

LOLDANSE

Compagnie Myriam Gourfink



© Delphine Micheli – EVAPORE (2018)

© Laurent Paillier | photosdedanse.com

DOSSIER DE PRESSE

2016 - 2021



« Gris » de Myriam Gourfink.

Agnès Izrine – février 2016

<http://www.dansercanalhistorique.fr/?q=content/gris-de-myriam-gourfink>

<http://www.dansercanalhistorique.fr/?q=content/entretien-filme-myriam-gourfink>

La scène est partagée en deux : d'un côté les danseuses, Margot Dorléans, Carole Garriga Deborah Lary et Véronique Weil, de l'autre les musiciens : le compositeur Kasper T. Toeplitz et Philippe Foch. C'est la musique, produite par le frottement de lauzes – cette pierre grise utilisée pour les toitures, qui d'abord, retient l'attention. Minérale mais chantante, mystérieuse et prenante, naturelle et futuriste.

Vidéos réalisées par Eric Legay pour Danser Canal Historique

<https://www.youtube.com/watch?v=tzM5QdJFnzg>

<https://www.youtube.com/watch?v=REsvxqRyqAI>

Les quatre danseuses entrelacées se mettent en mouvement de l'intérieur. Il est toujours fascinant dans les chorégraphies de Myriam Gourfink de voir cet espace-temps si particulier qui est celui que parcourt le corps - nerfs, tendons et muscles pour bouger. Bien sûr, tout cela se passe dans un ralenti organique qui ressortit à la méditation. Car Myriam Gourfink utilise le yoga pour composer ces diagonales subtiles et ces obliques périlleuses qui évoluent avec une extrême lenteur. Les danseuses imbriquées doivent se mouvoir précautionneusement, en calculant leurs trajectoires afin que l'ensemble reste fluide.

Galerie photo © Laurent Philippe



La musique, produite manuellement par Philippe Foch, par frottements, glissements, et même frappes vers la fin, est immédiatement retravaillée à l'ordinateur par Kasper T. Toeplitz. Le son gronde et vrombit comme un océan en colère, ou produit un son profond, grave et persistant. C'est un flux qui tend au déchaînement.

Les danseuses épousent ce flux, l'accompagnent avec leurs maillots de dentelle grise, donnant lieu à des emboîtements, des corps à corps, des dos à dos. Comme souvent chez Gourfink, la chorégraphie semble celle d'une impulsion initiale qui se déroule pour revenir au point de départ, au point mort pourrait-on dire.

Et comme d'habitude, le spectacle est tout à fait prenante, à condition de s'abandonner à la contemplation.

Agnès Izrine

Centre Georges Pompidou du 10 au 13 février 2016.

<http://toutelaculture.com/spectacles/danse/gris-dans-les-apesanteurs-stridentes-de-myriam-gourfink/>

« GRIS » : DANS LES APESANTEURS TELLURIQUES DE MYRIAM GOURFINK

11 février 2016 Par [Amelie Blaustein Niddam](#)

*Il est étonnant de voir que le nom de Myriam Gourfink reste enfermé dans le landernau. En 2012, elle présentait Bestiole, un chef-d'oeuvre, déjà à Pompidou. La chorégraphe n'en est pas à son premier spectacle, cela fait quinze ans qu'elle étudie le lien entre le yoga et la danse. Sa nouvelle pièce, **Gris** est archétypal de son geste très radical et très unique.*



©Zoé-Pautet

Faire joli n'est pas ce qui intéresse Gourfink. Elle parlait récemment en interviewant [Nadia Vadori à Micadanses](#) de la connexion entre l'extérieur et soi. De l'impact des couleurs, de la force de la résistance à l'air... Dans ses pièces, Gourfink n'a qu'une ligne de conduite qui prend différentes formes. Elle étudie les contractions possibles du corps rencontrant la pression de l'air qui l'entoure.

Le geste est comme toujours accompagné des vrombissements électroniques de Kasper Toeplitz auxquels s'ajoutent les très spectaculaires jeux de pierres de Philippe Foch. Il est installé derrière une grande table sur laquelle des plaques d'ardoise sont posées. Lui les active avec des boules métalliques. Les quatre danseuses Carole Garriga, Margot Dorléans, Deborah Lary et Véronique Weil vont investir un tout petit espace et commencer à se mouvoir à l'inverse de ce qu'on le voit de façon classique. Ici, les lignes sont courbes et les trajectoires bouleversées. Elles vont par deux mais ne dansent pas un pas de deux. Elles sont chacune le soutien de l'autre. Elles se déploient, s'enroulent, se déroulent, s'empêchent, se chevauchent dans une lenteur qui est la signature de la chorégraphe. Gourfink a cette force de troubler le regard, elles bougent, mais on le perçoit à peine le mouvement. La musique ici, est tout aussi arythmique. Elle peut hostile, agressive puis, sans qu'on sache comment, elle devient comme un souffle enveloppant, comme une respiration contre la douleur, (en yoga, cela se nomme Ujjayi).

Et **Gris** vient faire cela, vient remplir d'énergie celui qui le regarde à condition de regarder le talent de ses danseuses avec la même concentration que nécessite une méditation.

Mouvement.net



© Zoé Pautet

CritiquesDanse

Tact

Myriam Gourfink

Les Spectacles vivants du Centre Pompidou (on ne dit plus Georges) ont co-produit et donné en première, au lendemain de la fête du Gras et du Nouvel an chinois, la pièce de Myriam Gourfink sobrement (par les temps qui courent) intitulée *Gris*.

Par **Nicolas Villodre** - publié le 15 févr. 2016

Côté cour, où nous nous sommes machinalement retrouvé, un peu à l'écart car pris de court par la virtuosité, pour ne pas dire l'audace de resquilleurs professionnels sortis (ou plutôt arrivés) premiers des épreuves de deux files d'attente successives (ou déjà là, dans la place, en tant que parents, amants ou proches des artistes qui occupaient eux aussi le terrain), nous était donné à voir, plus qu'à vraiment entendre (les bouchons protecteurs de tympanes distribués gratos étant efficaces) les deux musiciens, Kasper T. Toeplitz et Philippe Foch et un peu moins les danseuses, embouteillées dans leur petit pré carré faisant office de ring de catch, plus graciles l'une que l'autre, Carole Garriga, Margot Dorléans, Deborah Lary et Véronique Weil.

Le compositeur attiré de Miss Gourfink, impassible, en homme qui pense, son collègue de bureau, en position centrale, au-dessous du cratère tonnant, artiste exalté et plus nettement agité, en homme qui ponce (au moyen de deux roches volcaniques frotti-frottées à des plaques tectoniques truffées, dirait-on, de microphones), un emmêlement de câbles posés en vrac sur des tables, probablement reliés à des appareils modulant, altérant, filtrant, démultipliant, prolongeant le son en tous sens. L'audio étant autorisée, en période de carnaval, à occuper tout l'espace, y compris celui d'une danse par la feuille de salle annoncée...

Tandis que les uns pensent ou poncent, les autres font du Pilates. Ou tout comme. Parlons danse, de danse selon Gourfink – selon nous. Une ou deux actions qui, dans la vraie vie, prendraient, disons, cinq minutes en tout et pour tout, peuvent durer, dans l'univers inventé par la chorégraphe, dix ou quinze fois plus, du fait que l'accent ne porte plus sur l'événement lui-même mais sur sa réalisation, son déploiement, sa péripétie. Un simple geste, comme le fait de *toucher* l'autre – le quatuor étant coupé en deux ou, si l'on préfère, les quatre danseuses étant accouplées deux par deux –, qui est, déjà, nous semble-t-il, relativement nouveau chez la chorégraphe, ou de s'effacer l'une par rapport à l'autre ou bien, encore, de se fondre ou confondre en un fabuleux prototype, peut produire de l'effet à tout instant de son accomplissement – et pas seulement au terme du parcours.

En l'espace sommaire affecté à la danse, tout reste possible : les « huit directions classiques » (front, lointain, côtés, oblique, avant-gauche, arrière-droit, avant-droit, arrière-gauche, haut, bas) qu'explorent patiemment (depuis au moins cinq ans déjà) les quatre danseuses les plus fidèles de la chorégraphe, combinées à la moindre velléité gestuelle – toute intention ou sensation devenant lisible ou en tout cas accentuée par la pratique de la pose longue – permettent de composer une infinité d'œuvres, pourvu que le spectateur joue le jeu de la contemplation pure. La passe – dans l'acception de pas ou de passage, pas forcément au sens de la psychanalyse ou du trafic de charmes – et le tour de passe-passe qui ne manque pas d'aller avec, leitmotiv exploré par les quatre danseuses affectueusement qualifiées de « démons » par l'auteure, peuvent donner l'impression qu'un corps a, littéralement, traversé l'autre, pour peu que notre regard ait un moment d'inattention, ce qui malheureusement arrive, l'âge venant. Les corps se dissolvent comme la danse, art des plus chimériques. Comme la musique qui flotte encore dans l'air, une fois les acteurs ou actants disparus.

Gris de Myriam Gourfink a été présenté du 10 au 13 février au Centre Pompidou.

Le Monde

Scènes

Myriam Gourfink fait l'éloge de la lenteur

Le spectacle de la chorégraphe, « Amas », au T2G de Gennevilliers, ouvre le festival Faits d'hiver.

LE MONDE | 16.01.2017 à 09h54 | Par **Rosita Boisseau**

En savoir plus sur http://www.lemonde.fr/scenes/article/2017/01/16/myriam-gourfink-fait-l-elog-de-la-lenteur_5063240_1654999.html#d50aP3BSAJexKQqk.99

Une action : se relever. Une vitesse : lentement, très lentement. Plusieurs options : huit femmes habillées à l'identique mais toutes différentes dans les mille et une voies qu'elles vont choisir, de l'horizontalité à la verticalité. Avec la plus épatante invention dans le déroulement des possibles pour tracer le chemin entre les deux positions.

Cette stratégie chorégraphique unique en son genre signe l'univers de la tête chercheuse Myriam Gourfink depuis la création de sa compagnie en 1996. Le pied sur le frein, dans la stricte amplitude d'une progression au centimètre, elle étire un long ruban de micromouvements qui se déploie non-stop, imperturbable, sans hausser ni baisser le ton pendant une heure. Entre activité végétale au ralenti tendance pousse des plantes et vibration aquatique façon bouquet d'anémones de mer, *Amas*, sa nouvelle création, ouvre à un exercice de contemplation qui oblige le spectateur à décélérer sec et requiert son empathie.

Amas ouvre la dix-neuvième édition du festival Faits d'hiver, piloté par Christophe Martin, qui affiche onze spectacles dans neuf théâtres à Paris et en Ile-de-France jusqu'au 9 février. Une arborescence d'espaces pour un feu d'artifice de styles. De l'austérité zen de Myriam Gourfink à l'élan volubile de Thomas Lebrun pour *Les Rois de la piste* jusqu'à l'abattage mordant d'Alessandro Bernardeschi et Mauro Paccagnella dans *Happy Hour*, la variété immense de la danse contemporaine fuse tous azimuts. Avec, en ligne d'horizon de cet éclectisme, une dédicace spéciale à l'écriture du geste.

Virtuosité dans le lent

Cette déclinaison d'un flux ondulatoire continu chère à Myriam Gourfink prend appui dans les techniques respiratoires profondes du yoga, qui nourrissent sa démarche depuis ses débuts. Toutes les interprètes, souvent des complices de longue date de la chorégraphe, sont également formées au yoga et pratiquent trois heures par jour en période de création. Partenaires de ce périple hautement singulier, elles ont imaginé chacune leur danse selon les consignes, entre autres, de trajet, de direction et de hauteur données par Myriam Gourfink. Une partition contraignante et libre, d'une incroyable concentration et virtuosité dans le lent, qui se cristallise régulièrement autour de quelques poses diffractées plus graphiques, avec des appuis et des équilibres insolites.

Cette dilatation du temps ne -serait sans doute pas tout à fait -elle-même sans la présence du musicien et compositeur électro Kasper T. Toeplitz. Grondements sourds, palpitations souterraines, grésillements métalliques, les couches de sons gonflent comme une énorme soufflerie inversement proportionnelle à la délicatesse pointue de Myriam Gourfink. Pour trouver le plus long chemin d'un point à un autre dans une paradoxale économie du mouvement, la puissance tellurique de T. Toeplitz est précieuse.



<https://dansercanalhistorique.fr/?q=content/faits-d-hiver-amas-de-myriam-gourfink>

Faits d'Hiver : « Amas » de Myriam Gourfink

Faits d'Hiver a débuté avec une nouvelle création de Myriam Gourfink: Amas, ou la lente fusion de huit astres en trois tableaux.

On ne regarde pas un spectacle de Myriam Gourfink comme n'importe quel autre. On contemple, comme si on se trouvait face à un tableau de Rothko. Dans Amas, l'image minimaliste se décline uniquement en noir et blanc. Bien sûr, Gourfink ne change pas de méthode. Elle travaille l'ouverture sur le mouvement derrière le mouvement, la face cachée de la lune chorégraphique que le spectateur scrute à travers ses lunettes.

Pourquoi changerait-elle ? Sa technique et le cercle d'interprètes qui l'entourent sont si rôdés qu'au travers de son approche - il serait hâtif de l'interpréter comme un ralenti - elle peut enchaîner les créations plus vite que tout autre chorégraphe.

Au début d'Amas, la contemplation se fait d'autant plus intense et épurée que les huit danseuses, couchées au sol, restent parfaitement immobiles. Elles convoquent le mouvement dans l'imaginaire du spectateur. Qu'ont-elles donc vécu pour profiter aussi harmonieusement d'un paisible rayon de soleil ? L'aventure qui les a ainsi comblées, l'ont-elles vécue collectivement ou chacune pour soi ?

Chacune dans sa bulle?

Le parti pris d'Amas est justement d'estomper la frontière entre ce qui réunit et ce qui sépare. Contrairement à ses pièces précédentes, où les corps sont imbriqués de manière remarquablement complexe, les interprètes d'Amas ne suggèrent aucune interaction directe. Chacune des danseuses a travaillé sur sa partition personnelle et occupe un espace indépendant. C'est dans son acception astronomique qu'il faut entendre le titre.

Dans leur isolement relatif, les interprètes s'appuient cependant sur leur perception des autres et de l'ensemble. Le lien entre elles ne se dément jamais. Et pourtant, Gourfink va ici loin dans l'abstraction du mouvement et des relations. L'attention du spectateur circule librement entre les chorégraphies individuelles et la partition collective portée par un travail conséquent sur le rapport au sol, la verticalité, l'élévation, l'état de conscience...

Quel rapport avec Merce?

On peut songer à Merce Cunningham et ses recherches sur un rapport paradoxal au corps et au mouvement, redéclinées à l'infini dans leurs nuances et variations. La différence est qu'avec Life Forms, Merce partait du virtuel, alors que les sources de Gourfink se trouvent dans le corps même, avec le travail sur la respiration, inspiré du yoga. Mais comme chez Cunningham, on voit ici le corps investir des positions paradoxales et des directions a priori impossibles à concilier. Une lévitation très prolongée peut ainsi survenir quand la position du corps évoque, selon notre perception habituelle, une chute rapide. Comme chez l'Américain, cela s'accompagne chez Gourfink de tremblements des extrémités. Car il ne s'agit pas d'étirer un mouvement dans la fluidité, mais de l'atomiser pour le remettre en question et le reconfirmer instant par instant, telles des myriades de micro-gestes chorégraphiques.

Trop de certitudes

On peut distinguer trois phases dans Amas: Le tableau immobile et couché en ouverture, puis la très lente reconquête de la bipédie, et finalement une (trop brève) exploration de la verticalité, où l'ensemble gagne en densité, les corps se déployant jusque dans les espaces des voisines, pour intensifier les échanges énergétiques. Aucune violence dans ces intrusions mutuelles mais uniquement de la complicité.

De création en création, cette unité, à l'intérieur d'une création autant qu'entre les différentes pièces créées par Gourfink et ses interprètes, construit une série à la Warhol. Par contre, ce n'est pas Amas qui s'affirmera comme l'astre le plus brillant dans la galaxie Gourfink.

On en vient ici à une autre différence avec Cunningham. Le pionnier Américain était plus enclin à remettre en question une recherche précédente, pour aborder de nouvelles incertitudes. Le travail de Gourfink repose sur la certitude, qu'elle soit chorégraphique ou musicale. Ceci dit, le fait que Kaspar T. Toeplitz adoucit ses mœurs musicales confère à Amas une dimension spirituelle. A la fin, les lumières montent progressivement, comme avec un simulateur d'aube. Et les danseuses, telles des étoiles filantes, disparaissent sans venir saluer.

Thomas Hahn

Spectacle vu au T2G de Gennevilliers, le 12 janvier 2017

INFIERNO

A R T A T T I T U D E S
www.inferno-magazine.com www.inferno-magazine.com

MYRIAM GOURFINK, « AMAS » : FAIRE DANSE

Posted by *infernolaredaction* on 18 janvier 2017 · *Laisser un commentaire*

Amas – Chorégraphie Myriam Gourfink – Composition Kasper T. Toeplitz – T2G Gennevilliers – Du 12 au 19 janvier 2017

Comment faire danse à partir de mouvements simples ? Comment redécouvrir l'origine du mouvement ? Peut-être en considérant que la danse agit en nous même lorsqu'on est immobile ? Myriam Gourfink a décidé pour cette création de faire davantage confiance au corps et à la sensibilité de ses danseuses. Accompagnées d'une musique aux tonalités sombres, les interprètes produisent un spectacle minimaliste et tellurique. L'ensemble laisse une impression de beauté froide. Un spectacle à l'engagement évident mais qui ne parvient pas à tenir toutes ses promesses.

La scénographie du spectacle est entièrement dédiée au son. Les baffles montées et disposées peuvent évoquer les pièces d'un jeu d'échec et ses tours immobiles et menaçantes. C'est l'espace de la vibration qui est ici donné à voir, espace qui accueillera et accompagnera les sensations des interprètes. La figuration concrète du sensible et du sensoriel nous amène subtilement à considérer l'émotion des corps et les vibrations sonores comme autant d'éléments bien concrets eux aussi, bien que nos sens atrophiés n'en perçoivent pas toujours toute l'importance.

C'est le retour à une certaine idée de l'essentiel, c'est l'invitation faite aux spectateurs de s'ouvrir à la disponibilité tout en soulignant l'âpreté et la difficulté d'un tel chemin.

Les interprètes, droites, vibrantes, arrivent peu à peu sur le plateau. Leurs pantalons à damier amènent un peu de blancheur dans l'espace sombre. D'elles peut-être renaîtrons des sources de lumière ? Le début du spectacle est fascinant. La lenteur des gestes et leur ouverture permettent de projeter sur les images que les interprètes produisent tous les possibles tous les contraires. Les gestes, par leur lenteur et leur densité donnent aussi à ressentir une fermeture du sens qui contient une beauté glaçante. Promesses et menaces, caresses et coups, élévation et écrasement, rondeur et lignes claires. Tout est possible, mais rien n'est souligné. Tout s'ouvre et tout se ferme en même temps. Les interprètes réussissent la prouesse d'être à la fois profondément ensemble et profondément elles-mêmes, en écoute à la fois des autres et de leur intimité.

Par la suite, cependant c'est l'âpreté qui domine. La clarté est écrasée par la tonalité sombre de l'ensemble. Peu à peu la fascination se perd, et l'on a l'impression de voir un spectacle monochrome, une sorte d'outre-noir trop beau pour être le témoignage de forces inconnues. L'attention se promène, la pensée syncope, elle fait elle-même le travail de contrepoint. Dommage, il manque au spectacle la finesse d'une chanson de Radiohead, qui si elle donne l'impression de la mélancolie n'en contient pas moins une lumière certaine, à la source de son expression.

C'est à la fin du spectacle que la fascination et le sensible reprennent leurs droits. Le son se fait plus fin, plus subtil, il glisse vers le silence. Il est présent et ouvert lui aussi.

Grésillement de radio ou stridulations d'insectes, naturel et artificiel s'allient, puis se troublent, ouvrant des espaces mentaux et sensoriels. Les corps, sans que l'on s'en soient rendu compte ont atteint une autre stature, et ils tentent de s'élever vers la lumière. La beauté menacée renaît. Tout est de nouveau possible.

Willie Boy

ARTBURST

The Source for Media Coverage of The Arts in Miami. MAY 2017

Articles, reviews, previews and features on dance and music performances and events.

Myriam Gourfink and musician Kasper Toeplitz

WRITTEN BY: CATHERINE HOLLINGSWORTH

Upcoming this week, Tigertail presents choreographer Myriam Gourfink and musician Kasper Toeplitz. Hailing from France, the two will be present for a 3-day residency at Subtropics' South Beach venue Audiotheque. Part concert, part workshop, the event invites an immersive experience of Gourfink and Toeplitz's work.

The event opens on May 22 with a free workshop in Gourfink's unique approach to dance, "Choreographic Composition Through Yoga." Next, on May 23, join a conversation with Toeplitz in Subtropics' The Listening Club, an ongoing discussion about sound and music. And on May 24, hear "Amas," a sound piece for live electronics originally written as a companion piece to Gourfink's choreography.

Tigertail director Mary Luft is enthusiastic about bringing Gourfink's workshop to Miami, because she infuses a fresh and of-the-moment take on contemporary dance. "She is coming from a very different place, highly trained technical dancer but she has chosen to use breath and slowness and intention in her work."

Describing the duo's work together, Luft says, "the piece that I saw with his music, it's a long, long pulse that pulls you into a state and keeps you moving along on that line. And [Myriam] barely moves in her work... it's very controlled, and uses gravity and breathing throughout."

We had the opportunity to hear from Gourfink on her approach to movement, music, and creative collaboration.

What is your process of composition or creation?

When composing and writing my choreographic scores, I use abstract processes and data. I sit at my table and I write in a language that I have been developing since 2002. It's inspired by Laban cinetography, but is aimed at creating, rather than transcribing, a dance already in existence.

What I write for the choreographic composition is constantly evolving, because each piece is structured around a specific environment built on a global vision of the project. I make a collection of concepts that I consider to be connected with my aims, and from those elements I then develop a glossary and then a score.

The composition consists in decoding the information contained in the data collected, the relationships between them, and their possible articulations. It's all about listening, observing, and trying to understand what is at work inside the environment in place.

How does this translate into movement?

The dancers who read and interpret the scores use the body technique forming the basis of my work, which relies on awareness of the breath, the circulation and the distribution of the body's weight, and fluidity.

It was the work of Odile Duboc that guided me in my relationship with gravity. I experienced it in terms of a phase of vertical descent by the weight of the body beneath the earth's crust, then a phase of listening to what travels up from the earth through the body: it's like a wave, expanding our internal spaces and propelling movement.

How does yoga enter into your work?

In order to examine the body's spaces in more detail, in 1995 I embarked on an exploration using breath. Yoga helped me to realize the difference between physical respiration and respiration sustained by a thread of breath. It is the latter that has formed the basis of my work ever since.

This approach allows you to become aware of the body as a resonating volume, the perception is not only drawn into the internal space, but also the surrounding space, the body is porous, it is suspended in the air.

A new challenge is then presented, one that consists of being aware of atmospheric pressure while dancing:

experiencing that force, letting oneself become air-borne and showing the onlooker to see the means of support. And then instilling the desire to witness the encounter between each cell and each air molecule. The tiny interstices are measured by perception and this gives rise to a dance that extends, diffracts and, according to some, perhaps even slows time.

How would you describe your artistic process when working collaboratively with Kasper on sound?

Kasper will be performing "Amas." In the frame of my work, music is never an accompaniment—"Amas" is both a dance piece and a concert. Amas is a French word which means "pile" or "accumulation," and creates the verb "to amass."

First we talk about the general idea of the piece. And then, each one of us is translating the idea in his own media: music for Kasper, dance for me. [For "Amas"] we together defined the structure, talked about the (abstract) meaning of it, but of course I wrote the choreography (for 8 dancers) and Kasper did the music.

With the dance, the general idea was to reinforce the frontal aspect of the theater; the dance space is right in the middle of the stage. Kasper is playing in the first row in the audience facing the dance space. This desire to reinforce the frontal aspect of the stage is linked with the idea to make visible the use inside the choreographic score of non-classical directions and orientations.

The other idea was a dance slowly evolving (in one hour) from a dance on the floor to a dance standing up, in a 25 square meter area with 8 dancers always changing their position in this area. The aim was to create disproportions by juxtapositions and superimpositions, and to create lines and diagonals at the scale of the group that were changing hypnotically. In his own composition, Kasper says that "the structure of 'Amas' is a strange one: it comes from infinity and goes back to it."

Artist residency with dance workshop and music events; produced by Subtropics; presented by Subtropics and Tigertail Productions. Mon. through Wed., Audiotheque at ArtCenter/South Florida, 924 Lincoln Rd., Miami Beach; workshop and talk free; Wed. music concert \$10; for more info, www.tigertail.org.

Le Monde

29/12/17

Scènes

Théâtre, humour, opéra, danse... les spectacles qui ont marqué 2017

Les critiques du « Monde » ont sélectionné les spectacles qui les ont le plus marqués au cours des douze mois écoulés.

En savoir plus sur http://www.lemonde.fr/scenes/article/2017/12/29/l-annee-2017-remise-en-scene_5235829_1654999.html#JGzi0TGtc6JSpM6g.99

La sélection de Rosita Boisseau



- *Amas*, de Myriam Gourfink (Festival Faits d'hiver, Paris)
- *CHROMA_Don't Be Frightened of Turning The Page*, d'Alessandro Sciarroni (Centquatre, Paris)
- *Put Your Heart Under Your Feet... and walk/à Elu*, de Steven Cohen (Montpellier Danse)
- *The Great Tamer*, de Dimitris Papaioannou (Festival d'Avignon)
- *Rule of Three*, de Jan Martens (Festival d'Automne, Paris)
- *Crowd*, de Gisèle Vienne (Festival d'Automne)

La traversée de 2017 a apporté une fois de plus la preuve qu'au-delà des formes et des styles toujours disparates, la danse contemporaine est une expérience extrême du corps. Pour le performeur comme pour le spectateur. En janvier, décélération maximale. Dans le cadre du festival Faits d'hiver, Myriam Gourfink met en scène au maximum de la lenteur *Amas*, pour huit danseuses. Sur le fil d'une seule action – se relever –, un long ruban de micromouvements s'étire pour passer de l'horizontalité à la verticalité. (...)



<http://toutelaculture.com/spectacles/danse/filiations-de-raphael-cottin-lenteur-de-myriam-gourfink-remplissent-june-events/>

TOUTE LA CULTURE.COM

LES FILIATIONS DE RAPHAËL COTTIN ET LA LENTEUR DE MYRIAM GOURFINK REMPLISSENT JUNE EVENTS

15 juin 2018 Par

Amelie Blaustein Niddam

June Events continue sa route avec ses soirées composées de programmes aux fils toujours très tendus. Hier, l'histoire de la danse a croisé l'immobilité vivante.

Le festival organisé par l'Atelier de Paris-CDCN avait choisi hier de confronter Raphaël Cottin et Myriam Gourfink pour deux pièces qu'en apparence tout oppose. Tout commence avec **Parallèle**, la dernière création de Cottin. Il s'agit d'un pas de deux intergénérationnel où il partage le plateau avec Jean Guizerix. En 1986, ce danseur étoile de l'Opéra de Paris publie un livre qui justement se nomme *Parallèle*.

Raphaël Cottin adore raconter des histoires, comme il l'a fait avec son jeune public *C'est une légende*, présenté lors du dernier Avignon. Tout n'est ici de A comme Amour à Z comme Zéro, qu'une douce leçon de partage. En 2005, Jean a transmis un solo à Raphaël; *Oiseau Triste*, créé en 1972 au Théâtre des Champs Élysées.

Alors, les voici tous les deux, 39 ans pour l'un, 73 ans pour l'autre, dans l'intimité d'un studio de danse à la lumière tardive. En l'occurrence, le studio circulaire de Wilfride Piollet.

Danser ensemble qu'est-ce que cela veut dire ? Apprivoiser l'espace et le temps sûrement, selon le dogme juste de Merce Cunningham.

Alors, arabesques, sauts de chats, en dedans, en dehors.. La tessiture est, si on ose le mot, « classique ». Le dialogue se fait par la voix et le corps entre les deux qui s'amuse tellement de la situation. Qui apprend à qui ? On ne sait pas en fait. Il y a cette émotion de voir le corps empêché par l'âge, qui n'a pourtant rien perdu de son intensité.

Tout est symbole ici, et la musique nous fait voyager dans le temps. *L'adagio du Concerto en Sol* de Ravel a été la bande son, pour Jean, de *En Sol* de Jerome Robbins, dansé à Garnier. Ils sont chacun l'héritier de l'autre et parlent la même langue, celle des barres parallèles flexibles qui sont par définition, absentes. Dans cette méthode, l'appui ne se fait pas sur une barre mais sur l'imaginaire, dans un corps pris dans sa globalité. La nostalgie résonne fort entre deux exercices visant à améliorer la souplesse et la dextérité des poignets à l'aide de petites balles. On écoute Satie, et on se laisse porter.

Si Cottin raconte, Gourfink elle se tait, beaucoup. **Évaporé** se place dans lui aussi dans la filiation mais cette fois personnelle de la chorégraphe. Depuis *Bestiole* où l'on a croisé la route de la chorégraphe de la lenteur sans jamais plus la quitter, toutes les pièces allient la musique electro-acoustique et rythmique de Kasper T. Toeplitz et des interprètes.

Ici, quelque chose change. En guise de préambule à la pièce on assiste à un concert du percussionniste Didier Casamitjana, qui travaille avec Kasper T. Toeplitz depuis 1998. Nous sommes dans le hall du théâtre de l'Aquarium, et au centre un jeu de gongs est installé. Différentes tailles pour différents sons. Lui est au centre et provoque un vrombissement tout à fait cosmique. Si on ferme les yeux, la musique entre immédiatement, elle n'est que sensation et le trouble de la perception est immédiat.

C'est donc dans un état méditatif que nous entrons en salle où nous trouvons une disposition classique pour Gourfink. Ses danseuses sont en médiation, concentrées entre les projecteurs posés au sol qui créent comme un îlot refuge. Kasper T. Toeplitz est en place, cette fois muni d'une basse électrique et Didier Casamitjana est cette fois-ci assis devant des disques en pierre.

Le mouvement n'en est pas un, chez Gourfink, tout part du yoga où par définition, tout n'est que transformation. Il faudra plus d'une heure à Amandine Bajou, Carole Garriga, Deborah Lary, Azusa Takeuchi et Véronique Weil pour traverser le plateau et retrouver la verticalité et la marche. Elles se confrontent à la pression de l'air que la musique renforce. Un grand écran nous montre des couleurs qui deviendront de l'eau et les filles, toutes en gris, deviennent un seul corps échoué comme une plante aquatique qui flotte.

Le corps est poussé à l'extrême dans ses torsions et ses ouvertures. Elles tremblent peu. Tout n'est que concentration maîtrisée, et c'est là que la transformation apparaît. On est alors suspendus à l'idée qu'un coude se déploie ou qu'un dos se courbe. La tension n'est pas agressive ici, elle remplit. Comme à chaque fois, on sort de là *stone* et surtout rempli d'énergie, comme après une séance de méditation.

Alors, évidemment, les pièces de Gourfink demandent une écoute radicale et n'autorisent aucun voyage. Il faut être dans soi pour entrer dans son geste. Si on s'autorise faire corps avec la proposition, alors **Évaporé** n'a rien de volatil.

MACULTURE

<http://www.maculture.fr/entretiens/myriam-gourfink-evapore/>

Myriam Gourfink, Évaporé

Propos recueillis par **François Maurisse & Wilson Le Personnic**. Publié le 10/09/2018

Figure iconoclaste dans le paysage chorégraphique contemporain, la danseuse et chorégraphe Myriam Gourfink développe une écriture singulière et clairement identifiable depuis le début des années 2000. Formée à l'analyse du mouvement de Laban et à des techniques somatiques telles que le yoga, l'artiste déploie une recherche chorégraphique fondée sur les techniques respiratoires dans un rapport à l'espace-temps singulier qui engage un étirement du temps, une précision millimétrée du geste, une force de jaillissement subtile. Avec sa dernière création *Évaporé*, la chorégraphe poursuit sa recherche autour de l'élément eau, dans toute sa fluidité et son évanescence.

Pièce après pièce, vous semblez développer une arborescence d'oeuvres éminemment connectées entre elles. Quelle est cette méthodologie de recherche, ce processus de création, ce rapport à la composition, particulier qui tend un fil rouge entre toutes vos pièces ?

À la base du développement de ce travail il y a des enjeux omniprésents. Le premier vise le traitement du temps. Cette visée s'est construite d'une part en écoutant les musiques actuelles, d'autre part en pratiquant le yoga. L'idée est de fuir la pulsation rythmique, trop liée, à mon sens, à la musique tonale, voire même fuir tout accident brusque venant marquer le temps afin de gommer tout événement attirant l'attention, et se situer uniquement dans un temps continu toutefois modulé par différentes vitesses à l'intérieur de la lenteur. J'ai été très marquée par la musique de La Monte Young ou de Phill Niblock, la « Noise » de C.C.C.C. (Cosmic Coincidence Control Center), ou la musique « post-noise » ou « post contemporaine » de Kasper T. Toeplitz. Concrètement, j'ai tenté de mettre en place ce temps « coulé », grâce au yoga.

Comment cette pratique du yoga participe à la composition de vos chorégraphies ?

Dans cette pratique, la perception, le souffle et la concentration sont à l'origine de l'effectuation du geste. La respiration est effilée, elle s'étire et chaque millimètre d'espace intérieur ou extérieur devient un gouffre à explorer par les sens. Un des objectifs du yoga est à mon sens de s'autoriser toutes ces explorations. Ces voyages absorbent l'attention, il est nécessaire de prendre son temps pour mieux sentir. Cette pratique a ouvert de nouveaux enjeux : celui de traiter l'espace de façon « micro tonale », de considérer et sentir chaque cellule, chaque particule, chaque atome. Je m'appuie alors sur la Cinégraphie Laban que je modifie pour en ouvrir les possibilités spatiales : unifier l'attention, le souffle et la perception du danseur afin que le geste soit habité, et que celui-ci s'autorise cette exploration, en faisant ses propres choix. J'utilise là encore la Labanotation pour proposer à l'interprète diverses techniques de mobilisation des sens, de la respiration, de la concentration et pour écrire des partitions ouvertes à l'intérieur desquelles il-elle viendra faire des choix.

Pouvez-vous revenir sur les enjeux de la création d'*Évaporé* ?

Si le titre *Évaporé* suggère le changement d'état d'un liquide, il indique aussi l'assèchement. Le projet est une réflexion sur la disparition de certaines cultures et comment malgré cela ces cultures continuent à nous nourrir : c'est l'histoire de la déesse des arts Saraswati, qui est aussi un fleuve asséché, dont le lit continue pourtant de façon souterraine à charrier la culture. Peut-être est-ce aussi le cas de l'arbre des Séphiroth, l'arbre de vie qui continue à nous renseigner sur les valeurs émancipatrices des Kabbalistes du moyen âge, sur les valeurs émancipatrices des juifs de l'est avant la shoah... Ainsi pour *Évaporé*, deux axes de recherches se sont développés : l'un dédié à l'arbre des Séphiroth et l'autre à Saraswati.

Comment les techniques de respiration issues du Yoga ont-elles nourri le travail de cette nouvelle création ?

Je m'appuie sur des techniques issues d'un yoga d'origine tibétaine qui viennent stimuler les différentes enveloppes ou Koshas (il y en a 5 cinq) d'une personne. Pour cette pièce je stimule trois Koshas. Celle du corps physique (qui correspond à mon sens à la matrice d'eau), pour cela la partition chorégraphique propose des actions qui sont écrites dans le langage que je développe à partir de la Labanotation. Puis celle du corps de l'énergie (la matrice d'air) : après un travail qui consiste à évoquer l'énergie de la lune, celle du soleil, ou celle d'un arc en ciel, les danseuses viennent aspirer ces différentes énergies (couleurs, luminosités) et les diffuser dans l'axe médian, les centres énergétiques, les côtés, l'avant, l'arrière du corps, les membres et les organes génitaux. La dernière enveloppe est celle de la béatitude (la matrice immatérielle), les danseuses stimulent l'espace du front, son épaisseur, son étendue, elles y tracent un triangle à l'intérieur duquel elles se concentrent.

Comment cette chorégraphie, très écrite, évolue-t-elle dans l'espace ?

Tout commence avec mon interprétation de l'arbre Séphirothique, qui contient trois grandes matrices : une matrice d'eau (la vidéo), une matrice d'air (les danseuses) et une matrice « immatérielle » qui correspond, dans mon ressenti, à la musique. La rencontre entre les trois médiums est une transposition personnelle de la descente de l'énergie dans l'arbre des Séphiroth.

La danse suit un Z lumineux, un éclair, le tracé de la descente des énergies de l'arbre de vie. Chaque trait lumineux correspond à une partition spécifique que suit chaque danseuse.

Quelle place avez-vous laissée aux interprètes lors du processus de création ?

J'ai écrit une première ébauche de partition que les interprètes ont chacune explorée. À la fin de chaque session, elles m'ont donné leurs avis et m'ont fait part de leurs expériences. J'ai ensuite corrigée et affiné la partition en fonction de leurs retours et de mes propres observations. Une autre résidence nous a permis de mettre à l'épreuve cette nouvelle version. Durant les différentes étapes de travail, la partition étant ouverte elle a donné matière à de nombreuses variations de la pièce. Les danseuses ont stabilisé la matière de la descente énergétique dans les neuf canaux de l'éclair. Afin d'arriver à l'état de « transe » dans les fleuves invisibles, nous avons décidé de laisser la partition des cinq « Saraswatis » ouverte qui permet des variations d'un soir à l'autre.

La musique de Kasper T. Toeplitz a toujours été très importante dans l'écriture de vos pièces. Comment, pour *Évaporé*, cette collaboration s'est-elle renouvelée ?

Avant toute chose, nous dialoguons. Pour *Évaporé*, Kasper était présent dès les premières sessions d'exploration, il s'est imprégné de la danse, a fait des essais sonore, des essais vidéo, des essais avec les capteurs. Je lui ai montré mes dessins de parcours, il m'a fait part de ses idées concernant l'instrumentarium, et les images vidéo. La dramaturgie globale s'est progressivement mise en place grâce à ces échanges. Kasper a écrit une première partition avec Didier Casamitjana. Il a proposé d'utiliser des tambours chamaniques, comme en réponse à la dramaturgie. Kasper a eu l'idée de créer un tambour plus grand avec une toile en coton pour obtenir des graves plus profonds. Puis il a finalement décidé qu'il jouerait de la basse électrique.

Les danseuses sont équipées de capteurs qui influencent l'écriture sonore en direct. Ce n'est pas la première fois que vous utilisez le corps comme instrument de production ou de transformation de la matière sonore...

Dans nos projets, notre idée est d'utiliser les dispositifs de captation pour jouer avec l'inattendu, augmenter le potentiel d'imperfections d'une représentation, défendre la nature non domesticable du vivant. L'idée est de rendre vivant la génération des images numériques et du son électronique, en captant les tremblements des gestes des danseuses pour venir perturber, salir, dans des ambitus de possible, la vidéo et la musique. L'idée est de cultiver le paradoxe, détourner l'emploi conventionnel des technologies vouées souvent à l'extrême précision, et les utiliser au contraire comme moyen d'augmenter l'irrationnel, l'imprévisible.

***Évaporé*, chorégraphie Myriam Gourfink. Avec Amandine Bajou, Carole Garriga, Deborah Lary, Azusa Takeuchi, Véronique Weil. Vidéo, composition live-electronics et basse électrique Kasper T.Toeplitz. Percussions Didier Casamitjana. Interprétation vidéo Jeffrey Gerbé Régie et mise en espace sonore Zakariyya Cammoun.**



Photo © Laurent Paillier.

© Laurent Paillier | photosdedanse.com



<http://toutelaculture.com/spectacles/danse/myriam-gourfink-lenteur-vient-desir-de-sentir-sarreter-sentir/>
17 septembre 2018 Par
Amelie Blaustein Niddam

Myriam Gourfink : "La lenteur vient du désir de sentir, s'arrêter pour tout sentir"

Si la danse est synonyme de mouvement, rien n'indique qu'il doit être rapide. Myriam Gourfink pousse au paroxysme l'apport de la lenteur au plateau. Rencontre.

La lenteur, que vous inspire ce mot ?

être à l'intérieur du temps, sentir l'écoulement du temps sans le compter, vivre un temps qui donne le sentiment d'une éternité.

Etre absorbée par la découverte de l'environnement, de l'autre, de soi, à l'écoute du monde. Faire un point d'arrêt pour s'autoriser à sentir. S'émanciper.

Souvent, pour parler de vos spectacle à des personnes qui ne vous connaissent pas je dis " Pour traverser le plateau, les danseuses de Myriam Gourfink prennent toute la durée du spectacle"; Cela vous semble juste ?

Pour certaines pièces comme *Evaporé* (2018) ou *Une lente mastication* (2012), les dessins de parcours de la partition chorégraphique invitent effectivement les interprètes à une traversée du plateau, invitent les spectateurs à un transport. Ces traversées composées de cycles, amènent, je l'espère, les spectateurs à vivre la boucle d'un temps sans fin.

Pour d'autres projets, comme *Gris* (2016), ou *Amas* (2015), l'espace de la danse peut être restreint. L'espace des parcours est alors une zone de 3 mètres sur 3 pour *Gris*, une zone d'environ 4 mètres sur 4 pour *Amas*.

Dans ces deux pièces le brassage (lent) de ces petits espaces est incessant. *Gris* est un dialogue avec le sol, d'un bout à l'autre de la pièce les danseuses restent à terre, voyagent horizontalement sans traverser le plateau, car l'espace ici est davantage celui de l'autre : les danseuses se portent les unes les autres. Le projet *Amas* propose une remontée lente des corps, invite à une élévation. L'espace vertical est l'enjeu de la pièce.

Vous enseignez et pratiquer le yoga, la lenteur dans vos spectacles est-elle une méditation ?

Je l'espère. Une méditation en mouvement. Je m'appuie sur les techniques de méditation du yoga d'origine tibétaine que je pratique pour induire le mouvement. Ces techniques étirent le souffle, ce qui a pour effet de ralentir le geste. En stimulant attention et concentration, ces techniques stabilisent le mental, qui accepte alors d'accompagner les explorations de l'appareil perceptif.

Avez-vous déjà expérimenté la rapidité ?

Oui beaucoup et je continue à l'expérimenter parfois dans des cours de danse. Plus jeune je jouais des claquettes amplifiées dans un groupe de musique expérimentale dans lequel j'étais très engagée, j'étais très rapide avec les frappes de pieds.

Aujourd'hui, dans mon travail artistique, je me positionne sciemment du côté de la lenteur, car cela me permet avant toute chose de proposer un traitement du temps radicalement différent. Etre comme à l'intérieur du temps implique un changement de paradigme : ça n'est pas avancer, ça n'est pas aller de l'avant, s'est s'élever, c'est prendre le temps de savourer chaque morceau de vie, pour ne pas nuire, ne pas alimenter le stress ou la déperdition d'énergie.

Ce que je nomme lenteur vous concernant est plutôt, je crois , une rencontre entre les vrombissements de Kasper Toeplitz et votre travail sur l'air, finalement, est-ce que le rythme de vos pièces est une conséquence de cette recherche ?

La lenteur vient du désir de sentir, s'arrêter pour tout sentir. Ecouter le souffle, percevoir comment il circule dans l'espace du corps, et se laisser guider par l'élasticité de ce mouvement d'expansion et de rétraction, qui est comme un voyage, à chaque inspire, à chaque expire, au bord de la non existence. Le mental se calme et il est possible de percevoir les frémissements des tissus corporels jusque dans la moelle osseuse, d'écouter la fibrillation de l'air dans les oreilles qui monte en intensité.

Ces expériences intérieures ont sans doute préparées la rencontre avec l'univers musical de Kasper Toeplitz. Travailler ensemble, pour tisser vibrations sonores et frémissements corporels, c'est imposé à nous comme une évidence : nous avons créé en l'espace de vingt années plus de trente pièces.

Autre sensation : la lenteur permet un mouvement continu impossible à réaliser si on accélère.

Absolument, à mon sens la lenteur est comme un zoom sur chaque éclat d'instant, elle permet de rendre visible et sensible l'avènement et l'effondrement de chaque instant.

La composition est conçue en terme de transition, de passage constant. Il n'y a plus de parties, c'est un seul grand chapitre dans les couches du temps.

Concernant la pratique, qu'est ce que cela implique corporellement de ralentir ?

En expérimentant j'ai senti qu'il fallait développer l'amplitude respiratoire et une puissance de la musculature interne, afin de soutenir les équilibres et les appuis lors de la réalisation d'un geste dans l'espace aérien, de façon à ce qu'il n'y ait pas de rupture. Il faut pour cela stimuler la musculature profonde. J'ai pu remarquer, ces vingt dernières années, que pour aller dans les limbes du temps, il est nécessaire de dissoudre les résistances mentales, nécessaire de capituler, et de cultiver un esprit calme, posé, qui accompagne l'exploration corporelle en savourant chaque moment.

Sur quoi travaillez-vous en ce moment ?

Je compose et répète une pièce d'une durée de quatre heures dont le titre est *Glissement d'infini*, qui sera créée au centre Pompidou les 12, 13 et 14 avril 2019. Ce projet est pensé à partir de la figure « de l'animal qui se traîne », le serpent ; voire à partir de son changement d'apparence corporel, sa mue. Dans la cosmogonie hindoue, le serpent Shesha Nâga, appelé encore Ananta (l'infini, le sans fin) accueille Vishnou dans l'intervalle entre la fin d'un grand cycle temporel et la création d'un nouveau. Le nâga est le serpent gardien des richesses, et de l'énergie vitale.

Le Monde

21/09/2018

Corps au ralenti et gestes suspendus

Plusieurs spectacles de danse, en cette rentrée, témoignent d'une propension à la lenteur et à l'introspection.

LE MONDE | 21.09.2018 à 17h03 • Mis à jour le 21.09.2018 à 17h25 | **Par Rosita Boisseau**

La manœuvre de la rentrée consiste à... ralentir ! Autrement dit, lever le pied d'un côté, appuyer sur le frein de l'autre. Un changement de vitesse que de plus en plus de chorégraphes enclenchent. Dans le sillage millimétré de Myriam Gourfink, championne du mouvement microscopique depuis 1996, la lenteur et la suspension du geste dilatent des spectacles aux infra-intensités, à l'opposé des trépidations actuelles. (...)

Jérôme Bel a collaboré en 1999 avec Myriam Gourfink pour le solo *Glossolalie*. Dès 1996, Gourfink, tête chercheuse opiniâtre, fouille une veine souterraine dont la trajectoire – parfois quelques mètres à peine en deux heures de spectacle – est inversement proportionnelle à l'ébullition intérieure des interprètes. A la base de sa démarche, une phrase du compositeur Pierre Boulez (1925-2016) conservée depuis son adolescence. « *Il évoquait, en parlant de la musique, le temps strié et le temps lisse, raconte-t-elle. Dans le premier, on compte le temps pour l'occuper ; dans le second, on occupe le temps sans le compter. J'ai trouvé le deuxième à travers la lenteur qui n'est pas métronomique et permet un flux du temps, sans rupture. On n'avance pas, on s'élève.* » Myriam Gourfink répète *Glissement d'infini*, qui sera créé en avril 2019 au Centre Pompidou.

Witness

PERFORMANCE.DISCUSSION.COMMUNITY

<https://witnessperformance.com/dance-massive-quake/>

Dance Massive: Quake

by [Andrew Fuhrmann](#) March 27, 2019

Andrew Fuhrmann on the intense minimalism of Myriam Gourfink and Hellen Sky's *Quake*

In *Quake*, [choreographers Myriam Gourfink and Hellen Sky](#) – respectively Polish-French and Australian – have created a concentrated hour-long slow-motion performance in which the spectacle of almost-immobility approaching but never quite achieving actual immobility is raised to the level of cosmic drama.

The work is performed against an enveloping soundscape of distortion and sporadic fremescence created by Australian composer and double bassist [Mark Cauvin and Polish-French composer Kasper Toeplitz](#), Goufink's long-time collaborator. The pair use a combination of live instrumentation and heavy digital processing to create a sort of densely unmusical fugue. It's an extreme sonic experience, composed in real time, but the effect is somehow ethereal. This is the roar of the jet stream, not the sandblaster.

Gourfink, currently based in Paris, is well-known for the intensity of her minimalist performances. This show has similarities to [her *Breathing Monster*](#), a solo work which has toured extensively and was performed at [Dancehouse](#) in 2013, but here the presentation is more theatrical, with a more immersive visual aesthetic.

Quake is both a performance and an installation. It's a total environment, a cohesive atmosphere of fascination. The back room in the Magdalene Laundries at the Abbotsford Convent is already a moody space, with its peeling green paint and heavy rafters, but Niklas Pajanti's artful lighting creates a relaxed, almost romantic ambience. The performance space at the centre of the room is surrounded by piles of cushions and suggestive heaps of white and black plastic, with only a few chairs against the walls.

In one corner of the stage there are columns of feathers strung from the rafters, as if tumbling from the sky. Some are dark brown, others are banded brown and white, like hawk feathers. There are pink flamingo feathers and a column of white feathers, each stamped with the same motto in red: "I am the Cosmos".

There's also a single strand of conductive thread glowing neon blue. Like the feathers, this thread reaches from the floor to the rafters; it's an evocative detail, suggesting the thinnest sliver of blue sky running between the earth and the outer reaches of wherever.

As the performance begins, the thinness of this glowing thread is matched by a thin high-pitched whine, as Toeplitz and Cauvin cautiously worry at their instruments. Seen from across the room, the movement of the two dancers is at first all but imperceptible; soon, however, a kind of barely pulsing quiver can be detected. As the minutes pass and the accompaniment becomes louder and more layered, a lateral twisting and rising intention emerges, but so slowly that it's difficult to visualise the trajectory. It's difficult even to know if the two are performing in unison or following their own patterns.

From where I'm sitting, I can see both the screen which Toeplitz is using and a monitor on the floor near the dancers. A digital timer is clearly visible on both screens, and I imagine that most people in the audience can also see it. This adds a discordant narrative element to the performance. The clocks create an expectation and a concomitant anxiety. We know that the show is only an hour long, but the performers, both the dancers and musicians, are slow and painstaking in their composition. Will *Quake* fit into an hour?

Without the clocks, it would be easy to slip into quasi-religious bombast when describing this performance, or at least to invoke ideas of the sublime or the numinous or the mythic. But the constant reminder of seconds and minutes passing creates an effect of containment or constraint. As the performance swells to its climax of maximal volume and minimal movement, it almost feels as though a boundary were being tested, as if the show were pressing against the limits of its allotted time. That limit, of course, does not give way; and the final fifteen minutes of *Quake* feel something like an ebb tide as it recedes into itself.

This is nonetheless a powerfully allusive performance. As in earlier pieces by Gourfink and Toeplitz, there's an impression of near weightlessness as the dancers fluidly orchestrate their gestural minims. The details of the installation, however, seem to link this weightlessness to images of flight. One thinks of those hawks, for instance, rising on a thin line of sky, gripped by narrow currents of air. It's an image of controlled bodies, tensed, all but motionless – soaring.

***Quake*, choreography and performance by Hellen Sky and Myriam Gourfink, sound design and performance by Mark Cauvin and Kasper T. Toeplitz, lighting design by Nik Pajanti.**

Presented by Dancehouse as part of Dance Massive at Abbotsford Convent, Magdalen Laundries, 1 St Heliers Street, Abbotsford. MELBOURNE

fjord

FJORD REVIEW

MARCH 30 2019

<https://www.fjordreview.com/dark-night-jill-orr-quake-hellen-sky/>

Gracia Haby

Sky, together with Myriam Gourfink, and music by Mark Cauvin and Kasper T. Toeplitz, have constructed a complimentary geography of blanketed islands to negotiate. Electric blue cabling tumbles from the rafters, and feathers, perhaps plucked from the birds that earlier squawked for Orr, flutter not as nature but as a mobile. The former laundry is once more transformed, while still remaining an unsettling space in which to drop anchor. One of the last to enter, I find a spot on the dusty floor. At the centre, Sky, Gourfink, Cauvin and Toeplitz wait and yet have already begun. The measured, barely perceptible movements of Sky and Gourfink harpoon me to my spot. The slow thought of their actions making the movements of the audience slumped and repositioning themselves on the patchwork of beanbags look fast and furious. The contrast, the different planes, a sensory delight!

“In a world that moves too fast, the ‘players’ invite us to reflect on the nature of movement and affect in our relationship to environment and landscape, palimpsests of histories, digital interfaces and cellular structures . . . Breath[ing] new meaning into everything that we see, hear and feel.”⁵

And I bob on, pins and needles be damned. (It could have been hours. Was it?)

The Sydney Morning Herald

INDEPENDENT. ALWAYS.

THE SYDNEY MORNING HERALD

https://www.smh.com.au/entertainment/dance/audience-transfixed-by-unnerving-performance-20190322-p516iv.html?ref=rss&utm_medium=rss&utm_source=rss_feed&fbclid=IwAR0EK8nVC7WvwD_1u1CuAaMSu1dpaP50sw-YK4rzm535iW8oA2d1opeJNAo

Audience transfixed by unnerving performance

By Kim Dunphy

March 22, 2019 — 12.12pm

DANCE MASSIVE

Hellen Sky and Collaborators' *Quake*. *CREDIT: GREGORY LORENZUTTI*

QUAKE ★★★★★

Hellen Sky and Collaborators, Abbotsford Convent, March 21-23

Hellen Sky and colleagues' *Quake* took place in the Abbotsford Convent's newly refurbished Magdalen Laundries, a space that evidenced its disturbing history in the distressed patina that remains on the walls. It was set up like a cosy, hippy lounge room, with comfy furniture including inflatables and beanbags for the audience to relax on. This was augmented with roof hangings of natural materials, leaves and feathers, and piles of blue electric lights on the floor.

Fresh start as Abbotsford Convent reopens historic laundries

Add to shortlist

The performance, however, significantly juxtaposed this setting – it was the most unc cosy and unnatural event. The dancers were almost inhuman in the sustained quality of their movements: dreamlike, remote, bound and weightless. The score might have been: “Cross the floor of the space, pass each other and then turn your body inward. Take more than an hour to do this.”

Blue lights, like stigmata, glowed on the hands of dancers **Sky and Myriam Gourfink**, adding to the eeriness, along with the music (live and electronic) **by Mark Cauvin and Kasper T. Toeplitz**. This included a double bass played in most unexpected ways – at one stage like a handsaw, almost cleaving the instrument's strings.

This show was long, especially for a contemporary dance work. Considering the show's starting time of 10pm on a school night, the large audience nevertheless seemed transfixed. They sat with focused attention for the entire 70 minutes, appropriately matching the performers' rapt intensity.

la terrasse

DANSE - ENTRETIEN / MYRIAM GOURFINK

Myriam Gourfink crée *Glissement d'infini*

ENTRETIEN / MYRIAM GOURFINK

CENTRE POMPIDOU / CHOR. MYRIAM GOURFINK

Publié le 23 mars 2019 - N° 275

Chorégraphe de mouvements qu'impulse la respiration, d'une lenteur qui devient virtuose, Myriam Gourfink crée *Glissement d'infini* au Centre Pompidou. Dans cette pièce de quatre heures pour cinq danseuses, inspirée par la figure du serpent, le public est invité à entrer et sortir à sa guise, à se mouvoir comme bon lui semble.

D'où est venue votre envie de travailler à partir de la figure du serpent ?

Myriam Gourfink : En dansant en pleine nature. J'explorais le mouvement dans un endroit où la terre était très meuble, aussi chacun de mes appuis glissait. J'ai ensuite transposé l'expérience en studio en étudiant le spectre des appuis glissés : de l'effleurement, en passant par le contact, jusqu'au transfert de poids. Essayant toutes les combinaisons, j'ai abandonné la reptation au profit d'un jeu plus inattendu : le glissement de la tête, des mains et pieds au sol, pour soulever coudes, genoux et bassin.

« La chorégraphie joue avec une gradation de contraintes concernant la motricité de la tête. »

Comment cela impacte-t-il la danse, votre vocabulaire ?

M.G. : C'est essentiellement la contrainte de garder la tête au sol, qui a, pour ainsi dire, opéré une mue, ou plus concrètement un changement de mes habitudes motrices. En effet, dans le travail que je développe depuis vingt ans, dont le principe est de laisser des respirations très amples guider le mouvement, la tête se soulève ou se dépose au sol spontanément pour faire contrepoids. La contrainte, consistant à garder constamment la tête au sol, oblige à trouver de nouvelles circulations et une intensification du gainage. Toute la dramaturgie de *Glissements d'infini* est une évolution des mouvements de tête, celle-ci une fois soulevée devient l'initiatrice du mouvement. La chorégraphie joue avec une gradation de contraintes concernant la motricité de la tête.

Que change dans votre composition le fait de créer pour un espace non frontal, pour un public nomade dans un temps long ?

M.G. : En explorant en studio, le temps long ainsi que la forme non frontale se sont imposés. C'est donc la pratique qui a conduit au choix du format. La juxtaposition des indications de glissements et des contraintes concernant la tête génèrent des déplacements sinueux. Ces chemins sinueux, pleins de retournements, induisent un temps long et appellent la proximité du public. Ces sinuosités sont l'emblème de ce projet, elles proposent délibérément un corps inefficace, qui savoure son rapport au sol, à l'espace qui l'entoure et au temps.

Propos recueillis par **Delphine Baffour**

[Myriam Gourfink crée *Glissement d'infini*](#)

MA CULTURE

Myriam Gourfink, Vivre l'épaisseur du geste
<https://www.maculture.fr/entretiens/myriam-gourfink/>

Propos recueillis par **Wilson Le Personnic**. Publié le 20/07/2019



Photo © Abbaye de Royaumont

Pause estivale pour certains, tournée des festivals pour d'autres, l'été est l'occasion de prendre du recul, de faire le bilan de la saison passée, mais également de préparer celle à venir. Ce temps de latence, nous avons décidé de le mettre à profit en donnant la parole à des artistes. Pour cette troisième édition des « entretiens de l'été », une nouvelle série d'artistes s'est prêtée au jeu des questions réponses. Ici, Myriam Gourfink.

Animée par une pratique approfondie du yoga et une étude de la notation Laban, la danseuse et chorégraphe Myriam Gourfink développe depuis 20 ans une recherche chorégraphique riche et complexe qui entrecroise techniques somatiques et nouvelles technologies. Elle présente à la rentrée au Festival d'Automne *Glissements*, une performance pour les salles des *Nymphéas* au Musée de l'Orangerie, et co-signe l'ouvrage collectif *Composer en danse – Un vocabulaire des opérations et des pratiques*, fruit d'une recherche menée avec Yvane Chapuis et Julie Perrin, dont la publication est prévue pour le mois de décembre.

Quels sont vos premiers souvenirs de danse ?

Aussi loin que je me souviens, je n'avais pas cinq ans car mes parents habitaient encore le village où je suis née (Chaumont-en-Vexin). Mes premiers instants de danse sont les séances de danses traditionnelles que mon père aimait dans le cadre du mouvement « À Cœur joie ». C'était un groupe d'amateurs adultes, j'adorais danser avec eux. Les parcours et trajectoires de ces danses folkloriques me plaisaient particulièrement : je passais d'une main à l'autre, j'étais fascinée de sentir et de comprendre comment un cercle se transforme en farandole, devient une ligne de couples qui se pulvérise en quatuor avant de redevenir cercle. J'aimais particulièrement les danses d'Europe de l'Est d'où mon père était originaire : elles comportent des portés qui m'euphorisaient. L'une d'elles, ma favorite, était je crois une danse hongroise : c'était un cercle qui tournait en sens horaire, en prenant de la vitesse, les pieds des femmes décollaient du sol, les tours

s'accéléraient et les corps étaient propulsés à l'horizontale ; je faisais alors l'expérience d'un corps sans poids, la sensation d'envol, la lévitation, un sentiment de légèreté et de liberté...

Mes parents aimaient tout danser ; ils ne manquaient jamais une occasion, étaient de toutes les fêtes. Je me souviens d'un bal populaire en plein air dans un champ : flonflons de valse, tango, java, polka alternaient avec rythmes de charleston, rock, twist, jerk, soul, disco. Mon regard d'enfant était rivé sur le bas des jambes des danseurs, leurs chaussures ou leurs pieds nus maculés de poussière foulaient, frappaient, creusaient le sol et en retournaient la terre. Je conserve de ce souvenir un parfum de folie sensuelle et collective.

Qu'est-ce qui a déclenché votre envie de devenir chorégraphe ?

Dans les colonies de vacances « À Cœur joie », je m'inscrivais systématiquement dans les ateliers d'expression corporelle, au sein desquels les méthodes pédagogiques mises en œuvre permettaient à mon imaginaire de se dilater. Parallèlement, dans les classes de danse classique que je prenais au Conservatoire, le professeur nous laissait un temps pour improviser ou inventer de petites scénettes dans lesquelles nous pouvions développer un langage gestuel personnel. Ces exercices m'absorbaient, j'y prenais tant de plaisir qu'un jour l'enseignante a suggéré avec humour que je devienne chorégraphe. À partir de ce moment, j'ai commencé à créer des danses : dans mon esprit j'étais chorégraphe. J'avais, je crois, ayant observé mon père à l'œuvre, développé la capacité de fédérer autour d'un projet un groupe de personnes : mes camarades de classe, mes frères et sœurs, mes amis du Conservatoire ou de colonies de vacances, et bien plus tard ceux des nombreux collectifs dont j'ai fait partie ou que j'ai impulsés, tous à un moment donné se sont laissés embarquer pour danser dans mes premières et très mauvaises « chorégraphies »...

Si je raconte ces anecdotes, c'est parce qu'elles forgent mon histoire. À mon sens, être artiste n'arrive pas via une opération magique. En ce qui me concerne, si je veux être tout à fait honnête, être chorégraphe relève d'un long processus que je souhaite de plus en plus dévoiler, rendre le plus transparent possible, ne serait-ce que pour remercier l'intelligence déployée par les pédagogues et amis que j'ai eu la chance de croiser, mais aussi pour rendre compte avec lucidité du travail et des choix de vie que la décision d'être artiste implique. En effet, j'aurais pu refermer la porte, avoir un job tranquille tout en continuant comme mes parents une activité de danse en amateur. Et c'est là où se joue le tournant décisif. En moi-même, j'étais claire et déterminée : pas question de faire le choix d'écouter les Sex Pistols, pour ensuite me laisser aller à tourner le bouton radio et remettre « tranquillou » les Pink Floyd, ou pire encore me mettre à écouter U2...

En 1991, J'ai 23 ans, je rencontre dans une usine désaffectée où je répétais un groupe du courant artistique postindustriel français : les Von Magnet. Ils me proposent de danser dans leurs performances qui mêlent musique électronique, danse, théâtre, images. Ils m'offrent la possibilité de répéter dans les usines où ils vivent et travaillent et m'embarquent dans leur histoire : tournées en camion, hébergement dans des squats, performances en France et en Europe. Nous avons très peu de moyens, et quand nous ne sommes pas sur les routes, nous répétons. Nous travaillons comme des fous. Je suis enthousiaste et complètement engagée dans cette mouvance postdadaïste. Heureuse et fière de retrouver mes manches, travailler, danser dans les usines désaffectées pour prendre le temps d'envisager et d'essayer tous les possibles, fabriquer ma caisse à outils : bricoler. En parallèle, je fonde avec deux amis un groupe de noise music : guitare et basse électriques saturées, je joue des claquettes sur un plancher électrifié, je chante et je compose.

Au Théâtre Contemporain de la Danse, Christian Tamet me soutient et me permet de suivre de nombreux stages conventionnés AFDAS pour danseurs professionnels. Par ce biais, je continue à me former, à rencontrer de nombreuses esthétiques dans le champ de la danse contemporaine d'alors – et je découvre le yoga. En 1995, Odile Duboc me prend comme stagiaire au sein de son équipe, puis me propose de travailler. Elle me pousse à composer, m'alloue des temps de studio. Elle me fait don de son regard aiguisé, de sa patience et de sa confiance. Elle me donne de son temps en formulant retours et critiques constructifs. S'ensuit la création de mes deux premiers solos : *Beith* (1996) et *Waw* (1998).

En tant que chorégraphe, quelle danse voulez-vous défendre ?

Une danse reliée à ce que j'identifie comme des endroits encore peu explorés, et que je perçois et défends comme les enjeux de la danse aujourd'hui. Ces espaces sont multiples, ils sont fortement enracinés dans les fondements de la danse moderne, notamment ceux de Rudolf Laban. La danse que j'approfondis vient tout autant de la mise à l'épreuve du matériau d'une danse populaire actuelle que de ma pratique assidue du yoga, ou d'une recherche visant à formaliser un langage, pour donner à sentir comment la danse pense ; (et tout autant) d'une interrogation sur la relation de la danse au rythme que d'une extrapolation de diverses pratiques musicales.

Dans les années 1990, je commence à me rendre de plus en plus fréquemment dans des concerts de musique noise.

Contrairement aux concerts de punk qui propulsaient mon corps dans l'aventure déchaînée des pogos et autres danses populaires de la fin du siècle, j'y expérimente une nouvelle forme de danse collective d'expression populaire : la danse statique propre à ces concerts. Immobilité qui m'amène à écouter et à sentir la danse des flux, c'est-à-dire les multiples circulations incessantes et spontanées qui s'activent en nous en fonction de la relation que nous tissons, malgré nous, avec ce qui nous environne. Lorsque je me rends dans ces concerts aujourd'hui, en une demi-heure je suis dans le même état qu'après une séance de trois heures de yoga. Je vis cette danse statique comme une pause nécessaire, qui suscite le jaillissement de la pulsion de vie que j'identifie personnellement au flux. Avec le poids, l'espace et le temps, le flux fait partie des quatre facteurs du mouvement analysés par Laban dans son système de notation du mouvement : la cinétopographie.

Pour la création de cette danse du flux, la pratique du yoga a également été décisive. Je considère le yoga comme un laboratoire d'exploration, une discipline scientifique qui apprend la maîtrise du flux en l'éveillant, en le libérant, en le fixant, en le dirigeant et en l'harmonisant. La danse que je développe explore le mouvement à partir des procédés du yoga. Dans la pratique, cette augmentation de la perception absorbe mon attention, cela provoque comme un étirement du temps. L'exercice du geste détendu, induit par le souffle et le flux, m'invite à lâcher mon éparpillement mental. Plus mon esprit

devient souple, spontané et vaste, plus je deviens concentrée et précise : alors, mes gestes ralentissent. La lenteur vient du plaisir que je prends à sentir le passage, c'est-à-dire la bascule sensorielle de chaque instant sur la trajectoire de mon mouvement. Dans ce dispositif, la pensée est active et sensuelle, concentrée et absorbée par la compréhension de l'articulation de nos actes dans l'espace-temps. Elle les mesure, les pèse, les module dès leurs frémissements à la naissance du souffle, puis les accompagne dans leurs déroulements, transformations et résonances. L'esprit est ici une puissance d'alliance : il s'incarne et cette opération le convertit. J'oserais dire que sa compétence à créer du lien et à moduler notre relation au monde est convertie en puissance d'accouplement, dans le sens où je me sens saisie, consistante, réunie. C'est là un enjeu archaïque que je considère être la fonction première de la danse.

C'est pour stimuler cette alliance « corps-esprit » chez l'interprète que j'ai recours à la cinétopographie Laban, car c'est une discipline de discernement, qui analyse et ordonne les paramètres du mouvement selon une classification catégorielle : elle propose des ensembles de notions contenant des ensembles de paramètres évalués par des ensembles de variables. Cette structure lui confère une élasticité permettant d'évaluer les paramètres de façon floue. Cette ouverture structurelle de la cinétopographie Laban est relativement méconnue, dans la mesure où, selon mon analyse, cette discipline s'étant surtout développée dans le champ de la notation de danses déjà existantes, elle n'exploite pas encore toutes les possibilités qu'offre son système. Même si cette capacité d'ouverture du système sert aujourd'hui à noter l'improvisation, je pense que cette compétence se révélerait encore bien davantage si elle était utilisée pour inventer des danses. C'est un endroit inexploité qu'il me semble pertinent de développer, parce qu'il permet de travailler en finesse l'imprédictibilité – opération et pratique de composition essentielle, qui déconditionnent nos critères de goût et nous invitent à savourer plus grand que nous : tous les possibles.

Composer à partir des notions et spectres de la cinétopographie Laban me permet d'envisager des ensembles de probables à partir desquels je formalise une partition ouverte, que je présente ensuite à l'interprète. À l'intérieur de cette partition, que je redéfinis pour chaque pièce en fonction des visées du projet, l'interprète devra faire des choix et sera actif dans la formalisation du langage de la danse. Autrement dit, il danse et invente, en faisant corps avec un langage issu de la pensée même de la danse. La pensée inhérente à cette « langue danse » devient alors lisible, frémissante : elle bruit à la naissance des ongles, court à fleur de peau, « électrise » la danse.

La cinétopographie se fonde sur l'étude empirique des lois physiques et physiologiques : Rudolf Laban et son collectif ont développé pas à pas ce métalangage pour penser la danse en dehors de son rapport à la musique ou au théâtre. Ce que je trouve remarquable, c'est que leurs recherches aboutissent à une pensée de la danse qui s'exprime en termes de transition et de transformation. C'est-à-dire que chaque signe transcrit une opération de passage, la complexité d'un instant éphémère : un intervalle. En pratiquant et en comprenant le système, il m'est apparu comme une évidence qu'il me fallait annuler toute attaque, tout impact, pour donner uniquement à lire le changement, le passage. Cela impliquait de ne plus penser en termes de positions ou de points, de ne plus élaborer une pièce en juxtaposant des séquences ou parties, mais de recourir à d'autres formes : composition cyclique, ou par exemple tissage savant fait de superpositions et juxtapositions de couches qui se tuilent. Il m'est apparu comme un enjeu crucial, afin d'exposer et donner à sentir ce qu'est à mon sens la pensée propre de la danse, de tout concevoir, sur le plan de la microstructure comme de la macrostructure, en termes de transitions. Cela implique l'utilisation d'un temps lisse, que je souhaite délibérément continu, sans scansion ni événement, sans rythme repérable. Il en découle qu'aucune action ne vient accrocher le regard du spectateur, lequel a l'impression que rien ne change tant la danse est lente. Mais il suffit qu'il tourne la tête, quitte la danse un instant, et lorsqu'il y revient, il découvre un tout autre paysage corporel : il peut prendre alors la mesure de la transformation qui s'opère chez le danseur. J'écris des partitions : cette pratique est répandue dans le monde de la musique, cela m'amène à extrapoler des usages et positionnements venant de ce médium. Comme dit plus haut, je recours par exemple à des formes maîtrisées d'indétermination qui induisent le partage de l'acte créatif avec le hasard et les préférences personnelles des interprètes. Concevoir via l'écriture d'une partition une dramaturgie chorégraphique, c'est penser un développement en devenir : c'est accepter d'être à l'origine de chacun des actes et de ses conséquences auxquels la partition invite. Ce processus demande au chorégraphe tout comme à l'interprète de mesurer, à son endroit, la portée de ses actes pour le collectif, et pour le déroulement de la pièce. Écrire, tisser une partition ouverte, permet d'anticiper la pièce tout en aménageant pour l'interprète des espaces qui laissent libre cours à sa créativité et qui l'invitent à adapter le projet à sa morphologie : ne pas nuire, ne pas tirer sur les structures du corps, trouver des solutions ergonomiques pour le vivant en agissant avec la notion de plaisir et de confort, est aussi l'un des enjeux de mon travail.

La pratique de la danse populaire des concerts de musique noise, l'étude du yoga, celle de la cinétopographie Laban forment un réseau d'interrelations complexes qui m'a conduite à formaliser une danse des flux, une « danse transition » au temps étiré. Cette plongée dans l'infiniment petit m'a poussée à extrapoler la microtonalité musicale à l'endroit de la division spatiale en danse. Comme certains musiciens qui envisagent aujourd'hui chaque hertz comme une hauteur de note, je considère chaque degré des 360° du cercle comme étant une direction ou orientation à révéler. J'ai observé qu'en fuyant les directions classiques habituelles, j'évite la formation d'une image plate, de l'ordre de celle de nos écrans. Je renforce souvent l'opération en utilisant des variables qui invitent les danseurs à ne pas tendre bras et jambes, ou à ne pas aller systématiquement à l'apogée de leurs gestes. J'entretiens ainsi un flottement articulaire, dont je dirais qu'il donne une qualité végétale à cette danse...

En tant que spectatrice, qu'attendez-vous de la danse ? Quels sont les spectacles qui vous ont le plus marquée en tant que spectatrice ?

Lorsque je me rends au spectacle, je n'ai pas à proprement parler d'attente. Mais que je le veuille ou non, assister à un spectacle me met au travail : je suis partie prenante. Je pourrais dire que j'aime être transportée : cela arrive souvent, bien sûr, et c'est très agréable. Mais il se passe plein d'autres choses : un spectacle que je peux juger au premier abord très

ennuyeux peut se révéler avec le temps bénéfique pour mon travail, dans le sens où il active ma réflexion, mon imaginaire et des réponses artistiques. Et à l'opposé, parce que malgré moi j'effectue ce travail critique, une création que j'ai pu apprécier sur le moment, dans un contexte donné, peut rapidement me sembler peu pertinente, si deux semaines plus tard, dans un tout autre contexte, je découvre un spectacle (une reconstruction historique par exemple) ayant les mêmes enjeux mais qui, malgré son antériorité, les traite de façon plus déroutante, avec plus de folie et d'exigence...

Dans mon parcours de spectatrice, il y a des œuvres marquantes, mais aussi des pièces fondatrices ; ces deux critères devraient m'éviter de dresser ici une liste d'œuvres qui n'en finirait plus. Dans les grandes lignes, les voici... Pour la précision de la composition, la consistance du mouvement et le principe d'autonomie de la danse vis-à-vis du médium musical, je pense à la pièce *Water Study* de Doris Humphrey. Pour l'interrelation avec la musique et le principe d'indétermination, à *Variations V* de Merce Cunningham. En ce qui concerne la pensée incarnée, j'opte pour *Water Motorde* de Trisha Brown. Dans un autre domaine, je pense avoir été marquée par de nombreuses œuvres de Karlheinz Stockhausen : pour leurs partitions ouvertes, la nouvelle morphologie du temps qu'elles proposent, et l'incroyable libre folie de jeu à laquelle dans ces œuvres les interprètes sont amenés à se livrer, je citerai les *Klavierstücke*, *Gruppen* et *Samstag aus Licht*. Et enfin, pour la danse invisible du flux et la sensation « de décharge d'énergie atomique interne » que leurs concerts produisaient en moi, je ponctuerai cette liste avec le groupe de noise music japonais C.C.C.C. (Cosmic Coincidence Control Center).

À vos yeux, quel rôle doit tenir un artiste dans la société aujourd'hui ?

Il me semble qu'un des rôles de l'artiste est de mettre en lumière, par le biais de son médium et le langage sensible qui lui est propre, les enjeux qu'il débusque et discerne comme étant éminents pour ses contemporains : ceux de la société dans laquelle il vit et travaille, ceux de son environnement culturel. Mais au-delà, sa fonction archaïque est selon moi de proposer des modalités relationnelles qui permettent à son audience d'absorber la complexité du réel et des mutations de société. Pour œuvrer en ce sens, aujourd'hui, le rôle de l'artiste serait de concevoir des modes de relation avec l'environnement permettant de vivre des espaces de cohérence et de confort, où les forces antagonistes fusionnent en conservant leurs dissemblances. Des espaces où les contradictions cohabitent et s'unissent en restant différenciées : je le ressens comme le fait d'habiter au croisement d'une multiplicité de positionnements, d'être saisie dans une consistance qui augmente la discrimination de chacune des informations du réel, de vivre l'épaisseur d'un geste qui simultanément embrasse et sépare.

Comment voyez-vous la place de la danse dans l'avenir ?

J'espère qu'elle sera un endroit de transformation, un espace de transition qui tisse ensemble les multiples intelligences et compréhensions du monde. Je pense essentiel d'accroître les initiatives de réflexions communes sur nos pratiques, nos enjeux et positionnements artistiques, de prendre le temps d'être ensemble pour écouter chacun. C'est pourquoi j'ai initié avec Julie Perrin et Yvane Chapuis, à l'école de la Manufacture de Lausanne, une recherche sur les pratiques et opérations de composition en danse. Nous avons invité neuf chorégraphes : Marco Berrettini, Nathalie Collantes, DD Dorvillier, Thomas Hauert, Rémy Héritier, Daniel Linehan, Laurent Pichaud, Loïc Touzé et Cindy Van Acker. Nous avons posé un cadre, en établissant un long et précis questionnaire, afin que chacun analyse les processus qu'il active pour servir ses enjeux et positionnements artistiques. Nous avons réuni l'ensemble du groupe et écouté chacun exposer les fruits de ses analyses sur son propre travail. Chaque exposé ayant donné matière à des moments de réflexion collective passionnants, nous avons décidé de les poursuivre sous forme de discussions autour de différentes notions de composition. Avec Yvane Chapuis et Julie Perrin, nous sommes en ce moment dans la phase de finalisation d'un ouvrage qui retrace cette aventure : *Composer en danse – Un vocabulaire des opérations et des pratiques*. Il sera publié mi-décembre 2019, aux éditions des Presses du réel, Collection Nouvelles scènes / La Manufacture, à Lausanne.

Mouvement

magazine culturel indisciplinaire

<http://www.mouvement.net/critiques/critiques/arche>



Arche de Myriam Gourfink, © Laurent Pailler.

Arche

La nouvelle création de Myriam Gourfink, *Arche*, a été offerte à un public restreint au Générateur de Gentilly dans le cadre du festival Faits d'hiver. Duo soutenu par une B.O. électro-acoustique jouée et mixée live par Kasper T. Toeplitz, cette pièce est essentiellement à base de tact. La délicatesse fait vite oublier la technique.

Par Nicolas Villodre publié le 23 févr. 2021

En un premier temps, tout est symétrique, miroitant, bi-frontal. Aussi bien le musicien Kasper T. Toeplitz, assis devant ses écrans et pupitres, armé de sa prototypique basse, en vis-à-vis de Zak Cammoun, le régisseur qui a remplacé au pied levé le co-compositeur Pierre Alexandre Tremblay retenu à Montréal pour cause de virus, veillant au grain sonore et/ou répondant à ses courriels ; que le public, disposé des deux côtés de l'espace vide destiné à la danse, délimité par trois bandes de PVC immaculé posées à même le sol en ciment ; ou encore que les danseuses (Deborah Lary et Véronique Weil) qui s'observent du plus loin de ce plateau virginal avant de se rapprocher, de se frôler, de se toucher.

La pièce, il faut dire, est essentiellement à base de *tact*. Les deux jeunes femmes, identiquement vêtues – de débardeurs gris clair et de jeans très élégants, de la même teinte – passent insensiblement de la position debout à des poses reliées entre elles par d'infimes mouvements, de subtils attouchements, de furtifs contacts. Le mot contact étant sans doute trop fort, trop connoté, car associé à la danse contemporaine dite « contact-improvisation ». Ici, peu de pression, et encore moins, dirait-on, d'impondérable. La légèreté, la délicatesse, qui ne sont pas synonymes d'éthéré ou d'évanescent, l'emporte sur toute autre notion largement commentée comme celle de la langueur, de la longueur, de la dilatation temporelle ou de la décomposition gestuelle ou du contraire, l'agrégation, l'organicité, l'assemblage. Le mouvement n'a néanmoins rien de lisse, rien de très poli, rien d'attendu. Le ralenti n'est jamais flou. Il est précisément estimé par les deux actantes qui se connaissent parfaitement mais semblent se découvrir sous nos yeux.

Le regard en effet entre en jeu. En ligne de compte. L'aspect paisible de l'union est contredit par des signes qui ne trompent pas, comme le passage progressif des deux protagonistes à un état second. Les pupilles se dilatent, les prunelles se focalisent sur un point qui nous semble hors du champ, l'émotion à ce stade n'est pas feinte. On oublie la technique, les grands ponts, les déséquilibres permanents, le vocabulaire basique – qu'il soit yogique ou post-labanien. On apprécie la moindre vibration corporelle, la palpitation du souffle, le rougeolement des joues, l'ébouriffement de la chevelure de ce duo, aussi sensible que sensuel.

- ***Arche* de Myriam Gourfink** a été présenté les 1^{er} et 2 février au Générateur, Gentilly, dans le cadre du festival Faits d'Hiver. Prochaines dates au festival NEXT 2021



<https://www.dansercanalhistorique.fr/?q=content/arche-de-myriam-gourfink>

« Arche » de Myriam Gourfink

Il faut se méfier des grands chorégraphes lorsque l'on croit en voir toujours la même œuvre : s'ils sont de grands chorégraphes, c'est que ce n'est probablement pas la même, et qu'il convient d'approfondir le sujet... Or voir *Arche* témoigne qu'il s'agit bien d'une pièce de grande chorégraphe, même si ce n'est pas en condition de spectacle !

Myriam Gourfink est bien la dernière dont j'attendais une telle création d'affrontement ! Car *Arche* tient de la joute organisée entre deux interprètes « historiques » de sa compagnie, Deborah Lary et Véronique Weil. Ces deux danseuses connaissent sa technique singulière depuis 2005 et, de ce fait, en maîtrisent remarquablement l'extrême lenteur et le contrôle discrètement spectaculaire. L'étonnant tient à ce que ce duo est à la fois dans la parfaite continuité de la démarche de Gourfink et, d'un même mouvement, constitue une rupture inhabituelle.

Contrairement à ce que j'ai pu lire, *Arche* ne traduit pas « l'envie d'étudier, pour la première fois, la figure classique du duo », pour la simple raison que la chorégraphe l'a déjà fait, au début de sa carrière. Mais cette pièce présente cependant une réelle originalité que la chorégraphe explique : « *J'ai effectivement réalisé deux duos avant Arche : Demonology#5 (2000) et Contraindre (2004). La façon dont j'ai traité la forme duelle pour ces projets relève des positionnements d'une première période artistique que je situerais entre 1996 et 2004 : ce qui m'animait alors était la construction d'une personne qui danse avec l'environnement comme Autre. Profondément marquée et enthousiasmée par les philosophies des yogas que je découvris à partir de 1995, je désirais m'exercer sans brûler les étapes. D'autre part, en 1999 j'ai commencé le rolfing et en 2002 l'haptonomie, des thérapies basées sur le toucher. J'ai ressenti une énorme différence entre la clarté des mains des thérapeutes que j'ai rencontré et les expériences de danse contact ou de portés vécus dans mon parcours de danseuse. En effet ce toucher prend en compte l'ensemble de la personne : il lui donne l'espace, il lui donne des appuis (je pratique aujourd'hui encore ces thérapies régulièrement). Je préférerais donc, à cette époque, tisser une intimité avec l'autre par le biais d'une partition, d'une respiration commune, d'un prolongement imaginaire de l'une vers l'autre. Mais je ne me sentais pas prête au contact ni à donner du poids à l'autre, et encore moins à guider des personnes dans ce rapport, j'avais besoin de m'entraîner avant de le faire. Aussi dans les duos Demonology#5 et Contraindre, les deux danseuses évoluent dans des espaces séparés, elles sont reliées, dans ma perception, par des espaces immatériels : ceux proposés par la partition chorégraphique et la musique.*

À partir de 2005 j'ai aimé travailler dans un spectre large de possibles, je suis devenue plus solide, et j'ai assumé, voire revendiqué le fait qu'une pièce est une pratique où la faille nous rappelle notre nature humaine. J'ai alors commencé à expérimenter le contact dans certaines de mes pièces de groupe.»

Arche capitalise donc les acquis esthétiques de ces pièces collectives et plus récentes de la chorégraphe, à la fois dans l'apparence du système (couleur dominante gris apaisant), dans la recherche du dispositif (la table de Kaspar Toeplitz sur l'espace de jeu, pour cette pièce, il y a même deux tables qui enserrant le tapis de danse rectangulaire posé à même le sol, les deux autres côtés étant occupés par les spectateurs), et naturellement par le musicien... Comme d'usage, Kasper T. Toeplitz signe la musique. Le musicien a expérimenté avec la chorégraphe beaucoup de pratiques différentes. Jusqu'à être lui-même « compositeur » du spectacle dont Myriam Gourfink fut l'une des interprètes (*Capture*, 2004). Jusqu'à demander à une danseuse de la chorégraphe d'être la source d'une composition musicale (des capteurs fixés sur Deborah Lary tandis qu'elle exécute une chorégraphie de Myriam Gourfink fournissent la matière d'une composition pour une pièce (*Inoculate*, 2011), pièce publiée en disque. Pour cette fois, il a tenté de se dédoubler, invitant le bassiste Pierre Alexandre Tremblay à la table d'en face. Mais ce dernier n'a pu quitter l'Angleterre pour cause de COVID et le régisseur technique, Zak Cammoun qui travaillait le son et la lumière a repris, au moins sur le plan technique le rôle... Mais cela n'est pas la même chose !



Arche de Myriam Gourfink, © Laurent Pailler.

Myriam Gourfink poursuit donc son parcours tout en rompant avec ce qui précède. Les deux interprètes, chacune à un bout de l'espace, s'approchent avec une lente vivacité, l'une s'assoit au centre de l'espace, la seconde pose sa tête sur la tête de sa partenaire et commence un affrontement (étymologiquement, lutte front contre front) qui ne cessera pas. Et cette lutte signe l'originalité d'une pièce construite d'une seule ligne, sans interruption mais avec cette tension propre à une confrontation. Or, de la lenteur du contact de deux douceurs fermes ne peut que naître une tentation hédoniste voire plus.

Cela étonne toujours, tant l'effort, la concentration et la tension semblent accaparer le corps des interprètes, pourtant la question sexuelle reste sous-jacente quoique jamais clairement affirmée comme dans d'autres pièces – le formidable *Amas* (2017), par exemple. Cette charge sensuelle qui parcourt toute l'œuvre trouve cette fois dans cette lutte entremêlée de deux fines antilopes à la force aussi improbable qu'indéniable, une expression très nouvelle. Cette pièce de Myriam Gourfink est érotique. Cela tranche avec l'usage et méritait de le dire, même si ceci n'est pas dans une critique puisque cela n'était pas un spectacle.

Philippe Verrière

Vu le 01 février 2021 au Générateur à Gentilly dans le cadre du festival Faits d'Hiver