

DANSE DE NUIT

Chorégraphie : Boris Charmatz

du 4 au
6 octobre
à 21h

Place de l'Europe
(Antigone)
durée 1h

spectacle
co-accueilli avec
la Saison
Montpellier Danse
2017-2018



h h
✓

SAISON 17.18
MONTPELLIER
DANSE DIRECTION JEAN-PAUL MONTANARI

DOSSIER DE PRESSE

contacts presse : Claudine Arignon

04 67 99 25 11 / 06 76 48 36 40 / claudinearignon@humaintrophumain.fr
florianbosc@humaintrophumain.fr / 04 67 99 25 20



PETIT DÉJEUNER À L'AGORA

avec **Boris Charmatz**

le 6 oct à 11h

En partenariat avec Montpellier Danse.

Tarif 5€, sur réservation : www.montpellierdanse.com ou 0 800 600 740

MASTERCLASS

Dans le cadre du spectacle *danse de nuit*

Masterclass dirigée par Marlène Saldana

autour des processus de rencontre entre textes et corps dans *danse de nuit*

Le mardi 3 octobre de 14h à 17h à l'Agora/Salle Béjart

Entrée libre sur réservation www.montpellierdanse.com ou 0 800 600 740



DANSE DE NUIT

Chorégraphie : Boris Charmatz

Interprétation : **Ashley Chen, Julien Gallée-Ferré, Alexis Hedouin, Mani Mungai, Jolie Ngemi, Marlène Saldana**
Lumières : **Yves Godin**

Costumes : **Jean-Paul Lespagnard**

Travail vocal : **Dalila Khatir**

Glossolalie réalisée à partir d'improvisations des danseurs, des textes *Erasure*, *Hands Touching*, *Move* et *Starfucker* de Tim Etchells, des propos de Patrick Pelloux sur France Inter le 8 janvier 2015, de lignes écrites par Boris Charmatz, de citations et réappropriations de Robert Barry, Marc Gremillon, Bruno Lopes, Didier Morville, Thierry Moutoussamy, Bruce Nauman, Christophe Tarkos, ainsi qu'une comptine française

Production : Musée de la danse / Centre chorégraphique national de Rennes et de Bretagne – Direction : Boris Charmatz

L'Institut français contribue régulièrement aux tournées internationales du Musée de la danse.

Avec le soutien de : la Fondation d'entreprise Hermès dans le cadre de son programme New Settings

Coproduction : Théâtre National de Bretagne-Rennes, Théâtre de la Ville & Festival d'Automne à Paris, la Bâtie-Festival de Genève, Holland Festival-Amsterdam, Kampnagel-Hamburg, Sadler's Wells London, Taipei Performing Arts Center, Onassis Cultural Centre – Athens

Remerciements : Le Triangle-cité de la danse, Rosas, WIELS Centre d'Art Contemporain (Bruxelles), Olga Dukhovnaya, Arnaud Godest, Perig Menez, Frank Willens

Avec l'aimable autorisation de Tim Etchells pour l'utilisation de ses textes.



Place de l'Europe (Antigone) entrée par la rue Poséidon, Tram Arrêt Place de l'Europe

Tarifs
de 5 à 20€

Billetterie du théâtre
Tél. 04 67 99 25 00
Domaine de Grammont Montpellier
du lundi au vendredi de 13h à 18h

Achat de billets en ligne sur www.humaintrophumain.fr



© Boris Brussey

Une performance nocturne pour l'espace urbain.

Un endroit à ciel ouvert, proche des rues et des lumières de la ville, 6 danseurs, peu de mise-en-place. Une danse hallucinée en regard de corps qui se touchent sans frein, pendant que les bouches délivrent des improvisations verbales et des sortes de beat-boxing sans beat. Des méditations débitées à toute vitesse sur l'art politique de la caricature, l'humour et le danger, le temps du dessin comparé au temps du dansé.

danse de nuit a lieu dans un parking ou une cour presqu'intérieure, un bout de bitume délaissé, une ruine urbaine. Nous dansons qu'il pleuve ou vente ou neige. Une sorte de danse extrême pour un public buissonnier.

Qu'est-ce qu'ils font, là, dehors, ces danseurs, sur du béton, au milieu des bruits de la ville? Ils ne devraient pas être sur scène, dans un théâtre, à l'abri du vent, de la pluie et du froid? Et qu'est-ce qu'une « danse de nuit » : une fête, une procession, une manifestation, une battle nocturne? C'est comme une ronde de nuit, une danse à la dérochée, à l'écart de la lumière? C'est l'inverse d'une danse de jour : une danse cachée, clandestine - une zone d'exception? Après la trilogie constituée de *Levée des conflits*, *enfant* et *manger*, trois vastes structures chorégraphiques superposant des couches d'actions et de contraintes, Boris Charmatz revient à une formation resserrée : un condensé de danse, de paroles et de mouvements, empruntant à l'intensité des danses urbaines tout en désarticulant leurs codes. Poursuivant ses recherches sur la jonction entre mouvement et voix, il branche cette fois ces corps parlant sur un amplificateur en prise directe avec le dehors.

danse de nuit, comme un commando de danseurs opérant à la frontière de l'espace public, cherchant à tester ses limites, à refléter les contradictions qui le façonnent. En groupe ou chacun pour soi, ils tentent d'articuler quelque chose de notre situation, de faire consister dans les corps un « état d'urgence » : urgence à faire circuler des intensités, des bribes d'énoncés - au risque du brouillage, du malentendu. Urgence à réinvestir cet espace confisqué par la raison d'État. Entre *agôn* et agonie, prise de parole contradictoire et hommage funèbre, remix sauvage et danse périssable, *danse de nuit* se déchiffre comme un dessin griffonné à la hâte, un tag inachevé sur un mur dont le slogan continue de se répercuter dans la nuit.

Gilles Amalvi in programme du Festival d'Automne à Paris

ENTRETIEN

AVEC BORIS CHARMATZ

par Gilles Amalvi

Gilles Amalvi : En 2015, le Musée de la danse a conçu la première édition de Fous de danse un événement festif, et collectif dans l'espace public.

Est-ce que le traitement de l'espace public dans Fous de danse a influé sur la conception de votre nouvelle création ?

Boris Charmatz : J'avais déjà en tête les prémisses de danse de nuit avant de lancer Fous de danse, mais effectivement, il y a une liaison souterraine entre les deux. Fous de danse a été une sorte de test. C'était une manière de se confronter aux risques liés à l'espace public : risque météorologique, esthétique, symbolique : est-ce que c'est une bonne idée de se mettre à cet endroit-là, dans la ville ; est-ce que les gens vont venir, est-ce que cela répond à un désir ? Risque physique également, les danseurs n'étant plus en surplomb, protégés par la scène... et puis la présence même des spectateurs peut modifier radicalement l'œuvre telle qu'elle se développe... Toutes ces questions, liées au fait de soumettre l'art à des conditions urbaines, se sont posées frontalement avec Fous de danse. Du coup, ça a confirmé une envie : que la danse puisse avoir lieu n'importe où. Le studio ou le théâtre restent des endroits de travail pertinents, où il est possible de provoquer les questions contemporaines. Mais travailler à côté d'une voie de chemin de fer, d'un parking... cela pose les conditions autrement. Ou même simplement travailler la nuit : la situation générale fait que la danse n'est pas perçue de la même manière, que l'énergie ne circule pas de la même façon. Je ne sais pas encore à quoi va ressembler la pièce mais la situation en tant que telle m'excite beaucoup. Il y a quelque chose qui m'interpelle

autour du rapport entre cette pièce« de rue » et la forme du spectacle de rue. C'est juste une intuition, mais je me dis que j'aimerais la tester, par exemple, dans un festival d'arts de la rue. J'avais vu un documentaire sur le festival de Nancy - sur ce qu'il s'y passait en termes de mélange des genres vers la fin des années 1970. Les styles étaient beaucoup moins cloisonnés qu'ils ne le sont aujourd'hui. Aujourd'hui, les passerelles se font vers la scène. On voit des formes « de rue » sur scène - cela marque une reconnaissance. Mais il faudrait initier le mouvement inverse : se mettre à l'endroit de la rue. J'ai l'impression que ça répond à une nécessité : que la danse puisse être présente partout, mais aussi - de manière un peu utopique - que n'importe qui puisse tomber dessus. Je me dis que des passants pourraient tomber sur danse de nuit par hasard. En fondant le Musée de la danse, j'avais le même sentiment d'urgence, de nécessité...

G.A : L'espace public est un lieu extrêmement polarisé - tiraillé entre confiscation et besoin de réappropriation. Il s'agit d'un enjeu central actuellement - qu'on voit se matérialiser à travers de nombreux mouvements, comme Nuit debout. Est-ce que vous avez le sentiment que cette pièce vient se brancher sur l'inconscient de l'époque ?

B.C : Oui, il y a une vraie question qui concerne la manière d'occuper, de se réapproprier l'espace public, de questionner ce qu'on peut y faire. Parallèlement je ressens un besoin qui est à la fois proche de ces préoccupations - et décalé : un besoin proprement artistique, chorégraphique. Que l'assemblée soit dansante, dansée, en mouvement. C'est un espace qui est contigu aux espaces de protestation mais qui n'en est pas dépendant, il

affirme aussi une dimension propre - qui contient des questions fictionnelles, poétiques et physiques. Danse de nuit se trouve du coup à la croisée de ces dimensions, en frottement ou en résonance avec elles.

Le fait de danser hors du théâtre n'est pas nouveau en soi, j'ai déjà fait beaucoup de projets se déroulant en plein air - je pense par exemple à Ouvrée, à Bocal. Mais là, le branchement est différent, ce n'est pas uniquement une question de « plein air », mais aussi d'affirmation, de visibilité. Une image m'avait frappé, étant enfant à Chambéry : celle de Daniel Larrieu répétant en extérieur, dans la cour du Palais-Royal, devant le ministère de la Culture, pour réclamer des espaces pour la danse. Ce que nous allons faire n'est pas tout à fait du même ordre, puisqu'il ne s'agit pas de demander un espace de travail, mais d'affirmer la rue comme un possible espace de représentation. Mais j'y vois une ligne d'affirmation assez proche. Et puis notre danse, elle est en partie abîmée par le béton. Elle est rendue plus brute, salie. Danser dehors, c'est faire le pari de perdre en clarté, en finesse, pour être sur ce terrain.

G.A : En même temps, votre danse comprend toujours cette dimension d'empêchement, de contrainte - comme le fait de danser avec un enfant inerte dans les bras, ou de bouger tout en mangeant tout en chantant... Là, la contrainte porte moins sur les corps que sur l'environnement dans lequel ils sont placés.

B.C : Oui c'est vrai. Le principe de départ, c'était vraiment d'arriver à faire une danse urbaine, une danse de rue mais pas au sens stylistique, plutôt au sens propre. Quel genre de danse peut-on imaginer sur un parking ? Avec quel type d'adresse ?

L'objectif n'est ni de faire une battle de hip-hop, ni du spectacle de rue, ni un spectacle en plein air... Les conditions particulières de ce spectacle forment une situation inédite qui pousse la danse au déséquilibre. Il arrive que nous travaillons de jour, mais la situation est alors très différente : on voit tout, il n'y a pas cette indétermination, ce sentiment de fugacité qui est indissociable du projet. Cela vient résonner avec la fugacité des dessins, des caricatures qui sont évoquées dans la pièce. Tout cela amène du coup une tonalité assez sombre, un peu « au bord du gouffre ».

G.A : Le titre évoque différents imaginaires. Une dimension « fantastique », qui renvoie à la nuit comme moment d'étrangeté... Et un aspect presque « commando » ou groupe secret...

B.C : La nuit et la ville induisent déjà

une certaine esthétique - esthétique qui changera en fonction des lieux où nous allons jouer, puisque l'idée est d'être nomades. Des éléments comme les éclairages présents sur place ou la météo apporteront aussi des variations au niveau des conditions et de l'atmosphère... Pour cette pièce, nous travaillons avec un designer de mode, Jean-Paul Lespagnard, qui va proposer des costumes... Sans doute dans un esprit assez proche de ce que va faire Yves Godin pour les lumières - à savoir quelque chose d'adaptable, comme un « kit ». Yves travaille pour le moment sur un dispositif d'éclairages portatifs. Jean-Paul a conçu un vestiaire portatif, avec différents types de costumes, dans un style un peu carnavalesque : quelque chose qui tire cette « danse de nuit » vers le fantastique mais aussi vers la mascarade - avec des superpositions de strates ambiguës. Puisque nous allons montrer cette pièce de nuit, l'objectif

est de créer des silhouettes, de faire en sorte que les corps des danseurs puissent se découper, être visibles malgré l'éclairage intermittent, et malgré la proximité assez forte avec le public. Ces costumes permettront aussi d'accroître le caractère fantomatique, de manière à créer des apparitions... Un des exercices sur lequel nous avons travaillé consiste à bouger n'importe comment en disant n'importe quoi... Pour moi, cela rejoint l'idée de carnaval, d'inversion des valeurs : il y a la liberté de dire tout ce qu'on veut, y compris des aberrations. Dans ce « bouger n'importe comment », des perles émergent, mais aussi des « déchets » de mouvement. J'ai toujours un peu travaillé comme ça, avec différents niveaux chorégraphiques - mais là encore plus. Pour cette pièce, j'ai envie d'aller vers la pléthore : pléthore de gestes, de mots, de formes.



G.A : J'ai eu l'occasion d'assister au tournage du film que vous avez conçu avec l'artiste Aernout Mik, qui devait au départ être une sorte de création instantanée de danse de nuit pour la caméra. Est-ce qu'il est resté quelque chose de cette confrontation avec un autre médium ?

B.C : C'est étrange, parce que mon objectif pendant ce film était en quelque sorte de réaliser *danse de nuit* en deux jours de tournage. Mais très vite, je me suis rendu compte que les phrases que j'avais écrites, tous les passages dansés que je voulais tester ne correspondaient pas à ce que recherchait Aernout. Il y a du coup quelque chose de « raté » dans cette tentative, et c'est sans doute ce qu'il cherchait pour son film : filmer l'émergence de quelque chose qui échoue à prendre forme. Je n'ai pas vraiment pu travailler ce que j'avais en tête pour *danse de nuit* ;



mais à l'inverse, il y a des choses que je n'avais pas prévu d'utiliser et qui ont émergé pendant le tournage. On peut donc parler d'un double mouvement entre le film et la pièce, qui a permis de faire davantage intervenir l'organique et l'informe.

G.A : Comment s'organise la chorégraphie proprement dite entre les six danseurs ? Avez-vous écrit des duos, des solo, ou plutôt « dans la masse », pour le groupe tout entier ?

B.C : La base, c'est beaucoup de matériaux solo. C'est un vocabulaire très rapide que les danseurs se partagent, s'échangent, qui circule. C'est le cas du texte également, qui part souvent du solo pour rejoindre l'unisson. Pendant le film justement, nous avons fait des recherches sur un matériau plus physique, impliquant des contacts, une plus grande promiscuité des corps. Nous ne sommes en réalité qu'au début de cette piste dans les répétitions. Cela constituera sans doute une zone centrale, mais qui est encore un peu floue pour le moment... Je sais que j'aimerais un moment plus lent, plus en contact, pour contrebalancer le matériau solo, très rapide. Au départ, j'avais imaginé six pistes de travail, qui comprenaient la danse rapide, sur du béton, une couche textuelle, mais aussi de la nourriture, ou le fait de manipuler les éclairages. Actuellement, le matériau est en train de se resserrer : la pièce se concentre autour de la gestuelle urbaine assez rapide et du travail sur le texte.

G.A : Pour cette pièce, vous revenez à une formation plus réduite. Est-ce que les trois pièces précédentes - *Levée des conflits*, *enfant* et *manger* - forment un ensemble pour vous ? Et est-ce que *danse de nuit* serait du coup l'amorce d'un nouveau cycle de travail ?

B.C : Je vois encore beaucoup de proximité entre *danse de nuit* et *manger* - plus que je n'aimerais d'ailleurs ! Dans *manger*, il y a un travail sonore, oral et musical très important. Là ce n'est pas musical, l'oralité est plus orientée vers le texte - comme si les mots avaient remplacé la mélodie et le chant. Par

ailleurs, dans *danse de nuit*, la danse est première, alors qu'elle est plus en retrait dans *manger*. Dans *manger*, les trois éléments - *manger*, *bouger* et *chanter* - sont entièrement interdépendants. On peut dire qu'ils n'existent pas seuls. Alors que pour *danse de nuit*, mon désir est tout de même que la danse puisse tenir toute seule. Le texte aussi, à la limite. Ce sont deux strates qui s'accumulent plus qu'elles ne se complètent. Par la suite, j'ai le projet de faire une grande forme qui s'appellerait *10000 gestes* - plus proche de *Levée des conflits* ; cette idée de superstructure chorégraphique continue à m'occuper. Mais c'est vrai que *Levée des conflits*, *enfant* et *manger* forment vraiment un bloc, une sorte de trilogie. Avec *danse de nuit*, j'ai le sentiment de revenir à une énergie plus proche d'*Aatt enen tionon*, ou de *Quintette cercle*. Quelque chose de physique, de concentré - une pièce d'intervention.

G.A : La musique et le texte ne mobilisent pas le même type d'attention : le texte demande une plus grande « concentration ». Comment allez-vous combiner les paramètres « vitesse » et « compréhension » ?

B.C : Il est vrai qu'on peut être « plongé » dans la musique, le rapport est plus « atmosphérique ». Pour le texte, la question de l'adresse est très importante, d'autant plus dans le cadre de l'espace public : qu'est-ce qu'on dit, comment on le dit, à qui ? Mais du coup, le texte est plus difficile à manier que la musique - surtout vis-à-vis de la danse. J'aimerais jouer sur différents niveaux de compréhension : quand est-ce qu'il est important d'être entendu, quand est-ce que la voix se perd ? Pour cette pièce, nous allons travailler de nouveau avec la chanteuse Dalila Khatir sur la voix - qui nous avait accompagnés sur *manger* ainsi que d'autres projets. Elle a une formation de chanteuse, mais elle a également beaucoup travaillé avec le théâtre - elle n'est pas du tout étrangère au travail du texte. Elle était déjà intervenue pour *Con Forts Fleuve* sur les textes de John Giorno. Elle va être très importante pour le travail sur ces niveaux d'écoute - sur ce qu'on entend,

et comment. À certains moments, les danseurs marmonnent, se répètent, jouent sur des registres différents. Mais globalement, il y a tout de même l'idée d'être entendus, de transmettre quelque chose par le texte. Ce n'est pas évident, parce qu'à partir du moment où l'on décroche d'un texte... on peut très bien ne pas raccrocher. C'est un risque à prendre, le risque du débranchement - accentué par le fait de parler très vite. Mais cela correspond aussi à une forme d'urgence à dire.

G.A : Parmi les lignes directrices du projet, il y a celle du dessin, qui renvoie aux attentats de Charlie Hebdo. Comment cette strate est venue s'intégrer à danse de nuit ?

B.C : J'avais beaucoup réfléchi aux artistes - américains notamment - ayant réalisé des œuvres post-11 septembre. Avec le sentiment qu'en un sens, il était impossible d'y échapper. Dans ces œuvres apparaissait le fait que ces artistes avaient dû se confronter à l'événement. Que ce soit évoqué consciemment ou non, c'était un événement qui s'imposait à la conscience. Qu'il fallait digérer. Dans l'espace public, avec les questions de sécurité que cela implique, on ne peut pas ne pas penser aux attentats ; et en même temps c'est un terrain glissant. Ça peut vite virer à une forme de gargarisation, ou de mémorial jouant sur les émotions. Et en même temps, je le répète, j'ai le sentiment qu'on ne peut pas y échapper. Qu'on le veuille ou non, on y pense, les danseurs y pensent, les spectateurs vont y penser ; du coup c'est à nous de traiter ça.

Je crois que la vitesse est justement un traitement possible. La vitesse et la pléthore : charrier des mots, des informations, parmi lesquelles Charlie Hebdo, les dessins, la mort. Mais pas que. Nous abordons les choses de biais, à partir de la question de la caricature, de la durée de vie des dessins. Nous parlons d'ailleurs davantage de Reiser - qui est mort du cancer - que de Charb ou de Cabu. Parmi les textes, il y aura des choses très différentes - je ne sais pas si je peux les évoquer, tant cela peut encore changer. J'ai le sentiment que la vitesse est ce qui permet de percuter, de connecter ces bouts ensemble - les voix et la vitesse. Dans manger, nous pouvions relier Josquin Desprez, Beethoven, Christophe Tarkos, en passant par tout un dégradé de tonalités, de sonorités. Là, il suffit d'un mot pour changer de discours, pour passer à un autre type d'énoncé.

G.A : Du coup, la vitesse est vraiment l'opérateur de cette pièce...

B.C : Oui, c'est simultanément la force motrice et la contrainte : contrainte, parce que c'est difficile, et parce qu'il y a le risque qu'on ne nous comprenne pas. Il y a une urgence, une lutte - à l'intérieur des textes eux-mêmes, et dans leur énonciation. Aussi bien pour la danse que pour le texte, tout est construit sur cet axe vitesse/intelligibilité, comme une circulation sur cet axe. Plus on bouge vite, moins les gestes se dessinent. C'est un vrai défi : réussir à inscrire un mouvement qui va très vite. C'est ce qu'on essaie de résoudre actuellement. L'objectif étant bien entendu que ce soit aussi

rapide qu'intelligible, que ça se mette à vibrer. Je voudrais que ça ressemble à une sorte d'accélérateur de particules ! Actuellement, nous cherchons des stratégies pour « faire entendre à toute vitesse », comme la répétition : répéter, faire du surplace, patiner, jusqu'à ce qu'on se branche sur une nouvelle idée et que ça redémarre.

G.A : Que ce soit au niveau de l'espace, du texte, des gestes, des dessins, on a le sentiment que cette pièce essaie de traiter « ce qui ne cesse de revenir » : quelque chose de la hantise ou du trauma...

B.C : Le fait de travailler sur les « gestes qui ne passent pas », ces gestes dont on voudrait se débarrasser mais qui ne cessent de revenir est un principe récurrent dans mon travail chorégraphique, mais aussi au Musée de la danse. De la même manière, les attentats de Charlie Hebdo constituent un événement qui ne passe pas, qui ne cesse de revenir à la conscience. Et en même temps cette pièce, un peu comme la suivante, 10000 gestes, s'adresse à une autre part du Musée de la danse. Non pas celle qui est du côté de la mémoire, de l'histoire, mais de la disparition. Il s'agit de la danse dans son aspect éphémère, périssable - comme les dessins. L'idée au fond est de créer des gestes qui puissent s'effacer immédiatement, sans laisser de traces. Des gestes faits pour s'en débarrasser, des gestes dont on puisse se dire qu'ils ne reviendront pas... Il y a sans doute dans tout ça quelque chose de l'ordre d'une conjuration, d'un exorcisme...

BORIS CHARMATZ

Danseur et chorégraphe, Boris Charmatz a signé une série de pièces qui ont fait date, d'*Aatt enen tionon* (1996) à *manger* (2014).

En parallèle, il poursuit ses activités d'interprète et d'improvisateur (notamment avec Médéric Collignon, Anne Teresa De Keersmaeker et Tino Sehgal).

Directeur du Centre chorégraphique national de Rennes et de Bretagne depuis janvier 2009, Boris Charmatz propose de le transformer en un Musée de la danse d'un genre nouveau. Un manifeste est à l'origine de ce musée qui a accueilli notamment les projets *préfiguration*, *expo zéro*, *rebutoh*, *brouillon*, *Jérôme Bel en 3 sec, 30 sec, 3 min, 30 min, 3 h*, *Petit Musée de la danse*, *Fous de danse* et s'est déplacé à Saint Nazaire, Singapour, Utrecht, Avignon, New York, Londres et Bruxelles.

Artiste associé de l'édition 2011 du Festival d'Avignon, Boris Charmatz crée à la Cour d'honneur du Palais des papes *enfant*, pièce pour 26 enfants et 9 danseurs, et propose *Une école d'art*, un projet Musée de la danse – Festival d'Avignon. Invité au MoMA (New York) en 2013, il y propose *Musée de la danse: Three Collective Gestures*, projet décliné en trois volets et visible durant trois semaines dans les espaces du musée. Après une première invitation en 2012, Boris Charmatz a été à nouveau présent cette année à la Tate Modern (Londres) avec le projet *If Tate Modern was Musée de la danse?* comprenant des versions inédites des projets chorégraphiques *À bras-le-corps*, *Levée des conflits*, *manger*, *Roman Photo*, *expo zéro* et *20 danseurs pour le XX^e siècle*.

En résidence au Centre national de la danse (2003-2004), il initie « Bocal », école nomade et éphémère, qui réunit une quinzaine d'étudiants d'horizons divers. Professeur invité à l'Université des Arts de Berlin, il participe à l'élaboration d'un nouveau cursus en danse qui voit le jour en 2007.

Il cosigne avec Isabelle Launay *Entretenez/à propos d'une danse contemporaine* (Centre national de la danse/ Les presses du réel/ 2003), signe « *Je suis une école* » aux Editions Les Prairies Ordinaires et cosigne avec Jérôme Bel *Emails 2009-2010* (2013, ed. Les presses du réel en partenariat avec le Musée de la danse).

www.museedeladanse.org – www.borischarmatz.org

PROCHAINS SPECTACLES

hTh

Mèq Festival

Festival international d'art numérique performatif de hTh
du 12 au 14 octobre à hTh (Grammont)

Poésie attack "Casse Gueule"

le 17 octobre à 19h30 à hTh (Grammont)

Poésie attack "I am Adam Stone"

le 9 novembre à 19h30 à hTh (Grammont)

Evel Knievel contre Macbeth

texte, espace scénique et mise en scène **Rodrigo García**
du 15 au 17 et du 21 au 23 novembre à 20h à hTh (Grammont)

SAISON 17.18 Montpellier danse

Alain Buffard

Proposé par le Théâtre de Nîmes

Mauvais Genre

Mercredi 18 octobre 2017 - Théâtre Bernadette Lafont / Nîmes

Les Inconsolés

Jeudi 19 octobre 2017 - Odéon / Nîmes

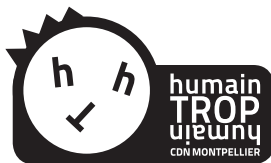
Honji Wang & Sébastien Ramirez – Cie Wang Ramirez

Monchichi

Mardi 7 novembre à 20 h

Mercredi 8 novembre 2017 à 19 h

Opéra Comédie



Domaine de Grammont
CS 69060 - 34965 Montpellier cedex 2
Billetterie : 04 67 99 25 00
Administration : 04 67 99 25 25
www.humaintrophumain.fr

SAISON 17.18
MONTPELLIER
DANSE
DIRECTION JEAN-PAUL MONTANARI

0 800 600 740 appel gratuit
www.montpellierdanse.com
#montpellierdanse

