

Une école d'art

pour le Festival d'Avignon

2011



P.O.L

Festival d'Avignon

Une école d'art
pour le Festival d'Avignon

2011

© Festival d'Avignon, 2011
ISBN : 978-2-8180-1416-5
www.pol-editeur.com

Une école d'art

pour le Festival d'Avignon

2011

P.O.L
Festival d'Avignon

Remerciements

*à l'équipe du Musée de la danse / Centre chorégraphique
national de Rennes et de Bretagne, dont Martina Hochmuth
et Sandra Neuveut*

*à l'équipe du Festival d'Avignon, dont Fabrice Bongiorno,
Camille Court et Laurence Perez*

PROLOGUE

Le 65^e Festival d'Avignon s'est imaginé en dialogue avec Boris Charmatz, qui en est l'artiste associé. Ce dialogue a produit un geste commun : Une école d'art pour le Festival d'Avignon.

Depuis 2007, nous transformons l'École supérieure d'Art d'Avignon pendant le Festival en « Foyer des spectateurs », lieu de ressources et espace de rencontre privilégiée pour le public avec les équipes artistiques invitées. Depuis 2009, Boris Charmatz et l'équipe du Centre chorégraphique national de Rennes et de Bretagne inventent un Musée de la danse qui interroge également les liens entre création et patrimoine, œuvres et spectateurs, invitant notamment le public à visiter des dispositifs inédits qui réunissent artistes et intellectuels dans des formes spectaculaires. Ces deux démarches, défendant l'idée que nous avons tous et toujours quelque chose à apprendre de l'expé-

rience artistique, se retrouvent aujourd'hui associées dans le projet *Une école d'art*. Quoi de plus naturel que de l'installer dans les murs et dans le prolongement de l'École d'Art d'Avignon?

C'est de ce projet original dont nous avons souhaité parler dans ce livre. Pour cela, nous avons sollicité plusieurs contributeurs impliqués dans cette aventure pour l'évoquer dans ces différentes dimensions : exposition, sessions poster sur le mouvement et l'école, visite du département conservation-restauration des œuvres, batailles d'improvisation et dialogues avec le public. En écho à la démarche créatrice de Boris Charmatz, nous avons ainsi fait de cet ouvrage un geste collectif.

Hortense Archambault et Vincent Baudriller,
directeurs du Festival d'Avignon

OUVERTURE

Conversation entre Boris Charmatz, Hortense Archambault et Vincent Baudriller, mars 2011.

VINCENT BAUDRILLER. – Il y a une image ou plutôt un moment de la construction du Festival d'Avignon que tu racontes souvent pour illustrer le fait d'être artiste associé.

BORIS CHARMATZ. – Quand la scène de la Cour d'honneur se monte, cela se passe en partie la nuit. On peut alors voir des images hallucinantes : une grue immense transporte des morceaux de plateau, les fait voler à travers l'enceinte et les dépose juste au-dessus de la « vraie » cour, celle du rocher nu, des vestiges archéologiques, du puits placé juste en dessous de la scène. Ce n'est pas que le meilleur spectacle ait lieu avant l'ouverture du Festival ou que le plus beau décor soit caché dans les dessous ! Mais il y a une puissance à nulle autre pareille dans

le Festival d'Avignon, qui se présente moins comme une accumulation de spectacles que comme un grand geste commun. Un geste qui prend place sur des strates historiques, récentes ou anciennes, qui concerne chacun, au présent, et met tout le monde en mouvement, artistes, techniciens, spectateurs, programmeurs, critiques, politiques, citoyens de tout bord, vous, nous, rassemblés pour « faire » Avignon. Il y a donc un monument immatériel fragile et vivant, le Festival, qui prend place à l'intérieur du monument matériel et architectural de la cité des papes, des remparts d'Avignon, de l'Histoire... Mais ce « monument dans le monument » nous confronte au présent, à la fragilité et au mouvement.

HORTENSE ARCHAMBAULT. – Pour nous aussi, le moment que tu décris est un moment saisissant : celui par lequel on passe de la conception d'une édition à sa mise en œuvre. Il me semble que ce qui te touche dans le Festival, c'est-à-dire la force d'un geste commun et quelque peu démesuré, doublé d'un rapport fort à l'Histoire et à la mémoire, se retrouve également dans le projet que tu mènes à Rennes, celui du Musée de la danse¹.

1. Voir <www.museedeladanse.org>.

V.B. – Nous discutons ensemble depuis longtemps. Quand nous t’avons choisi comme artiste associé, nous avons envie de dialoguer et de regarder les arts de la scène avec un danseur. La danse est au cœur de l’aventure d’Avignon depuis que Jean Vilar a ouvert en 1966 le Festival à d’autres artistes, en invitant Maurice Béjart dans la Cour d’honneur. Il est difficile d’imaginer ce que serait devenu le Festival sans Pina Bausch, Maguy Marin, Anne Teresa De Keersmaeker, Dominique Bagouet, Jean-Claude Gallotta, Angelin Preljocaj, Jan Fabre, Alain Platel, Josef Nadj et bien d’autres chorégraphes. Pour nous, Boris, tu es d’abord danseur. Tu l’es quand tu interprètes ou improvises et quand tu chorégraphies, déplaçant les codes et les cadres habituels de la danse pour trouver des états de corps intenses et inattendus, une écriture concrète et poétique. Mais tu l’es aussi dans ton engagement d’artiste : se mettre en mouvement pour interroger autrement le processus de création, la place de l’artiste et celle du spectateur, les lieux de représentation et ceux de transmission. Cette idée du mouvement et du déplacement est, pour nous, très liée à l’idée même d’artiste associé. Elle se retrouve, comme le dit Hortense, dans le projet que tu mènes à Rennes. Nommé en 2009 à la direction du Centre

chorégraphique national de Rennes et de Bretagne, tu l'intitules Musée de la danse, telle une question ouverte, avec le souhait d'y « rassembler en un seul mouvement le patrimonial et le spectaculaire, la recherche et la création, l'éducation et la fête, l'ouverture à des artistes singuliers et le désir de faire œuvre collective », comme tu l'écris dans un manifeste rédigé à cette occasion.

B.C. – Je suis arrivé à Rennes avec Martina Hochmuth et Sandra Neuveut il y a maintenant deux ans, pour lancer un « musée de la danse » d'un genre nouveau. Idée que nous avons commencé à imaginer avec Angèle Le Grand, à l'époque de notre association edna. Il s'agit d'inventer un espace public pour la danse qui ne soit ni un théâtre ni une école, mais un tiers espace où l'on ait le temps d'expérimenter par et pour la danse. Le Musée de la danse est une question. En ce sens, il est transportable, adaptable, partageable. J'ai aussi le souhait d'interroger la place des acteurs et des spectateurs qui forment une étrange communauté le temps de la représentation. Le projet *Une école d'art* est donc en quelque sorte un prototype à Avignon d'un musée de la danse, avec des ateliers d'artistes, des performances, des expositions, des visites des ateliers conservation-

restauration de l'École supérieure d'Art d'Avignon, des rencontres publiques. Mais je crois qu'il y a, plus largement, comme un Musée de la danse caché dans l'ensemble de la programmation. Le Musée de la danse passe peut-être aussi par Tino Sehgal ou William Forsythe : il n'a pas de frontière clairement définie. En tout cas, dans la programmation se lit certainement, en filigrane, ce que va devenir le Musée de la danse dans les années qui viennent.

H.A. – Que représente pour toi le fait d'être artiste associé à cette 65^e édition du Festival d'Avignon ?

B.C. – Cela va peut-être vous paraître un vain mot, mais on est associé au Festival d'Avignon dès qu'on y vient une fois. J'ai eu la sensation d'y être associé bien avant 2011, avant d'y danser pour la première fois l'an dernier, avant de rencontrer ce public fort et vivant. Parce que j'ai été associé au spectacle de Maguy Marin en 1989 sur la Révolution française, à cette foule qui, dans mon souvenir, hurlait son désaccord plus fortement encore qu'en 2005 ! Parce que je me suis senti associé à ces danseurs japonais vus quand j'avais onze ans, Eiko et Koma, presque nus, avançant lentement dans une eau noire. Je me sens par ailleurs associé à des évé-

nements que je n'ai pas vécus : le Living Theatre, Béjart... Le Festival a en effet la force de signifier quelque chose au-delà de ceux qui le vivent. Je me suis également senti touché par ces corps qui se sont couchés dans la rue en 1995 pour Sarajevo et par ces mouvements de protestation politique qui ont abouti à la tragique annulation de 2003. J'espère être simplement associé à l'édition 2011 tel un participant actif à ce tissu d'art, de spectacles, d'histoire et de pensée, à cette chorégraphie collective dont personne ne détient entièrement ni les rênes ni les clés. À tous les artistes associés, on demande ce à quoi ce rôle engage. Pour moi, cette invitation signifie surtout apprentissage et ouverture : ouverture avec le projet de création à la Cour, apprentissage avec le projet *Une école d'art*.

H.A. – Le Festival d'Avignon n'est-il pas une véritable école d'art?

B.C. – On y fait ses gammes, on y forge ses jugements esthétiques, on y discute d'art, on s'y dispute trois semaines durant : on y prend des leçons, au bon sens du terme. C'est en visitant l'École supérieure d'Art d'Avignon, en compagnie de son directeur-poète Jean-Marc Ferrari, que l'idée d'*Une école d'art*

a pris forme. Ce sera un geste collectif, avec la présence d'un grand nombre d'artistes invités, notamment des plasticiens. Aujourd'hui, la mémoire du Festival tout comme ses débats, le Théâtre des idées ou les Dialogues avec le public, font totalement partie de sa spécificité. Nous avons donc conçu le projet *Une école d'art* comme un endroit de rapprochement de ces espaces de rencontres et d'idées avec des formes plus performatives. À l'école, on peut travailler librement le passé artistique, entretenir un rapport d'empathie avec l'histoire de l'art. Notre projet *Une école d'art* va donc proposer un endroit où la pratique et la théorie se réarticulent, comme au Musée de la danse. La transmission m'importe en effet beaucoup : la danse appartient-elle au corps de celui qui l'a faite ou quelqu'un a-t-il le droit de refaire mon geste et de se l'approprier ?

V.B. – Ouverte toute la journée, l'École d'Art accueillera une exposition avec des installations d'artistes, mais aussi des visites guidées des ateliers de conservation-restauration de l'École supérieure d'Art d'Avignon et des discussions avec le public. Et la nuit, à l'heure de la Vingt-cinquième heure, nous organiserons des « batailles » d'artistes, des confrontations improvisées comme tu en fais sou-

vent, Boris, notamment avec le musicien Médéric Collignon. Nous préparons, par ailleurs, deux « sessions poster » : deux manifestations singulières qui s'apparentent à des performances-débats, l'une sur le thème du mouvement et l'autre sur l'école. Dans une grande salle à Champfleury, une dizaine d'intervenants – artistes ou intellectuels – livreront, devant un poster qui résumera leur pensée sur la question, une performance en dialogue direct avec les visiteurs, libres de se déplacer de l'un à l'autre. Cette idée que l'on a toujours à apprendre et que l'expérience artistique est infinie nous importe beaucoup. C'est d'ailleurs ce qui nous pousse, chaque année, à nous associer à un artiste différent et à explorer ainsi de nouveaux territoires. Il s'agit de vivre et en quelque sorte de rendre visible ce pouvoir perturbateur de l'art, qui nous déplace et qui interroge le regard que nous portons sur nous-mêmes et sur ce qui nous entoure.

H.A. – Il nous semble essentiel de cultiver la curiosité et la capacité d'émerveillement pour que l'art ne soit pas vécu comme profondément inégalitaire dans son accès. L'art contemporain est souvent perçu comme élitiste, quelle que soit sa forme. Le défi d'aborder la création contemporaine tout en la

rendant accessible à un large public est au cœur du Festival d'Avignon, et ce depuis son origine. C'est une question centrale, à l'image de celle de l'éducation. Le Festival d'Avignon est un lieu où le devoir d'expérimentation se joue aussi bien sur le terrain artistique que sur celui de la médiation. C'est ce qui fait son originalité et frappe les observateurs du monde entier. Cela se traduit concrètement par la multiplicité des rencontres autour des spectacles, avec des artistes comme avec des penseurs. En étant une véritable école du spectateur intergénérationnelle, le Festival est aussi un véritable laboratoire de la démocratisation culturelle. Le projet *Une école d'art* sera, à sa façon, au cœur de cette problématique.

UN MUSÉE DE LA DANSE ?

Extrait d'une correspondance par courriel entre Jérôme Bel et Boris Charmatz

BORIS CHARMATZ. – Dans l'idée de musée, bien des gens entendent « mausolée », voire « mouroir »... Comme si, en dernière instance, ce n'était pas forcément l'espace muséal qui faisait peur, mais la mort, tout simplement la mort et, dans le cas qui nous concerne, la mort de l'art vivant, de la danse contemporaine, des danseurs eux-mêmes. Qu'est-ce que tu entends, toi, en premier lieu, quand tu prononces l'expression « musée de la danse » ?

JÉRÔME BEL. – Je dois te dire que j'ai un peu ressenti la même chose la première fois que j'ai entendu parler du Musée de la danse. Ce qui me gêne, c'est la notion de lieu, probablement, et cette pesanteur

qui est toujours associée au musée, sans parler des « conservateurs ». Mais, passé cette impression, il y a là une idée neuve dont j'aimerais que tu me précises les enjeux.

B.C. – Le Musée de la danse est surtout une manière d'aller de l'avant. De prospecter, d'inventer, de dessiner du futur. Il s'agit avant tout de l'ouverture d'un espace mental, même si la question architecturale, au sens traditionnel, se pose aussi. Mais, quand on est danseur, il est clair que le corps est l'espace muséal : les chorégraphies apprises sont inscrites dans le corps, les gestes enseignés aussi, les spectacles eux-mêmes sont intégrés par les spectateurs. Le corps est par ailleurs fait des gestes que nous aimerions bien oublier, sans parfois y parvenir. Une infinité de gestes, accomplis ou reçus, le construisent au quotidien. Son paysage a beau être ruiné ou lacunaire, il est le médium de sa culture et de l'art qui va avec. En ce sens, le corps pensé comme musée n'est pas uniquement une approche archéologique sur les expériences qui le fondent, les lectures qui l'ont marqué et les identités qui le fixent : ce « corps-musée » est aussi la masse brouillonne qui permet de réagir et d'inventer les actions d'aujourd'hui et de demain. Dans cette idée d'un corps construit pour se rendre

poreux à ce qui vient, il y a l'essence de notre projet, qui ne se contente pas de sélectionner dans le passé les bons gestes à sauver et à promouvoir. Bien qu'il existe quelques musées de la danse dans le monde (notamment à Cuba et à Stockholm), je crois que notre musée de la danse se fonde sur le fantasme qu'un tel musée n'existe pas encore, voire qu'il est impossible à réaliser, sous peine de faire mourir la danse qui franchit son seuil. Comme je l'ai dit, je me suis rendu compte que le mot « musée », pour bien des gens, était synonyme de « mouvoir » ! Et je crois qu'un musée de la danse expérimental doit affronter cette idée, pour promouvoir un temps, un autre temps que celui de l'école ou du théâtre.

J.B. – C'est une conception très, très... élargie du musée. L'équation Musée de la danse = corps me paraît fulgurante. Mais cette nouvelle analogie, que va-t-elle produire? [...]

B.C. – Lorsque j'ai lancé, il y a quelques années, le projet *Bocal*¹, je savais ce qui me motivait, mais

1. École nomade et provisoire, *Bocal* a rassemblé, de juillet 2003 à juillet 2004, une quinzaine de jeunes artistes venus d'horizons très divers, souhaitant repenser les modalités de la formation en danse et placer la question de l'art en son centre.

je ne savais pas ce que cela allait « produire ». Aujourd'hui, je considère que ce projet m'a poussé à l'écriture (*Je suis une école*, éditions Les Prairies ordinaires), et que les « bocalistes » ont des parcours d'artistes et d'enseignants plutôt épatants². Et puis le terrain pédagogique a considérablement évolué par le biais de nombreuses expériences, dont celle-ci. Avec ce projet de Musée de la danse, on lance un chantier de trois ans et j'espère que beaucoup de monde pourra participer à la réflexion et à l'action, y compris toi! [...]

J.B. – Cela fait plusieurs années que j'échoue à trouver une solution à la demande de la Tate Modern à Londres concernant une exposition de danse. Je voulais aussi faire une exposition de danse lorsque j'ai été invité à la Biennale d'art contemporain de Lyon en 2007. Je voulais « exposer » des danses, de toi, de Raimund Hoghe, de La Ribot, de Xavier Le Roy, d'Eva Meyer-Keller, de Jonathan Burrows et Jan Ritsema, de William Forsythe, de Claudia Triozzi et de Myriam Gourfink. Mais je

2. François Chaignaud, Nicolas Couturier, Gaspard Guilbert, Élise Ladoué, Barbara Matijević et Bouchra Ouizguen, anciens étudiants de *Bocal*, participent à l'édition 2011 du Festival d'Avignon.

ne suis jamais parvenu à trouver une articulation adéquate entre le cadre muséal et la danse : durée de la journée de travail au cours des trois mois qu'aurait duré l'exposition (épuiement des danseurs + importance du budget), temporalité des visiteurs et temporalités des chorégraphies... Il faut essayer de résoudre ce problème : en effet, la danse commence à être reconnue comme art (finalement, c'est comme s'il fallait entrer au musée pour être légitimé!). Par conséquent, la pression pour l'exposer s'accroît : j'ai été récemment contacté par le MoMA de New York, qui vient d'inaugurer un département « performance ». Parallèlement, j'ai récemment noté un intérêt grandissant de certains artistes plasticiens pour le spectacle/la performance/l'événement. Et il y a aussi Tino Sehgal, qui produit une œuvre significative avec ses « situations scénographiées » où ni objet, ni photographie, ni film ne sont produits. L'œuvre « plastique » consiste en un événement performatif, une action physique ou verbale réelle, exécutée par des personnes vivantes (des gardiens de musée, des galeristes ou des anonymes engagés pour l'occasion) dans les espaces d'exposition. Ainsi tu disais : « Pour promouvoir un temps, un autre temps que celui de l'école ou du théâtre. » Tu penses qu'il faut trouver d'autres

manières de montrer et/ou de pratiquer la danse?
Que le théâtre n'est pas suffisant? [...]

B.C. – Les musées d'Art contemporain sont des lieux possibles de travail, bien sûr, mais nous devons, dans le même temps, inventer nos propres espaces symboliques et ne pas nous contenter des invitations de lieux déjà existants. J'ai envie d'art contemporain par le prisme d'un musée de la danse, pour voir comment la danse peut se déployer autrement, mais aussi comment le champ des questions contemporaines, politiques, sociales et esthétiques, peut se dessiner par et pour la danse. Voir ce que le musée peut faire à la danse, y compris dans la négativité, et voir ce que la danse peut faire au musée, en imaginant un nouveau type de muséologie, de collection, de mouvement de l'art d'un musée expérimental. [...]

J.B. – Je comprends mieux. « Jouer » le Musée de la danse ailleurs que dans le musée déjà établi, tel qu'on le connaît : cela me semble évident maintenant. Le Musée de la danse doit inventer son lieu, ses horaires et son dispositif propres.

L'EXPOSITION DE L'ÉCOLE D'ART :
UNE ÉCOLE DU MOUVEMENT

Une exposition d'installations d'artistes a été conçue pour l'École d'Art. Elle rassemblera des œuvres vidéo et photographiques ainsi que des « objets chorégraphiques » mettant en mouvement les relations entre les arts de la scène et les arts visuels, entre les œuvres et les spectateurs. Ont été invités Jérôme Bel, Tim Etchells, William Forsythe, Philipp Gehmacher et Vladimir Miller, Sung Hwan Kim, Jean-Luc Moulène, Tino Sehgal, Artur Żmijewski. Georg Schöllhammer, critique d'art, nous présente l'exposition.

**L'image, que fait-elle danser,
pour moi qui voit, dans mon corps ?**

Quel lien établir entre l'enterrement du politicien d'extrême droite Jörg Haider et une manifes-

tation anti-OTAN à Strasbourg? Entre une marche pacifique israélienne ou palestinienne contre la guerre à Gaza, une parade militaire, une procession religieuse à Varsovie et la commémoration des victimes abattues par un élève du collège de Winnenden en Allemagne? Y a-t-il un point commun entre ces événements, dont le vidéaste polonais Artur Żmijewski a extrait vingt-trois séquences sous le titre *Democracies*? Cet artiste a quelque chose à nous apprendre sur l'art chorégraphique. Ces vidéos s'intéressent à la façon dont les corps s'organisent pour former des entités politiques. Elles explorent différents groupes et décrivent, en vingt-trois micro-chorégraphies, les mouvements contradictoires qui les traversent au sein de l'espace public. À Belfast, une jeune militante loyaliste lance au visage du réalisateur un cinglant : « Retourne en Pologne! » Comme ce dernier ne réagit pas et continue de la suivre, la jeune femme se retourne, son agressivité décuplée par la réaction impassible de la caméra, et réitère son insulte xénophobe : « Tu n'as rien compris? Retourne d'où tu viens! » Le champ bascule alors sur un jeune homme debout au milieu de la rue, frappant sur un tambour avec indifférence. Ce que *Democracies* met en scène, et ce qui est capté avec une ambiguïté extrême, c'est le rapport entre

la forme d'un mouvement de manifestation collective et son corps idéologique. Cette installation nous apprend à déchiffrer les motifs chorégraphiques du mouvement de masse et nous révèle la grammaire cachée des manifestations politiques. Suivant en cela l'analyse de la démocratie faite par Jacques Rancière¹, Artur Żmijewski interroge ces actions que sont les manifestations et suggère qu'un mouvement démocratique ne peut exister que si le contexte politique dans lequel il s'inscrit implique une lutte collective, fondée sur un principe d'égalité.

Est-ce cependant le cas dans les formes ritualisées des manifestations? Rien n'est moins sûr. Artur Żmijewski en dénonce la plupart comme étant en réalité de nature nationaliste, exclusive, identitaire, antidémocratique. Il se penche sur les métamorphoses subies par le corps individuel sitôt que celui-ci s'insère dans une action collective, et cherche à établir une typologie des différentes sortes de théâtralité auxquelles renvoient des intérêts communs. *Democracies* met ainsi en évidence les masques et les figures rhétoriques au travers desquels le sujet agit, dès lors qu'il

1. Jacques Rancière, « Dix thèses sur la politique », in *Aux bords du politique*, Gallimard, coll. « Folio Essais », 2004.

se trouve placé dans un contexte d'action impliquant les autres. Elle développe un répertoire de gestes et d'attitudes propres aux rassemblements publics.

Les images que l'artiste britannique **Tim Etchells** présente dans son *Photomusée de la danse* semblent, de prime abord, n'entretenir que peu de rapports entre elles. Elles proviennent cependant toutes de personnes qui sont, de par leur profession, directement ou indirectement en lien avec l'art chorégraphique ou celui de la performance : artistes, chorégraphes, danseurs, praticiens du théâtre, etc. Toutes sont liées par une question initiale de Tim Etchells portant sur les rapports entre l'image fixe et le mouvement : « Quelle image décrit le mieux votre rapport vis-à-vis de la danse ? » Cette question malicieuse doit servir de fondation à la création d'un musée du mouvement : construire des associations libres à partir de l'évocation que suggère, comme genre, la danse chez ceux qui contribuent à son développement. Quant aux réponses, elles sont variées : la photo d'un squelette de gibbon dans un muséum d'histoire naturelle, une vue du ballet du Bolchoï, celle d'une jeune troupe de danse à l'échauffement ou encore une sculpture de Richard Serra. Tout en se référant à des systèmes canoniques

d'interprétation des arts chorégraphiques, la collection d'images rassemblée par Tim Etchells les remet simultanément en question. Elle saisit le moment où la pratique se concentre en un instantané, où le travail sur le mouvement se réduit à une seule icône, à un événement produit dans un espace à la fois réel et symbolique et dont les traces s'inscrivent dans le souvenir et l'expérience passée du corps. Ainsi, les éléments exposés dans *Photomusée de la danse* définissent un espace de référence intime, où coïncident l'expérience du travail corporel et sa définition iconique. Tim Etchells considère son musée comme étant capable de donner un aperçu du corps fonctionnant comme mécanisme et de montrer la nature propre de l'image : une réalité inapte à appréhender le mouvement, mais seulement capable de figer le temps tout en dénonçant son écoulement.

Les photographies de **Jean-Luc Moulène**, d'après les projets de Boris Charmatz *Ouvrée*, *artistes en alpages* et *entraînement*, tout comme les réflexions conduites par **William Forsythe** à travers ses « objets chorégraphiques » participent à cette école du mouvement et explorent des horizons variés : la notation chorégraphique, l'expérience de la danse hors du corps du danseur, hors de l'espace

de la scène, hors de l'espace public, jusqu'à la représentation du mouvement en l'absence de corps. Pour William Forsythe, les choses et les références extérieures à l'espace du mouvement fonctionnent comme des ancrs ou des charnières. Elles nous permettent de faire remonter d'autres visions de mouvement du plus profond de notre mémoire culturelle. La mémoire, étroitement déterminée par un objet extérieur, s'érige contre le processus d'oubli. Elle permet ainsi d'aboutir à une notation chorégraphique émancipée de l'objet.

Au cours de l'été 2000, le projet *Ouvrée, artistes en alpages* de Boris Charmatz a rassemblé dans les Alpes un groupe de danseurs, musiciens et plasticiens pour un « salon en plein air » consacré au thème de la transcription de la danse et du mouvement : une occasion de mettre en pratique la notation Laban. Ce système de notation des mouvements humains fut mis au point par Rudolf von Laban et présenté en 1928 sous le terme de « kinétographie ». Il sert aujourd'hui encore à transcrire en signes le mouvement. Les travaux de transcription de Laban eurent des utilisations diverses, tantôt émancipatrices, tantôt coercitives. L'optimisation tayloriste des mouvements de l'ouvrier permit ainsi à Laban de tenir une

place dans les premières réflexions sur l'ergonomie, tout comme dans l'analyse gestuelle des malades mentaux. Il travailla également aux mises en scène de masse orchestrées à l'occasion de l'ouverture des Jeux olympiques de 1936 à Berlin. Il contribua par la suite à libérer le ballet des chaînes de la chorégraphie classique, en redéfinissant la danse comme l'expression d'un sentiment de l'âme et en permettant l'invention d'une pédagogie chorégraphique centrée sur la choréutique : l'exploration dynamique de l'espace.

Les photographies de Jean-Luc Moulène prolongent le projet *Ouvrée, artistes en alpages*. Ces portraits des chorégraphes et danseurs Steve Paxton et Xavier Le Roy mêlent discours sur l'art photographique, histoire de la retranscription du mouvement et récit montrant comment l'improvisation a progressivement permis au danseur de s'affranchir de la partition. Sur l'une des photographies, Steve Paxton apparaît habillé en Faucheuse, devant un décor de rochers : métaphore de l'arrêt définitif de tout mouvement corporel, de la fixation du mouvement par l'image. Jean-Luc Moulène développe des images iconiques dans les interstices du mouvement. Chacune y laisse sa trace et renvoie plus loin, à un idéal qui ne serait pas encore advenu, pas encore requis.

Un travail sur les images rémanentes, une œuvre réflexive interrogeant les conventions de production et de réception de la danse, un jeu permanent avec les contextes du mouvement et la construction du regard : *Jérôme Bel en 3 sec. 30 sec. 3 min. 30 min. 3 h.* montre le travail de **Jérôme Bel** sous la forme d'un *reader's digest*, conçu par le Musée de la danse. La mise en perspective historique d'une œuvre artistique au travers de courtes séquences permet de jouer avec la mémoire des mouvements, afin de les engendrer à nouveau comme événements. Car c'est autant dans le souvenir, conscient ou inconscient, que dans l'expérience du passé ou dans l'interprétation de ce qui se répète que se fabrique notre rapport au présent.

À mi-chemin entre l'espace de l'utopie et celui de la ville prisonnière du règne de l'économie, *Manahatas Dance*, la création vidéo de **Sung Hwan Kim**, met en évidence la fracture constatée par des immigrants entre le lieu où le désir les projette et la réalité qu'ils découvrent. Sung Hwan Kim choisit pour cela les espaces réglés de l'espace public de Manhattan (durant l'année précédant l'élection de Barack Obama) pour raconter une histoire à l'onirisme tout à fait singulier. *Manahatas Dance* s'apparente à un essai filmique sur l'appartenance

géographique, sur l'origine et sur le déplacement, sur le rêve de conditions de vie plus favorables et sur la recherche d'un espace à inventer et à construire individuellement. Suivre les traces du passé, envisager celles de l'avenir, attendre, espérer : Sung Hwan Kim montre comment se définit le rapport au présent et fait de la surface de projection une *tabula rasa*, une surface nette dont la structure profonde demeure invisible.

Dans *Dead Reckoning*, le projet de théâtre vidéo de Philipp Gehmacher et Vladimir Miller, quatre projections viennent former, sur des écrans disposés en croix, l'illusion d'une image continue dans l'espace, à travers laquelle surgit l'impression d'un mouvement chorégraphié. Bien sûr, l'illusion est trompeuse car cet espace n'est en réalité constitué que de fragments, sans organisation temporelle, et de mouvements induits par la projection des images et le déplacement des spectateurs. Ici, la mémoire est à la fois changeante et permanente : dans la répétition, dans la re-présentation du souvenir, elle subit des transformations. Cette véritable école du regard implique étroitement le spectateur. Elle repose sur le fait que notre corps a sans arrêt recours à des perceptions déjà expérimentées, lues, reliées les

unes aux autres et interprétées. Aussi le spectateur se perçoit-il comme l'archive de ses propres expériences, lesquelles n'arrivent pas en lui comme sur une feuille vierge et dépourvue de structure, mais parviennent au contraire sur un cadre préexistant pour donner forme à sa perception².

Dans *This Situation* de Tino Sehgal, le visiteur pénètre un espace où des joueurs lui proposent un jeu complexe sur la mémoire culturelle, où les citations se greffent les unes sur les autres en formant des séquences d'analyse. Le visiteur se trouve ainsi progressivement conduit à alterner les positions au cours d'un jeu étrange, dont la logique semble aléatoire, et dans lequel les propos alternés, répétés, donnent parfois une impression de familiarité pour aussitôt s'obscurcir, s'interrompre avant de recommencer. Tino Sehgal fait de son installation une chambre d'écho du débat public et joue avec différentes frontières : frontière entre espace public et privé, entre mouvement libre et chorégraphique, entre Histoire et œuvre d'art. Le répertoire des phrases, des citations et des gestes à partir duquel Tino Sehgal a conçu son installation

2. Jacques Derrida, *Mal d'archive, une impression freudienne*, Galilée, 1994.

n'a pas pour objet de muséifier un passé désormais révolu. Il doit au contraire entretenir un rapport privilégié avec un possible futur et ces potentiels de démocratie dont parle Jacques Rancière. Soumis à la fois à l'assimilation de nouvelles informations et à la réactualisation d'informations antérieures, le visiteur du dispositif de Tino Sehgal y distingue les motifs du répertoire. Il entame alors une réflexion sur la liaison des informations entre elles et met ainsi en évidence la multiplicité des traces sommeillant dans le moi de façon latente.

Dans l'exposition de l'école d'art, les plus étranges et les plus habituels des mouvements se retrouvent. Mouvements de masse, gestes, images d'archives de la danse ou, si l'on prend en compte l'espace virtuel, notations chorégraphiques et réflexions sur les relations de l'image et du mouvement. C'est donc bien à l'instauration d'une relation que cette école tend. Elle relie la mémoire de mouvements d'autres corps à nous-mêmes, en une relation démocratique.

Georg Schöllhammer
traduction Étienne Leterrier

SESSIONS POSTER

Projet hybride entre performance, exposition et conférence, les sessions poster se présentent comme la réappropriation des « séances d'affiches » utilisées dans le champ scientifique : une image mentale condensant l'état d'une recherche, un support à commenter, à mettre en débat. Devant un poster qui résumera leur pensée sur la question du mouvement ou de l'école, une dizaine d'artistes et d'intellectuels livreront une performance en dialogue direct avec les visiteurs. Dans cette ruche de pensées, de mots et de gestes, un partage des savoirs entre en action et met en résonance transmission et création.

L'idée de déplacer la forme des sessions poster du monde scientifique vers le champ artistique pour inventer un geste collectif, rassemblant artistes, penseurs et spectateurs, est révélatrice de la démarche de Boris Charmatz. Celui-ci tenta cette expérience avec les artistes-étudiants de son école, Bocal, en 2004, puis la renouvela au Musée de la danse à Rennes en avril 2011, avec certains des participants des sessions d'Avignon. Collaborateur du Musée de la danse, l'écrivain Gilles Amalvi témoigne de la genèse des sessions poster et en précise les enjeux.

Passer présent

Passer

Nœud de fantasmes et d'utopies, de désirs et de contradictions. Nœud politique, pédagogique, herméneutique : la notion de *passage* constitue une ligne sinueuse traversant l'œuvre réelle et imaginaire du chorégraphe Boris Charmatz. Cette idée furtive opère comme un modèle général de *porosité* des matériaux, des genres, des formes et des projets entre eux. Que ce soit dans des projets expérimentaux comme le laboratoire pédagogique *Bocal* – projet d'école nomade et provisoire menée par Boris Charmatz –, des concepts d'institution comme le

Musée de la danse ou des pièces comme *Flip Book*, au départ conçu avec des étudiants autour de photographies des spectacles de Merce Cunningham, c'est la même volonté de décadrage et de redéfinition des formats qui est à l'œuvre. De l'ébauche à la réalisation, de l'atelier à la pièce, d'un projet d'école éphémère à celui d'un musée en quête d'œuvres, ça ne cesse de se transvaser, de se contaminer, de se redéfinir et d'intégrer de nouvelles coordonnées sociales, culturelles ou esthétiques.

Mais passage n'est pas transparence, clarté, convergence de l'information ou disparition des cadres. Faire passer – à l'image du « bouche-à-oreille », analogie souvent utilisée par Boris Charmatz –, c'est faire passer *de travers*. Placer la création au centre d'un réseau de sens plus vaste implique que quelque chose, dans la création, résiste, se dérobe au sens. *Flip Book* n'est pas un cours d'histoire ni une synthèse de l'œuvre de Cunningham. Plutôt qu'une collection de chorégraphies mortes ou un catalogue raisonné de gestes, le Musée de la danse cherche à accueillir ce qui, de la danse, ne *passé pas* dans le musée. Chacun de ces projets est davantage l'occasion d'une lecture fragmentaire, d'une interprétation ouverte, emmêlée, que d'un véritable savoir

cohérent. Entre les trois termes « expérimentation », « art » et « pédagogie » qui ornent la couverture du livre *Je suis une école*¹, on pourrait dire qu'il y en a toujours un pour bloquer les autres. C'est de leur friction permanente que *Bocal* tire sa réussite – et ses impasses. Son caractère inachevé et son potentiel de grenier à idées.

Des savoirs, pour quoi faire ?

Les sessions poster symbolisent ce passage de relais successif. Ce sont à l'origine des conférences performées, offrant à *Bocal* un premier moment de visibilité : une présentation publique opérant une coupe dans les idées et les pratiques agitées, pendant plusieurs mois, au sein de ce collectif éphémère. Chaque étudiant de *Bocal* présentait ses recherches par le biais d'un support visuel (le poster), formant un tiers entre les visiteurs et lui.

Lors du « prototype » présenté à Rennes en avril 2011 pour préparer les sessions d'Avignon, l'enjeu du poster ne se jouait jamais au même endroit.

1. Boris Charvat, réflexions autour du projet *Bocal*, *Je suis une école*, Les Prairies ordinaires, 2009.

Le mode de relation induit par le dispositif n'était jamais le même, selon que le corps se trouvait en première ligne ou en retrait; que le poster produisait un branchement direct, demandait une lecture attentive ou fonctionnait comme surface de projection; que l'intervenant parlait, discutait, dansait ou cherchait les réactions. Pour le visiteur pénétrant dans cet espace saturé (de voix, de textes, d'images), il s'agissait de réinventer son mode de relation au fil des déplacements, de trouver une manière de s'orienter dans ce flux, d'ajuster sa manière de percevoir, de regarder, d'entendre.

Et si c'était cela – appelons-le réglage de distance, ajustement subjectif – qui était à expérimenter dans les sessions poster, plus que les performances proprement dites ou que le contenu informatif que l'on pouvait glaner çà et là? Peut-être n'y a-t-il rien à apprendre. Peut-être l'apprentissage n'est-il jamais que l'apprentissage d'une manière d'apprendre ou de se régler sur le savoir – à l'infini. Face à un contenu incomplet, troué (impossible de tout voir, de tout entendre, d'embrasser la totalité de ce qui se déroulait dans l'espace), la question se déplace de « Qu'est-ce qui passe? » (du savoir) à « Qu'est-ce qu'il se passe? » (dans notre rapport au savoir).

Comment celui-ci opère-t-il (ou n'opère-t-il pas)?
Comment s'est-il transformé, comment en réinventer les coordonnées?

Au fond, on pourrait dire que les sessions poster, dans la diversité des intervenants et des formes présentées, exposent plus une image du savoir qu'elles n'invitent à son partage : une image du savoir comme lacune; langage inachevé, parole brouillée, aux prises avec les failles et les intensités du corps; support vide, recouvert de griffonnages, de traces, de citations; oralité comme perte, profération comme dépense, épuisement du discours. Mais cette image du savoir comme empreinte, rature, répétition, rencontre également celle du flux, de l'horizontalité, du réseau. Cette image, c'est aussi celle de notre époque, devant faire face à la redéfinition des cadres du savoir : de sa lecture, de ses mediums, de son économie, des règles de sa circulation. À Rennes, dans l'espace des sessions poster, tel « mot-clé » écrit sur une affiche permettait d'entrer dans la « base de données » de son auteur. Tel écran permettait de discuter avec un chercheur à l'autre bout du monde. Tel croisement de voix impliquait un choix : aller vers telle source plutôt que vers telle autre.

Pour reprendre Michel Foucault et son concept d'*épistémè*, les sessions poster exposent les « conditions du discours » plus qu'elles ne produisent un discours. L'*épistémè*, ce n'est pas « la somme de ses connaissances ou le style général des recherches », mais c'est « l'écart, les distances, les oppositions, les différences [...] c'est un espace de la dispersion, c'est un champ ouvert et sans doute indéfiniment descriptible de relations »². Entre corps et support, présence et dématérialisation des flux, forum et Barnum, bricolage et technologies, société de l'information et démocratie participative, le carrefour de discours produit par ces chorégraphes, ces philosophes, ces chercheurs et ces pédagogues permettait d'apercevoir un petit fragment d'*épistémè* : comment pense-t-on et transmet-on la pensée aujourd'hui ?

Gilles Amalvi

2. Michel Foucault, *Dits et écrits I*, Gallimard, 2001.

SESSION POSTER / MOUVEMENT

La session poster ayant pour sujet le mouvement réunit les danseurs et chorégraphes Antonia Baehr, François Chaignaud, Latifa Laâbissi, Benoît Lachambre, l'auteur, acteur et metteur en scène Dieudonné Niangouna, la metteuse en scène Myriam Marzouki, l'architecte Nikolaus Hirsch, le physicien Pascal Dupont, le journaliste et écrivain Nicolas Truong et le philosophe Boyan Manchev. Ce dernier évoque ici l'idée du mouvement chez le philosophe grec Héraclite.

Le monde en feu

« *Qui se cachera du feu qui ne se couche pas ?* »¹

1. Héraclite d'Éphèse, *Fragment 16*. Ce philosophe grec (VI^e siècle av. J.-C.) est le père de la pensée dialectique moderne. Il expose les lois d'un univers rationnel et autonome, en éternel devenir, dont les lois physiques, théologiques et politiques reposent sur le principe selon lequel les contraires s'opposent et s'unissent tour à tour. Le feu est leur mouvement premier.

Panta rei : tout coule. Ce qui coule, ce qui donne la poussée au flux du monde est une intensité, une force : le feu. « [Ce] monde-ci, le même pour tous, que nul dieu ni homme n'a fait, mais qui a toujours été, qui est et qui sera toujours feu vivant, s'allumant par mesures et s'éteignant par mesures. »² (Fragment 30)

Tout coule, tout est donc en feu. Le feu du monde, le feu qui meut le monde, n'est pas le feu divin qui traverse et disperse les ténèbres, la lumière de la transcendance infinie et intouchable. Il n'est pas non plus le feu infernal, le feu de la justice divine et de la rédemption du péché. Non pas un élément parmi les autres et comme les autres, mais l'élément même d'une dynamique qui altère tout élément avant qu'il ne devienne substance. Le feu est le principe du mouvement, le mouvement qui est à l'intérieur du monde : la pulsion du monde, son rythme, sa force. Le mouvement est immanent à la substance du monde : il est sa seule substance. Le monde est en feu : le monde n'est que du feu.

2. Les fragments d'Héraclite sont cités d'après la traduction de Paul Tannery (1887), adaptée après consultation du texte grec et de la traduction de Jean-François Pradeau, *Héraclite, Fragments (Citations et témoignages)*, Flammarion, 2002.

Le feu éclate comme épiphanie du visible, comme intensité de la matière du monde. Le feu héraclitéen est une matière qui n'est pas séparable de l'énergie ni de l'espace ; matière qui se transforme en intensité pure, en énergie. L'intensité du feu est une puissance altérante, c'est-à-dire une matière sensible. Intensité susceptible de se condenser en masse, masse susceptible de se transformer en énergie : toute matière est matière sensible.

La guerre

Le feu est une force polémique : polémique immanente à l'être. « *[L]es métamorphoses du feu : d'abord, mer, de la mer une moitié terre, une moitié souffle brûlant.* » (Fragment 31)

Le feu n'est pas l'homogénéité d'une substance solide : c'est un élément hétérogène, une force polémique qui se redresse en soi contre soi : une *stasis*, sans aucune statique. « *La guerre est le père de toute chose, et roi de tout.* » (Fragment 53)

Polemos : guerre, conflit. Polémique brûlante : le feu est la dynamique tensive du monde.

La dynamique du feu

Le mouvement a été la pierre d'achoppement de la pensée métaphysique depuis son origine, du moins depuis les Éléates, ayant nié la réalité du mouvement. La métaphysique n'a peut-être été inventée par Aristote que pour compenser l'insuffisance de la pensée de l'être, creusée par le problème du mouvement³. Rappelons la définition célèbre du mouvement dans la *Physique* : « Le mouvement est l'acte en puissance, en tant qu'il est puissance »⁴. La puissance et l'actualité devraient être pensées comme des moments tensifs, comme des intensités et non comme des substances ou des états stables qui ne sont que liés mécaniquement par le tiers élément, purement intermédiaire et donc secondaire, du mouvement. Au contraire, le mouvement y est immanent.

La transformation-mouvement serait alors le mode ontologique de co-incidence de la puissance et de l'actualité, dans la mesure où ce qui s'y actualise n'est que la puissance même – la puissance de la

3. Gilles Châtelet, « L'Enchantement du virtuel », in *Les Enjeux du mobile. Mathématiques, physique, philosophie*, Seuil, 1993.

4. Aristote, *Physique*, III, 1, 200-201, et *Métaphysique*, K, 9, 1065b.

puissance si l'on veut. La puissance : non pas la ressource d'une substance, mais l'intensité d'un événement. Non pas l'autre bord de l'actuel, mais le bord lui-même. La puissance – la surface de l'événement, son front sensible. En affrontant le dehors, en s'y exposant, elle change toujours de configuration, son front change : transformation continue. L'événement métamorphique est donc le point où l'actualité et la puissance deviennent indiscernables. L'altération illimitée est son front.

Le mouvement est un front météorologique ; il emporte l'équivalence de l'espace fixe. Front météorologique – une transformation continue où pousse l'orage : la transformation continue se transforme en rupture, en éclair, en changement disruptif. Aucune garantie de retour. Point de stabilité. Tout brûle.

Tout brûle : horizons

Héraclite, notre contemporain. Le lucide qui répond le mieux à l'exigence obscure de notre époque. Or dans ce monde, « notre » monde, le monde du flux généralisé, la possibilité de l'immanence du feu devient une question brûlante : comment préserver la pureté de son mouvement ? En

quoi le feu qui coule et se redresse en soi – le tissu brûlant du monde, sa navette toujours en mouvement – diffère-t-il de la liquéfaction généralisée qui peut-être ne finirait que par submerger le monde, voire le mettre en feu? La question décisive dans cette situation de transformation peut-être irréversible se présente comme ceci : comment persister dans le flux totalisant, comment résister à l'absorption de toute possibilité de transformation – de la transformabilité de la vie elle-même – sans abolir la possibilité d'émergence de l'événement (de la justice, de la liberté)?

Persistons dans la réponse. Affirmons la persistance des formes à travers la transformation, affirmons la métamorphose des sujets contre la fluidité quasisubstantielle des nouveaux pouvoirs totalisants, ré-ouvrons et re-mobilisons la puissance formatrice de la *praxis* politique, non pour poser de nouveau l'exigence de transformer le monde, mais pour transformer sa transformation.

Brûler tous les ponts et partir pour un autre monde? Or, partir précisément pour ce monde-ci. É-motion du monde. Pas de monde sans mouvement, pas de mouvement sans multitude de mouvements,

sans complexité des mouvements, sans organisation désorganisée, forçant le mouvement : pas de monde sans com-motion.

Le monde est en feu, tout brûle.

Tout brûle ici, où le soleil pèse comme un ciel de pierre. Où le feu tombe sur nous.

Alors viens, tempête brûlante, absorbe-nous dans ton œil, dans le cœur même de l'orage, dans le tourbillon de ton mouvement.

Nous autres, héraclitéens, insistons.

Boyan Manchev

SESSION POSTER / ÉCOLE

La session poster ayant pour sujet l'école réunit les danseurs et chorégraphes Christine De Smedt, Simone Forti, Xavier Le Roy, Alexandre Paulikevitch, Mette Ingvartsen, les metteurs en scène Jan Ritsema et Cyril Teste, la théoricienne Bojana Cvejić, l'essayiste Charlotte Nordmann, le directeur de l'École supérieure d'Art d'Avignon Jean-Marc Ferrari. Nicolas Truong, concepteur du Théâtre des idées au Festival d'Avignon, nous propose ici une réflexion sur les enjeux d'une autre école aujourd'hui.

Une autre école

Le malaise dans la civilisation passe par les cours de récréation. Car l'école est devenue la chambre d'écho des problèmes moraux, la caisse de résonance de la casse sociale, l'amplificateur des révolutions qui s'accomplissent à l'intérieur des maisons et derrière les écrans de télévision. Auto-

rité contestée, tyrannie de l'immédiateté, ennui, apathie, décrochage ou phobie scolaire, incivilité et désenchantement face à une société où pistons et relations semblent compter davantage que les parcours exemplaires d'enfants sages... Les racines des problèmes éducatifs se situent, pour beaucoup, en dehors de l'enceinte scolaire. Loin d'être à l'abri du bruit du monde, l'école bénéficie des bons côtés de la modernité et subit, de plein fouet, les métamorphoses de ce que l'écrivain Michel Leiris appelait la « merdonité ». Et nombre d'enseignants ont l'impression que la rue ou la télévision défont le soir après la classe ce qu'ils ont patiemment tenté d'élaborer dans la journée.

Le sens du commun, tout d'abord, s'est étioilé. À l'heure du chacun pour soi, le sentiment d'appartenance à un projet qui transcende les individualités s'est évaporé. L'effondrement du collectivisme – nationaliste ou communiste – et du progressisme économique a laissé place à l'empire du « moi je ». Le sens du « nous » s'est dispersé. Les idées de partage, de bien commun et de communauté semblent voler en éclats, notamment à chaque nouvelle révélation de conflits d'intérêts touchant de hauts fonctionnaires de l'État. D'où le répréhensible mais compré-

hensible entre-soi communautaire et la lancinante tentation du repli identitaire. D'où le désir d'association et la volonté d'ériger un nouveau contrat social. Car ils sont encore nombreux ceux qui ne souhaitent pas laisser l'idée de communauté aux communautarismes qui hantent une planète déchirée. Comment l'école peut-elle fédérer une collectivité à l'ère de l'entre-soi tribal et de l'individualisme intégral? Comment fabriquer du « nous » ? Après la fin des grands récits rassembleurs (la patrie, le prolétariat ou le progrès), la France a mal à son mental. Et, faute de jouer collectif, l'Europe apparaît comme une zone grise sans ferment civique ni ciment symbolique. L'école résonne de ce déclin des idéaux de la République et ne sait plus comment faire France à l'heure de cet hyperindividualisme rance.

La famille, ensuite, a largement cessé d'être l'alliée naturelle de l'école. La cellule structurante de l'enfant se décharge souvent de sa fonction éducative sur l'institution publique. Autrefois convergentes, les deux instances sont passées de la connivence à la discorde. Certains parents n'élèvent plus leurs enfants dans le souci du collectif, mais d'abord en vue de leur épanouissement personnel et de leur réussite individuelle. Touchée de plein

fouet par la démocratisation de l'intimité, la famille a changé. Si l'enfant entre parfois dans un rapport d'égal à égal avec ses parents, la relation entre le maître et l'élève ne peut qu'en être affectée. La dynamique d'émancipation de l'individu crée donc de nombreuses contradictions, dont les heurts ou incompréhensions entre parents et enseignants sont les manifestes illustrations.

Autre signe des temps : le sens des savoirs scolaires s'est diffracté. Or, ce ne sont pas les méthodes pédagogiques en vigueur qui peinent à faire aimer Alfred de Musset aux enfants de la télé, mais un mouvement de désintellectualisation qui gagne une frange de l'Europe, pourtant construite sur la culture humaniste. Comment faire respecter l'autorité lorsque parfois, au plus haut sommet de l'État, semble régner l'empire des passe-droits ? Comment combattre les difficultés et incivilités lorsqu'on érige en dogme le non-remplacement d'un fonctionnaire sur deux, alors que la nouvelle psychologie sociale des élèves exigerait davantage d'attention et donc un encadrement plus grand ?

Ce constat ne doit pourtant pas conduire à une rhétorique de la déploration, ni au recours à

l'incantation d'un passé mythifié. Au lieu de pleurer un prétendu âge d'or perdu, il convient de redonner à la question « Pourquoi la littérature? » toute sa mesure. Plutôt que d'osciller entre le « C'était mieux avant » (la massification, le collège unique, etc.) et le « Et pourtant » (ils lisent, le niveau monte, etc.), il s'agit d'apporter un nouveau sens aux disciplines enseignées, puisque la connaissance, le savoir, la culture ne font plus spontanément rêver. Plutôt que de rejouer, à chaque rentrée, le combat entre partisans de la transmission des savoirs (dits « républicains ») et adeptes des savoirs de la transmission (appelés « pédagogues »), il est temps de mobiliser l'imagination pédagogique afin de reconstruire un humanisme civique. De s'inspirer de l'élan de ceux qui ont créé des établissements différents, imaginé d'autres façons d'émanciper les enfants. De revisiter les aventures de tous ces rêveurs d'éducation qui ont inventé une école qui pratiquait autant l'instruction que l'éducation, sensible aux inégalités, aux fragilités, attentive aux rythmes de chacun, soucieuse de ne pas réserver le savoir à quelques-uns. Il est donc temps de réconcilier Jules Ferry (1832-1893) et Célestin Freinet (1896-1966), le réformateur de l'instruction et le promoteur de l'expérimentation. D'autant que le célèbre ministre de l'Instruction

publique de la III^e République fut également celui qui introduisit les langues vivantes et les activités d'éveil, au grand dam de la réaction élitiste du moment. De la culture juridique à l'histoire de l'art, de l'anthropologie à l'écologie, de l'art chorégraphique et dramaturgique à l'approche critique du numérique, d'autres disciplines méritent sans doute leur développement scolaire. Car il n'y aura pas de nouvelle humanité sans nouvelles humanités.

Le temps serait également venu de retrouver notre capacité d'émerveillement, l'apathie et la défiance gagnant bien des établissements. « Souvenez-vous des mille questions que pose l'enfant sur lui et sur le monde qu'il découvre avec un émerveillement sans fin », dit Raoul Vaneigem dans son *Avertissement aux écoliers et aux lycéens* (Mille et une nuits, 1995). Quel échec de constater que « ce qu'il avait souhaité passionnément connaître quelques années auparavant », il l'étudie parfois « en bâillant d'ennui ». Mais ne soyons pas angéliques. Les enfants de la mondialisation sont aussi ceux de la consommation qui flatte la satisfaction immédiate de leur pulsion et perturbent leur concentration. Et l'écrivain Jaime Semprun (1947-2010) a en partie raison de retourner la question : il ne faut pas seulement se demander : « Quel

monde allons-nous laisser à nos enfants », mais également : « À quels enfants allons-nous laisser le monde? »

Attention, cependant, à ne pas trop demander à l'école, accusée d'être la cause de tous les maux et sommée d'être l'opérateur de toutes les « remédiations », le support de toutes les campagnes de sensibilisation. Au contraire, le temps serait peut-être venu de ne pas réduire l'éducation à l'école, de ne pas confiner les apprentissages à la scolarité et de prendre en compte toutes les instances de socialisation (du club de sport aux programmes de télévision) pour former des citoyens éclairés. Universités populaires et réseaux de partage des savoirs, associations d'entraide scolaire et encyclopédies en ligne contribuent souvent à la fabrique du libre arbitre. À sa manière, le Théâtre des idées, cycle de rencontres intellectuelles du Festival d'Avignon, est une tentative, parmi d'autres, d'inventer un service public des idées, une façon de déployer un espace public de la pensée critique. Des expériences qui peuvent nous aider à réinventer notre rapport à l'éducation, afin que cette autre école devienne notre école.

Nicolas Truong

VISITE DES ATELIERS DE CONSERVATION-
RESTAURATION DE L'ÉCOLE D'ART D'AVIGNON

La restauration des œuvres d'art est une spécialité de l'École supérieure d'Art d'Avignon. Pour le Festival, son équipe et ses étudiants créent une visite particulière des ateliers de restauration. Jean-Marc Ferrari, directeur de l'école, s'exprime à ce sujet.

HORTENSE ARCHAMBAULT. – *Quand tu nous as accueillis à l'École d'Art avec Boris Charmatz et son équipe, tu nous as offert une visite particulière des ateliers de conservation-restauration, qui a donné l'idée des visites de cet été. Que signifie, pour toi, « restaurer » ?*

JEAN-MARC FERRARI. – *Vouloir restaurer une œuvre, traquer jusque dans la matière le mouvement, les blessures et les points d'impact du temps, a toujours été à mes yeux une attention humaine étrange.*

Les questions relatives à la vie d'un objet – qui tend à vouloir obstinément apparaître et disparaître dans la plasticité du sens – se déploient ici avec un souci particulier porté aux traces et à leur perte. Ainsi la restauration pourrait-elle être un miroir tendu à la création, et inversement. Le verbe « restaurer » peut avoir pour certains cette connotation nostalgique de supposé retour à une authenticité originelle, mais je préfère m'appuyer sur l'étymologie latine *restaurare* – c'est-à-dire recommencer et offrir pour la première fois. Dans nos ateliers, l'œuvre d'art, ici en instance de ruine, n'est ni vivante ni morte ; la flèche du temps ébranle son édifice, l'agite en provoquant des effets d'énigmes. Assujettie à un processus inéluctable de dégradation, je dirais qu'elle est la promesse toujours renouvelée d'une infinitude à l'œuvre où la destinée se joue à coups de dés : dés-intégration, dé-stabilisation, dé-matérialisation, dé-territorialisation...

H.A. – *Dans l'acte de restauration, doit-on préserver l'éphémère dans l'œuvre ou bien la préserver de l'éphémère ?*

J-M.F. – Je pense que restaurer, c'est d'abord identifier une mouvance, être au plus près des conditions d'une dissémination. Il faut donc savoir

se replonger dans la nuit de la matière pour pouvoir appréhender tout ce qui s'en échappe et tout ce qui peut aussi l'opposer à ce qui la « procède », l'énonce, l'épuise, tente, par exégèse, de la recouvrir, voire de la nier dans sa vie même. L'appareillage, ici mis en œuvre, doit être pris dans toute son ambivalence de sens – agencer un dispositif de saisie des tremblements et des intensités pour un artefact en perdition, mais aussi entreprendre corrélativement une série de manœuvres pour tenter justement de l'en sortir. Mouvements d'entrées-sorties : pour moi, là est le théâtre de la restauration, l'expérience de la durée – brûler les planches de la vie, n'y voir que du feu.

H.A. – *En quoi la présence de l'œuvre dans l'école est-elle importante ?*

J-M.F. – Dans ce monde traversé par un flux continu d'images et de signes, l'œuvre d'art fait-elle encore vraiment irruption ? Lui redonner le temps, c'est venir à elle à découvert afin qu'elle nous retourne le visible. Apprendre à créer, montrer, recevoir, documenter, conserver, restaurer ou réactiver, c'est en quelque sorte se confronter à une injonction de présence faite à l'œuvre – en étant *Face à ce qui se dérobe* et *Face aux verrous*, pour reprendre les

titres de deux ouvrages d'Henri Michaux. L'édifice pédagogique de l'École supérieure d'Art d'Avignon se fonde donc sur l'attention particulière que nous portons aux modalités d'existence et d'expérience de l'œuvre, ainsi qu'aux conditions mêmes de sa survie et de sa disparition. En partant du principe de l'œuvre associée à l'enseignement, nous ne travaillons pas « sur », mais « avec », « dans » et « par ». La recherche en art est d'abord la recherche de l'art : identifier, dans le temps et dans l'espace, des œuvres existantes ou perdues, proches ou lointaines, s'adresser à elles en tentant de les atteindre ou de les recevoir, repenser la relation pédagogique à partir de l'expérience singulière et silencieuse de la rencontre... Chaque œuvre invitée par l'école devient l'indice manifeste d'une présence/absence qui détermine une étendue concrète, un champ d'énergie potentielle – à partir desquels vont progressivement se constituer des repères, s'identifier des points de convergences et de contradictions, s'élaborer des contenus d'enseignement.

H.A. – *Le projet Une école d'art a également été influencé par la définition d'un nouveau projet pour l'École supérieure d'Art d'Avignon, dans le cadre de la réforme nationale des écoles d'art...*

J-M.F. – L'École supérieure d'Art d'Avignon se présente de manière originale au regard des autres écoles d'art en France : elle combine l'enseignement de la création avec celui de la restauration, en souhaitant former des artistes et des restaurateurs réceptifs aux enjeux de création, de préservation et de transmission d'une pensée en actes déployée dans le présent, mais aussi creusée par les figures de l'oubli et les rêves de l'Histoire. Sous l'intitulé générique : « préservation de l'éphémère – de l'émergence à la trace de l'œuvre en mouvement », l'établissement a redéfini ses programmes à partir des orientations dans lesquelles s'inscrit son projet de développement : frayer une brèche dans l'étendue déjà balisée de nos savoir-faire, élargir l'horizon à ce qui œuvre, à ce qui est à l'œuvre ici et maintenant. S'adressant au mouvement plutôt qu'à ses finalisations, l'objectif est d'ouvrir un champ transdisciplinaire de réflexion et de pratique autour des trajectoires temporelles de l'œuvre plastique dans les processus de dématérialisation des objets et des supports, dans les relations que celle-ci entretient avec le corps, les arts du temps et l'éphémère de la scène. Deux lignes de forces sont ici à l'ouvrage : l'une à partir de laquelle l'objet s'évapore dans l'imminence du devenir, l'autre autour de laquelle

l'émanation de sens va se précipiter en corps sensible de mémoire.

H.A. – *Comment tout cela s'articule-t-il avec les visites que tu organises cet été avec les étudiants, ton équipe pédagogique et quelques « experts » ?*

J-M.F. – Je ne vais pas décrire maintenant ce qui se laissera voir dans les ateliers cet été. Toutes les techniques de création sont concernées. Ce que je peux dire, c'est que nous allons réaffirmer le doute, l'hésitant risque d'une poétique dans la consolation de l'œuvre blessée : ne pas pouvoir rendre compte de ce qui vient au-dehors ou de ce qui en retourne, sauf à vouloir en prolonger le trouble, à en restituer la toute fragrance. Et se communiquer alors la chose indicible – c'est-à-dire la « mettre en commun », se la passer comme témoin d'un corps à l'autre, dans la matière même de la narration.

LES BATAILLES

Proposées dans le cadre de la Vingt-cinquième heure, les batailles mettent en jeu les capacités d'écoute et d'improvisation des interprètes engagés dans ces confrontations aux confins du duo et du duel. Boris Charmatz s'exprime sur les enjeux de l'improvisation.

GILLES AMALVI. – *L'improvisation recouvre une grande variété de pratiques, aussi bien dans le champ de la danse que dans celui de la musique. Que signifie pour vous le terme « improvisation » ?*

BORIS CHARMATZ. – J'ai eu peu l'occasion de parler d'improvisation, peut-être parce que cette pratique échappe pour une part au discours. C'est pourtant quelque chose qui m'a plu dès le départ, par rapport aux réflexions qu'impliquaient la chorégraphie ou la dramaturgie d'un spectacle... D'une certaine manière, c'était un endroit où je n'avais pas à m'expliquer sur ce que je faisais. Il suffisait d'y aller.

Les premières fois que j'ai été invité à participer à des soirées d'improvisation, j'avais à peine vingt ans. Si j'ai peu théorisé sur l'improvisation, celle-ci m'a, par contre, très vite donné l'occasion de parler, et cela de manière assez libératrice. En effet, l'improvisation permet d'aborder la contextualisation de ce qu'on est train de faire en temps réel. En improvisant, on se situe. On peut réfléchir en direct au fait que l'action ait lieu dans tel espace, à tel moment, à la suite de telle demande. L'improvisation porte en elle-même la potentialité de son propre discours.

G.A. – *L'improvisation dessine un fil rouge dans votre parcours. De quelle manière est-elle présente ?*

B.C. – Beaucoup de projets du Musée de la danse ont un aspect double : improvisé et discursif. J'aime l'art conceptuel et l'improvisation. Du coup, au lieu de les séparer, je préfère essayer de les confronter. Il y a de la dépense, de l'énergie dans l'improvisation, mais cela n'empêche pas qu'elle puisse être très mentale. Pour moi, l'improvisation a été de toucher à l'Histoire, de croiser des événements, d'associer différents moments, courants, idées en direct. Au contraire de l'idée d'un « pur présent », l'improvisation permet de jouer sur des temporalités multiples, d'opérer un

montage historique au présent, à l'intérieur duquel le patrimoine peut faire irruption. Et je crois que le Musée comme le Festival d'Avignon sont des lieux intéressants pour opérer ces croisements inattendus.

G.A. – Comment votre part conceptuelle s'accorde-t-elle avec les lieux communs associés à l'improvisation ?

B.C. – Il y a deux notions qui, personnellement, me gênaient quand j'ai commencé l'improvisation et auxquelles le terme de *Batailles* est venu répondre. D'abord l'improvisation comme lieu de l'écoute, comme consensus, osmose. À cela, je préfère opposer le dissensus, la bataille, non sur un mode guerrier, mais plutôt en tant que construction impliquant des frictions et des contradictions. L'autre notion, c'est le « nouveau permanent », la recherche de la nouveauté à tout prix. Selon moi, quand on improvise, on se heurte tout de suite à l'histoire : à la sienne et à celle de la danse. On bute sur ses propres schémas corporels, sa formation, la manière de répéter toujours les mêmes gestes. Mais il s'agit là d'un aspect intéressant : la possibilité d'apercevoir, de toucher les murs qui font éducation, histoire, habitude. Les nommer, plutôt que d'essayer d'y échapper. En cela, l'improvisation est une forme d'archéologie de soi.

G.A. – *Vous avez choisi avec le Festival d'Avignon de proposer les Batailles – une série de duos d'improvisation. Comprennent-elles une dimension d'apprentissage ?*

B.C. – C'est lors de *Bocal* que nous avons commencé à mettre en place des *Batailles*, en guise d'exercices pour fonder une école d'art. Pour ma part, j'ai beaucoup appris en partageant des moments d'improvisation avec Steve Paxton, Meg Stuart, Christine De Smedt ou avec des musiciens comme Archie Shepp. On dit souvent que l'improvisation est de l'écriture en temps réel. Pour moi, c'est de l'apprentissage en temps réel : on se jette à l'eau et il faut apprendre à nager. Par ailleurs, l'improvisation permet très facilement de brasser des générations. On assiste ainsi à une confrontation de codes, d'histoires, à un apprentissage partagé. Lors des *Batailles* présentées à Avignon, Simone Forti dansera avec Benoît Lachambre. C'est une manière formidable d'aborder l'histoire de la danse !

G.A. – *L'improvisation a produit d'importantes transformations dans la manière de concevoir la musique – notamment autour du jazz. Qu'en est-il de l'improvisation dans la danse ?*

B.C. – Périodiquement, l'improvisation redevient un enjeu, un lieu de réflexion autour duquel s'organisent la pédagogie, l'expérimentation, la recherche. Dans les années 1910-1920, il y a eu tout un courant qui prônait le retour à l'improvisation en tant que mouvement « naturel ». On en retrouve la trace dans certains écrits de Rudolf Laban ou de Mary Wigman. Ensuite, il y a eu les années 1960 où le « happening » a permis de repenser la place de l'improvisation dans le processus artistique, comme critique d'un art maîtrisé. Puis le « contact improvisation » dans les années 1970 a formalisé ces recherches. On a ensuite assisté à son retour dans les années 1990. Beaucoup de manifestations s'en sont servies comme principe de décloisonnement, de croisement des genres. Aujourd'hui, avec l'émergence de nouveaux types d'enseignement, on assiste à un renouvellement dans ce domaine. C'est sans doute le bon moment pour reprendre cette question en la branchant sur de nouvelles problématiques : l'Histoire, la politique, la pédagogie... Après, il y a autant d'improvisations que d'improvisateurs. Personnellement, je l'envisage comme possibilité de renoncement à la maîtrise – qu'elle soit physique ou dramaturgique. Pour autant, je ne voudrais pas tomber dans la position inverse : l'improvisation

comme lieu de liberté absolue ou forme hors discours.

G.A. – *Alors qu'il existe beaucoup d'improvisations entre musiciens et danseurs où chacun reste souvent cantonné à son rôle, vous l'abordez plutôt comme une forme impure, abâtardie.*

B.C. – En improvisation, on a beaucoup cherché une forme de fluidité, de pureté inaccessible, alors que ce qui est intéressant selon moi est plutôt son impureté fondamentale. Les musiciens ne sont pas là que pour faire le son et les danseurs l'image. L'improvisation installe un terrain complexe qu'il faut investir à plusieurs, de toutes les manières possibles. Une improvisation est ratée quand chacun en fait des tonnes, pour se faire remarquer, écraser les autres. Par contre, l'idée qu'il puisse y avoir de l'irrespect, qu'on ne soit pas obligé de s'accompagner les uns les autres mais qu'on puisse se situer, me paraît très importante. Il faut qu'il y ait de la place pour de la critique, de la polémique, de la dispute : une confrontation de points de vue, pas d'ego.

G.A. – *L'improvisation peut-elle fonctionner comme une sorte de brouillon, de « carnet de notes » ?*

B.C. – C'est un des grands plaisirs qu'offre l'improvisation. Il m'est arrivé de décrire ou de fabriquer mentalement des prototypes de pièces en improvisant. Avoir une idée de pièce, la décrire et la faire dans un même geste. On touche là le statut paradoxal de l'improvisation : entre ici et maintenant, action et projection, objet autonome et piste de recherche. L'improvisation fait école, histoire, elle fait aussi archive, dans le sens où elle expose les prémices de ce qui deviendra peut-être une pièce. C'est assez proche de l'idée d'un brouillon, mais un brouillon qui vaudrait pour lui-même.

G.A. – *Le Festival d'Avignon est un cadre symbolique très fort. Qu'est-ce que l'improvisation peut y apporter?*

B.C. – Je pense que l'improvisation peut être intéressante comme zone de fragilité, pour amener quelque chose de moins fabriqué, de moins préparé. Ou, comme les sessions poster, des formes collectives de partage du savoir. C'est une énergie donnée et jetée, sans production d'objets stables, un dégagement de chaleur capitalisable.

LES DIALOGUES AVEC LE PUBLIC

Depuis 2007, la cour de l'École d'Art est un espace de rencontre privilégiée entre les spectateurs et les artistes pour échanger autour des spectacles.

« Il n'est pas inutile et il n'est pas indifférent que le Festival d'Avignon, et plus généralement le TNP de Jean Vilar, ait été le premier lieu de rencontres et d'échanges où soit né pour moi – et pour d'autres aussi je le sais – ce que je nomme depuis le savoir fraternel. » C'est ainsi que, dans un recueil de témoignages sur le Festival d'Avignon publié en 1983 par Paul Puaux, l'écrivain, poète et traducteur Jacques Lacarrière caractérise le rapport établi entre artistes et spectateurs dans le Festival qui n'est pas, et n'a jamais été, une suite de propositions artistiques, une sorte de concentré en trois semaines d'une programmation telle qu'elle se décline dans la plupart des théâtres publics, tout au long d'une saison. Le Festival est plus que cela. Parce qu'il est un moment hors normes, un moment

suspendu pour la majorité des spectateurs qui font le choix de venir quelques jours à Avignon pour dévorer du théâtre, pour entendre, voir, écouter, défendre, critiquer les projets qui sont offerts à leur envie, à leur désir, parfois même à leur boulimie de théâtre.

Ce temps suspendu permet au festivalier d'assister aux spectacles, mais aussi de partager plus intensément, avec d'autres, une aventure également faite de rencontres. C'est pour cette raison que le Festival d'Avignon peut être le cadre d'un forum permanent d'échange et de confrontation entre spectateurs, entre artistes, entre spectateurs et artistes, entre tous ceux qui, au quotidien ou plus ponctuellement, ont un lien avec les pratiques théâtrales. C'est aussi pour cette raison que le Festival n'a jamais été un lieu de consommation passive, de culture marchandise, de divertissement éphémère, mais le lieu de la parole partagée, des débats enfiévrés, des discussions passionnées.

Si ces rendez-vous réguliers entre artistes et spectateurs existent depuis les origines du Festival, ils se sont transformés parallèlement à l'évolution de ce dernier. Lorsque la programmation se limitait à quelques spectacles réalisés par les équipes artistiques et tech-

niques du Théâtre national populaire de Chaillot, les rencontres prenaient l'allure d'un moment studieux, reposant sur deux idées majeures : le développement d'une culture dite « populaire » et la volonté de promouvoir une éducation artistique. Au tournant des années 1960, ces rencontres dites « du Verger » – parce qu'elles se déroulaient alors dans le jardin Urbain-V – deviennent un véritable lieu de débats contradictoires, marqués par une liberté totale de parole et d'opinion. C'est le moment où Jean Vilar encourage cet espace de dialogue, ce « rite avignonnais » qui, avec l'ouverture du Festival à d'autres troupes que celle du TNP, se démultiplie et se poursuit jusqu'à aujourd'hui, sous des formes très diverses, passant du Verger à la cour de l'École d'Art, témoignant de l'intérêt sans cesse renouvelé, passionné mais toujours exigeant, des spectateurs pour les artistes.

En choisissant de développer ces rencontres sous la forme de dialogues, en les inscrivant de façon très régulière à l'École d'Art d'Avignon, transformée en « Foyer des spectateurs », lieu d'information et de rencontres spécifiquement dédié aux festivaliers, Hortense Archambault et Vincent Baudriller ont imaginé, à partir de 2007, une nouvelle réponse aux demandes des publics. En effet, l'annulation de

l'édition 2003 et les questionnements qui ont surgi pendant celle de 2005 ont très sensiblement modifié le rapport entre le Festival et ses spectateurs. Certains ont perçu plus intensément la fragilité d'un festival qu'ils imaginaient immortel, en raison de ses dizaines d'années d'activités quasi ininterrompues, et ont craint pour son existence même. D'autres ont pu croire que s'étaient créées de véritables lignes de fracture entre des publics aux aspirations esthétiques différentes, mais pareillement engagés. Il y avait donc nécessité de redessiner ces moments de dialogue car, comme l'écrit le philosophe Maurice Merleau-Ponty : « Dans l'expérience du dialogue, il se constitue entre moi et autrui un terrain commun. »

Pour tous ceux qui participent à ces Dialogues avec le public, placés sous l'égide des Ceméa (Centres d'entraînement aux méthodes d'éducation active) et du Festival, ce terrain commun, c'est le théâtre bien sûr, mais aussi la danse, la performance, toutes les formes artistiques qui expriment les querelles du monde, ces querelles amplifiées par la caisse de résonance particulièrement bruyante que constitue ce qu'on appelle « le spectacle vivant ». Ces dialogues sont la réponse d'aujourd'hui à la crainte

qu'avait Jean Vilar hier de « faire club » à Avignon. Il ne voulait pas s'adresser seulement à quelques privilégiés, à quelques professionnels, qui, même s'ils ne partagent pas toujours les mêmes goûts artistiques, partagent le même langage. Ce qu'il désirait, c'est un partage équilibré de la parole entre ceux qui s'engagent sur les plateaux et ceux, tout aussi indispensables, qui, dans les gradins, participent à leur manière à la création.

C'est ce partage qui s'exprime clairement dans les actuels Dialogues avec le public, organisés pour qu'il y ait une réelle liberté de part et d'autre, entre les artistes et les spectateurs, pour que la parole circule sans intermédiaires. Sans doute est-ce là que réside la différence essentielle entre ces dialogues et les débats, qui souvent sont monopolisés par les membres du fameux « club » que redoutait Jean Vilar. Cette liberté n'est pas immédiatement revendiquée par les spectateurs venus prendre part, ou simplement assister, à ces dialogues. Tout débute souvent par un round d'observation nécessaire, qui permet à l'artiste et à ses compagnons de création de préciser le processus de fabrication et les lignes directrices qui les ont guidés dans leur démarche. C'est le moment d'écoute qui précède les premières

questions ou les premières opinions, les premiers sentiments, les premières réticences.

Compte tenu de la multitude de parcours possibles à l'intérieur de la programmation du Festival d'Avignon, de la grande diversité dans les propositions offertes, des surprises potentielles pour ceux qui s'aventurent sur de nouveaux territoires, les Dialogues avec le public s'avèrent le lieu où peuvent se poser les interrogations, mais aussi se dire les enthousiasmes devant la découverte d'une proposition artistique forte et dérangeante. C'est ainsi que s'établit un véritable échange entre spectateurs, franc et direct, sincère et dénué de toute arrière-pensée. Cet échange permet de mieux percevoir et comprendre les évolutions, parfois même les révolutions, en tout cas les mutations d'un monde théâtral qui, continuant à interroger le monde, propose d'autres formes, d'autres regards. Il permet à ceux qui se sentent déstabilisés par ces processus nouveaux d'exprimer leurs craintes, mais aussi d'entendre le ressenti de ceux qui adhèrent plus immédiatement, d'écouter les arguments qui s'échangent, en dehors de tout endoctrinement de ceux qui ne savent pas par ceux qui savent. Ici, ce sont des émotions qui sont mises en mots, avec parfois la maladresse mais

aussi l'extrême honnêteté de ceux qui prennent rarement la parole.

Les Dialogues avec les publics ne sont donc pas des causeries entre spécialistes, des conférences *ex cathedra*, des entretiens-interviews – qui ont aussi leur place et leur public dans le cadre du Festival – mais des moments sans cesse renouvelés, puisque sans cesse improvisés, qui prouvent la vitalité et la curiosité d'un public confronté à un Festival refusant le monolithisme et encourageant la diversité. Un public qui, par sa présence et sa participation à ces Dialogues, prouve, s'il en était besoin, qu'il est prêt à se remettre en question, à emprunter des chemins nouveaux, sans pour autant abandonner ses interrogations et ses exigences artistiques.

Jean-François Perrier

COURTES BIOGRAPHIES DES PARTICIPANTS

Antonia Baehr • sessions poster

Chorégraphe, performeuse, écrivain et cinéaste, Antonia Baehr jongle avec les disciplines et se joue de la réciprocité des rôles entre auteur et acteur. Animatrice de l'avant-garde berlinoise dans les années 2000, artiste associée aux Laboratoires d'Aubervilliers de 2006 à 2008, sa pièce *Rire* (2008) lui a assuré une renommée internationale. Elle produit également le danseur Werner Hirsch et le musicien et chorégraphe Henri Fleur.

Alex Baczynski-Jenkins • batailles

Danseur et chorégraphe, Alex Baczynski-Jenkins a fait partie de la première promotion d'étudiants du Bachelor of Arts « danse, contexte, chorégraphie » du HZT Berlin où Boris Charmatz a enseigné. Interprète pour Rosalind Crisp, Marlene Monteiro Freitas et surtout Meg Stuart dont il intègre la compagnie, Damaged Goods, il sera sur le plateau de *VIOLET* cette année au Festival. Il a signé son premier solo en 2010, *Translating the Agony in the Garden*.

Jeanne Balibar • batailles

Formée au Conservatoire national supérieur d'Art dramatique de Paris, Jeanne Balibar, depuis son départ de la Comédie-Française en 1997, collabore avec Joël Jouanneau, Julie Brochen, Olivier Py, Yves-Noël Genod, Jean-François Peyret ou encore Boris Charmatz. Figure majeure du cinéma d'auteur, elle a, par ailleurs, entamé en 2003 une carrière de chanteuse avec Rodolphe Burger.

Eleanor Bauer • batailles

Formée à l'école P.A.R.T.S. d'Anne Teresa De Keersmaeker, la chorégraphe et danseuse américaine Eleanor Bauer est interprète notamment pour Anne Teresa De Keersmaeker, Mette Ingvartsen, Trisha Brown, et cette année au Festival pour Xavier Le Roy et Boris Charmatz.

Jérôme Bel • exposition

Qu'il chorégraphie les objets (*Nom donné par l'auteur*), mette à nu ses interprètes (*Jérôme Bel*), les recouvre de dizaines de tee-shirts (*Shirtologie*), tente un essai de définition ontologique du spectacle vivant (*Le Dernier Spectacle*), se penche sur le destin d'une ballerine (*Véronique Doisneau*), sur la popularité des tubes musicaux (*The Show must go on*) ou collabore avec Anne Teresa De Keersmaeker (*3Abschied*), Jérôme Bel n'en finit pas de questionner les ressorts de la fabrique chorégraphique et du dispositif théâtral. Le Musée de la danse l'expose *en 3 sec. 30 sec. 3 min. 30 min. 3 h.* à l'École d'Art cette année au Festival.

François Chaignaud • sessions poster, batailles

Diplômé du Conservatoire de Paris, participant de *Bocal*, François Chaignaud danse pour de nombreux chorégraphes (Emmanuelle Huynh, Gilles Jobin, Alain Buffard, Boris Charmatz...) et conçoit, depuis 2004, avec Cecilia Bengolea des spectacles dont l'écriture s'inscrit au plus près de l'expérience physique ou revisite les codes chorégraphiques passés, comme les danses libres ou le *voguing* dans les spectacles *Danses libres* et *(M)IMOSA* présentés cette année au Festival.

Médéric Collignon • batailles

Fin mélangeur de styles dans son cornet à pistons de poche, chantre de l'improvisation et de la déformation vocale, le musicien Médéric Collignon s'est aussi investi dans plusieurs projets pluridisciplinaires : conte, théâtre, slam et danse. Avec Boris Charmatz, il travaille notamment au corps les figures du duo et du duel.

Nicolas Couturier • sessions poster

Designer graphique, enseignant agrégé en arts appliqués, Nicolas Couturier a participé à *Bocal*, projet d'école nomade et éphémère initié par Boris Charmatz. Depuis, il développe de nombreuses collaborations artistiques, notamment avec le metteur en scène Joris Lacoste, pour lequel il a conçu plusieurs scénographies.

Fanny de Chaillé • sessions poster

Œuvrant entre poésie, théâtre, danse et performance, Fanny de Chaillé, sans souci de genre, s'intéresse avant tout à la langue, cette matière qui peut être « éprouvée, broyée, mâchée ». Son dernier spectacle, *Je suis un metteur en scène japonais*, est une libre adaptation de *Minetti* de Thomas Bernhard. Au Festival, elle présente aussi une performance.

Bojana Cvejić • sessions poster

Bojana Cvejić intervient dans le champ de la danse contemporaine et de la performance, aussi bien en tant que théoricienne et dramaturge qu'artiste. Elle collabore avec Xavier Le Roy, Eszter Salamon, Mette Ingvartsen, Christine De Smedt et Jan Ritsema. Enseignante à P.A.R.T.S., elle a développé plusieurs plates-formes indépendantes pour la théorie et la pratique de la performance, en France et en Serbie.

Christine De Smedt • sessions poster

Membre de la compagnie flamande les ballets C de la B, cette interprète et chorégraphe travaille à la frontière entre danse et performance. Sa participation à de nombreux projets multidisciplinaires est au centre de ses compagnonnages artistiques avec notamment Meg Stuart, Xavier Le Roy, Philipp Gehmacher, Eszter Salamon et Jan Ritsema.

Brendan Dougherty • batailles

Designer de la matière sonore, ce musicien et compositeur navigue entre la scène alternative électroacoustique berlinoise et l'industrie du jeu vidéo, en passant par de régulières collaborations pour les projets chorégraphiques de Jeremy Wade et Meg Stuart, dont *VIOLET* présenté cette année au Festival.

Pascal Dupont • sessions poster

Pour ce normalien, docteur en mécanique et maître de conférences à l'INSA Rennes, le monde s'envisage selon la mécanique des fluides, des écoulements océaniques aux instabilités des couches limites, en passant par le transport sédimentaire et la dynamique des dunes associées. Dans toutes ces situations, le mouvement de la matière est en cause, drainant un flot de recherches actives.

Tim Etchells • exposition

Directeur artistique du groupe de performeurs Forced Entertainment, l'artiste et écrivain britannique Tim Etchells travaille les notions de présence, de narration et d'interaction avec le regard du spectateur. Son œuvre associe performance, vidéo, photographie, texte, installations et fiction.

Jean-Marc Ferrari • sessions poster, restauration

Jean-Marc Ferrari est initiateur de projets artistiques, commissaire d'exposition et ancien conseiller aux arts

plastiques du ministère de la Culture. Directeur de l'École supérieure d'Art d'Avignon depuis 1994, il ne cesse de s'impliquer dans l'organisation d'événements artistiques, dans et hors cadre institutionnel.

William Forsythe • *Unwort*

Tout en conservant les bases du vocabulaire classique, le chorégraphe William Forsythe a inventé sa propre marque, en déconstruisant et élargissant les codes, en procédant par ruptures de rythmes et accélérations. Aujourd'hui, son travail s'ouvre aux autres écritures artistiques et s'axe sur des « objets chorégraphiques », à l'image d'*Unwort* qu'il présente cette année au Festival.

Simone Forti • sessions poster, batailles

Chorégraphe et danseuse, l'Américaine d'origine italienne Simone Forti travaille d'abord à San Francisco où elle intègre le groupe de performeurs d'Anna Halprin, puis à New York avec Merce Cunningham et Robert Dunn. Elle participe au développement de la danse postmoderne au sein du Judson Church Theater, où elle côtoie Trisha Brown, Lucinda Childs, Yvonne Rainer et Steve Paxton.

Philipp Gehmacher • exposition

Ce chorégraphe autrichien s'est formé à la London Contemporary Dance School et au Laban Centre London. Sa collaboration avec Meg Stuart s'initie en 2007, avec la

création du duo *Maybe Forever*. En 2009 et 2010, il réalise avec Vladimir Miller *Dead Reckoning* et *At Arm's Length*.

Nikolaus Hirsch • sessions poster

Architecte basé à Francfort, il est directeur de la Städelschule et de Portikus depuis octobre 2010. Il a enseigné dans des écoles d'architecture et de théâtre à Londres, Giesen et Philadelphie. Parmi ses projets, on compte notamment la European Kunsthalle à Cologne, la Unitednationsplaza à Berlin, ainsi que la Cybermohalla Hub à Delhi. Cette dernière, représentant la condition hybride d'une école, à la fois communauté et galerie, résonne ici avec le projet *Une école d'art*.

Erwan Keravec • batailles

Erwan Keravec est un virtuose de la cornemuse, qu'il affranchit des cadres établis de la musique traditionnelle : une sortie en utopie pour cet avant-gardiste de la formation musicale qui aime la compagnie de la batterie, du saxophone et de la bombarde. Ses recherches d'« étranges harmoniques » ouvrent un nouvel horizon musical.

Sima Khatami • exposition

Réalisatrice formée aux arts dramatiques et plastiques à Téhéran et à Paris, Sima Khatami collabore régulièrement avec des chorégraphes tels Pierre Droulers, Yves-Noël Genod ou Boris Charmatz. Sur une idée de ce

dernier, ses images du ballet de la grue de levage installant le plateau de la Cour d'honneur accueillent les festivaliers à l'entrée de l'École d'Art.

Sung Hwan Kim • exposition

Originaire de Corée du Sud, l'artiste Sung Hwan Kim vit entre New York et Amsterdam. Son œuvre, à la lisière du narratif et du visuel, est traversée des thèmes récurrents de la mémoire – personnelle et collective, liée à l'immigration et à la guerre de Corée –, posant un regard onirique et lucide sur le rapport au monde.

Latifa Laâbissi • sessions poster

Chorégraphe et danseuse passée par le studio Cunningham à New York, Latifa Laâbissi collabore comme interprète pour Jean-Claude Gallotta, Thierry Baë, Georges Appaix, Loïc Touzé, Jennifer Lacey et Nadia Lauro, Robyn Orlin et Boris Charmatz. Son travail de création, depuis *Phasmes* (2001) jusqu'à *Loredreamsong* (2010), l'a menée en 2008 à fonder à Rennes l'association Figure Project.

Benoît Lachambre • sessions poster, batailles

Multipliant, depuis plus de trente ans, les expérimentations dans le milieu de la danse comme chorégraphe, interprète, improvisateur et enseignant, le Québécois Benoît Lachambre s'investit dans une approche exploratoire du

mouvement et de ses sources, afin de retrouver l'authenticité du geste. Il dirige la compagnie Par B.L.eux.

Xavier Le Roy • sessions poster

Interrogeant les conditions d'apparition d'une forme, les pièces chorégraphiques de Xavier Le Roy résonnent de sa formation initiale en biologie moléculaire. En exposant sur le plateau les processus à l'œuvre, il bouleverse les formes traditionnelles de présentation du spectacle et propose une renégociation du contrat qui lie les interprètes et le public, comme dans *low pieces*, présentée cette année au Festival.

Daniel Linehan • batailles

Tout juste sorti de P.A.R.T.S., Daniel Linehan est une révélation de la nouvelle scène chorégraphique américaine. Depuis sa pièce *Not About Everything*, il travaille les rapports ambivalents entre expression linguistique et danse, avec une énergie physique poussant à l'extrême les structures de la chorégraphie.

Boyan Manchev • sessions poster, restauration

Théoricien de la culture et philosophe, ancien vice-président du Collège international de Philosophie de Paris, Boyan Manchev enseigne en Bulgarie ainsi qu'à l'Université des Arts de Berlin. Ses recherches sur la perspective d'une mobilité et d'un matérialisme radicaux se

concentrent sur les champs de l'ontologie, de la philosophie de l'art et de la politique.

Myriam Marzouki • sessions poster

Née en France, Myriam Marzouki a passé son enfance en Tunisie. Metteuse en scène, elle adapte des textes contemporains qui abordent la question politique à travers l'écriture poétique, tels *United Problems of coût de la main-d'œuvre* de Jean-Charles Massera. Elle est aussi professeure de philosophie.

Vladimir Miller • exposition

Entre Berlin et Vienne, le plasticien, scénographe et metteur en scène Vladimir Miller travaille, d'une part, sur l'appréhension des arts plastiques et de l'espace et, d'autre part, sur l'interaction avec le public. Avec Meg Stuart, puis avec Philipp Gehmacher, il a conçu plusieurs installations, dont *Dead Reckoning*.

Jean-Luc Moulène • exposition

Avec le dessin, la sculpture et la photographie, Jean-Luc Moulène interroge le monde, révèle ses figures, décode ses pouvoirs, ses documents et ses consommations. Son regard aigu et protéiforme fait entrevoir des géologies, ouvrant un « passage à l'autre ». Il signe l'affiche de la 65^e édition du Festival d'Avignon.

Dieudonné Niangouna • sessions poster

Auteur, comédien, metteur en scène, Dieudonné Niangouna fonde sa compagnie Les Bruits de la rue en 1997. Son écriture poétique fonde le langage ravageur et polymorphe d'un théâtre de l'urgence, fortement marqué par les années de guerre civile dans son pays, le Congo-Brazzaville.

Charlotte Nordmann • sessions poster

Après avoir été professeur de philosophie dans un lycée de banlieue parisienne, Charlotte Nordmann est aujourd'hui essayiste et traductrice. Aux éditions Amsterdam, elle a notamment dirigé l'ouvrage *Le Foulard islamique en questions* et publié *La Fabrique de l'impuis-sance 2. L'école entre domination et émancipation*.

Alexandre Paulikevitch • sessions poster

Danseur, performeur et pédagogue, son travail de recherche l'amène, depuis Beyrouth et le Moyen-Orient, à créer des espaces de réflexion, qu'il questionne la danse orientale, s'associe à une action militante en initiant la Laïque Pride ou met en lumière les conditions de travail des ouvriers dans les Émirats Arabes Unis.

Jan Ritsema • sessions poster

Metteur en scène, chorégraphe et danseur, Jan Ritsema a dirigé de nombreuses compagnies néerlandophones. Il est le fondateur du PAF (Performing Arts Forum), basé

en France. Au théâtre de la Cité internationale, il a présenté en 2010 *Ça*, inspiré de Henry James. Interprète pour Meg Stuart et Boris Charmatz, il participe à *low pieces* de Xavier Le Roy.

Marlène Saldana • batailles

La comédienne Marlène Saldana est membre de la Compagnie du Zerep, dirigée par Sophie Perez et Xavier Boussiron, et participe régulièrement aux projets d'Yves-Noël Genod. Elle a travaillé également avec Daniel Jeanneteau, Thomas Lebrun, le Moving Theater de New York, Krystian Lupa.

Tino Sehgal • *This Situation*

Après avoir été interprète de Xavier Le Roy ou encore Jérôme Bel, Tino Sehgal investit de préférence les musées et les galeries d'art pour y élaborer des pièces en forme d'installations vivantes. Représentant d'un art immatériel opposé à la fixation de ses traces, il a exposé en 2010 au musée Guggenheim de New York.

Meg Stuart • batailles

Originaire de La Nouvelle-Orléans, la chorégraphe Meg Stuart est établie à Bruxelles, où elle a fondé sa compagnie, Damaged Goods. Aux croisées entre danse, théâtre, musique et arts visuels, son travail de défiguration conduit les corps à s'ouvrir à tous les possibles, y compris en les

mandatant vers l'invisible avec *VIOLET* qu'elle présente cette année au Festival.

Cyril Teste • sessions poster

Metteur en scène du collectif pluridisciplinaire MxM, Cyril Teste questionne le processus de fabrication des images en explorant le potentiel des nouvelles technologies. Il ouvre l'espace scénique en développant un jeu entre l'artificiel et le vivant. Après *Direct/Shot* en 2004, il revient cette année au Festival d'Avignon pour présenter *SUN*.

Nicolas Truong • sessions poster

Nicolas Truong est journaliste au *Monde*, responsable des pages *Débats* et conseiller de la rédaction de *Philosophie magazine*. Depuis 2004, il est responsable du Théâtre des idées au Festival d'Avignon. Avec celui-ci, il a publié *Théâtre des idées. 50 penseurs pour comprendre le XXI^e siècle*, et, avec Alain Badiou, *Éloge de l'amour*.

Artur Żmijewski • exposition

Vidéaste, photographe et artiste visuel polonais, Artur Żmijewski œuvre à rebours des stratégies de captation médiatique de l'image télévisuelle. Représentant de la Pologne à la 51^e Biennale de Venise, son travail développe une relation critique à l'attention du spectateur. Il sera commissaire de la Biennale de Berlin 2012.

BORIS CHARMATZ

Il aurait pu jouer du violon ou s'affirmer au ping-pong, mais c'est la danse que Boris Charmatz choisit, ou peut-être est-ce elle qui le repère, comme une promesse d'extension de ses limites. En quelques années, il en devient une sorte d'activiste, en déplacement permanent, de préférence là où il n'est pas attendu, là où il ne s'attend pas lui-même. Né en 1973, formé à l'école de danse de l'Opéra de Paris, puis au Conservatoire national supérieur de Musique et de Danse de Lyon, Boris Charmatz est danseur pour Régine Chopinot, Odile Duboc et Meg Stuart, mais aussi improvisateur avec les musiciens Archie Shepp et Médéric Collignon. Progressivement, il donne son congé à une carrière déjà tracée, pour en ouvrir une autre par des voies non frayées : au corps d'y mettre tout ce qu'il ne sait pas encore.

Sa rencontre en 1993 avec la chorégraphe Odile Duboc est essentielle : elle l'entraîne dans son *Projet de la matière*, matière à danser non sans avoir pesé les mots

de Bachelard ou de Blanchot. Cette expérience rejaillit sur ses propres créations, leurs jeux de titres et sous-titres qui dessinent déjà des trajectoires : *À Bras-le-corps* (1993), cosigné avec Dimitri Chamblas, *Aatt enen tionon* (1996), son cri en trois étages, sa chorégraphie verticale, ses vertiges sublimés ; *héâtre-télévision* (2002), installation pour un seul spectateur et un écran de télévision ; *régi* (2006) et ses machines chorégraphes à l'oeuvre sur des corps inertes. Point de danse qui soit uniquement savoir ou savoir-faire : la danse se pratique selon lui sur le mode interrogatif. Sur son histoire et son enseignement, ses modes de transmission et de conservation, sa capacité à rebondir sans cesse ailleurs, dans les arts visuels, le cinéma ou la littérature. Danser n'est qu'une des réponses possibles à la danse, celle dont il ne peut se passer.

Boris Charmatz s'agace parfois d'avoir été qualifié de « conceptuel » : tout classement implique un esprit de système que son système à lui ne permet pas. À sa manière, il se défie du conceptualisme, de l'enfermement qu'il implique. S'il faut absolument distinguer un concept, c'est dans le spectacle et non dans ses prémisses. Le concept n'est ni proclamation, ni objet à illustrer, mais une émanation de mouvements dansés. Le geste n'illustre pas la pensée : il doit la devancer, la contraindre, être plus large qu'elle. Lorsque le concept affleure, avec *Levée des conflits*

(2010) par exemple, il le dément par la dimension symphonique, il l'exténue dans la sueur, jusqu'à l'effacement. Le concept est moins productif que la « complexité ». La complexité est dans la contradiction. Elle exige de creuser pour extraire ce qui ramène à la simplicité, à une combinaison de gestes essentiels. Là encore, le vocabulaire doit suivre. La contradiction est son combustible.

En janvier 2009, à peine nommé au Centre chorégraphique national de Rennes et de Bretagne, Boris Charmatz le transforme en Musée de la danse. Musée et danse? « Oui, dit-il, c'est aussi une question. » L'essentiel, une fois encore, c'est que la danse n'est pas seulement dans la danse. Le musée n'est pas contenant, mais contenu. Il s'ouvre devant le visiteur-spectateur-danseur, par lui, avec lui. Ce musée sera nomade, comme a pu l'être précédemment son projet d'école : *Bocal*. Scène, école, musée sont en effet indissociables, une condition pour rouvrir l'espace public et l'élargir, d'autant plus qu'il est sous la menace.

Au Festival d'Avignon, Boris Charmatz a présenté en 2010 *La Danseuse malade*, avec Jeanne Balibar, sur des textes de Tatsumi Hijikata, et *Flip Book*, une lecture de l'œuvre de Merce Cunningham.

LE FESTIVAL D'AVIGNON

Fondé en 1947 par Jean Vilar, le Festival d'Avignon est l'une des plus importantes manifestations internationales du spectacle vivant contemporain. Chaque année, en juillet, Avignon devient une ville-théâtre, transformant son patrimoine architectural en divers lieux de représentation, accueillant des dizaines de milliers d'amoureux du théâtre de toutes les générations. Son espace de légende est la Cour d'honneur du Palais des papes, lieu des représentations théâtrales en plein air, pour 2000 spectateurs. Souvent en vacances et venus de loin, beaucoup de spectateurs séjournent plusieurs jours à Avignon et voient quelques-uns des spectacles parmi la quarantaine d'œuvres de théâtre, de danse, et aussi d'arts plastiques ou de musique. Le Festival réussit l'alliance originale d'un public populaire avec la création contemporaine. Avignon, c'est également un esprit : la ville est un forum à ciel ouvert, où les festivaliers parlent des spectacles et partagent leurs expériences de spectateurs. Un mois durant, tous peuvent avoir accès à une culture contemporaine et vivante.

Depuis 2004, Hortense Archambault et Vincent Baudriller dirigent ensemble le Festival. Ils placent au cœur de leur démarche la rencontre entre la création artistique et un large public. Ils s'installent avec l'équipe du Festival à Avignon, pour y inventer le Festival en compagnie des artistes. Ils resserrent ainsi les liens du Festival avec son territoire, ses partenaires locaux, et développent toute l'année des actions destinées au public de la région, notamment les jeunes spectateurs. Ils renforcent également les relations avec l'Europe, afin de faire du Festival un carrefour de la culture européenne. Le Festival s'investit dans l'accompagnement des équipes artistiques pour le montage et la diffusion des spectacles. Cette double démarche d'accompagner la création artistique et de travailler sur le territoire d'Avignon a conduit à la construction d'un lieu de répétitions et de résidence pour le Festival, qui ouvrira en 2013.

Une autre singularité de leur projet consiste à associer un ou deux artistes à la préparation de chaque édition. Avant de composer le programme, ils dialoguent avec ces « artistes associés » pour se nourrir chaque année d'une sensibilité, d'un regard différent sur les arts de la scène et la création. Ainsi en 2004, avec le metteur en scène Thomas Ostermeier, le Festival met en avant un théâtre de troupe qui s'engage sur les questions sociales et politiques de son temps. Avec l'artiste anversoïis Jan Fabre en 2005, le Festi-

val provoque de multiples rencontres et échanges entre arts de la scène et arts visuels, questionnant leurs frontières. En 2006, avec le chorégraphe de culture hongroise Josef Nadj, la 60^e édition prend une coloration onirique et propose un voyage vers d'autres formes artistiques et d'autres cultures. En 2007, avec le metteur en scène français Frédéric Fisbach, le Festival fait la part belle à toutes les écritures et à la relation entre les artistes et le public. Avec l'actrice française Valérie Dréville et l'artiste italien Romeo Castellucci, l'édition 2008 entraîne le public vers des territoires inattendus, au-delà des mots et des images, questionnant le mystère de l'humain dans sa complexité. En 2009, l'auteur et metteur en scène libano-québécois Wajdi Mouawad fait s'interroger le Festival sur la narration, tandis qu'en 2010, le metteur en scène suisse Christoph Marthaler et l'écrivain français Olivier Cadiot, tels deux « artistes anthropologues », mêlent culture savante et populaire pour saisir au plus près l'homme contemporain. Cette année, c'est au tour du danseur et chorégraphe Boris Charmatz d'explorer, avec le Festival, la place d'artiste associé.

Si chaque édition est ainsi différente des autres, fondée sur une diversité des regards, la création contemporaine reste au centre du Festival et de sa programmation, avec sa prise de risque et la confiance placée dans les artistes et dans les spectateurs.

TABLE

Prologue	7
Ouverture	
par Boris Charmatz, Hortense Archambault et Vincent Baudriller	9
Un Musée de la danse ?	
par Jérôme Bel et Boris Charmatz	18
L'exposition de l'école d'art	
par Georg Schöllhammer	24
Sessions poster	
par Gilles Amalvi	35
Session poster / Mouvement	
par Boyan Manchev	42
Session poster / École	
par Nicolas Truong	49
Ateliers de conservation-restauration	
par Jean-Marc Ferrari	56
Les Batailles	
par Boris Charmatz	62
Les Dialogues avec le public	
par Jean-François Perrier	69
Courtes biographies des participants	76
Boris Charmatz, portrait	89
Le Festival d'Avignon	92

Pour imaginer le 65^e Festival d'Avignon, Hortense Archambault et Vincent Baudriller ont longuement dialogué avec le danseur et chorégraphe Boris Charmatz, qui en est l'artiste associé. Ce dialogue a produit un geste commun : *Une école d'art pour le Festival d'Avignon* qui propose des installations artistiques, des performances et des débats notamment autour des idées du mouvement et de l'école, mêlant arts de la scène et arts visuels. Elle se déploie naturellement au sein de l'École supérieure d'Art d'Avignon, transformée chaque été en un lieu de ressources et d'échange entre artistes et spectateurs. À l'image de la démarche créatrice de Boris Charmatz, ce livre est un geste collectif.



FESTIVAL D'AVIGNON

Ne peut être vendu

ISBN : 978-2-8180-1416-5
P01411