



Danse et Performance

Présentes depuis plusieurs générations dans le domaine des arts plastiques, aujourd'hui collectionnées et conservées par des musées d'art contemporain, les "performances" sont également programmées dans certains festivals de danse. Elles croisent en effet tous les domaines artistiques (arts visuels, musique, poésie, théâtre, danse) et ont largement contribué à leur hybridation.

Action menée par un artiste qui *jette son corps dans la bataille*¹, la performance voit ses formes se multiplier et se renouveler sans cesse. Il est donc difficile voire impossible de la définir précisément ou d'en tracer les limites. Les frontières sont ainsi devenues de plus en plus poreuses entre la performance et la danse contemporaine qui s'est, de son côté, ouverte aux gestes venus d'autres disciplines ou à ceux de la vie quotidienne.

On peut malgré tout se demander ce que la performance a fait à la danse ou ce qui, dans certains spectacles, relève de la performance.

« Ils recherchent de nouvelles formes de liberté en art, parfois au-delà des conventions esthétiques du moment ou des normes sociales qui régissent les comportements. Mettre en conjonction « l'art et la vie » signifie pour eux que soit trouvée dans les ressources de la personnalité, dans l'exercice des passions ou des pulsions, dans les beautés anonymes que la réalité nous présente à chaque instant, la matière d'expériences aptes à transformer ceux qui s'y livrent. Ils ont en commun de dépasser la contemplation du chef-d'œuvre ou de l'objet, jusque-là proposée comme fin exclusive à l'activité artistique, et d'y substituer des actions, des formes durables ou éphémères susceptibles d'explorer de nouveaux états de conscience. »²

Ce que François Barré écrivait, en 1994, à propos des *performers* inscrivant leur pratique dans le champ de l'art contemporain, peut aussi bien s'appliquer à des danseurs et chorégraphes soucieux de se débarrasser des gestes appris et de revivifier leur expérience de la danse.

*Nous marchons, la tête haute
comme de petits soldats,
marquant, sans faire de faute,
une, deux, marquant le pas.*

¹ "Il corpo nella lotta", disait Pier Paoli Pasolini.

² François Barré, préface du catalogue *HORS LIMITES, l'art et la vie 1952-1994*, Centre Georges Pompidou, 1994, p.11.



Le clairon retentit. Sur scène, Olga Mesa règle les projecteurs. Puis, pendant qu'on entend l'air de la Garde montante du *Carmen* de Bizet, elle va se déshabiller derrière un écran de projection et revient devant les spectateurs, parée seulement d'un éventail qui ne suffit bien sûr pas à la cacher. Avec l'air coquin d'une enfant qui aurait fait une bêtise mais a gagné la complicité du public, elle se livre alors à une pseudo-séance de maquillage qui n'est qu'une suite de grimaces. Voilà l'image de la séductrice cherchant à s'embellir complètement retournée. La scène continue avec la même ironie : montée sur une chaise, dos au public, Olga Mesa donne des grands coups d'éventail et se tape sur les cuisses.

*Avec la garde montante
nous arrivons, nous voilà!
Sonne, trompette éclatante!
Ta ra ta ta ra ta ta.*

Le striptease se déroule sur une musique militaire ! La séductrice mise à nue serait-elle un « petit soldat » ? Interprétation plausible puisque le premier acte de *Carmen/Shakespeare*, d'**Olga Mesa et Francisco Ruiz de Infante**, parle de séduction et de rapports de force dans la relation amoureuse. Mais revoyons la fin de la séquence. On entend un cri, la lumière s'éteint. La danseuse a-t-elle sauté de sa chaise ou est-elle tombée ?

À l'opposé des spectacles où des danseurs petits soldats vont « la tête haute et sans faire de faute », Olga Mesa marche à quatre pattes, se gratte le nez, fait la maline sur une chaise, et tombe ! Et si faire l'idiot³, c'était le meilleur moyen de déstabiliser un peu l'ordre établi ? Celui du spectacle chorégraphique comme celui du monde.

Oser s'exposer ainsi, nue devant les spectateurs, oser chanter *l'opéra* quand on n'est pas cantatrice, oser s'attaquer simultanément à ces deux monstres que sont l'histoire de Carmen et les *Sonnets* de Shakespeare. Voilà bien de l'audace !

Un danseur sur scène prend bien sûr des risques. Mais il y en a un qu'il évite de prendre : celui du ridicule, même feint. La danse, classique ou moderne, se frotte rarement au burlesque⁴. La performance, par contre, l'assume et même le recherche souvent. Cet « acte pour l'art »⁵, se veut déstabilisant : pour l'artiste lui-même, pour le spectateur, et la société qui l'entoure.

³ cf. Jean-Yves Jouannais, *L'IDIOTIE, art, vie, politique - méthode*, Beaux-Arts magazine / livres, 2003.

⁴ En France, sous l'Ancien Régime et notamment sous Louis XIII, on pouvait assister à des ballets burlesques, petits ballets de style bouffon dont le comique était dû principalement au costume des danseurs.

⁵ Arnaud Labelle-Rojoux, *L'Acte pour l'art*, éditions Al Dante, 2004.

Revenons un siècle en arrière. Lors des soirées futuristes puis au Cabaret Voltaire, créé par le groupe DADA, des artistes – parfois affublés de costumes ridicules – jouent des musiques bruitistes ou déclament des poèmes faits de sonorités sans références lexicales. Décidés à remettre en cause le spectacle traditionnel et l’objet d’art offert à la commercialisation, ils inventent des formes nouvelles, osent le burlesque et sont capables d’autodérision. C’est là sans doute qu’est née la performance.

Au milieu des années 1920, **Valeska Gert**, proche des dadaïstes, présente dans un cabaret de Berlin des solos provocateurs où elle joue des personnages marginaux : « Parce que je n’aimais pas les bourgeois, je dansais des personnages qu’ils méprisaient : prostituées, entremetteuses, marginaux, dépravés. ».⁶ Dans l’Allemagne ruinée de l’après-guerre, où règnent l’inflation, le chômage et la prostitution, ces sujets font mouche. Pour les évoquer, elle met à profit à la fois ses qualités de danseuse et ses talents d’actrice. Ses pièces, très courtes, relèvent en effet d’une pantomime expressive où les mimiques, soulignées par le maquillage, ont autant d’importance que les gestes. Pour parler de sexualité, elle met en évidence ses yeux, sa bouche, les mouvements de son corps : « Provocante, je tortille des hanches, je soulève ma robe noire, très courte, je montre la chair blanche des cuisses au-dessus des longs bas de soie noirs et des chaussures à talon haut. (Un scandale, à une époque où les danseuses, quand elles ne dansaient pas le ballet, sautillaient sur la scène pieds nus.) Je suis une putain sensitive, je me meus avec douceur et volupté. »⁷

Par les thèmes qu’elle aborde, Valeska Gert heurte les bonnes mœurs bourgeoises et leur hypocrisie. Elle défie en même temps les valeurs idéalistes de la danse académique et la tradition de la ballerine légère et gracieuse. Elle est proche en cela de certaines de ses contemporaines comme Mary Wigman. (On pense par exemple à la *Danse de la sorcière*.)

Le fait de se produire dans un cabaret permet à Valeska Gert de jouer dans une grande proximité avec le public et d’oser des registres absents du ballet et considérés comme vulgaires : le burlesque et même le grotesque, si mal accepté chez les femmes. Avec elle commence une longue série de performances satiriques menées par des artistes de sexe féminin pour évoquer les clichés dont la femme tente de se libérer.

*

Dès la fin des années 1940, **Anna Halprin**, danseuse et chorégraphe américaine qui a créé des pièces humoristiques et se passionne pour une pédagogie de la danse reposant sur le plaisir, réunit dans son atelier des artistes de toutes les disciplines : architectes,

⁶ Valeska Gert, *Je suis une sorcière – Kaléidoscope d’une vie dansée*, Centre national de la danse / éditions Complexe, 2004

⁷ *Ibid*, p. 68



plasticiens, musiciens, poètes ou danseurs. Cherchant à libérer le mouvement des techniques imposées, de la recherche de virtuosité et de la théâtralité de la *modern dance*, Anna Halprin va utiliser l'improvisation et s'intéresser de plus en plus aux gestes ordinaires. Les artistes présents dans son atelier sont invités à effectuer des tâches de la vie courante (se lever, marcher, porter, manger, se déshabiller, etc.) et à prendre conscience des mouvements qu'accomplit leur corps pour les mener à bien. Pour Anna Halprin, être contraint par une consigne et devoir exécuter une tâche empêche de se reposer sur ses acquis et de s'abandonner à un désir d'expression subjective prétendument artistique. Après ce travail sur le processus de création du mouvement, des partitions (« scores ») sont élaborées en vue des spectacles.

Parmi les artistes et chorégraphes ayant travaillé avec Anna Halprin, se trouvent Simone Forti et Robert Morris, présents très tôt à ses côtés, puis, en 1959, Yvonne Rainer et Trisha Brown. Ils seront tous les quatre parmi les membres les plus actifs du Judson Dance Theater⁸ et reprendront le concept de « tasks » (tâches), pour y créer des pièces à partir de gestes du quotidien.

En 1964, **Lucinda Childs**, âgée de 24 ans, présente *Carnation* à la Judson Church. Belle comme une photo de mode, elle y incarne simultanément avec humour deux stéréotypes de la représentation féminine : la femme soucieuse de plaire et la ménagère. De nombreux artistes, à l'époque, aux États-Unis comme en Europe, transforment en œuvres d'art de banals objets de consommation. Lucinda Childs, elle, se pare sous nos yeux d'accessoires insolites : panier de cocotte minute, éponges et bigoudis aux couleurs pastel. Ses gestes sont simples mais amplifiés et exécutés de façon extrêmement méticuleuse. Leur lenteur, la précision et le hiératisme de la pose, le silence environnant, l'attention apportée au choix des objets et à leur disposition, tout concourt à donner à cette action incongrue la solennité d'un rituel. C'est le contraste entre la trivialité des objets et le sérieux avec lequel ils sont manipulés qui donne sa dimension burlesque à la performance.

Compositrice, chanteuse, danseuse et chorégraphe, réalisatrice de films, d'installations et d'opéras, **Meredith Monk** définit aujourd'hui son travail comme de la « *performance poetry* visuelle et orale »⁹. Pour elle, l'élément fondamental, c'est la voix dont elle cherche à « retrouver la puissance essentielle, primale ».¹⁰

Elle crée *Break* en 1964 alors qu'elle est, elle aussi, membre du Judson Dance Theater. Cinquante ans après, la pièce n'a rien perdu de sa radicalité. *Break* donne à voir et à

⁸ La Judson Memorial Church est une église progressiste de New York consacrée à l'aide sociale, qui, à partir des années 1950, accueille de nombreux artistes de la scène new-yorkaise : peintres, musiciens, danseurs et acteurs. De 1962 à 1964, le Judson Dance Theater regroupa des danseurs menant des recherches sur l'improvisation et les gestes du quotidien, fondateurs de ce qu'on appelle la danse post-moderne.

⁹ Cité par Arnaud Labelle-Rojoux, *L'Acte pour l'art*, p.118.

¹⁰ Cité par David Sanson dans son article « Magie ancienne » consacré à Meredith Monk, *Mouvement*, numéro 58, janvier-mars 2011.



entendre le silence : pieds et mains frappés au sol puis rugissements de machines laissent la place à des hurlements silencieux où le visage montre le cri sans qu'on n'entende rien, comme dans un film dont on a coupé le son. *Break* est fait de ruptures, de pauses, de reprises, de décalages : ce qu'on regarde ne correspond pas toujours à ce qu'on écoute et, en plus, chaque élément perçu paraît être le fragment de quelque chose de plus vaste auquel on n'aura pas accès. Le corps lui-même, en partie caché derrière une cloison, semble parfois être découpé. Composition musicale et plastique, *Break* est aussi un travail subtil de découpage et de montage.

Contrairement à Lucinda Childs qu'on a comparée à Buster Keaton, tant elle demeure impassible pendant toute la durée de *Carnation*, Meredith Monk joue avec les expressions du visage. Si mimiques et grimaces étaient prohibées dans les spectacles de danse traditionnels, de nombreux artistes du champ chorégraphique les utilisent aujourd'hui. C'est le cas, on l'a vu, d'Olga Mesa. C'est aussi celui de Latifa Laâbissi, Loïc Touzé, La Ribot, Mathilde Monnier et bien d'autres. Comme Meredith Monk, ces mêmes artistes intègrent aussi dans leurs spectacles un travail sur la voix et la profération de textes, plus ou moins improvisée.

Gustavia (2008) est un duo burlesque, résultat de la collaboration entre **Mathilde Monnier** et **La Ribot**. Habillées de costumes identiques, coiffées de la même manière, elles y apparaissent comme de fausses jumelles et jouent d'un comique de répétition et d'accidents. Ici encore, le cabaret n'est pas loin. Composée comme une suite de sketches, la pièce enchaîne pleurnicheries, fausses scènes de striptease, combats physiques et joutes verbales, acrobaties plus ou moins ratées et donc chutes. Le spectacle illustre ainsi ce que dit Patrice Blouin : Il y a dans le burlesque, « un principe ancien qui consiste à retourner une incompétence en compétence – par excellence transformer la chute, preuve de la faillibilité humaine, en art de la chute. »¹¹

La pièce laisse une place à l'improvisation. Jouant la rivalité comme la complicité, les deux danseuses se surprennent parfois, introduisent des décalages et se déstabilisent l'une l'autre. La mécanique parfaitement huilée de cette mise en scène de l'échec laisse alors, un bref instant, la place à une fragilité non feinte.

Gustavia évoque-t-elle une femme aux facettes multiples ou une multitude de femmes diverses ? Il y est en tout cas question du jeu que l'on joue, pour soi ou pour les autres, dans la vie ou sur scène. Satire de la représentation théâtrale (la pièce abuse volontairement des entrées et sorties), *Gustavia* est aussi une réflexion sur la représentation que l'on se fait des femmes et qu'elles se font d'elles-mêmes. Elle « offre une critique féministe complexe aux demandes faites aux femmes de « jouer » leur genre de façon satisfaisante. »¹²

¹¹ Cette citation de Patrice Blouin est reprise à propos de *Gustavia* sur le site de Mathilde Monnier : http://www.mathildemonnier.com/upload/editor/files/A3presse_.pdf

¹² Site de La Ribot : <http://www.laribot.com/work/7>



Ce « retournement d'incompétence en compétence » caractérise aussi le solo d'Ondine Cloez dans *La Chance* de **Loïc Touzé** : contrastant avec la rapidité, la virtuosité et les vocalises aériennes du chant de Maria Callas, la danseuse vient à l'avant-scène d'un pas lourd, la tête rentrée dans les épaules, le visage enfariné ; elle louche, prend l'air ahuri, tombe en arrière... Ce burlesque-là inquiète plus qu'il ne fait rire. Car c'est l'animalité et l'effroi que nous voyons dans les gestes et le visage de celle qui nous fait face.

Depuis qu'il a démissionné de l'Opéra de Paris, **Loïc Touzé** se demande comment « danser hors du chorégraphique, faire un geste qui ne soit pas appris. »¹³ Il cherche à créer les conditions pour que ce geste apparaisse, « qu'il y ait une aventure inédite pour le danseur », qui crée « une inquiétude pour celui qui regarde.¹⁴ » Pour « débrayer de l'éducation »¹⁵, les danseurs de *La Chance* ont pratiqué la télépathie et l'hypnose que Loïc Touzé décrit comme « une sorte de transe occidentale »¹⁶.

Désapprendre, accepter de ne pas tout maîtriser, d'être vulnérable, s'exposer au risque de paraître incompetent et à celui, encore plus grand, de découvrir en soi des territoires inexplorés... En faisant ces choix-là, des chorégraphes comme Loïc Touzé savent qu'ils se situent dans le domaine de la performance.

Est-ce un homme ou une femme ? Pourquoi marche-t-elle comme un fantôme ? Est-elle possédée ? Devant *Adieu et merci* (2013), le spectateur se pose de nombreuses questions. Il se demande surtout à quel type de spectacle il a à faire, comment il doit *prendre ça*. **Latifa Laâbissi**, qui a longuement travaillé avec Loïc Touzé, brouille les pistes entre danse et performance, spectacle et installation¹⁷. Elle brouille aussi celles de la représentation des genres : dans *Self Portrait Camouflage*, elle a sur la tête une parure de plumes comme celles des chefs indiens ; dans *Adieu et merci*, elle porte une barbe. Réflexion sur l'identité, sexuelle ou « nationale », son travail crée souvent une gêne chez le spectateur. Est-ce parce qu'elle ose le grotesque grimaçant et les contorsions, parce qu'elle semble prendre un malin plaisir à s'enlaidir ? Cela pourrait nous faire rire mais ça nous met mal à l'aise car on sent chez Latifa Laâbissi une violence dans sa manière de « défigurer la figure »¹⁸. On a le sentiment, devant ses spectacles, que quelque chose nous revient en boomerang. Le fait qu'elle travaille sur l'héritage colonial n'y est sans doute pas étranger...

Femme à la peau sombre, elle a vu le mépris dans certains regards. L'ostracisme envers les immigrés ne ressemblerait-t-il pas au sort qu'on réservait autrefois aux sorcières ? En 2001, dans *Phasmes*, Latifa Laâbissi réinterprétait des pièces de Valeska Gert et de

¹³ Loïc Touzé, Interview donnée sur France Culture le 3 décembre 2012, dans « Le Rendez-vous » de Laurent Goumarre.

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ Dans *Adieu et merci*, le rideau de scène qui se déplace n'est pas un accessoire, il est un véritable partenaire pour Latifa Laâbissi. Le spectacle est réalisé en collaboration avec la plasticienne Nadia Lauro.

¹⁸ Emmanuelle Chérel, « Défigurer la figure, À propos de Self Camouflage de Latifa Laâbissi », in *Le Journal des Laboratoires d'Aubervilliers*, cahier D, 2013-2014.



Mary Wigman, s'intéressant à leur usage de la grimace, à leur manière de se transformer en figures effrayantes, d'invoquer « la possession comme forme de protestation sociale »¹⁹. Mary Wigman a subi les pressions des nazis. En 1942, elle a fait ses adieux à la scène. Son dernier spectacle avait pour titre *Abschied und danke* (*Adieu et merci*).

L'influence des avant-gardes des années 1920 comme des années 1960, le rapprochement entre le monde de la danse et celui des arts plastiques, le besoin d'expérimentation et d'insolence ressenti par de nombreux artistes face à l'influence de plus en plus contraignante du marché de l'art, tout cela à la fois explique sans doute que danse et performance soient aujourd'hui si intimement imbriquées. À une époque où les vrais pouvoirs se dissimulent et où l'engagement politique traditionnel a perdu de son crédit, l'acte artistique en général et la performance en particulier sont perçus comme un champ de liberté, un moyen salutaire d'expression personnelle ou collective.

On ne peut conclure ce thème sans rendre hommage au magnifique chorégraphe/performer qu'était **Alain Buffard**, disparu trop tôt à la fin de l'année 2013. Capable à plusieurs moments de sa vie de se remettre à la place de l'élève, il était parti travailler avec Anna Halprin qu'il a largement contribué à faire connaître en France, en participant à la re-création de *Parades & Changes*²⁰ et en réalisant le film *My Lunch with Anna*.

Dans ses propres pièces, il était insolent, souvent dérangeant. Comment pouvait-on sortir indemne de son solo *Good boy* ? Seul au plateau, éclairé par des tubes aux lumières glaciales, nu ou vêtu d'un empilement de slips qui lui donnait l'allure ridicule d'un enfant portant une couche-culotte, il s'exposait ainsi à notre regard, marchant ou immobile, doué d'une incroyable présence. On le voyait ensuite couché au sol, jambes repliées, faisant simplement bouger son épaule ; on avait alors l'impression que l'omoplate se disloquait, que la chair se déplaçait, prenant son autonomie dans un corps où l'être humain n'était plus identifiable. Plus tard, avec du pansement adhésif et des boîtes de médicament, il se bricolait des talons de *drag queen* sur lesquels il se déhanchait puis

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ *Parades & Changes*, créé en 1965 par Anna Halprin, a été réinterprétée en 2008 par un groupe de performers et danseurs, sous la direction d'Anne Collod.



titubait. C'était sans pathos mais d'une grande émotion. Alain Buffard le savait : être burlesque, c'est être tragique avec élégance.

Aller plus loin :

Ouvrages

BANES, Sally, LUCCIONI, Denise (trad.). *Terspichore en baskets, post-modern dance* [Terpichore in sneakers]. Paris : Chiron : Centre National de la Danse, DL 2002, cop. 2002. 310 p.

BRIGNONE, Patricia. *Ménagerie de verre, Nouvelles pratiques du corps scénique*. Romainville : Al Dante, impr. 2006. 147 p.

GERT, Valeska. *Je suis une sorcière – Kaléidoscope d'une vie dansée*. Bruxelles : éd. Complexe ; Paris : Centre national de la Danse, impr. 2004. 260 p. (Territoires de la danse).

GOLDBERG, Roselee, DIEBOLD, Christian-Martin (trad.). *La performance, l'art en action* [Performance, live art since the 60s]. Paris : Thames & Hudson, 1998. 240 p.

GOLDBERG, Roselee. *La performance, du futurisme à nos jours* [Performance art from futurism to the present]. Paris : Thames & Hudson, DL 2001. 232 p. (Univers de l'art ; 89)

HUESCA, Roland. *Danse, art et modernité : au mépris des usages*. Paris : Presses Universitaires de France, impr. 2012, cop. 2012. 263 p. (Lignes d'art).

JOUANNAIS, Jean-Yves. *L'idiotie : art, vie, politique – méthode*. Paris : Beaux-Arts, 2003. 280 p. (Beaux-Arts magazine / livres).

LABELLE-ROJOUX, Arnaud. *L'acte pour l'art*. Romainville : Al Dante, impr. 2004. 643 p. (Collection et Romainville).

MONNIER, Mathilde, OLISLAEGER, François. *Mathilde : danser après tout*. Paris: Denoël : Centre National de la Danse, 2013. 175 p. (Denoël Graphic).

RONDEAU, Corinne. *Lucinda Childs: temps-danse*. Pantin: Centre national de la danse, DL 2013, cop. 2013. 157 p. (Parcours d'artistes).

ROUSIER, Claire (dir.). *La Ribot*. Pantin : Merz/Luc derycke and co : Centre national de la danse, 2004. 2 vol. (vol. 1: 176 p. ; vol. 2: 120 p.).



Catalogues d'expositions

CAUX, Jacqueline. *Anna Halprin : à l'origine de la performance*. Catalogue d'exposition, Musée d'art contemporain de Lyon, du 8 mars au 14 mai 2006. Paris : Éditions du Panama ; Lyon : Musée d'art contemporain de Lyon, 2006. 169 p.

LOISY, Jean de, Musée national d'art moderne - Centre de création industrielle. *Hors limites : l'art et la vie, 1952-1994*. Catalogue d'exposition (Paris, Musée national d'art moderne - Centre de création industrielle, 9 novembre 1994 - 23 janvier 1995) , 1994. Paris : Centre Georges Pompidou, 1994. 383 p.

MACEL, Christine, LAVIGNE, Emma, Centre Georges Pompidou. *Danser sa vie. Art et danse de 1900 à nos jours*. Catalogue d'exposition (Paris, Centre Georges Pompidou, 23 novembre 2011 – 2 avril 2012). Paris: Centre Georges Pompidou, 2011. 320 p.

Articles et revues

« La performance au présent », in *Mouvement*, numéro spécial, n° 73, mars-avril 2014, p. 11-12.

« Performances contemporaines », in *Art press 2*, numéro spécial, n°18, août-septembre-octobre 2010, p. 20-30.

« Entretien avec Latifa Laâbissi par Alexandra Baudelot », in *Journal des Laboratoires d'Aubervilliers*, Cahier D : Communautés de pensée et figures toxiques, 2013-2014, p 1-2.

CHEREL, Emmanuelle. « Défigurer la figure » in *Journal des Laboratoires d'Aubervilliers*, Cahier D : Communautés de pensée et figures toxiques, 2013-2014, p. 3-5.

Sites internet de compagnies de danse

Cie Fuera de Campo/Olga Mesa : <http://www.olgamesa.eu>

Anna Halprin: <http://www.annahalprin.org>

Lucinda Childs Dance : <http://www.lucindachilds.com/>

Meredith Monk: <http://www.meredithmonk.org>

Mathilde Monnier: <http://www.mathildemonnier.com/>

La Ribot : <http://www.laribot.com/>

www.numeridanse.tv



Loïc Touzé : <http://www.loictouze.com>

Figure Project/Latifa Laâbissi: <http://figureproject.com>

Alain Buffard/Association PI : ES : <http://www.alainbuffard.eu/fr/>

Mouvement.net : <http://www.mouvement.net>

Emission de radio

GOMARRE, Laurent. « Le RDV 03/12/12 avec Jean-Marc MASSIE, Loïc TOUZE, le questionnaire du lundi à Madgid HAKIMI et la session de Phoebe Jean & ... » [podcast], in *Le Rendez-Vous* [en ligne], France Culture, 2012, 50 min. <http://www.franceculture.fr/emission-le-rendez-vous-le-rdv-031212-avec-jean-marc-massie-loic-touze-le-questionnaire-du-lundi-a-m>

Crédits :

Marie-Thérèse Champesme enseigne l'histoire de l'art et de la danse à l'Université du Littoral à Dunkerque. Parallèlement, elle collabore avec des artistes contemporains (commissariats d'expositions, accompagnement de projets, textes et entretiens...) tels que Christian Rizzo ou Peter Downsbrough.

Sélection des extraits

Marie-Thérèse Champesme

Textes et sélection de la bibliographie

Marie-Thérèse Champesme

Production

Maison de la Danse

Le Parcours "Danse/performance, figures burlesques" a pu voir le jour grâce au soutien du Secrétariat général du Ministère de la Culture et de la Communication - Service de la Coordination des politiques Culturelles et de l'Innovation (SCPCI)