

A

D

association pour la
danse contemporaine
genève

C

DOSSIER PEDAGOGIQUE

secondaire I et II

Ola Maciejewska *Bombyx Mori*

02—04. 10
mer-ven 20h
salle des eaux-vives



© Martin Argyroglo

Contact
Cécile Simonet
cecile.simonet@adc-geneve.ch
+41 22 329 44 00

Sommaire

Présentation de <i>Bombyx Mori</i>	p. 3
Quelques réflexions sur la réception d'une oeuvre	p. 5
Explorez les métamorphoses des corps dans <i>Bombyx Mori</i>	p. 6
Quelques repères historiques autour de 1900	pp. 7 - 12
Intention de la chorégraphe Ola Maciejewska pour <i>Bombyx Mori</i>	pp. 13 - 15
Éléments biographiques sur Ola Maciejewska	p. 16
Pour aller plus loin	p. 17
Informations pratiques	p. 18

Présentation de *Bombyx Mori*

Bombyx Mori emprunte son titre au ver à soie du mûrier. Clin d'œil à la spectaculaire robe en soie blanche de l'Américaine Loïe Fuller, pionnière de la *Modern dance* qui, en 1892, fit fureur avec les mouvements spiralés de ses draperies. C'est de cette robe dont Ola Maciejewska garde le souvenir.

Ici, les robes sont noires et les danseuses sont trois sur le plateau. Les mêmes métamorphoses affolantes, obtenues par le contrôle précis des modulations et pulsations dynamiques imprimées au tissu, ébahissent l'œil du spectateur. Tout en allant à l'encontre des images produites par les robes – flamme, oiseau, fleur...– Maciejewska cherche à en générer de nouvelles, voire à « saboter » la robe qui, de son côté, trouve un langage autonome.



© Martin Argüello

« Toutes mes pièces ont un point commun : j'y travaille toujours à partir ou avec un objet, poursuit Ola Maciejewska. C'est pour cela que j'ai eu envie de faire une recherche sur Loïe Fuller et ses robes. Elle est l'une des rares chorégraphes à avoir travaillé avec des matières. Je compte d'ailleurs bien remettre ce rapport aux objets au cœur de la danse. »

Ola Maciejewska in *Le Monde*, 15 septembre 2018



Paris Musée d'Orsay, Lole Fuller dansant avec son voile

Quelques réflexions sur la réception d'une œuvre

Extraits du *Spectateur émancipé* de Jacques Rancière :

Le spectateur aussi agit, comme l'élève ou le savant. Il observe, il sélectionne, il compare, il interprète. Il lie ce qu'il voit à bien d'autres choses qu'il a vues sur d'autres scènes, en d'autres sortes de lieux. Il compose son propre poème avec les éléments du poème en face de lui.

[...] C'est là un point essentiel : les spectateurs voient, ressentent et comprennent quelque chose pour autant qu'ils composent leur propre poème, comme le font à leur manière, acteurs ou dramaturges, metteurs en scène, danseurs ou performeurs.

[...] Il y a la distance entre l'artiste et le spectateur, mais il y a aussi la distance inhérente à la performance elle-même, en tant qu'elle se tient, comme un spectacle, une chose autonome, entre l'idée de l'artiste et la sensation ou la compréhension du spectateur. Dans la logique de l'émancipation il y a toujours entre le maître ignorant et l'apprenti émancipé une troisième chose – un livre ou tout autre morceau d'écriture – étrangère à l'un comme à l'autre et à laquelle ils peuvent se référer pour vérifier en commun ce que l'élève a vu, ce qu'il en dit et ce qu'il en pense. **Il en va de même pour la performance. Elle n'est pas la transmission du savoir ou du souffle de l'artiste. Elle est cette troisième chose dont aucun n'est propriétaire, dont aucun ne possède le sens**, qui se tient entre eux, écartant toute transmission à l'identique, toute identité de la cause et de l'effet.

[...] **Dans un théâtre, devant une performance, tout comme dans un musée, une école ou une rue, il n'y a jamais que des individus qui tracent leur propre chemin dans la forêt des choses, des actes et des signes qui leur font face ou les entourent. [...] C'est le pouvoir qu'à chacun ou chacune de traduire à sa manière ce qu'il ou elle perçoit, de le lier à l'aventure singulière qui les rend semblables à tout autre pour autant que cette aventure ne ressemble à aucune autre.** Ce pouvoir commun de l'égalité des intelligences lie des individus, leur fait échanger leurs aventures intellectuelles, pour autant qu'il les tient séparés les uns des autres, également capables d'utiliser le pouvoir de tous pour tracer leur chemin propre. Ce que nos performances vérifient – qu'il s'agisse d'enseigner ou de jouer, de parler, d'écrire, de faire de l'art ou de le regarder – n'est pas notre participation à un pouvoir incarné dans la communauté. C'est la capacité des anonymes, **la capacité qui fait chacun(e) égal(e) à tout(e) autre. Cette capacité s'exerce à travers des distances irréductibles, elle s'exerce par un jeu imprévisible d'associations et de dissociations. C'est dans ce pouvoir d'associer et de dissocier que réside l'émancipation du spectateur, c'est-à-dire l'émancipation de chacun de nous comme spectateur.**

Explorez les métamorphoses des corps dans *Bombyx Mori*

Après une discussion collective sur les impressions de vos élèves, voici quelques questions possibles pour aborder la pièce :

1. Qu'est-ce que le titre vous évoque ?
2. Quels sont les éléments qui transforment les corps des danseuses (mouvement, costume, son, lumière) ?
3. Vous êtes-vous créé des images mentales? Si oui, abstraites ou figuratives ? Tentez de les décrire.
4. Comment le son a-t-il agi sur vos images mentales ?
5. Comment la lumière a-t-elle agi sur vos images mentales ?
6. Y a-t-il une scène qui a particulièrement captivée votre attention ? Si oui, laquelle ? Et pourquoi ?

Quelques questions pour situer la pièce dans un contexte plus large :

1. Pour quelles raisons *Bombyx Mori* peut être considérée comme une danse abstraite?
2. Connaissez-vous d'autres œuvres (livres, film, séries, BD, tableaux, ...) où il est question de transformation ?
3. Pourriez-vous rattacher cette pièce à d'autres périodes dans l'histoire de l'art? Si oui, lesquelles et pourquoi?

Quelques mots clés :

transformation
métamorphose
hybridité
disparition
spirale
tourbillon
perception
vibration
voile
imagination

Quelques repères historiques autour de 1900

Parmi toutes les figures qui ont marqué l'évolution de la danse, la chorégraphe Ola Maciejewska distingue l'Américaine Loïe Fuller (1862 – 1928), une danseuse marquante du début du XXe siècle, et puise dans le potentiel poétique des volutes sculpturales de ses robes dansantes.

Connue pour ses *Danses serpentine*s, Loïe Fuller est une des pionnières de l'histoire de la danse moderne à avoir considéré que **le mouvement ne naît pas que du corps mais de l'interaction avec la lumière, les sons, le tissu, les matières premières**. Elle propose « de considérer la danse comme un événement au sein duquel l'interaction entre les différents éléments performatifs (tels que la lumière, les sons, le tissu, les matières premières...) contribuent au processus de production de mouvement : le corps n'est plus l'unique source dont le mouvement est originaire.

Révolutionnant **la danse**, elle l'envisage comme « **l'expression d'une sensation** » par un corps libéré : « Qu'est-ce que la danse ? Du mouvement. Qu'est-ce que le mouvement ? L'expression d'une sensation. Qu'est-ce qu'une sensation ? Le résultat que produit sur le corps humain une impression ou une idée que perçoit l'esprit. La sensation est la répercussion que reçoit le corps, lorsqu'une impression frappe l'esprit. »

Loïe Fuller, in *Quinze ans de ma vie*

Le voile chez Loïe Fuller est un support sculptural. Il déplie géométriquement l'ensemble des transformations, ondulations et déformations qu'il subit dans son mouvement, à travers l'air, son espace ambiant. Dans ses *Danses serpentine*s, le corps de Loïe Fuller se perd au profit des mouvements ondoyants créés par le jeu des voiles et par les effets de miroir et de couleurs des projections de lumière mis en œuvre dans ses spectacles. Elle dessine elle-même la géométrie des voiles propres à chaque danse, et dépose des brevets pour chacun d'eux.



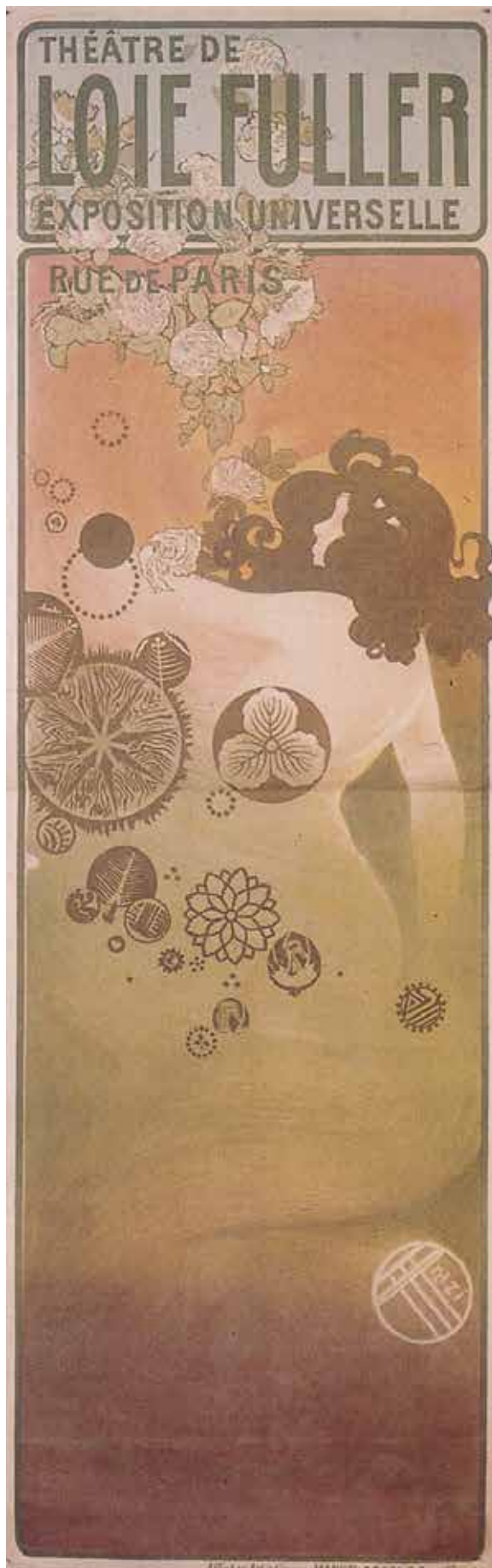
Loïe Fuller dansant © Harry C. Ellis

La danse de Loïe Fuller et les poètes symbolistes

Dès ses premières prestations sur les planches des Folies-Bergère, la danseuse américaine fait glisser son corps dans le royaume de la suggestion : « Le corps charmait d'être introuvable », lit-on sous la plume de Georges Rodenbach en 1896. Ce constat enthousiaste fait écho à celui de Mallarmé qui écrivait, trois ans plus tôt, dans un journal américain : *Le don, de toute ingénuité et avec certitude fait, par cet exotique fantôme, au Ballet, selon moi la forme théâtrale de poésie par excellence, je le déclare inestimable. Les gestes rapides de la danseuse donnent naissance à des figures de lumière comme les métaphores engendrent la poésie.* Cette parenté explique pourquoi, dans ses écrits théoriques et autobiographiques, Loïe Fuller s'identifie davantage à une poétesse qu'à une danseuse. La danseuse aux voiles inspire aux poètes symbolistes, épris d'idéalité et d'abstraction, des articles enthousiastes. Face à ses spectacles, Mallarmé avoue sans détour ressentir la « tentation d'en scruter la poésie ». Depuis 1886, date à laquelle le poète symboliste traverse une grave crise intérieure, il élabore une nouvelle conception poétique fondée sur l'art de l'analogie et de la suggestion. Désormais, les normes standard du discours poétique sont suspendues au profit de conventions poétiques plus concrètes et visuelles. En effet, la poésie moderne tend à perdre ses caractéristiques saillantes – telles que la versification ou le rythme – pour intégrer un autre système de codage plus visuel. Ainsi la page et la typographie sont-elles traitées comme des moyens d'expression à part entière.



Etude pour Loïe Fuller, Henri de Toulouse-Lautrec, 1895



Théâtre de Loïe Fuller, Exposition universelle, Manuel Orazi, 1900

La danseuse américaine, qui apparaît puis disparaît dans le tourbillonnement vertical de ses voiles, charme aussitôt les symbolistes. À cette époque, les membres de ce mouvement artistique proposent une nouvelle orientation poétique en réaction contre le naturalisme et l'académisme. Leur projet consiste à décloisonner tous les arts et les sens. Lorsqu'ils découvrent les danses de Loïe Fuller, tous les symbolistes saluent leur beauté désincarnée. Parmi eux, Mallarmé attribue aux draperies et aux voiles en pongée de soie de la danseuse un fort pouvoir d'abstraction. Il voit dans l'espace de la scène de danse un lieu privilégié qui confère une visibilité à ce qui est matériellement invisible : l'esprit. Sur scène, Loïe Fuller transgresse radicalement les normes de la représentation en recréant les phénomènes naturels les plus abstraits: les lueurs pâles de l'aube, l'éclosion des fleurs, le frémissement du vent, la fluidité de l'eau ou la vivacité d'une flamme. Ces phénomènes évanescents ne sont pas choisis arbitrairement. Comme en poésie, la manifestation de cette puissance intangible qu'est l'esprit est confiée à des images aériennes dénuées de toute caractéristique spécifique.

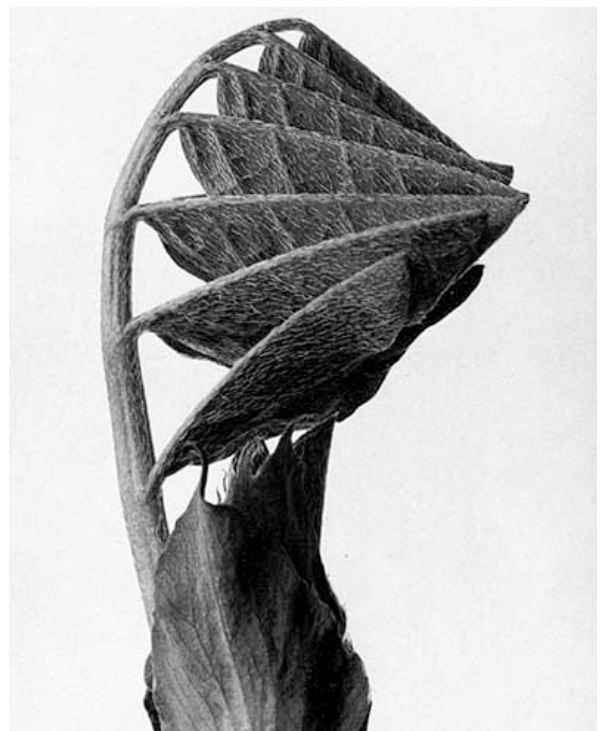
Art Nouveau

Autour de 1890, l'Art Nouveau né en réaction à l'industrialisation et aux formes issues de la machine, s'épanouit dans toute l'Europe et aux Etats-Unis. Il prône le retour à l'artisanat comme agent d'une régénération de l'environnement urbain moderne. Le style Art Nouveau qui touche d'abord les arts décoratifs et l'architecture, accorde un rôle fondamental à **la ligne courbe**, notamment sous l'aspect de motifs végétaux proliférants, symbolisant la puissance génératrice de la nature.

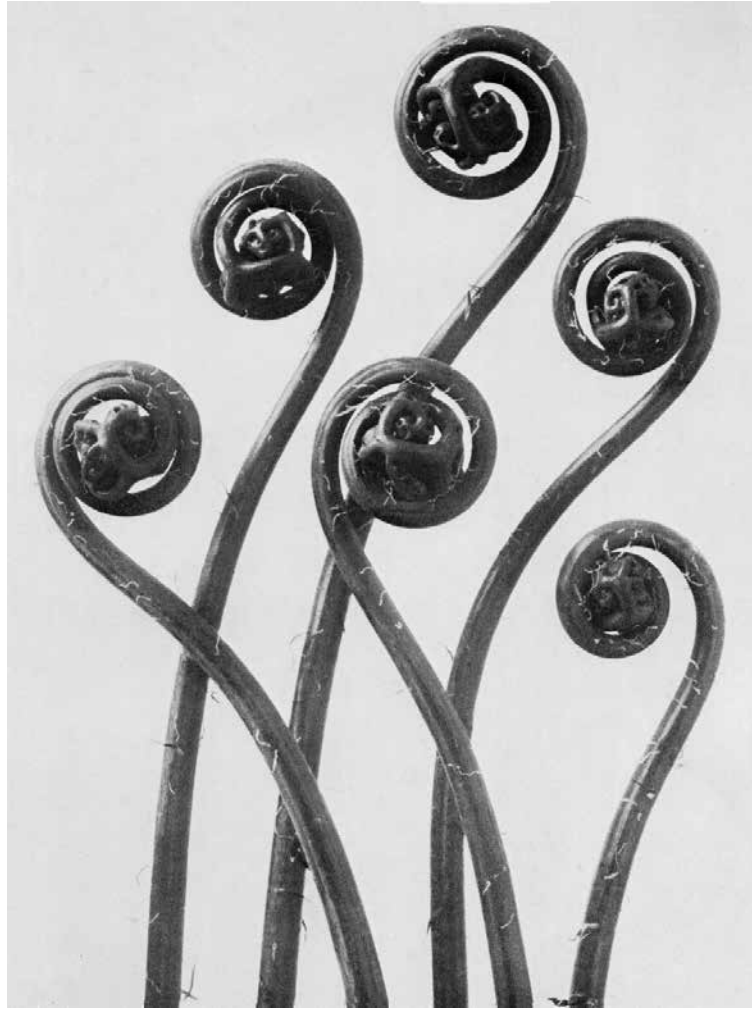
En 1900, près du Palais de l'Electricité, se dresse dans l'enceinte de l'Exposition Universelle de Paris, le Théâtre de Loïe Fuller conçu selon les désirs de la chorégraphe par l'architecte Henri Sauvage et le sculpteur Pierre Roche, deux représentants du style Art Nouveau.

Dans le théâtre de Loïe Fuller, des projecteurs tournants, dissimulés aux regards créent des effets chromatiques et kaléidoscopiques changeants. Loïe Fuller a abandonné la traditionnelle rampe d'éclairages au profit de projecteurs mobiles, un choix qu'elle ne cessera de réaffirmer tout au long de sa carrière. Au sein de son théâtre, lumière, couleur, mouvement animent à la fois l'architecture, la scénographie et la danse, les faisant converger en un « spectacle total » d'un genre inédit. Elle incarne l'extase du corps en mouvement porté par la technologie électrique.

Dès 1898, la danseuse approfondit ses recherches sur les effets lumineux et les rayons ultraviolets. Pour mener ses expériences, elle s'inspire des travaux de Pierre et Marie Curie sur le radium. L'agent principal de la disparition du corps accomplie par Loïe Fuller est la lumière. L'artiste considère la vue comme le plus aigu des sens car c'est elle qui permet au corps de réagir tout entier à la vibration lumineuse. Chaque couleur possède son propre rythme vibratoire qui génère des émotions chez le spectateur.



Urformen der Kunst, Karl Blossfeldt



Urformen der Kunst, Karl Blossfeldt



Musée Victor Horta à Bruxelles



Métro parisien d'Hector Guimard

Abstraction picturale

Autour de 1900, de nombreuses analogies s'opèrent entre optique, physique des rayonnements et gouvernance psychique des corps. Les *Danses serpentine*s de Loïe Fuller abolissent optiquement les frontières physiques du corps pour mieux transcrire la fulgurance plus abstraite de l'activité de l'esprit très en vogue aussi dans les recherches plastiques de l'époque.

Pour le peintre Wassily Kandinsky, le commun dénominateur des arts est **la vibration**.

Sons, mots, couleurs, mouvements, « les moyens des divers arts sont [...] en apparence parfaitement différents [...] / Mais au bout du compte, dans leur profondeur, ces moyens sont absolument semblables » : ce sont « des vibrations subtiles ». Quel que soit son médium, toute oeuvre d'art correspond ainsi à un « certain degré de ces vibrations » - sonores, chromatiques, cinétiques... - , n'entretenant aucune ressemblance nécessaire avec des formes préexistantes, mais éveillant des « résonances intérieures », affectives et spirituelles, chez le spectateur. À partir de 1913 Kandinsky franchit le pas d'une peinture totalement non figurative. Le grand mouvement de l'abstraction est en marche et les danses lumineuses de Loïe Fuller y participent.

L'ouvrage, *Du Spirituel dans l'art*, écrit en 1910, où Wassily Kandinsky médite sur les rapports entre la forme et la couleur, la peinture et la musique, tentant de définir la valeur expressive des formes et des couleurs et de leurs combinaisons, fera date.

Couleurs et formes, déterminent des impressions particulières, véhiculent des sensations et des sentiments différents. Au bleu mystique et froid s'opposent le jaune chaud et agressif, le vert paisible, les différents silences des blancs et des noirs, la passion du rouge, couleurs qu'il met en relation avec ronds, triangles et carrés, lignes ouvertes ou fermées. Le spirituel est du ressort de la peinture qui agit directement sur les sens et sur l'émotion.



Jaune-rouge-bleu, Wassily Kandinsky, 1925

L'intention de la chorégraphe Ola Maciejewska

Vos deux pièces Loïe FULLER: RESEARCH et BOMBYX MORI s'articulent autour de la chorégraphe américaine Loïe Fuller, pouvez-vous revenir sur la genèse de ces deux projets? Comment est née l'idée de travailler sur cette figurante dansante ?

En 2011 j'ai soutenu un mémoire qui s'intitulait « *Extending the notion of movement in dance to non-humans, things and objects* ». En esquissant un arbre généalogique des artistes du champs chorégraphique qui interrogent la figure humaine dans leur processus de production de mouvement, Loïe Fuller était l'une des grandes figures qui s'inscrivait clairement dans cette lignée conceptuelle. Deleuze, dans un de ses essais écrit « *The basic thing is how to get taken up in movement of a big wave, column of rising air, to 'come between' rather than be the origin of an effort* » Comment se faire accepter dans le mouvement d'une grande vague, d'une colonne d'air, « *arriver entre* » au lieu d'être à l'origine d'un effort. (Gilles Deleuze, « *Mediators* », *Incorporations*, eds. Jonathan Crary and Sanford Kwinter, 1992. p.281, ndlr) C'est fascinant d'observer quel genre de mouvements certaines entités produisent.

Les effets des célèbres costumes de Loïe Fuller ne m'ont pas autant intéressés que sa figure d'artiste dans le champs chorégraphique. En effet, ses robes dansantes sont amusantes et spectaculaires au départ, mais si nous creusons un peu le sujet, nous pouvons nous apercevoir que cette artiste, en tant que personnage historique, propose de considérer la danse comme un événement au sein duquel l'interaction entre les différents éléments performatifs (tels que la lumière, les sons, le tissu, les matières premières...) contribuent au processus de production de mouvement : le corps n'est plus l'unique source dont le



mouvement est originaire. C'est d'autant plus intéressant lorsqu'on sait que l'histoire de la danse s'est construite principalement sur le mouvement du corps, le corps et ses capacités expressives, les origines du mouvement...

Comment dialoguent et se complètent ces deux projets ?

Avec *Loïe FULLER: RESEARCH*, je concentre mon attention dans la manière de concevoir ou de générer le mouvement dans la danse. Cette pièce tire sa genèse dans la relation entre le sculpteur (humain) et la sculpture (non-humain). J'interprète une séance d'entraînement qui met en jeu le médium corps avec l'artefact (la robe dansante) dans une relation proche de l'acte de sculpter. Cette pratique très physique stimule le mouvement de la matière, une forme instable qui émerge de la relation entre le corps et l'objet. L'idée n'est pas tant de mettre l'accent sur l'interaction physique entre corps et objet mais plutôt sur les formes plastiques qui rendent visibles cette interaction.

Avec *BOMBYX MORI*, je développe et rajoute de nouveaux paramètres parmi lesquels nous retrouvons le son et la multiplication des figures dansantes. Des le début de mes recherches avec les robes dansantes de Loïe Fuller le bruit du tissu était très présent. Je voulais assumer et illustrer la présence de cet élément inhérent : le bruit et les sons des formes que nous produisons sont enregistré par des micros très sensibles et amplifiés en live : nous sommes à la fois sculpteurs et musiciens. On dialogue et on s'accorde également avec l'espace dans lequel nous jouons, en terme architecture le lieu ou la salle est toujours très réceptif et sensible au sons que nous produisons, si nous ne prenons pas en compte à cette nouvelle donnée l'ambiance sonore devient vite hors de contrôle et insupportable.

Loïe FULLER: RESEARCH et BOMBYX MORI ont chacun un dispositif scénique différent. Le premier est joué principalement in situ dans des espaces d'expositions et le second est plutôt présenté dans un dispositif plus habituel scène/gradin dans des théâtres. Comment s'opère ce changement et qu'offre-t-il ?

Je ne vois pas ça comme un changement de dispositif mais comme le développement de *Loïe FULLER: RESEARCH*, performance de mes recherches en action. J'ai présenté cette pièce dans des galeries d'art, dans des théâtres, dans un skatepark, au cœur des montagnes Suisse, à l'école des Beaux-Arts de Paris, dans la Cour Carrée du musée du Louvre... Et elle continuera d'être présentée dans des espaces inédits contrairement à *BOMBYX MORI* qui a été spécialement conçu pour des espaces sensible au son, mais ces deux cadres sont au final assez similaires. *BOMBYX MORI* cristallise mes observations les plus frappantes de *Loïe FULLER: RESEARCH*, parmi lesquels la prise en compte d'une architecture théâtrale et les conditions de monstration du mouvement dans un espace que nous partageons.

Question technique : Comment avez-vous créé les costumes ?

Loïe Fuller testait elle même différents types de tissus en mouvement afin de sentir son poids, voir ses effets à la lumière ou entendre le son qu'ils faisaient... J'ai fait de même. Quand j'étais enfant, ma mère me faisait beaucoup de costumes et de déguisements : sorcière, champignon, grenouille, pirate, zombie... Je lui ai montré quelques vidéos trouvées sur Youtube et elle a trouvé très rapidement le mécanisme qui permettait de recréer les mêmes effets. Ce travail n'étant pas un hommage à Loïe Fuller ni une reconstruction historique, je n'ai pas essayé de rester fidèle à ses esquisses où à ses écrits, au contraire.

Chacun de vos projets semblent tisser des liens avec les arts visuels : COSMOPOL est un film dansé et votre solo TEKTON peut se lire également comme une installation évolutive... Comment ces différents média nourrissent votre écriture chorégraphique ?

En effet, chacun de mes projets semble tisser des liens avec les arts visuels mais ce n'est pas intentionnel. Ses enjeux et ses questionnements sur le regard ne sont pas inhérents qu'aux arts plastiques. La danse, le théâtre, le cinéma ou l'architecture, pour ne citer que ces

media, se soucient, élaborent et travaillent également attentivement sur la façon dont nous voyons les choses. Je cherche plutôt à déstabiliser et perturber ce que je perçois comme un anthropocentrisme théâtral. Je croise mes recherches avec d'autres domaines scientifiques comme ceux de l'anthropologie, la géologie, les sciences sociales, la physique... Même si ces différentes références ne transparaissent pas à première vue dans le travail final. Je vois ces différents média comme des sources qui me permettent d'articuler des idées, des pensées, des problèmes...

Depuis maintenant quelques années, nous pouvons voir de nombreux jeunes chorégraphes soutenir leur recherche – chorégraphique, esthétique, théorique – sur les grandes figures de la danse du XXe siècle. Quelles sont vos réflexions sur les enjeux de ces affiliations ? Quelle est votre regard sur l'histoire de la danse ?

L'appropriation comme stratégie de création est une notion intemporelle, prenant également une place très importante dans le discours critique des années 70. L'appropriation s'alignait et prenait déjà ses marques dans le discours de la post-modernité. Acheter ou voler, adopter des images, acquérir des connaissances, c'est quelque chose que nous savons, que nous faisons et pratiquons constamment. Cette notion d'appropriation est aujourd'hui très différente. Nous savons que l'histoire de l'art est constitué de coupures et de temporalités différentes : d'un manque d'histoire à un surplus d'histoire, posons nous plutôt la question des enjeux et des effets de ces absences et de ces excès... J'aime souvent associer l'appropriation à l'invocations de fantômes, de romans gothiques, de désirs fétichistes, de morbidité, de ruines...

Nous voyons aujourd'hui des artistes s'enterrer vivants en faisant des rétrospectives, ou par le biais d'autres artistes... en émerge ce que j'appelle des « zombies », enclavant l'objet approprié dans une économie de marché... Quelle attitude devons nous avoir face à l'histoire et à en quoi cette opération d'appropriation est aujourd'hui critique ? Qu'est-ce qui la rend pertinente? Quand Marcel Duchamp présentait son urinoir (*Fontaine*, 1917, n.d.r) ou son séchoir à bouteilles (*Porte-bouteilles*, 1914, ndr), l'objet réapproprié questionnait automatiquement pour ce qu'il était. Avec pour toile de fond notre époque qui prône la culture du bien et de la notion d'auteur, il est pertinent aujourd'hui de jouer avec cette notion d'appropriation. En disséquant un fantôme, apparaît quelque chose d'intemporel, qui n'est pas fixée sur l'échelle du temps, qui revient encore et toujours, qui déstabilise la notion d'auteur, l'essence même de la propriété et la production de quelque chose de nouveau...

Propos recueillis par Wilson Le Personnic in maculture.fr
publié le 15 novembre 2016

Éléments biographiques

Née en Pologne, Ola Maciejewska est une chorégraphe et performeuse qui vit et travaille à Paris. Elle a étudié à l'École Nationale du Ballet en Pologne et à la Rotterdam Dance Academy. Elle a travaillé en tant que danseuse et interprète dans les projets de Bruno Listopad (PT), Nicola Unger (DE), Philippe Quesne (FR), et Bojan Djordjev (SR). Elle a également obtenu un Master de danse contemporaine et dramaturgie de l'université d'Utrecht. Dans ce cadre, elle a développé un travail de recherche pratique, *LOIE FULLER: Research* (2011), qu'elle a présenté en Espagne, Pologne, Belgique, Suisse, Pays-bas et en France, notamment pour l'ouverture du CND Pantin en octobre 2015. Son premier solo, *TEKTON*, qu'elle crée en 2014 au Théâtre de l'Usine de Genève est associé à un film court, *COSMOPOL*, et a également été présenté au Rotterdamse Schouwburg puis au Festival Actoral de Marseille, au Bâtard Festival à Bruxelles, au Nowy Teatr à Varsovie et à Veem Huis voor Performance à Amsterdam. En novembre 2015, elle a créé *BOMBYX MORI*, dans le cadre du Festival Les Inaccoutumés à la Ménagerie de Verre. Cette pièce pour trois danseurs a été présentée dans de nombreux théâtres et festivals, Rotterdamse Schouwburg, Veem Voor Performance à Amsterdam, Kaaitheater, Museu de Arte Contemporânea de Serralves pour n'en citer que quelques uns. *BOMBYX MORI* a également reçu le soutien de la fondation Hermès dans le cadre de son programme New Settings #6.

De 2016 à 2018, Ola Maciejewska est artiste associée au Centre chorégraphique national de Caen en Normandie. A l'automne 2017, son solo *LOIE FULLER: Research* et *COSMOPOL* ont été présentés à la Biennale d'art contemporain de Lyon. Sa nouvelle pièce *DANCE CONCERT* est présentée en avril en première mondiale au National Taichung Theatre à Taiwan et à l'automne 2018 au Centre Pompidou dans le cadre du Festival d'Automne à Paris.

Distribution et crédits de *Bombyx Mori*

conception et chorégraphie Ola Maciejewska — **interprétation** Amaranta Velarde Gonzalez, Maciej Sado, Keyna Nara — **son direct** Carola Caggiano — **régie générale et lumières** Rima Ben Brahim — **costumes** Valentine Solé — **production** Caroline Redy / so we might as well dance — **merci à** Thomas Laigle pour son aide à la conception du son et de la lumière
avec le soutien de la Fondation d'entreprise Hermès dans le cadre de son programme New Settings
coproduction Ménagerie de verre – Paris (FR), Productiehuis Rotterdam (NL), Veem House for Performance (NL), LE CN D un centre d'art pour la danse (FR), Centre chorégraphique national de Caen en Normandie dans le cadre du programme « Artiste associé » avec l'aide de Vivarium Studio et Nanterre-Amandiers – Centre Dramatique National
remerciements à ICK Amsterdam, Judith Schoneveld, Nienke Scholts.

Pour aller plus loin

Annie Suquet (2012), *L'Éveil des modernités, Une histoire culturelle de la danse (1870-1945)*. Paris : Centre national de la danse

Danser sa vie. Art et danse de 1900 à nos jours. (Catalogue d'exposition), (2011). Paris : Centre Pompidou

Loïe Fuller: danseuse de l'art nouveau, (Catalogue d'exposition), (2002). Paris : Ed. de la Réunion des musées nationaux

Justine Christen (2017), *Loïe Fuller et la poésie des voiles*, dossier n°18 in *Fabula la recherche en littérature - LhT Littérature Histoire Théorie*

Jacques Rancière. (2008), *Le spectateur émancipé*. Paris : La Fabrique.

Informations pratiques

Lieu de la représentation

L'ADC à la Salle des Eaux-Vives
82-84 rue des Eaux-Vives
CH - 1207 Genève

Accès

lignes 2, 6, E, G — arrêt Vollandes

Réservation

www.adc-geneve.ch ou
par téléphone 022 320 06 06
Les billets sont à retirer le soir de la
représentation, au plus tard 15 minutes
avant le début du spectacle (ouverture de la
caisse une heure avant la représentation)

Information

022 329 44 00 / info@adc-geneve.ch

Tarifs

plein : CHF 25.- // réduit : CHF 20.- //
mini : CHF 15.- // Carte 20ans/20frs : CHF 8.-

plein : Adultes

réduit : Passedanse, Côté Courier, Théâtres
partenaires* (voir sur le site)

mini : Passedanse réduit, AVS, AI, chômeur,
étudiants, apprentis, moins de 20 ans,
membre de l'avdc

Les chèques culture sont acceptés

Tarif réduit sur présentation d'un
justificatif:

Les billets ne sont ni échangés, ni
remboursés

adc-geneve.ch