

La Ribot FILMS

Musée de la danse
éditions

Une main en moins, un œil de plus
par Gilles Amalvi p. 04

Travelling p. 10
Mariachi 17 p. 14
Beware of Imitations! p. 18
FILM NOIR 001 p. 22
Despliegue p. 24

Biographie de La Ribot p. 28

Les rendez-vous p. 30

UNE MAIN EN MOINS, UN OEIL EN PLUS

Par Gilles Amalvi

Flash-back 1

Lors de ma rencontre avec La Ribot en 2009¹, je me souviens avoir été frappé par sa façon extrêmement minutieuse d'expliquer le processus de tournage de ses vidéos : à la manière d'un opérateur, elle détaillait le placement des caméras, leur fonction dans le déroulement de l'acte performatif, la valeur temporelle et sensorielle du plan-séquence, le rapport entre écriture préalable des trajets et apparition d'accidents ou d'événements aléatoires au cours de l'action : « la caméra danse avec les corps, parce que nous la tenons dans la main. L'échelle de la perception de chaque caméra est très réduite. Tout l'environnement n'existe qu'à une échelle très resserrée, mais qui permet de se demander comment on regarde, ce qu'on regarde, quel mouvement l'on fait – et à quel rythme... »².

Dans le même temps, à rebours de toute fascination pour une quelconque « technologie appliquée à la danse », elle abordait son travail dans un rapport à la fois organique et ludique : une sorte d'artisanat de l'image, illustré par le concept de « corps-opérateur ». Corps dansant-voyant, manipulant la caméra comme une extension tactile et visuelle qui en adopte le tremblé, les sursauts, le corps-opérateur dévoile son environnement tout en se dévoilant lui-même. Inventant des angles insolites, des perspectives jamais vues, il construit ainsi l'image paradoxale d'un corps vu voyant : « la caméra fonctionne de deux façons – sans hiérarchie entre les deux, et peut changer de point de vue en permanence. Elle peut filmer le corps de très près et alors fonctionner comme un partenaire – ou

-
- 1 Pour un entretien réalisé pour le festival d'Automne à l'occasion de la programmation de *Llámame mariachi* lors de la 38^e édition du festival en novembre 2009.
 - 2 Entretien avec La Ribot, dossier de presse du festival d'Automne, 2009, téléchargeable sur www.festival-automne.com/uploads/Publish/.../295/DP09LaRibot.pdf.

fonctionner comme le corps qui voit en dansant, suivant exactement son mouvement »³. Chez La Ribot, la précision des parcours écrits pour la caméra n'ont pas pour objectif la lisibilité d'un développement chorégraphique, mais au contraire la prolifération incessante de lignes de fuites produisant une sorte d'hémorragie du visible : « Il faut d'abord réussir à construire une structure formelle, et ensuite, la remplir d'événements perturbateurs qui puissent la faire exploser »⁴.

Travelling

En se promenant dans les couloirs, les salles de l'exposition que le Musée de la danse consacre à La Ribot, il faut bien garder en tête qu'il ne s'agit en aucun cas de « films de danse » ou de « danse filmée ». Ce ne sont ni des captations de performances – conservant la trace de ce qui a eu lieu – ni des films cherchant à rendre toutes les nuances d'une chorégraphie préexistante : dans ces films, le mouvement et son enregistrement, tout comme le corps et la caméra sont irréductiblement liés, ils s'engendrent réciproquement. Pour rendre compte du type de nouage qu'elle invente entre « film » et « danse », il faudrait trouver un nouveau terme paradoxal (un peu comme Musée de la danse), attrapant leur rapport dans une boucle infinie, où chacun des deux s'alimentent, se dévorent, se propulsent mutuellement...

Entrer dans *La Ribot Films*, c'est pénétrer dans un espace voué à la désorientation et à la friction d'éléments hétéroclites : un anneau de Moebius où dedans et dehors se mordent la queue. Sur l'écran, tout (et n'importe quoi)

3 Ibid.

4 Ibid.

est susceptible d'entrer dans le champ : un fragment de corps, la surface d'un bras, un autre danseur, une musique décalée, un film dans le film, une main montrant un objet incongru, le cadre d'une photographie, un tas de nourriture... Œil, muscle, mais aussi relief, écran, index, le corps perd ses contours, fonctionnant comme le sismographe d'une réalité vibratile : la peau devient pellicule photosensible, surface sur laquelle s'amoncellent et se télescopent des fragments de réalité. Dans un vaste mouvement entropique, de nouvelles strates ne cessent de se superposer : strates spatiales enchevêtrées comme si les lignes d'espace-temps étaient rentrées en collision – mais aussi strates culturelles, renvoyant au cinéma, à l'architecture, à l'histoire de la performance... accumulation de matières, de références, de rythmes, d'angles de vue...

Réunis dans un espace commun, ces films forment un labyrinthe perceptif qui nous fait passer d'un plan d'ensemble foisonnant, comme dans *Desplieue*, à l'agitation frénétique d'une vue subjective dans *Pa amb tomàquet*. L'enjeu de ces films consiste à essayer de tout filmer du réel en train d'apparaître, sans jamais filmer quelque chose en particulier : ni soi, ni un point précis du dehors, mais la ligne de partage des eaux : l'écume sensible où les deux communiquent et se mélangent. Ce qu'ils forment n'est pas de l'ordre d'une réalité augmentée, mais plutôt d'une infra-réalité intermédiaire où un corps trouble, ambigu, organique forme un point de vue sur le monde ; et où un monde – éphémère et proliférant – reflète les états passagers du corps.

Bobine d'archive

Dans sa pièce *Adjunct Dislocation* (1968), l'artiste Valie Export est filmée en train de marcher dans les rues, munie d'un étrange dispositif fait de deux caméras attachées à son corps – l'une devant, l'autre derrière. Sur un écran divisé en trois, on peut ainsi embrasser simultanément son image vue de l'extérieur et les points de vue des caméras placées sur elle : un corps dans l'espace / ce qu'il voit / ce qu'il ne voit pas. La question que pose cette œuvre nous ramène à la dichotomie entre perception objective et subjective, conscience et enregistrement. La Ribot est l'héritière de ces artistes et chorégraphes des années 60-70 (comme Vito Acconci, Dan Graham, Trisha Brown, Yvonne Rainer...) qui ont pensé le rapport entre l'acte et le médium, et creusé les possibilités formelles offertes par l'usage de la caméra.

Mais elle offre une tentative originale de résolution du conflit entre perception objective et subjective, temps physique et temps abstrait de l'appareil – ainsi que du paradoxe entre la performance et sa trace (photographique ou filmique), le geste et son archive. En déplaçant la perspective de la caméra machinique, cherchant à capturer le mouvement humain, vers l'usage d'une caméra organique, branchée sur le vivant, elle en fait davantage un prolongement tactile qu'un outil d'analyse. On pourrait dire qu'elle réactive ainsi le point de vue de Buster Keaton dans *Le cameraman*, où le corps de l'opérateur aux prises avec son appareil paraît danser avec lui, produisant une suite ininterrompue de gags visuels aussi bien que physiques. La caméra n'est pas qu'une machine visuelle, c'est une prothèse et une contrainte, qui implique le corps tout entier. Tenue à bout de bras ou contre soi, c'est une main en moins et un œil en plus : « la caméra n'est pas une machine pour moi, elle n'est pas inerte. C'est quelque chose qui a un regard et une parole. Un langage, c'est-à-dire une façon particulière d'approcher un objet ou un corps pour le rendre important ou indifférent. Cette caméra est tellement vivante, qu'il faut

la tenir comme quelque chose qui pourrait se réveiller. J'aimerais la remplacer à un moment par un petit chien qui dort ou un cœur qui bat »⁵

Split-screen

La scène, l'écran, la photographie, le langage, l'architecture, le musée : autant de cadres que La Ribot travaille à déconstruire et à superposer, fabricant des cadres de cadres, des cadres dans le cadre, des superpositions de cadres, dans un incessant battement entre la peau, la pellicule, le plateau et le dehors. Comment élargir la scène, trouver le musée, creuser dans ses espaces neutres des tunnels, des carrefours, des culs-de-sac ? Le saturer de mots, distordre sa temporalité – comme dans la performance *Laughing Hole*⁶, où des pancartes recouvertes d'énoncés politiques sont agitées, déplacées, affichées pendant plusieurs heures d'affilée. D'installations en rétrospectives – comme la version anthropologique des *Pièces distinguées*, présentée dans de nombreux musées et galeries – l'espace muséal constitue à la fois un lieu interstitiel et un « méta-cadre » particulièrement propice à ses recherches.

Afin de prolonger la désorientation produite par les espaces décentrés de ces films, peut-être faudrait-il visiter l'exposition équipée d'une caméra – pas forcément réelle, seulement mentale : une caméra comme espace de projection, œil intérieur ou cadre imaginaire, au sein duquel afflueraient les souvenirs, les sensations – de danse, de films, d'espace, de peaux. Une caméra mentale comme un Musée de la danse portatif-intégré, à emporter partout avec soi...

5 *Ibid.*

6 Présentée au Musée de la danse le 13 avril 2013.

TRAVELLING

(2003, 4⁷)



Travelling comprend quatre vidéos avec les travelings d'Olga Mesa, de Gilles Jobin, Eduardo Bonito et La Ribot. Dans le cadre de l'exposition *La Ribot Films*, le Musée de la danse présente *Travelling Olga* et *Travelling Gilles*.

Travelling Olga

Caméra-corps-opérateur : Olga Mesa

Assistant technique vidéo : Daniel Miracle

Travelling Gilles

Caméra-corps-opérateur : Gilles Jobin

Réalisation : La Ribot

Musique : *Carmen*, acte III, opéra de Georges Bizet

Travelling oriente les expérimentations antérieures de La Ribot sur la caméra au poing et le plan-séquence dans une nouvelle direction, plus explicitement chorégraphique. L'œuvre présente quatre séquences, réalisées en une seule prise et filmées à chaque fois par le performeur. La Ribot joue dans la première et dirige les performances solos des autres, dans lesquelles on retrouve Olga Mesa, Gilles Jobin et Eduardo Bonito. Ces trois films sont le fruit d'une collaboration intensive. Chaque film a nécessité cinq jours de tournage et au moins une trentaine de prises (la réalisation, le visionnage, les modifications et les corrections menant à de nouveaux essais).

Pour chaque film, la stratégie est globalement la même, mais appliquée à quatre sujets dansants différents et dans quatre lieux contrastés ; les résultats sont très différents. Les lieux ont été choisis en fonction de chaque performeur. La Ribot travaille silencieusement la nuit dans son propre

1 *Pa amb tomàquet*, 2000, et *Despliegue*, 2001.

salon, le reste de la famille dormant profondément. Olga Mesa, originaire des Asturies pluvieuses, devient folle dans un jardin anglais hivernal, froid et mouillé : habillée d'un pull-over rayé aux couleurs joyeuses et détonantes, elle titube de façon paranoïaque sur le gazon boueux puis s'effondre à la porte d'une cabane, ses jambes nues écorchées et éclaboussées d'herbe et de saleté. Eduardo Bonito explore les intérieurs d'une maison de famille classieuse, ouvrant leur frigo, grimpant puis dévalant les escaliers, se prélassant dans leurs meubles molletonnés, faits de bois poli, de cuir ou chromés. Gilles Jobin s'essaie lui à une stratégie chorégraphique personnelle, au sein d'un décor construit pour l'occasion destiné à repousser les ambiguïtés de la caméra jusqu'à ses limites. Les parois et le sol sont recouverts de photographies murales de mauvais goût représentant des forêts, des lacs alpins et des montagnes. Lorsque la caméra les « survole », ils se transforment en une boîte richement colorée d'astuces visuelles : un lac bleu devient un ciel et les arbres de la forêt en automne se muent en un tapis sur lequel on marche.

L'entracte mélancolique pop de l'Acte III du *Carmen* de Bizet est joué tout au long des quatre épisodes, ses bois aux tonalités sirupeuses leur conférant un caractère ironique et insufflant au procédé un aspect faussement réconfortant. Cette humeur incertaine résonne parfaitement avec la désorientation qu'engendre la caméra mobile et portée, qui semble alternativement être avec et contre le corps du performer. Elle apparaît parfois comme une alliée de la personne qui danse et même une extension de ses activités conscientes. À d'autres moments, c'est un démiurge accablant et instable – une vengeance intrusive et curieuse : un défi à l'idée d'une division nette entre une cinématographie « objective » et « subjective ».



MARIACHI 17

(2009,, 25')



Écriture, direction, scénographie, costumes : La Ribot
Caméra-corps-opérateur : Marie-Caroline Hominal,
Delphine Rosay, La Ribot.

Heurtant la chorégraphie à la vidéo, l'exubérante et sans complexe vidéo *Mariachi 17* est une œuvre divertissante qui revisite la technique du plan-séquence, caméra au poing, que La Ribot avait employée pour la première fois à l'occasion de *Desplieue* en 2001. Chorégraphie serrée impliquant trois danseuses et un décor élaboré, *Mariachi 17* grouille de références cinématographiques taquines et d'ingénieux effets spatiaux : des vidéos-dans-la-vidéo très animées qui suscitent une ivresse provoquée par le mouvement perpétuel occupant les vingt-cinq minutes que dure la pièce.

Mariachi 17 est réalisé dans la Salle Caecilia de La Comédie de Genève, en Suisse, en collaboration avec deux collaborateurs de longue date de La Ribot : Daniel Demont, comme directeur de la photographie et Clive Jenkins au montage sonore. La bande-son est un montage très libre réalisé à partir de pièces d'AtomTM¹. Le décor construit par La Ribot elle-même associe des matériaux trouvés sur le site, de grands miroirs et une collection de photographies de Miguel de Guzmán montrant différents théâtres en construction. La caméra se concentre parfois sur ces « théâtres » dans le théâtre, entraînant des confusions entre espace réel et espace graphique.

Les films hyperactifs et plutôt paranoïaques, repris dans le film de *Mariachi 17* sont extraits de différentes sources : *The Red Shoes* réalisé en 1948 par Powell et Pressburger, le film-catastrophe *Earthquake* de 1974

1 Uwe Schmidt, alias ATOM TM, est l'une des figures les plus charismatiques de la scène électronique des années 1990 et 2000.

et la comédie de Sam Raimi *Crimewave* créée en 1985. *Mariachi 17* s'inspire d'expériences fondatrices ayant exploré le montage rapide ou le plan-séquence telles que *L'Arche russe* d'Aleksandr Sokurov (2002), *Steps* de Zbigniew Rybczynski (1987), et le fameux mouvement de grue effectué par Mikhaïl Kalatazov dans *I am Cuba* en 1968 (quand la caméra finit par plonger dans la piscine).

Mariachi 17 est dansé et filmé par les danseuses et camerawomen Marie-Caroline Hominal, Delphine Rosay et La Ribot. Les rôles sont interchangeables, et le film achevé apporte d'ingénieuses surprises, comme lorsque la caméra change de mains et que les identités des camerawomen s'intervertissent de manière imprévue. La technique de la caméra au poing sert également des motivations plus profondes pour La Ribot, « humanisant » le dispositif cinématographique et rapprochant le document filmé de l'expérience de la danse live.

Mariachi 17 enchaîne les défis techniques les uns après les autres : les difficultés à synchroniser la chorégraphie au travail de la caméra sont combinées à de constants changements de netteté, des gros plans alternant avec des plans larges et plus de quatre-vingts changements de lumière. Le temps de tournage sur scène était limité. La dernière prise, la dix-septième, tournée quelques heures seulement avant que La Ribot et sa compagnie n'aient à vider les lieux du théâtre fut la bonne. D'où le titre, *Mariachi 17*.

BEWARE OF IMITATIONS!

((2014,, 15⁷))



Réalisation et caméra-corps-opérateur : La Ribot
Musique et piano : Carles Santos

Le titre est directement inspiré des cartes distribuées à l'intérieur des paquets de cigarettes au début du XX^e siècle, qui étaient ornées de l'image de Fuller et du slogan « méfiez-vous des imitations ! ».

Comment pouvons-nous aujourd'hui danser un hommage à Loïe Fuller ?

Loïe Fuller a supprimé le concret de la scène. Elle a proposé un espace d'expérimentation scénique où l'abstraction, transposée en noir infini, aura permis à ses héritiers de poursuivre le travail tout au long du XX^e siècle, et même au XXI^e. Loïe Fuller a introduit sur scène les grandes inventions du moment : l'électricité, la fluorescence, la chimie et les couleurs imprimées. Cet environnement noir dialogue de manière subtile avec le symbolisme de son époque en même temps qu'il annonce le futur.

Un siècle et demi plus tard, nous tentons une autre expérimentation de synthétisation technologique de la lumière et du mouvement. Les moyens actuels permettent de faire très facilement aboutir ces premières tentatives. Une petite caméra portable et un écran plasma, deux petits instruments domestiques et à la portée de n'importe qui, succèdent à un siècle d'expérimentations scéniques et cinématographiques.

De la même manière que les bâtons et les pans de tissu vaporeux constituaient une extension des bras de La Fuller, une caméra légère, portée en main comme une prothèse, devient une extension artificielle de mon corps. De la même manière qu'elle peignait l'espace par les effets de la lumière, j'observe l'espace, telle une scaphandrière dans les abîmes, et c'est la caméra qui en révèle les qualités sonores et visuelles.

Dans ce film il y a deux corps : celui de Carles Santos au piano et le mien derrière la caméra. Le premier, concret, visible et aussi allégorique, approchant le piano comme si c'était une baleine, un monstre que Santos essaie de dominer à la façon du capitaine Achab. D'un autre côté, mon corps, quasiment invisible, comme une projection mentale de l'espace en mouvement, grâce à la caméra-périscopes.

La Ribot

FILM NOIR 001

((2014,, 13"))

Réalisation, caméra et texte: La Ribot

Voix-off: Laetitia Dosch, La Ribot

D'après la *Pièce distinguée n°43, Another Hors Champ*, 4^e série, des *PARAdistinguidas*, 2011.

Commencé en 2014, *FILM NOIR* est un projet en évolution, qui se développe en plusieurs parties et explore un sujet qui fascine La Ribot depuis longtemps : la figure de l'extra, du « surnuméraire » ou de l'acteur au fond. Les pièces comme *12 Toneladas de plumas* (1991), *40 Espontáneos* (2004) et *PARAdistinguidas* (2011) par exemple, invitaient des « extras » (des bénévoles locaux, avec peu ou pas d'expérience théâtrale) à prendre place au centre de la scène dans des œuvres d'art vivant destinées au contexte théâtral. À l'inverse, *FILM NOIR* retourne dans le passé, dans l'histoire du cinéma et emploie la vidéo comme moyen d'explorer la dynamique cinématographique du monde des « extras ». Premier de la série, *FILM NOIR 001* (2014) s'intéresse aux « extras » des films *Spartacus* (1960) et *El Cid* (1961), sorte de « papier tournesol »¹ humain dont les actions et les attitudes révèlent le contraste idéologique entre les deux productions.

Actuellement en cours, *FILM NOIR 002* et *003* élargissent l'enquête à d'autres films et d'autres questions.



1 Le papier tournesol est un type de papier pH, indiquant l'acidité par une couleur rouge et la basicité par une couleur bleue. Les chimistes, à l'époque de Lavoisier utilisaient une teinture de tournesol ou du jus de violette comme indicateur de pH.

DESPLIEGUE

(2001, 45")



Réalisation et interprétation : La Ribot

Dans *Despliegue*, La Ribot teste une nouvelle stratégie : filmer en une seule prise, la caméra à l'épaule. La performance a donc été filmée en continu, du début à la fin, avec deux caméras vidéo, l'une fixe et l'autre portable. Dans l'installation, le plan fixe est projeté verticalement, en plan large, sur le sol. La vidéo est tournée avec une caméra fixe placée à environ 5 mètres au-dessus du lieu de la performance. En contre-plongée, apparaît le haut de la tête de La Ribot qui entre et sort du cadre. L'artiste disperse sur le sol des objets utilisés dans les *Pièces distinguées* : un vêtement à fanfreluches vertes au milieu d'autres vêtements et de textiles dans des nuances saturées de rouge et de bleu, une boîte à chaussures, un morceau de bâche dorée, un miroir qui montre le plafond du studio, et, finalement, trois écrans plats qui diffusent des extraits filmés des *Pièces distinguées*. Bientôt apparaissent les chaises pliantes que La Ribot a usé et abusé sans pitié depuis des années. Ces objets banals, pris individuellement, s'entrelacent en une toile chatoyante et saturée et rendent l'image projetée bien souvent plus picturale que cinématographique.

Parfois, l'artiste se couche à plat ventre sur le sol, nue ou à moitié vêtue, dans une pose statique dérivée des *Pièces*. Elle semble alors voler vers le fond somptueux, telle une figure mythologique sortie d'un tableau de la Renaissance – une Vénus de Fontainebleau, défiant de façon absurde les lois de la gravité. La tension entre trivialité et grandeur ne s'en trouve qu'accrue.

Les plans séquence tournés à la main de *Desplieue* sont présentés séparément sur un petit écran placé au mur. Lorsque La Ribot évolue dans son arène picturale et réalise sa performance, cette caméra correspond aux « yeux du corps » performant - ce qui se révèle finalement être un point de vue très étrange. S'inclinant, tournant et ignorant la gravité, le sujet, bien que « subjectif », n'est certainement pas l'artiste. Par moments, cette caméra fait écho au regard de celui qui la tient (en regardant le livre qu'elle est en train de lire, par exemple), mais à d'autres instants, elle fixe son corps comme un objet, s'introduisant dans son espace protégé, avec un manque de respect carnavalesque. Dans l'installation, il n'est pas possible de regarder cette vidéo en même temps que celle projetée sur le sol, ce qui amène une distorsion et une fragmentation supplémentaire. »

Extrait de « La Ribot vue de haut », par Rachel Withers, traduit de l'anglais par Katrin Saadé-Meyenberger, *Le Phare*, journal du Centre culturel suisse de Paris, n°14, mai-juillet 2013, p. 9.



BIOGRAPHIE

Née à Madrid en 1962, La Ribot vit et travaille à Genève, depuis 2004.

C'est dans le Madrid des années 80 que La Ribot signe sa première pièce, *Carita de Angel* (1985). À partir des années 1990, elle entame les *Pièces distinguées*, un projet à vie et solitaire qui prend forme sous différents mediums, questionnant toujours le «live» (scène, publications, films): *Despliegue* (2001), *Panoramix* (2003), *Treintaycu atropiècesdistinguées&onestriptease* (2007). Installée à Londres entre 1997 et 2004, elle embrasse la scène du Live Art anglais. Parallèlement, elle organise à Madrid *Desviaciones* (1997-2001), festival qui réunit la plupart des personnalités qui vont marquer la danse contemporaine des années suivantes. Depuis 2004, La Ribot vit à Genève où elle enseigne à la HEAD (Haute Ecole d'Art et de Design) jusqu'en 2008 et met en œuvre les bases d'un nouveau département pour les arts vivants, Art/Action.

Parallèlement, La Ribot crée des projets (vidéo-installations, films, performances de longue durée) en collaboration avec d'autres artistes: *40 espontáneos* (2004), *Laughing Hole* (2006), *Gustavia* avec Mathilde Monnier (2008), *llámame mariachi* (2009) et le film *Mariachi 17*, ainsi que *PARAdistinguidas* (2011) ou *Walk the Chair* (2010), installation de 50 chaises pyrogravées, produite pour la Hayward Gallery de Londres.

En 2012, elle est invitée par le Ballet de Lorraine à Nancy et produit *EEEEEECUUUUTIOOOOONS !!!*

Le travail de La Ribot est régulièrement présenté dans de nombreux théâtres, centres d'art et musées à travers le monde.

En 2014, aux côtés du compositeur et pianiste Carles Santons, elle produit *Beware of Imitations!*, un vidéo hommage à la danseuse américaine Loïe Fuller. Elle collabore avec Juan Domínguez et Juan Lorient, pour *El Triunfo de La Libertad*.

RENDEZ-VOUS

SPECTACLES

Carnation de Lucinda Childs

Más distinguidas de La Ribot

Lucinda Childs/La Ribot : rencontre explosive entre deux artistes, deux époques, deux manières d'aborder la danse. Deux soli radicaux reflétant une cartographie du corps et de son contexte. Mises en regard, ces deux pièces portent un éclairage nouveau sur la transmission, l'histoire, la circulation des formes et des idées au travers des œuvres : elles jettent un pont entre les expérimentations des chorégraphes postmodernes des années 60, le laboratoire chorégraphique des années 90 et aujourd'hui.

La présentation de ces deux pièces en parallèle est née du désir de Lucinda Childs et de La Ribot de pouvoir transmettre leur répertoire à une nouvelle génération de danseuses. En 2014, Ruth Childs, qui collabore déjà avec La Ribot depuis 2010, hérite des pièces solos de Lucinda Childs (*Pastime* de 1963, *Carnation* de 1964 et *Museum Piece* de 1965). Elle interprète successivement les deux solos pour la première fois, au Musée de la danse.

vendredi 16 janvier et samedi 17 janvier à 20h

Musée de la danse / St Melaine, tout public, 10/8€, 4€ (sortir)

réservations : info@museedeladanse.org

CONCERT

Déambulation musicale

par les musiciens de l'Ensemble Chrysalide

Dans le cadre d'Autre Mesure,
festival de musique contemporaine

En investissant les différents espaces du Musée de la danse, l'Ensemble Chrysalide s'émancipe des codes du concert, dans le but de proposer au visiteur une déambulation quasi ininterrompue. En s'exposant au travail vidéo de l'artiste La Ribot, les musiciens laissent la place à des rencontres sonores et visuelles inattendues...

jeudi 22 janvier à 19h, Musée de la danse / St Melaine,

tout public, gratuit

réservations : info@museedeladanse.org

coordination éditoriale : Musée de la danse
design graphique : g.u.i.
typographies : Bellettre, Muse et DejaVu

Tous droits réservés, parution gratuite
Achevé d'imprimer sur les presses de
l'imprimerie Identec, Rennes, janvier 2015
© Musée de la danse éditions, 2015

Musée de la danse / Centre chorégraphique
national de Rennes et de Bretagne
38 rue St Melaine - CS 20831
35108 Rennes cedex 3 - France
Métro : Sainte-Anne
Bus n° 1, 5, 8 et 9 - arrêt Sainte-Anne
+33(0)2 99 63 88 22 - info@museedeladanse.org
exposition ouverte le mardi de 14h à 18h,
et de mercredi à samedi de 14h à 19h,
fermée les jours fériés
visites de groupe sur réservation
www.museedeladanse.org

Direction : Boris Charmatz
Association subventionnée par le ministère
de la Culture et de la Communication
(Direction régionale des Affaires Culturelles /
Bretagne), la Ville de Rennes, le Conseil régional
de Bretagne et le Conseil général d'Ille-et-
Vilaine.

crédits :

p. 10 *Travelling Gilles*, capture d'écran, 2003.
p. 13 *Travelling Olga*, capture d'écran, 2003.
p. 14 *Mariachi 17*, Création, Genève, 2009.
p. 18 *Beware of Imitations!*, capture d'écran,
2014.
p. 22 *FILM NOIR 001*, capture d'écran, extrait
du film *Spartacus*, 2014.
p. 24 *Despliegue*, capture d'écran, 2001.
p 28 La Ribot dans *Más distinguidas*, dessin de
Nicolas Couturier.

La Ribot est soutenue par la ville de Genève,
République et canton de Genève et Pro Heveltia -
Swiss Arts Council.

**musée de
la danse**

