en légèreté, où deux identités chorégraphiques se rencontrent autour d'un penchant vers la dimension ludique du mouvement.

Pour Martine Pisani, ce projet s'intègre de manière cohérente à la série *Running Times*, un cycle de travaux sur la thématique du temps, démarré en 2007. C'est la figure du *Kairos* – concept de la philosophie classique grecque, renvoyant à une dimension du temps tout autre que la linéarité de *Chronos*, créant de la profondeur dans l'instant – qui se retrouve au centre de la scène, avec ses pendentifs, la perte et la transformation. La construction appliquée, laborieuse, parfois absurde, plusieurs fois détruite et recommencée, d'un dispositif qui pourrait être défini comme sa matérialisation, culmine avec le déchaînement intempestif et gratuit d'énergies qui portent la danse vers un moment paroxystique.

Mais la proposition la plus saisissante, faisant littéralement irruption dans la programmation, est signée par Les gens d'Uterpan. Lors de l'édition 2009 d'Artdanthé, ils ont gagné la liberté d'intervenir dans une soirée de leur choix, échappant à la prédictibilité du calendrier. Ils sont six danseurs – performeurs engageant le public dans un face à face qui vire au corps à corps : il s'agit d'un glissement progressif et contrôlé des danseurs par dessus les sièges et sur les corps des spectateurs vers le bas du gradin. La première fois, ils sont vêtus de leurs habits de ville, la seconde, ils sont nus. Au-delà de la réaction tantôt crispée – voire outrée – tantôt amusée du public, cette intervention met radicalement en question les relations qui régissent les limites du corps et de la représentation, une injonction – à fleur de peau, au poids même des corps – à de nouvelles « réflexions sur les modalités d'apparition, de production et de lecture de la danse ». Cet acte à valeur programmatique, ce manifeste, Annie Vigier et Franck Apertet, Les gens d'Uterpan, l'assument pleinement. On aimerait voir ces semeurs de trouble à l'œuvre plus souvent !

***Lunette rouges** : Interventions intempestives, Marc Lenot*

http://lunettesrouges.blog.lemonde.fr/2010/02/10/interventions-intempestives/

10 février 2010

Interventions intempestives

On m'a dit de source sûre qu'il y a une dizaine de jours, avant que ne commence un spectacle de danse au Centre Pompidou, des personnes se sont soudain dénudées en haut des gradins et ont commencé à ramper sur le public jusqu'en bas de la salle, malgré les protestations du chorégraphe dont le spectacle allait commencer, et en dépit de l'intervention (musclée ?) de la sécurité.

On m'a aussi dit qu'une performance similaire avait eu lieu vendredi dernier avant que ne commence une des nombreuses conférences sur Boltanski au Grand Palais, et que ce dernier avait apprécié, lui.

Je me suis aussi laissé dire qu'il pourrait bien y avoir d'autres interventions de ce type dans les jours ou semaines qui viennent. La première, programmée mais néanmoins inattendue, avait eu lieu à Vanves il y a un an.

Enfin un peu de dérangement intempestif, enfin des artistes qui nous amènent à être des spectateurs différents, à avoir un rapport différent au spectacle !

Un soir ou un autre *: Qui crâne? Guy*

http://unsoirouunautre.hautetfort.com/archive/2009/12/06/piece-ensept_morceaux1.html

13 décembre 2009

Les créations de cette compagnie me posent problème, tant elles me semblent jouer en creux avec les attentes et les réactions du public. Au détriment du fond, de l'affirmation? Ces propositions(provocations?) m'inspirent prolixité, scepticisme, ou emportements polémiques, c'est selon. L'accent étant tant mis sur la relation, risquée et tenue, que le contenu souvent s'évacue, me laisse avec la peur du vide. X-event 0 pousse au point extrême ce déséquilibre. Mais pour le coup ce n'est pas le cas ici, pour un projet on ne peut plus lisible. Le point d'arrivée est d'avance annoncé: la reproduction en corps d'un motif de tête de mort, une vivante vanité (dont on peut considérer les inspirations avec des lunettes rouges). Pas de surprise possible: au mur une video témoigne de la prise d'une photo identique, la cible. Mais c'est la manière complexe et imprévisible dont les danseurs vont parvenir jusqu'à cette image-cible qui constitue la performance en tant que telle, et tout autant nos efforts de spectateurs pour trouver une lisibilité à leurs actions. Dans ce sens l'expérience est ouverte. Le terrain de représentation est constitué d'une salle entière d'exposition, le public en demi cercle, plus ou moins. D'autres spectateurs au balcon. Les sept danseurs tendent à s'échapper du centre, et déborder les espaces d'observations, nous incitant à nous déplacer à notre tour. Ils bougent de temps en temps de quelques mêtres, vers l'immobilité, de stations en stations. Ils s'allongent alors, dans de telles positions, qu'on pourrait croire qu'ils se relaxent ou s'échauffent plutôt qu'ils ne commencent la performance. Il faut avoir la photo du crane en tête pour comprendre que chacun des sept compose déja l'un des élements de cette construction, mais pour le moment séparés. Le public est silencieux, discret, ne se déplace pas vraiment. Il y règne ici plus de recueillement que dans une église pour un enterrement. Le lieu d'art contemporain est blanc comme la mort, dépouillé. Au mur, ou dans la salle, des œuvres raréfiées. Qui passent au second plan derrière les mouvements vivants. Les danseurs sont vétus d'abord, de sportwears colorés. Puis dans un ordre dispersé ôtent et remettent bas et hauts. Leurs déshabillages et rhabillages mesurés font basculer l'entreprise et ses enjeux du coté de l'économie de l'érotisme. D'autant que le nu est attendu, annoncé par la vidéo. Pour s'agencer en un symbole funêbre, c'est la promesse d'une riche opposition. Je ne sais si elle sera tenue. Et les corps en jeu sont jeunes et beaux, filles et garçons. Des corps non désirants pourtant, froids, non agissants, utilisés, ramenés à l'état de matériaux sans cesse ré-agencés dans la construction du tout. Leurs regards absents. Dans cet espace blanc, des signes. Mais que je peine à déchiffrer, de plein pied avec les danseurs. Un mur sépare partiellement la salle en deux, empêche à partir d'un même poste d'observation de tous à la fois les considérer. Est-ce une occasion perdue pour méditer? Mon attention se fixe de moins en moins sur leurs déplacements, se lasse de cette poursuite, je me hasarde à la mezzanine, à la recherche d'un point de vue d'ensemble, plus vertical. Cela me permet distinguer d'en haut les figures, qui tendent plus ou moins vers un agencement. D'ici c'est plus intéressant, organique en sens, ces formes se font et défont, entropiquement, et sans donner le sentiment d'une intention. Plutôt d'obéir à des lois physiques. Il y a à entendre une rythmique sous- jacente, qui berce ces allers-retours, ces répétitions. Mais je m'en lasse aussi, redescends. Pour alors constater qu'une forme est enfin constituée, l'état stable, rassemblé.

Sauf que l'image est d'ici intelligible, voire le déclencheur d'interprétations incongrues: une orgie pétrifiée? Des figures animales rassemblées pour se réchauffer? Un charnier? A l'horizontal il n'y a que des nudités et des détails immanimés. Avec retard, je devine le crane sous les chairs. Pour le saisir, je retourne au balcon. Trop tard, les danseurs se dispersent déja, comme repoussés les uns les autres par des forces magnétiques. Seuls.

L'image funêbre s'est décomposé. Il ne subsiste que le fantôme de la forme, dans le vide autour de la danseuse du milieu. Gisante. La dissolution ne se produit pas d'un coup, progressivement, les élements survivent un peu, les corps peu à peu rhabillés, de retour vers le quotidien, l'activité. Pour se disperser parmi les spectateurs. C'est un retournement inattendu du symbole. La sensation me faisant toujours un peu défaut, pas déprimé pour autant, ni convaincu de la vacuité de l'existence, je cherche le sens. La morale de cette vanité. Je ne sais si cet art est mort ou vivant.
C'était piece en sept morceaux, des gens d'Uterpan, au centre d'art contemporain de Bretigny.

Guy

Lunettes rouges *: Sept corps nus et un crâne, Marc Lenot*

http://lunettesrouges.blog.lemonde.fr/2009/12/10/sept-corps-nus-et-un-crane

10 décembre 2009

Sept corps nus et un crâne

C'est un motif familier que cet assemblage de corps nus formant un crâne. Salvador Dali conçut et dessina cet assemblage que **Halsman** photographia comme portrait de Dali en 1951 (*In Voluptate Mors*). **Piotr Uklanski**, toujours prompt aux hommages, réalisa *(Skull)* en 1999. L'affiche du film Le silence des agneaux reprend ce motif subtilement dans la tête du papillon sur la bouche de Judy Jodie Foster, alors que celle du film *The Descent* de Neil Marshall (2005) non seulement est inversée mais de plus, pudibonderie anglo-saxonne oblige, les corps n'y sont pas dénudés. Le photographe de mode **Jordan Doner** en a aussi fait deux interprétations, et, il y a quelques mois, de même avec sept danseuses de la compagnie Les gens d'Uterpan (ci-dessous à droite).C'est donc un motif connu, vu et revu, chargé d'histoire et d'exégèses, auquel s'attaque ici **Uterpan**. Si l'effet de surprise est dissipé par la pré-visibilité de la citation (d'autant plus qu'une vidéo - L'homme qui aimait les femmes- décrit déjà la photo-performance de Bertoli), cela désarçonne d'abord, mais permet ensuite de se concentrer sur la construction même de la pièce. Samedi dernier, donc, au CAC Brétigny, en marge de l'exposition Réversibilité, qui traite de la dé-création (jusqu'au 30 janvier), gens d'Uterpan ont produit une *Pièce en sept morceaux*, chorégraphie d'une heure où sept danseurs, trois femmes et quatre hommes, construisent et déconstruisent ce crâne iconique. Les premières figures sont colorées, les danseurs ayant tous des T-shirts de couleurs vives, et ces compositions au sol, à deux ou trois, forment de beaux assemblages. La pièce ne cesse de se faire et de se défaire, se composant par bribes ici pour se déstructurer là, selon un rythme lent, mais inexorable. En même temps, un mur en L au centre de la salle bouge lentement d'une extrémité à l'autre, cachant ce qu'on voyait, changeant le point de vue, forçant le spectateur à trouver une nouvelle place : c'est la sculpture Moving Wall de Robert Breer.

Peu à peu, les vêtements tombent comme à regret et jonchent le sol, la diversité des couleurs disparait, les corps nus aux teintes uniformes apparaissent, s'apparient, se regroupent, se figent enfin pour constituer le motif sommital, le crâne parfait. La tête de la danseuse sur le dos semble flotter au dessus de la scène. Puis la sculpture humaine se défait, se dilate, les corps de chacun se trouvent repoussés contre les parois de la salle, solitaires, refroidis, dérisoires. C'est la fin.

Plus donc que le motif d'artifice, plus que l'architecture des corps nus enlacés, c'est la chorégraphie de construction et de déconstruction qui captive ici, c'est l'algorithme métronomique présidant à ce ballet de sous-ensembles et de fragments qu'on tente de percer tout au long.

Photos de la performance par l'auteur.

Lunettes rouges *: Audition, Marc Lenot*
http://lunettesrouges.blog.lemonde.fr/2008/12/09/audition/
09 décembre 2008

D'abord, un e-mail dont on se demande si on est le bon destinataire : "Compagnie de danse invite danseurs à auditionner, envoyer CV". Ensuite se fait jour l'idée que, comme pour X-Event 0, il doit s'agir là d'un détournement compréhension qu'il s'agit bien de l'audition d'une cinquantaine de danseurs postulant pour quelques ouvertures dans la compagnie **Les gens d'Uterpan**, mais qu'en même temps cette audition va se passer devant un public (au théâtre de Vanves le 6 décembre, dans le cadre du festival ArtDanThé), et que ce public sera, non pas juge, non pas seulement spectateur, mais aussi matériau.

Matériau d'abord parce que la relation au public est au coeur même de la philo sophie d'Annie Vigier et de Franck Apertet, non pas de manière abstraite, théorisée, mais en explorant les frontières entre danseur et spectateur, en mêlant parfois les genres, en jouant sur le flou de ces limites.

Donc une audition : appel des noms, puis explication des règles du jeu, de l'économie impitoyable de notre univers de sélection, d'élimination; pour des danseurs peu sûrs d'eux, ce doit déjà être trés déstabilisant, voire irritant. Explication aussi des exigences, de cette nécessité d'explorer les limites, d'avoir l'énergie physique et mentale d'aller jusqu'au bout de soi. Un premier protocole, les courses, physique, nerveux; un second, celui des gards, dense, intense. Des éliminations. Puis un nouveau protocole, jamais encore performé jusqu'ici, dont je ne dirai donc rien, sinon qu'il implique une audace, une anti-pudeur, une proximité des corps, dans lequel le public devient matériau des danseurs, au sens propre du terme. Enfin, la violence du protocole des chutes. Après éliminations successives, restent sept finalistes, certains débutants, d'autres expérimentés, quatre femmes, trois hommes.

Ils et elles ont admirablement bien géré leur stress jusqu'ici, face à des protocoles à risque, exposant leur nudité, dévoilant leur faiblesse, engageant leur corps. Mais quand, à la fin, on leur demande de parler devant le public, de répondre à trois simples questions, aucun n'est à l'aise : maîtrise du corps, mais pas de la parole.
Au delà de l'intérêt d'assister à une audition (et d'admirer la sûreté de jugement des sélectionneurs), il m'est apparu à la fin à quel point il était évident, par rapport à la démarche d'Uterpan, que c'était ainsi que devaient se dérouler leurs auditions, que le public en était en fait un rouage essentiel, un matériau indispensable et que, comme l'oeuf de Colomb, pourquoi n'y avaient-ils pas pensé avant ? C'est une nouvelle démonstration de cette exploration des frontières, de cette redéfinition du territoire de la danse, dont ils sont les éclaireurs.
Prochaine performance (X-Event 1) le samedi 13 décembre à 18h à la Halle de Skate du Val d'Orge, à Villiers sur Orge (91).

Par égard pour les danseurs qui auditionnaient, je ne mets pas en ligne de photos de la soirée. Crédit photo : Jonas Unger.

***Samuel Zarka** : Annie Vigier et Franck Apertet (Les Gens d'Uterpan) : Avis d'audition, Samuel Zarka*

http://samuelzarka.net/?s=avis+d%27audition

03 décembre 2008

Apprécier l'initiative d'une audition en présence d'un public ; juste l'initiative déjà. En effet, c'est sur la ligne de la permissivité de la légalité esthétique des médias que se peut saisir, notamment, de la part des artistes (1), à la racine leur pratique comme écriture, qu'il s'agisse de peinture, de sculpture, ou en l'occurrence de danse. Or une audition est un médium, une matière réglée, partitionnée.

C'est ainsi que le couple de chorégraphes Annie Vigier et Franck Apertet décident d'ouvrir leur audition au public lors du festival de danse Ardanthé au théâtre de Vanves. Ils semblent donc ouvrir au tout venant l'accès à une étape du travail chorégraphique normalement réservée aux professionnels. Ouvrir les partitions d'usage à d'autres usages, c'est de bon augure. D'emblée, un hic : il y a un prix d'entrée, 14 euros (tarif réduit : 7 euros). Ce n'est pas si ouvert que ça alors ; mais comme c'est le prix du billet pour un spectacle, c'est peut-être le signe qu'il faut considérer ce qui va être présenté comme l'étant, le spectacle.

A l'entrée du public, une trentaine d'interprètes est en train de s'échauffer, courant alentours ou s'étirant sur la scène blanche. Les deux chorégraphes arrivent, s'asseyent, et présentent aux danseurs les règles du jeu : en tout état de cause, c'est une audition, une sélection s'opérera donc par étape. La première consiste en l'effectuation de deux propositions physiques.

Première proposition : une course effrénée, sur l'espace du plateau, dans des directions parallèles aux bords, marquée de changements de directions brusques et de passages à la position couchée. Pas d'interprétation, pure application ; un canon physique est posé sur la base de l'énergie et l'endurance. Les danseurs sont invités à l'emploi de leur corps comme outil. Franck Apertet en effet présentait la démarche comme telle : le corps, outil de la danse. Le schéma d'action est montré en guise d'exemple par les danseurs habituels de la compagnie. Le matériel humain challenger peut entrer en scène.

"Salarié", Annie et Franck tiennent aussi à ce terme. Ils ne prendront que les danseurs capables de se faire exploiter le plus longuement leur pure force de travail. On cherche les plus réceptifs au management par le stress. Les coachs sont ceux qui peuvent appuyer sur le bouton qui fait courir ; c'est leur avantage politique. Les chômeurs congénitaux sont évincés naturellement. Vigier et Apertet prennent note des résultats des tests sur leurs calepins.

Suit une seconde épreuve : celle de la dissipation de toute physicalité exogène à la "seule" position du corps du danseur dans l'espace de représentation. Le regard doit être adressé à l'un des autres danseurs ou à l'une des personnes du public. "Présence", le mot est lâché (2). Elle doit se manifester par l'absence de tout geste excédentaire. Son degré d'authenticité est attesté par l'approbation (muette) des maîtres de cérémonie. Son évidence est donc tributaire du pouvoir tout puissant du subjectivisme du chorégraphe à deux têtes. Celui-ci détermine, à conseil secret, qui a la présence la plus présente.

Des individus, bouche close et yeux grands ouverts, glissent les uns vers les autres, composant entre eux des espaces de mutisme dont la tension égale la servilité des subjectivités engagées. L'ouverture de l'audition, déjà entamée par le prix d'entrée, se transforme dans un second temps en prise d'otage des personnes du public par cette prise à partie oculaire. Il est d'ailleurs recommandé par les kapos aux possibles futurs employés de la chercher activement. Situation de mise à l'index, fusse par les yeux, commanditée par les petits chefs, de ceux à qui il n'est laissé aucun autre choix que de subir.

La machine sadique s'enrichit de l'invitation à aller "gangréner" (*sic*, Annie Vigier) le public. Le renversement complet de la proposition d'investir librement une audition se consomme. Les spectateurs attendent sagement que cela passe.

On en vire une dizaine.

Deuxième étape : les Vigier-Appertet proposent de reproduire indéfiniment, à l'extrême comme ils aiment à le dire, les procédures de mise en exergue des codes de la représentation. Alors les danseurs vont roulant sur les sièges de la zone du public, sans lâcher les regards bien sûr, reconduisant l'inaltérable distribution de statut des corps présents : chacun sa place, le public est public, allant jusqu'à prendre dans la tête les godasses des danseurs, qui restent danseurs.

A noter que Quick et Flupke offrent une prime de bonne conduite à l'élite de leur jeunesse hitlérienne : 75 euros pour les trois plus aryens. En attendant le verdict de la sélection naturelle, la présence benoîte d'une frange de danseurs nouveaux venus sert, à son insu, de décor propre à permettre d'évaluer avec un relief optimal les danseurs passant les tests pour la seconde fois. Les tapisseries seront dupes jusqu'aux bout si elles n'ont l'occasion d'apprendre la manipulation par ailleurs, en discutant par après avec quelqu'un qui saurait.

A ce point, consterné, je pars.

http://www.artdanthe.fr/vigier.htm

SZ

(1) De la part des artistes ou à vrai dire, de toute(s) personne(s) ayant l'occasion, la possibilité de commuter une partition d'espace, de temps, d'usages, dans une autre partition.

Le quidam appréciera, par exemple, que l'association, plutôt philosophante, Ars Industrialis dispose d'une salle de théâtre (la Colline, Paris) pour ses rendez-vous, les insérant dans l'urgence et le faire avec qui les presse. Que ce "faire avec" aboutisse par le gracieux et luxueux concours du dit théâtre, ce n'en est que mieux. Ce type de commutation témoigne d'une prise en charge d'une agora potentielle, et ainsi maniée. Si l'attention portée à la mise en scène d'un texte dans le lieu du théâtre et la partition scène/salle afférente n'est pas la priorité esthétique actuelle, ce même lieu et cette même partition s'avèrent la possibilité d'une entrevue collective pour une adresse directe au public par des conférenciers talentueux sur des questions d'économie politique.

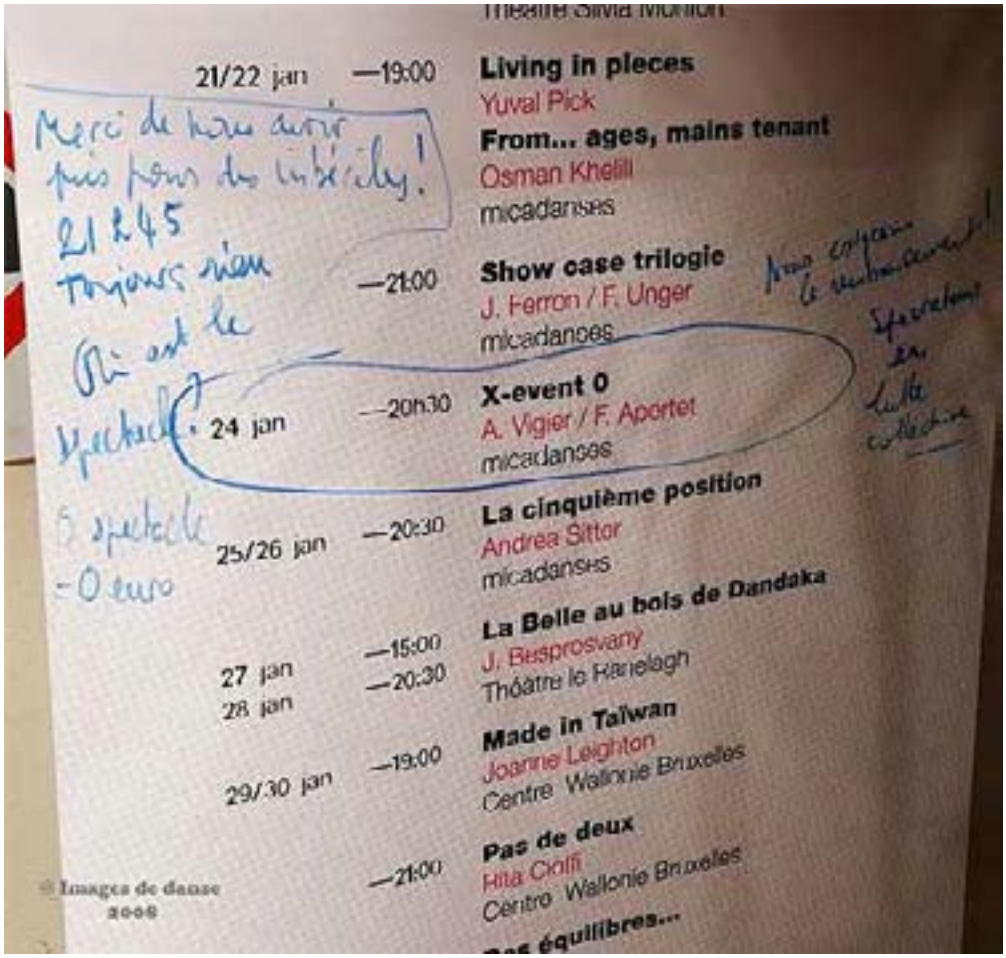
Le travail artiste, même quand on est pas artiste, commence là, dans une praxis d'accommodation à ce qui est déjà donné quand on débarque.

(2) Comme le minimalisme a pu fantasmer, et c'est bien là sa contradiction, sur le pur être-cube d'une sculpture.

***Danzine** : X-Event 2.6, d'après le protocole du goût, Thamin Abdesselam*
http://danzine.net/X-Event-2-6-d-apres-le-protocole
29 septembre 2008

Les chorégraphes Annie Vigier et Franck Apertet de la compagnie des gens d'Uterpan poursuivent à travers cette nouvelle performance le déploiement de leur stratégie de critique du spectacle vivant. Leurs créations, présentées sous forme de "protocoles" brisent les frontières de la scène traditionnelle et se déclinent aussi bien dans l'espace muséal, comme très récemment à la Biennale d'Art contemporain de Lyon ou à la Tate Modern de Londres, que sur les scènes habituelles.

On se souvient de la surprise qu'avait suscitée la performance intitulée X events 0, au festival Faits d'Hiver 2008, où seul le public se donnait à voir dans son attente et sa relation avec le spectacle de danse. *"Dans un théâtre privé de son essentiel, la mise en jeu de la présence et du statut du public ouvre un discours clair sur les postures que l'individu joue dans cette économie humaine, le motif de ses attentes, ainsi que sur la notion de consommation lorsqu'elle s'associe au champ culturel."*



X Events 0, au festival Faits d'Hiver, à Micadanses

Toujours à la limite, physique pour les danseurs, réceptive pour le public, les protocoles X Events ne laissent jamais indifférent, et leurs propos s'inscrit systématiquement dans une pertinence affûtée, voire tranchante.

Cette fois, dans le cadre du projet Playtime qui se déroule au Centre d'art et de recherche Bétonsalon, dans le 13e arrondissement à Paris, il s'agira de "X-Event 2.6 d'après le protocole le goût". On va déguster...

Du mardi 16 au dimanche 21 septembre 2008
Mardi – mercredi 17h-21h
Jeudi - vendredi 12h-16h
Samedi - dimanche 15h-19h
Entrée libre

www.betonsalon.net
www.lesgensduterpan.com

Extrait de X-Events 1, été 2005

Lunettes rouges *: X-Event 0, Marc Lenot*

http://lunettesrouges.blog.lemonde.fr/2008/01/26/x-event-0/

26 janvier 2008

Tu les as peut-être vus à la Biennale de Lyon, ou à Brétigny, ou bien tu as entendu parler de leurs 'protocoles' à la limite de la danse et des arts plastiques. Tu sais vaguement que les rapports entre danseurs et spectateurs y sont transformés; tu sais aussi que leurs danses ne sont pas dépourvues de sensualité, et, pour être franc, ça ne t'est pas indifférent. Le buzz t'a appris qu'ils sont (dansent ?, performent ?) à Micadanses dans le cadre du Festival Faits d'Hiver. La veille, cet article t'a vraiment donné envie d'y aller, même si tu vas rarement à des spectacles de danse contemporaine.

Tu y vas donc le 24 Janvier, tu fais la queue, tu achètes ton billet. Il y a du monde, peut-être 200 personnes. Les portes du studio sont fermées, tout le monde s'entasse dans le hall surchauffé. On attend. C'est là que ta gêne commence; tu n'es pas claustrophobe, mais tu ressens un léger malaise. Ne serait-ce pas dû à ces jeunes gens qui vont et viennent sans cesse, et te bousculent négligemment ? Ou est-ce à cause de cette jeune femme qui te dévisage longuement, trop longuement, puis se détourne quand tu veux la questionner (on se connaît ? j'ai une tache de peinture sur la joue ? vous avez un problème oculaire ? vous voulez ma photo ?) ? Ou bien du fait de ce jeune inconnu qui pose familièrement sa main sur ton épaule en passant près de toi, l'air angélique et distrait ? Des inconnus se parlent, te parlent, d'attente, de délais, d'impatience; ceux qui ont vu le spectacle, ceux qui ont lu Le Monde. L'attente se prolonge, certains s'impatientent, s'en vont en râlant, des groupes remontent l'escalier, bousculant les autres. Tu te dis qu'au bout de 45 minutes de retard, tu vas partir, tant pis; l'idée t'effleure que c'est peut-être fait exprès, pour faire monter la tension, que ces jeunes gens un peu trop animés sont des figurants. Mais trêve de conjectures soudain, on entend des applaudissements nourris dans le studio, tu présumes qu'il y avait un spectacle avant le nôtre, les portes s'ouvrent, des spectateurs sortent au fond de la salle, tu peux enfin t'installer, t'asseoir. C'est une grande salle, avec des gradins, un miroir, aucune décoration. Pas de scène, pas de point de vue prédéfini, les spectateurs sont tout autour de la salle; tu vas pouvoir bouger, te déplacer, regarder le spectacle sous d'autres angles, mettre ton corps dans le jeu, comme à Lyon. Mais l'attente continue, les spectateurs se mettent au bout d'un moment à trépigner, à claquer dans leurs mains. Rien ne se passe, personne n'arrive; peu à peu des gens se lèvent, s'en vont en protestant, en parlant à leurs voisins, en demandant à être remboursés. Tu te lèves, tu te retrouves dans un groupe au milieu de la salle, énervé, mécontent, frustré, mais tu restes, tu attends encore, tu te demandes ce que c'est que ce spectacle. Il y a 1 heure et quart que tu es là, tu vas partir, tu t'en vas.

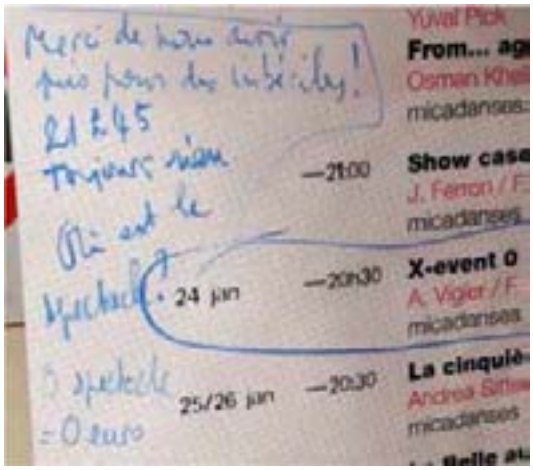
A ce moment, un groupe de personnes arrivent, tu reconnais certains des jeunes gens* bousculeurs, toucheurs, regardeurs du hall, tu repères une des danseuses que tu avais admirée à Lyon, puis les deux chorégraphes de la troupe, Annie Vigier et Franck Apertet (ci-contre). Tout le monde se détend, l'incompréhension, la lassitude cèdent la place au relâchement. Un buffet est ouvert. On ne te dit pas grand chose, tu perçois des bribes d'explication (plus tard, tu liras ceci -programme, puis cliquez sur 24 janvier - ou bien cela [mais pas grand chose à voir, à mon avis, avec les 4′33″ de John Cage] - ou ceci, assez grinçant). Tu comprends peu à peu que c'était là un spectacle sans acteurs, un spectacle où le public se donnait en spectacle, où le spectacle était dans le public (même si certains éléments de ce public n'étaient pas innocents), un état zéro justement, une expérience de détournement, d'approfondissement après l'interaction induite entre danseurs et visiteurs expérimentée à Lyon. Tu n'es pas sûr d'être convaincu, tu veux bien y retrouver certaines références, Dan Graham devant son miroir, le happening et le Living Theatre, mais tu te dis que c'est peut-être un peu trop, trop gonflé, trop pointu, trop dérangeant; et puis tu te dis que tu aimes bien être dérangé, au fond, et qu'il y a peut-être un art d'être spectateur. Tu espères simplement que leurs prochains spectacles que tu irais bien voir, à Bobigny et au Louvre (à défaut d'aller à la Tate Modern), seront moins audacieux.

* En fait, il n'y avait pas que des jeunes gens, puisque l'auteur de ces lignes était au nombre des "figurants bénévoles" qui ont travaillé pendant trois répétitions pour mettre au point tous ces dérangements scrupuleusement minutés, sinon chorégraphiés

Photos prises par l'auteur au cours de l'ultime répétition de X-Event 0.

Annie Vigier/Franck Apertet, X-Event 0 : la confusion des sentiments (festival Faits d'hiver)

Je dois dire que je le pressentais un peu.



X-Event 0, créé ce soir même à Micadanses dans le cadre du festival Faits d'hiver, est la dernière pièce d'une longue série commencée en 2005, au même festival, avec *X-Event 1.* 0, ce chiffre évoque un commencement ou rien ; mais comme tout avait commencé avec 1, et qu'ici on se situait à la fin de la série, on était plutôt du côté du rien.

Tout a pourtant commencé comme d'habitude, l'attente avant le début du spectacle. Sauf que, ce soir, le spectacle a du retard. Beaucoup de retard. Et qu'est-ce qu'il y a comme gens. Beaucoup de gens. Beaucoup trop pour un spectacle à Micadanses... Tout ce monde ne pourra jamais rentrer. Et dans quelle salle a lieu le spectacle, au fait ? Une porte s'entrouvre, aussitôt on tend l'oeil et l'oreille, des bruits circulent. Toujours rien. Aucun message d'excuse. Ils sont gonflés à Faits d'hiver ! On lit le programme.

Il n'aide pas : "La création de *X-Event 0* dans le cadre de Faits d'hiver correspond à l'exécution d'un trajet perçu comme un cycle mais répond aussi à une des positions qu'organise le projet *X-Event,* celle de produire un commentaire depuis l'une des postures traversées, spectacle vivant-arts plastiques spectacle vivant..."

Mince ! Ca n'a ni queue ni tête !

Enfin, une petite heure plus tard, la salle s'ouvre. Après un moment d'hésitation, tout le monde s'engoufre et là, stupeur : il semble qu'il n'y ait rien. Pas de danseur, pas d'éclairages, pas de musique, rien. Au bout de quelques minutes, tout le monde l'a compris. C'est ça, le concept ! Il n'y a pas de spectacle ! Rien ! On nous refait le coup de Cage ! Quoique.
Et puis, après tout, il y a aussi beaucoup de spectacles avec muscles, sueur, costumes, spectateurs et capitaux, qui ne sont rien. Et l'on ne peut s'empêcher d'être troublé. Car qui sait s'il n'y aura pas quelque chose dans cinq minutes ? Mais jusqu'à quand attendre ?

Les langues, qui s'étaient déjà un peu déliées dans le hall, se libèrent tout à fait maintenant. Part-part pas ? Il y en a même qui paraissent trop extravertis pour être vrais. En voilà un qui s'élance au centre de la salle pieds nus et mime quelques mouvements. Bizarre ! Et cet autre qui jette trois galettes de siège rouges au même endroit. Pas gêné ! D'ailleurs, à bien y réfléchir, c'est étrange comme, tout à l'heure, dans le hall, certains s'ingéniaient à créer des mouvements de foule. Et comment se fait-il, aussi, que des gens continuent d'arriver à toute heure, alors que tout le monde avait rendez-vous à 20.30 ? Tiens, j'y repense, et celui-là qui avait une tête bizarre, qui m'a demandé mon avis sur la pièce sans me connaître ni d'Eve ni d'Adam...
Les gens ne sont pas si curieux, d'habitude. Cette fois c'est entendu : il y a des traîtres parmi nous ! D'ailleurs, les spectateurs qui s'étaient informés avant de venir savaient que les chorégraphes, Anne Vigier et Franck Apertet, avaient passé des petites annonces pour recruter des "danseurs et non danseurs". Tiens, en voilà le texte, tel que paru sur Théâtre contemporain.net le 13 décembre 2007: "Annie Vigier et Franck Apertet (Les Gens d'Uterpan) recherchent des figurants bénévoles (danseurs et non danseurs) pour participer à une expérience/performance unique : *X-Event 0.* Qu'est-ce que *X-Event 0* ?
X-Event 0 est une performance présentée le 24 janvier 2008 dans le cadre du festival Faits d'hiver (Micadanses Paris). Elle sera la dernière née d'une série de performances dansées intitulée *X-Event 2.* Les sept performances *X-Event 2* sont actuellement présentées à la Biennale d'art contemporain de Lyon sur une durée de quatre mois.
Participer à *X-Event 0* c'est :
- Découvrir un projet expérimental à la frontière de la danse et des arts plastiques.
- Explorer un univers chorégraphique singulier inscrit dans le paysage de la scène contemporaine.
- C'est rencontrer d'autres personnes comme vous, des figurants d'horizons divers parachutés dans un projet hors norme.
Contactez-nous au 01 40 18 41 46/06 70 31 22 24 ou par mail contact@lesgensduterpan.com
Les Gens d'Uterpan, 52 rue du Faubourg du Temple 75011 Paris contact@lesgensduterpan.com / uterpan@voila.fr - www.lesgensduterpan.com"

Des figurants ! Voilà ce que les chorégraphes ont recruté. D'ailleurs, Rosita Boisseau a déjà à moitié vendu la mèche sur Le Monde hier. Seulement, nous voilà bien avancés : qui est spectateur piégé comme moi, et qui joue la comédie ? Le dispositif engendre la suspicion. Si ça se trouve, cette personne qui engage si facilement la conversation est dans le coup et se paie ma tête. A cet instant, certains s'en vont furieux (pas trop) et entendent se faire rembourser - A moins qu'ils ne soient eux aussi des figurants ? Pour ce qui me concerne, pas de problème, je suis un vrai spectateur, je peux le prouver ! - Ah non, à la réflexion, ça m'est impossible. D'ailleurs, comme j'ai décidé de rester, et que je parle avec des gens dont je ne sais pas s'ils sont des spectateurs ou des figurants, et que je ne veux pas qu'on se paye ma tête, je rentre dans le jeu et je joue la comédie. De spectateur passif, je deviens acteur du spectacle. Et pendant que j'y suis, spectateurs ou figurants, ou je laisse mes coordonnées à tout le monde à l'entrée de Micadanses : si vous voulez laisser des commentaires sur le spectacle, allez-y, c'est ici ! Pour une fois que le public est ouvert et cause volontiers, je fais ma publicité sans vergogne. Auprès, peut-être, de faux spectateurs... mais après tout qu'importe, auprès de vrais gens de toute façon, et de gens qui s'intéressent à la danse contemporaine. Quelle différence, de ce point de vue, entre les performers et le public ?

On regrette que le spectacle ne soit pas encore donné demain. Une deuxième représentation serait possible. Elle serait même plus singulière et plus complexe que la première. Un certain nombre de spectateurs de la deuxième représentation, avertis parmon article ou par le bouche à oreille, auraient été mis au parfum. Certains trouvant la plaisanterie pas drôle ou jugeant l'effet de surprise rompu, auraient sans doute décidé de demander purement et simplement le remboursement de leur billet. Mais d'autres seraient venus quand même, en parfaite connaissance de cause : ils seraient devenus de réels spectateurs du spectacle, et auraient observé les spectateurs piégés comme des comédiens malgré eux. Par fraternité humaine, certains auraient vendu la mèche aux spectateurs innocents, amenuisant l'effet d'incertitude. Mais d'autres auraient choisi de ne rien dire, se rangeant tacitement du côté des chorégraphes.

Il y a deux manières d'apprécier *X-Event 0* : les grincheux et les impatients s'estimeront floués, crieront à l'escroquerie ou à la paresse ; les autres apprécieront cette mise en situation troublante et, en ce sens, incontestablement spectaculaire, qui les amène à s'interroger sur leur rôle de spectateur et sur les techniques de manipulation des foules, et par conséquent du public en général. - Curieusement, la petite table ronde organisée par le festival juste avant *X-Event 0* abordait ce thème... Quelle coïncidence!

***Art forum** : Game show, scene & herd, Nicolas Trembley*

http://artforum.com/diary/id=15849

24 septembre 2007

Game Show

LYON 09.24.07

Left: Lyon Biennial curators Stéphanie Moisdon and Hans-Ulrich Obrist. Right: Artists Seth Price and Elaine Sturtevant. (All photos: Nicolas Trembley)

This year, a record number of international guests descended on the Lyon Biennial, the ninth edition, titled "00s—The History of a Decade That Has Not Yet Been Named." Fulfilling their reputation for playful conceits, curators Stéphanie Moisdon and Hans-Ulrich Obrist hatched a ludic concept, framing the event as one enormous game. To spice things up, they asked forty-nine "players," mostly international curators (of which I was one), to answer the following question: "In your opinion, who is the essential artist of this decade?" They then undertook to present the work of the selected artists. A second circle of players—comprising fourteen artists—was invited to select additional artists for a supplementary section of the exhibition; Saâdane Afif, for example, used the opportunity to present roughly forty artists from Nantes's Zoo Gallery.

The major daily French feuilletons (typically out of step with international trends) were not amused by the format and roundly trashed the concept, claiming that it lacked "poetry" (*Le Monde*'s coverage was titled "*Une Biennale sans Foi ni Choix*" ["A Biennial Without Faith or Choices"].) The focus on critics and curators was deemed utterly inappropriate. Harald Szeemann must be rolling in his grave.

Left: Artists Una Szeemann (selected by Yves Aupetitallot) and Bohdan Stehlik. Right: Performance

I arrived Monday afternoon at La Sucrière (one of the four biennial sites). My first stop was my own selection, an installation by Christian Holstad that, among other things, makes reference to Lyon's flourishing sex trade. The city is notorious for the prostitutes who work out of minivans parked around the biennial site and who were, of course, forced by police to relocate during the exhibition to avoid making the area appear too seedy. In a gesture of solidarity, Holstad installed a minivan of the style used by the prostitutes in the building's forecourt. This worried the PR department to no end, and the artist had to keep things "low key" to avoid upsetting the mayor, who opened the biennial along with Christine Albanel, the new minister of culture, and a gaggle of sixty uncomfortable-looking individuals dressed like the court of Versailles. Their presence was a peculiar addition to the otherwise spirited mix.

They appeared baffled by the choreography of Annie Vigier and Franck Apertet (selected by Pierre Bal-Blanc), which consisted of male dancers sticking their heads between the legs of their female counterparts (and vice versa), and seemed similarly bewildered by the striptease of one muscular chap, "a combination Larry Bell, Dan Graham, and Dan Flavin," according to its creator, Tino Sehgal (selected, natch, by Jens Hoffman). The look on their faces when they encountered the young woman peeing herself (Norma Jeane, selected by Giovanni Carmine) is indescribable. It was hardly a surprise that these works were open only to "mature" audiences, though it did seem strange that Eric Troncy, on selecting artist David Hamilton, deemed it necessary to place similar visitor restrictions on Hamilton's photos of young, nude girls. But these were minor irritations compared with the larger political actions against Erick Beltrán. Selected by Houston-based curator Gilbert Vicario, Beltrán contributed a critique of advertising, rewriting slogans in the "hatespeak" of the street, e.g., LYON WHITE TRASH or BLACKS OUT. Local politicians were livid, and Michel Noir, the city's former mayor, requested the signs' removal. Lyon's artistic directors refused, but when threatened with legal action, they removed specific banners emblazoned with the slogans DIRTY JEWS and DEATH TO MUSLIMS, even while others remained on display and despite the fact that the work's critical, hyperbolic nature would have been evident to a five-year-old.

Left: French minister of culture Christine Albanel and Lyon mayor Gérard Collomb. Right: Curator Giovanni Carmine (selected Norma Jeane).

That evening, we were invited to the opera to watch Jérôme Bel's production of *The Show Must Go On*. (Bel had been invited by the second circle of players.) Having already seen it, I set off instead for the biennial's epicenter, Brasserie Georges, an enormous Art Deco hall that hosted *le tout Lyon* and where the sauerkraut was as plentiful as water. Once sufficiently full, guests made their way to the new art school, where a large cocktail party was being hosted by Lyon's greatest chefs. The symposium culminated with the presentation of the "Only Lyon" award: fourteen thousand dollars to be shared by the best curator-artist pairing.
The jury consisted of Suzanne Pagé of the Louis Vuitton Foundation; Gunnar Kvaran, director of Oslo's Astrup Fearnley Museum; *Artforum* publisher Knight Landesman; Art Basel director Samuel Keller; Museum Ludwig director Kasper König; Silvia Karman Cubina, director of The Moore Space in Miami; and the artist Elaine Sturtevant. Seth Price (selected by Andrea Viliani) received the award for his video, which recycled footage from some of his earlier works, while second place (an M/M-designed chocolate lion, the symbol of Lyon) went to Jennifer Allora and Guillermo Calzadilla. Collector Rosa de la Cruz looked delighted and took photographs of everyone in attendance while the biennial theme song, a wobbly glockenspiel ditty written by Trisha Donnelly, played in the background.

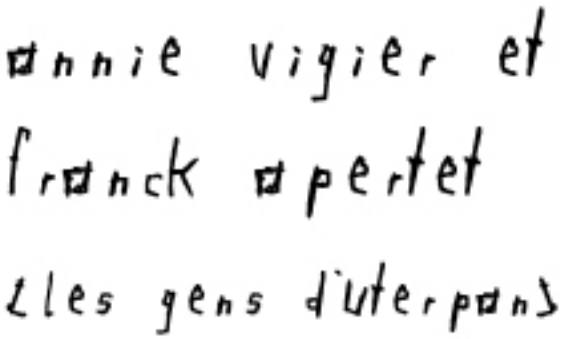
Price also won magnums of champagne, and our tipsy posse went backstage to celebrate before repairing to the minuscule Look-Bar nearby. In fact, "miniscule" doesn't even begin to describe it—to fit in, we literally had to pile on top of one another. (I was on top of curator Stefan Kalmar, who was on top of Tate curator Stuart Comer.)

The following evening there was yet another mixer at the Swiss Consulate in honor of Monsieur Obrist. This time, I avoided a second excursion to the Look-Bar and went to bed early, haunted by mingling feelings of relief and compunction.

— *Nicolas Trembley*

Galerie

les gens d'Uterpan sont représentés par
Salle Principale | la galerie (Paris)
www.salleprincipale.com



Annie Vigier et Franck Apertet
(les gens d'Uterpan)
37 rue Clavel
75019 Paris
France
Mobile : +33 (0)6 88 39 69 87
contact@lesgensduterpan.com
www.lesgensduterpan.com