

DANCE / PERFORMANCE / INSTALLATION - RENNES / LONDON

**Latifa Laâbissi /
Anna Colin /
Paul Maheke**

W.I.T.C.H.E.S CONSTELLATION

4-26.05.2018

BRUSSEL / BRUXELLES / BRUSSELS

KUNSTENFESTIVALDESARTS Charleroi

danse

Witch noises

By & with *Latifa Laâbissi*

Costume design *Nadia Lauro*

Light *Yves Godin*

Percussions *Cookie*

Sound *Olivier Renouf*

Technical direction *Ludovic Rivière*

Production manager *Fanny Virelizier*

Administration *Charlotte Cancé*

Thanks to *Mary Anne Santos Newhall*

A Familiar Familial Place of Confusion

Conception *Paul Maheke*

In collaboration with *Alix Maheke*

With the support of *Galerie Sultana,*

Chisenhale Gallery & Davidoff Arts Initiative

Technicians *Kunstenfestivaldesarts Mathieu Bastyns, Matthieu*

Vergez, Gilles Hébette, Hamilton Freitas, Patrick Oreel

CREATION

Charleroi danse / La Raffinerie

18/05 – 20:00

19/05 – 20:00

20/05 – 20:00

± 1h 30min

Meet the artists after the performance on 19/05

Presentation *Kunstenfestivaldesarts, Charleroi danse*

Production *Figure Project*

Coproduction *Kunstenfestivaldesarts, Charleroi danse - Centre chorégraphique*

de la Fédération Wallonie-Bruxelles, VIADANSE (Belfort), La Passerelle (Saint-

Brieuc), CN D - Pantin, CCNz (Grenoble), Le Triangle (Rennes), ICI (Montpellier)

Residencies *Musée de la Danse - CCNRB (Rennes), La Ménagerie de Verre*

as part of Studiolab

With the support of the French Institute & the French Embassy in Belgium,

in the frame of EXTRA

Figure Project is a Compagnie à rayonnement national et international - CERNI, with

the support of the ministry of Culture - DRAC Bretagne. Figure Project has the support

of Département d'Ille-et-Vilaine, Conseil Régional de Bretagne & the city of Rennes

DE HEKSENDANS IN TROEBELE TIJDEN

Latifa Laâbissi bewerkt een sleutelwerk van de twintigste-eeuwse choreografie en toont hoe het samenspel van tijd en tijdelijkheid het wezen van dans beïnvloedt.

Het zal altijd mijn stuk zijn. Maar niets zal ooit hetzelfde zijn.

Laten we specifieker zijn. Het put uit dezelfde bron. Maar de loop die eruit voortvloeit, zal altijd anders zijn. Het is dus beter om te irrigeren.

De paradox in *Witch Noises* is des te spannender omdat er een mythe aan ten grondslag ligt, verdubbeld door een raadsel.

De mythe is die van *Hexentanz* (De heksendans). Er bestaan twee versies van: een uit 1914 en een meer uitgewerkte versie uit 1926. Het is een solo gedansd door de choreografe Mary Wigman zelf: het vrouwelijk boegbeeld van de moderne Duitse dans tussen de twee wereldoorlogen, een periode die vaak als “expressionistisch” omschreven wordt.

Het raadsel houdt verband met de beknoptheid van *Hexentanz*: dat niet langer duurt dan acht minuten. Een dubbele beknoptheid door het enige spoor dat ervan overblijft: een filmpje van een minuut en tweëndertig seconden. Dat volstaat om de verbazende kracht te vatten en de nieuwsgierigheid te prikkelen. Mary Wigman zei dat het de essentie van haar kunst bevat. De bewegingen overvielen haar alsof ze van ergens anders kwamen, als een “ritmische intoxicatie”.

Een eeuw later spookt deze dans jarenlang door het werk van Latifa Laâbissi. Binnen het Franse cultuurlandschap werkt deze choreografe en performer met de lichamelijke van figuren uit de marge, een brandend actueel thema. Het is niet verwonderlijk dat een hedendaagse kritische lezing gepaard gaat met een blijvende interesse in dergelijk erfgoed.

De moderne Duitse dans van het interbellum baadt in de Hervorming van het leven beweging. De politiek van het lichaam beweegt kunstenaars tot emancipatorische experimenten. Vandaar de actualiteit en de hernieuwde interesse. Maar er is meer. Het bestaande repertoire opnieuw spelen betekent naar de essentie van het performen gaan. Het is een daad van opperste actualiteit.

Gaat het bij de heropvoering van repertoirestukken over het reconstrueren van onveranderlijke illusoire vormen? Over het uitlokken van heterogene schokken in de lezing van het verleden die de hedendaagse lezer aanzetten tot creëren? Deze op het eerste gezicht uiterst artistieke spanning zegt veel over de huidige politieke toestand. Over wat we zoeken. De autoriteit van het verleden. Het bevragen ervan.

In Latifa Laâbissi's *Witch Noises* zijn twee grote danssequenties te herkennen. Een onwetende kijker zou kunnen denken dat ze niet veel met elkaar te maken hebben. Maar beide zijn afgeleid van Mary Wigman's *Hexentanz*. Het zijn twee interpretatieve invalshoeken, twee radicaal verschillende strategieën die na elkaar opgevoerd worden maar beide afkomstig zijn van dezelfde bedenker: Latifa Laâbissi.

Écran somnambule capteert de projecties van spookachtige aanwezigheid. Het materiaal bestaat uit het een minuut en tweeëndertig seconden durende filmpje waarmee de *Heksendans* zich met de kracht van een mythe destijds in de geesten van velen heeft ingeschreven. Hier zijn de gebaren uitgerekt over een periode van tweeëndertig minuten. Deze radicale interpretatie van het ongewone verzacht de picturale, formele scherpte.

Een opvallend lichtwerk (van Yves Godin) stimuleert de empathie van de toeschouwer en dompelt hem onder in de spanningsboog van de danseres. Deze handeling is bij uitstek een uitzonderlijke passage achter de spiegel en zorgt voor een direct contact met het innerlijke van het opstandige, zich bewust van de afgrond zijnde lichaam. Het kostuum, met het door plastisch kunstenaar Nadia Lauro ontworpen masker, overstijgt de toenmalige keuzes van Mary Wigman en maakt integraal deel uit van de hedendaagse bewegingsdramaturgie van Latifa Laâbissi.

Als de tijd hier uitgerokken wordt, is dit tegelijk een tijdelijke bevrijding van de choreografische aanpak. Het is gerelateerd aan de effectiviteit van het ontvouwde gebaar, het staat in relatie met de geschiedenis en de actualiteit. Welke heksenfiguur prikkelde Mary Wigman's verbeelding en haar begrip van de plaats van de vrouw in de toenmalige Duitse samenleving? Wat betekent dezelfde figuur vandaag, herwerkt door de feministische, ecologische en *queer* beweging?

De radicale keuze van *Écran somnambule* werd ingegeven door de suggestie van een "re-butô". Het idee komt van choreograaf Boris Charmatz,

de directeur van het Musée de la Danse in Rennes. Hij stelde aan verschillende kunstenaars, onder wie Latifa Laâbissi, voor na te denken over wat een reactivering van *butô* zou kunnen betekenen voor de hedendaagse choreografische praktijk. Dat brengt in herinnering dat de stichter van *butô* Tatsumi Hijikata zelf zijn kunst beschouwde als een manier om de “tijd te wurgen”.

In dit verband moet ook rekening gehouden worden met de meest recente analyses waarin gewezen wordt op de grote invloed van Duitse expressiedans op de Japanse kunstenaars die vervolgens *butô* bedachten. In het naoorlogse Europa, en dan vooral in Frankrijk, dat niets moest weten van het Duitse erfgoed, werd *butô* een hype. Dit klinkt als een terugkeer waarbij de gebaren veel meer overbrengen aan wat er op het eerste zicht te zien is. Latifa Laâbissi benadert dans dus via het onbewuste.

De compositie van de tijd is een product van het gedanstte gebaar. De parameter tijd is niet meer dan een neutraal en leeg kader dat om vraag gevuld te worden. Dit is het uitgangspunt van Latifa Laâbissi's *Écran somnambule* waar ze een extreem experiment uitvoert. Nu heet het hele stuk *Witch Noises*.

De muzikant Cookie ontcijferde welke instrumenten gebruikt werden bij het stuk uit 1926 door geluidsarchief te onderzoeken. Zoals bij de films van Murnau, die dezelfde sjamanistische sfeer uitstralen, speelt Cookie cymbaal, basdrum, Chinese gong en xylofoon. Het lijkt op het eerste gezicht op een intermezzo. Dan volgt een tweede dansbeweging die 8 minuten duurt. De duur van *Hexentanz* uit 1926.

Laâbissi ontleent de vorm van de *Heksendans* aan Mary Wigman, althans de versie van een andere choreografe, de Amerikaanse Mary Anne Santos Newhall. Ze is naast choreografe ook danseres en danshistorica en gepassioneerd door de invloed van Mary Wigman in de Verenigde Staten. Haar techniek kende grote navolging onder andere door haar medewerkster Hanya Holm die speciaal door Wigman naar Amerika werd gestuurd.

Mary Wigman verbood elke opvoering van *Hexentanz* door iemand anders dan zijzelf. Langs de andere kant gaf ze toelating voor de educatieve overdracht van dit sleutelwerk voor het begrijpen van haar oeuvre.

Daar profiteerde Mary Anne Santos Newhall via Hanya Holm van. Ze voerde een diepgravend onderzoek via archieven, artikels en diverse documenten. Er ontstond een ietwat academische traditie om het werk zo getrouw mogelijk te reconstrueren.

Dit materiaal heeft Latifa Laâbissi gebruikt als basis voor een nieuwe interpretatie die *Witch Noises* voortzet. Het was een duizelingwekkend gebaar om een vervolg te bedenken op de een minuut en drieëntwintig seconden durende film. De Amerikaanse versie steunt op de efficiëntie van het visuele archetype van de heks terwijl Latifa Laâbissi tot dan toe eerder haar vorm van het onbewuste had onderzocht.

Door historische omkering moet er rekening gehouden worden met het kenmerk van het Duitse moderne erfgoed tegenover de Amerikaanse moderne choreografie waarbij de historische kloof van de dansgeschiedenis niet ophoudt de tegenstelling tussen deze twee esthetische stromingen te onderstrepen. Latifa Laâbissi komt tot de hedendaagse dans in een periode waarin de Amerikaanse formalistische en abstracte dansopvatting heerste. Ze herinnert zich hoe de eerste stappen in de richting van de Duitse dans in die context bijna transgressief leken.

We zijn nog niet klaar met de lussen van echo's, omkeringen en herinterpretaties waarbij Latifa Laâbissi de mogelijkheden van de gebaren verlengt. Werkend met vormen van dans die in hun tijd baanbrekend en verontrustend waren, verhindert haar werkwijze een berustende, geruststellende en zachte blik die alleen laat zien wat al geweten is. In tegendeel. Het gaat er net om te testen, af te tasten, en de repercussies van achtervolging en betovering ten volle te activeren.

Gérard Mayen
Danscriticus

A FAMILIAR FAMILIAL PLACE OF CONFUSION

Paul Maheke stelt in samenwerking met zijn zus Alix en broer Simon een performance voor die dans, video, tekst en geluidscompositie verenigt in de continuïteit van zijn onderzoek naar de notie van het lichaam als archief en de articulatie ervan door herinnering en identiteit. Door de machtsverhoudingen en beperkingen van het zwarte en queer lichaam in vraag te stellen, verkent zijn voorstel representatievormen waarbij hij visuele referenties gebruikt gaande van Michael Jackson tot de kosmologie van Neder-Congo.

BIO

Latifa Laâbissi is in 1964 in Grenoble (Frankrijk) geboren en werkt als danseres en choreografe. Sinds het prille begin van haar loopbaan beschouwt ze haar lichaam als een politieke plaats. Haar dans is een bundeling van esthetiek, poëzie en politiek die de in de hedendaagse samenleving heersende machtsverhoudingen bevraagt. Ze toetst haar benadering af aan de identiteit vormende realiteit en aan haar eigen door raciale stereotypen gekenmerkte geschiedenis. In haar stukken en onderzoeksprojecten brengt ze ongeziene representaties van het wilde, burleske, intieme lichaam. Het zijn beelden die tegelijk aantrekken en afstoten. De figuur van de heks, de krijger, de archaische vrouw, de tribale naaktheid en het spook zijn incarnaties die de vastgeroeste verwachtingen van de toeschouwer uit balans brengen. De personages uit de stukken van Latifa Laâbissi duiken op uit het onderbewustzijn van onze collectieve verbeelding. Ze tonen de vaak onzichtbare maar toch sterk aanwezige gemarginaliseerde en storende identiteiten en minderheden. De choreografe noemt haar personages “toxische figuren” die de weldoende kracht hebben onze collectieve geschiedenis, de verhalen en de onze kijk erop, kritisch in vraag te stellen.

Anna Colin is curator, professor en onderzoekster. Ze is mede-stichter en medevoorzitter van de Open School East in Margate (Groot-Brittannië), een informele pedagogische en socioculturele instelling voor artistieke ontwikkeling en kennisuitwisseling tussen verschillende lokale en andere artistieke gemeenschappen. Anna is als curator sinds 2014 verbonden aan Lafayette Anticipations - de stichting van de onderneming Galeries Lafayette in Parijs en is doctorandus aan de School of Geography van de Universiteit van Nottingham waar ze trans-historisch

en geografisch onderzoek doet naar zogenaamd alternatieve pedagogische en socioculturele instellingen. Anna Colin was in 2015-2016 samen met Lydia Yee curator van de reizende tentoonstelling British Art Show 8 (Leeds, Edinburgh, Norwich en Southampton). Voordien was ze als directeur verbonden aan Bétonsalon - Centrum voor kunst en onderzoek, Parijs (2011-2012), curator aan het Maison populaire, Montreal (2012) en aan Gasworks, Londen (2007-2010).

Paul Maheke (geboren in 1985 in Brive-la-Gaillarde, Frankrijk) leeft en werkt in Londen. Hij behaalde een MA in kunstpraktijk aan de École nationale supérieure d'arts van Cergy (2011) en was verbonden aan de Open School East's Programme of study, Londen (2015). Met een focus op dans en via een gevarieerd en vaak collaboratief werk met performance, installatie, geluid en video, beschouwt Maheke het lichaam als een archief en methode waarmee de manier waarop geheugen en identiteit gevormd worden onderzocht kan worden. Hij had tentoonstellingen in o.a. Parijs, Londen, Berlin, Wenen, Biënnale van Venetië. In 2018 toont Chisenhale Gallery (Londen) zijn eerste grote solopresentatie in een Brits instituut.”

Geboren in 1967 in Paris, speelt de autodidactisch muzikant **Henri Bertrand “Cookie” Lesguillier** al sinds zijn kinderjaren drums. Als kind volgde hij gedurende vier jaar klassieke danslessen. Naast zijn muzikale bezigheden studeerde hij vanaf 1986 voor theatertechnicus (podium, licht, geluid) en werkte hij gedurende vijftien jaar als regisseur van verschillende artistieke projecten (muziek, dans, theater). Hij studeerde een jaar aan het Muziekcentrum Didier Lockwood en behaalde het diploma van “professioneel muzikant”. Sinds zijn tienerjaren speelt hij bij verschillende bands. In 1996 ontmoet hij de choreograaf Loïc Touzé en bevraagt de relatie tussen muziek en dans via improvisatie en compositie. Hij ontwikkelt een open geluidsuniversum op drums, gaande van akoestische landschappen tot “noise” muziek. In 2001 neemt hij deel aan het *Phasmes* project van de choreografe Latifa Laâbissi waar hij live percussie speelt, de componeert de partituur van *La danse de la sorcière*, *Hexentanz* van Mary Wigman en *Angst* van Dore Hoyer. Deze samenwerking wordt verdergezet met het duo *Witch Noises* (2018). Sinds 2010 neemt hij deel aan verschillende stukken van de choreografe Marlene Monteiro Freitas, als componist en/of performer: *Guintche* (2010), *de marfim e carne - as estátuas também sofrem* (2014), *Bacantes - Prelúdio para uma Purga* (2017).

DANSE DE LA SORCIÈRE EN TEMPS MÊLÉS

Abordant une pièce clé du vingtième siècle chorégraphique, Latifa Laâbissi donne à saisir comment le jeu des époques et de la temporalité touche au sens des œuvres.

Ce serait toujours la même pièce. Mais rien ne serait jamais pareil.

Soyons plus précis. Cela puiserait à la même source. Mais le cours qui en découle ne cesserait de dériver ; ainsi, de mieux irriguer.

Ce paradoxe dans *Witch Noises* est d'autant plus excitant, qu'à cette source réside un mythe. Doublé d'une énigme.

Le mythe ? C'est celui d'*Hexentanz*. En français : *La danse de la sorcière*. Cette pièce connut deux versions. L'une en 1914. Une autre, plus aboutie, en 1926. C'est un solo. Dansé par sa propre chorégraphe : Mary Wigman. Soit une figure de proue, féminine, de la danse moderne allemande de l'entre-deux-guerres - qu'on rabat trop souvent sous le seul vocable d'"expressionniste".

L'énigme ? Elle tient à la brièveté d'*Hexentanz* : pas plus de huit minutes. Une brièveté redoublée par la seule trace dont on dispose : juste une minute trente-deux d'un film d'époque. Or cela suffit à en traduire l'effarante puissance, et affoler la curiosité. Mary Wigman en disait que s'y trouvait contenue toute l'essence de son art ; et que ces gestes l'avaient traversée, comme venus d'ailleurs, à la façon d'une « intoxication rythmique ».

Un siècle plus tard, ce moment de la danse aura hanté le travail de Latifa Laâbissi pendant de longues années. Dans le paysage artistique de l'Hexagone, cette chorégraphe et performeuse travaille sur les corps et figures minoritaires, au jour des pensées critiques les plus actuelles. Or il n'y a pas lieu de s'étonner qu'une inscription aussi contemporaine s'accompagne d'un intérêt soutenu pour un tel héritage.

La danse moderne allemande de l'entre-deux-guerres baigna dans le mouvement de *Réforme de la vie*. Les politiques du corps animaient les expériences émancipatrices des artistes qui y prenaient part. De cela, on peut comprendre la résonance d'actualité. Il n'y a pas que ça. Se consacrer à des reprises du répertoire, c'est toucher au vif de la question de l'interprétation. Soit une question indéfiniment actuelle.

À travers des pièces du répertoire, s'agit-il de reconstituer d'illusoires formes immuables ? Ou bien s'agit-il de provoquer des chocs hétérogènes dans les lectures d'un passé, animant des lectures au présent en création ? D'apparence toute artistique, cette tension dit beaucoup d'une posture politique dans le monde, ici sur le versant de l'appréhension de l'histoire. De ce qu'on y cherche. Une autorité du passé ? Ou son questionnement ?

Aujourd'hui, on reconnaît aisément deux grandes séquences dansées dans la pièce *Witch Noises* de Latifa Laâbissi. Un regard peu informé pourrait considérer qu'elles n'ont pas grand-chose à voir l'une et l'autre. Or, toutes deux découlent d'*Hexentanz* de Mary Wigman. Cela sous deux angles interprétatifs, disons deux stratégies, radicalement distinctes, et successivement mises en œuvre, mais finalement pensées conjointement, par une même et seule artiste, Latifa Laâbissi.

Tout d'abord, *Écran somnambule* capta les projections d'une présence fantomatique. Sa matière n'est que celle de la minute et trente-deux seconds d'images filmées par lesquelles *La danse de la sorcière* s'est gravée, avec la force d'un mythe, dans une multitude d'esprits. Or voici ces gestes étirés sur une durée de trente-deux minutes. Radicalement hors du commun, ce parti pris interprétatif tend à diluer l'acuité imagée de la forme.

Un travail saisissant sur la lumière (réalisé par Yves Godin), encourage une empathie du spectateur dans la saisie des flux de tension qui animent la danseuse. Par excellence et par exception, cette opération est celle d'un passage derrière le miroir, au contact d'une intériorité corporelle révulsée dans une conscience des abymes. La réalisation du costume, comme du masque, par la plasticienne scénographe Nadia Lauro, déborde l'observation des choix de Mary Wigman en son temps, pour participer d'une dramaturgie du geste contemporain de Latifa Laâbissi.

Car enfin, s'il y a étirement du temps dans cette démarche, on entendra que tout, ici, tient d'une délibération temporelle dans l'approche des matières chorégraphiques. C'est rapport à l'effectivité du geste maintenant déroulé ; comme c'est rapport à l'histoire et à l'actualité. Quelle figure de sorcière animait l'imaginaire de Mary Wigman et sa compréhension de sa place de femme dans la société allemande de son temps ? Quelle actualité retrouve cette même figure aujourd'hui retravaillée par des milieux activistes du féminisme, de l'écologie et *queer* ?

Le choix radical d'*Écran somnambule* avait d'abord été porté par la suggestion d'un "re-butô". L'idée en était venue au chorégraphe Boris Charmatz, directeur du Musée de la Danse à Rennes. Il avait proposé à plusieurs artistes - dont Latifa Laâbissi - de songer à ce que pourrait être un *butô* réactivé au cœur des pratiques chorégraphiques de notre temps. Dans ce même mouvement, on se souvient que le fondateur du *butô*, Tatsumi Hijikata lui-même, désignait son art comme une façon d'« *étrangler le temps* ».

Sous cet angle, il faudrait aussi prendre en considération les analyses les plus actuelles, qui pointent l'impact qu'eût la danse d'expression venue d'Allemagne, parmi des artistes japonais qui accouchèrent ensuite du *butô*. Or c'est dans une Europe d'après-guerre qui ne voulait plus rien savoir d'un héritage allemand, en France tout particulièrement, que le *butô* souleva un engouement. Voilà qui sonnerait comme un retour du refoulé, où les gestes véhiculent bien plus que ce qu'on y voit d'évidence. Latifa Laâbissi aborderait alors à quelque inconscient de la danse.

La composition du temps est une production du geste dansé. Le paramètre temporel n'en est pas qu'un cadre neutre et vide, qu'il s'agirait de peupler. Sur ces données, *L'Écran somnambule* de Latifa Laâbissi pratiqua une expérimentation extrême. À présent, sa pièce toute entière a pour titre *Witch Noises*. Elle est aussi affaire de sons, de bruit, que fait *La danse de la sorcière*. Le motif politique de la sorcière. Dans le monde.

Le musicien Cookie a tendu l'oreille pour décrypter l'instrumentarium probable qui accompagnait la pièce de 1926, selon l'archive sonore qu'on peut en écouter. Comme surgi du cinéma de Murnau, non sans quelque portée chamannique sur ce plateau, Cookie joue sur cymballum, sur tom basse, gong chinois et autre xylophone. Cela semble d'abord un intermède. Puis vient se développer une seconde grande séquence dansée. Celle-ci dure alors huit minutes. La durée d'*Hexentanz* en 1926.

Et elle a l'apparence de cette *Danse de la sorcière* de Mary Wigman, du moins celle que considère la plus probable une autre artiste chorégraphique. Américaine, celle-ci. Mary Anne Santos Newhall est chorégraphe, danseuse et historienne de la danse. Elle s'est passionnée pour l'héritage de Mary Wigman aux États-Unis. L'audace créatrice de l'artiste allemand y avait connu un fort impact. Sa technique fut assidument transmise, notamment par sa collaboratrice Hanya Holm, qu'elle dépêcha durablement outre-Atlantique, dans ce but.

Mary Wigman interdisait toute interprétation d'*Hexentanz* par une autre danseuse qu'elle-même. En revanche, elle acceptait le principe d'une transmission à caractère pédagogique, de cette pièce cardinale dans la compréhension de son œuvre. C'est ce dont a bénéficié Mary Anne Santos Newhall, via Hanya Holm, et qu'elle a complété d'une étude serrée d'archives, articles, documents divers. On trouve là une tradition quelque peu académique de la reconstitution de l'œuvre selon un modèle supposé le plus exact possible.

C'est cet apport que Latifa Laâbissi a ensuite pu recueillir, comme source d'une nouvelle interprétation, qui poursuit *Witch Noises*. Le geste était vertigineux, d'aborder une suite de la célèbre minute trente deux filmée, jusqu'alors la seule accessible au regard. La réflexion s'en trouve relancée, quand cette version américaine travaille à l'efficiencia d'un archétype visuel d'une figure de sorcière, là où Latifa Laâbissi avait plutôt sondé jusque là une forme de son inconscient.

Par retournement historique, il est alors à prendre en compte la marque de l'héritage moderne allemand dans la modernité chorégraphique américaine, quand la vulgate de l'histoire de la danse n'a eu de cesse de souligner un antagonisme entre ces deux courants esthétiques. Latifa Laâbissi est venue à la danse contemporaine à une époque où l'avait emporté l'option américaine d'une danse formaliste et abstraite. Elle se souvient comment ses premières démarches vers la danse allemande paraissaient quasi transgressives, dans un tel contexte.

On n'en a pas fini, avec ces boucles d'échos, de retours et de recouvrements, dont Latifa Laâbissi prolonge un possible des gestes. Touchant à des danses qui furent en leur temps incandescentes et dérangementes, sa démarche empêche le regard d'aujourd'hui de se rassurer, mollement, à seulement reconnaître ce qui déjà est connu. Au contraire, c'est qu'il s'agit d'éprouver, de sonder et répercuter des formes de hantise, d'envoûtement, d'ensorcellement, qu'on souhaite très actives.

Gérard Mayen
Critique de danse

A FAMILIAR FAMILIAL PLACE OF CONFUSION

Paul Maheke, en collaboration avec sa sœur Alix et son frère Simon, proposera une performance alliant danse, vidéo, texte et composition sonore dans la continuité de ses recherches autour de la notion du corps comme archive et son articulation avec la mémoire et les identités. Questionnant les rapports de pouvoir ou de contrainte qui s'exercent sur le corps noir et *queer*, sa proposition explore les formes de la représentation, usant de références visuelles allant de Michael Jackson aux cosmologies du Bas Congo.

BIO

Latifa Laâbissi, danseuse et chorégraphe, est née à Grenoble (France) en 1964. Depuis ses premières créations, Latifa Laâbissi fait du corps le lieu du politique. Elle s'essaie à une danse où se nouent dans un même geste, esthétique, poétique et politique, pour questionner les rapports de pouvoir et de domination toujours à l'œuvre dans la société contemporaine. Elle confronte cette démarche au réel, l'ouvre à sa propre histoire, marquée par les stéréotypes raciaux, ceux qui façonnent les identités. Dans toutes ses pièces et dans tous ses projets de recherche, elle fait surgir des représentations inédites d'un corps sauvage, burlesque, intime, peuplé d'images qui interpellent autant qu'elles dérangent. La figure de la sorcière, de la femme guerrière ou archaïque, de la nudité tribale, ou celle du fantôme sont autant d'incarnations qui prennent forme sur le plateau pour déplacer les attentes du spectateur, pris au piège de ses propres stéréotypes. Les figures des pièces de Latifa Laâbissi se glissent dans les failles de nos imaginaires collectifs pour faire surgir avec force la présence des identités marginalisées et minoritaires. Ces identités à peine visibles, dérangeantes, celles que la chorégraphe désigne comme des "figures toxiques", ont cette force salutaire de générer une mise en abyme critique de notre histoire collective, de l'Histoire, des histoires et du regard que nous portons sur elle.

Anna Colin est commissaire d'exposition, éducatrice et chercheuse. Elle a cofondé et co-dirige aujourd'hui l'Open School East à Margate (Royaume-Uni), un espace pédagogique et socio-culturel informel dédié

au développement artistique, à la rencontre et à l'échange de savoirs et de savoir-faire entre différentes communautés artistiques, locales et autres. Anna est curatrice associée à Lafayette Anticipations - Fondation d'entreprise Galeries Lafayette à Paris depuis 2014 et doctorante à la School of Geography de l'Université de Nottingham où elle mène des recherches trans-historiques et géographiques sur les espaces pédagogiques et socioculturels dits alternatifs. Anna Colin était co-commissaire, avec Lydia Yee, de l'exposition itinérante British Art Show 8 (Leeds, Édimbourg, Norwich et Southampton) en 2015-2016. Auparavant, elle a été directrice associée à Bétonsalon - Centre d'art et de recherche, Paris (2011-2012), commissaire associée à La Maison populaire, Montreuil (2012) et commissaire d'exposition à Gasworks, Londres (2007-2010).

Paul Maheke (1985, Brive-la-Gaillarde) vit et travaille à Londres. Il est diplômé de l'École nationale supérieure d'art de Cergy (2011) et a fait partie de l'Open School East's à Londres (2015). Avec une attention particulière portée à la danse, le travail de Maheke tente de désamorcer les rapports de pouvoir qui façonnent les imaginaires occidentaux et de reformuler les représentations du corps queer racisé qui en découlent.

Né en 1967 à Paris, musicien autodidacte, **Henri Bertrand "Cookie" Lesguillier** joue de la batterie depuis son plus jeune âge. Enfant, il suit des cours de danse classique pendant quatre années. Parallèlement à la musique, il se forme à partir de 1986 aux techniques du spectacle vivant (plateau, lumière, son) et travail pendant une quinzaine d'années comme régisseur son sur différents projets artistiques (Musique, Théâtre, Danse...). Il étudie une année au Centre des Musiques Didier Lockwood et sort diplômé du cursus "musicien professionnel" en 2004. Depuis son adolescence, il enregistre et joue dans diverses formations. En 1996, il rencontre le chorégraphe Loïc Touzé et questionne le rapport musique et danse autour des notions d'improvisations et de compositions. Ce qui l'amène à développer à la batterie, un univers sonore ouvert, allant du climat acoustique à la musique "noise". En 2001, il participe au projet *Phasmes* de la chorégraphe Latifa Laâbissi où il interprète live aux percussions, la partition de *La danse de la sorcière, Hexentanz*, de Mary Wigman et *Angst* de Dore Hoyer. Cette collaboration se poursuit avec le duo *Witch Noises* (2018). Depuis 2010, il participe à plusieurs pièces de la chorégraphe Marlene Monteiro Freitas, comme compositeur et/ou performeur : *Guintche* (2010), *de marfim e carne - as estátuas também sofrem* (2014), *Bacantes - Prelúdio para uma Purga* (2017).

WITCH DANCE IN DIFFERENT TIMES

By tackling a key piece of twentieth century choreography, Latifa Laâbissi offers an understanding of how playing with eras and temporality can affect the meaning of works.

It would always be the same piece. But nothing would ever be the same.

To be more precise, it would draw on the same source, but the flow emanating from it would continually be diverted to improve irrigation.

This paradox in *Witch Noises* is all the more exciting because its source is both a myth and an enigma.

The myth is that of *Hexentanz* (*Witch Dance* in English). There were two versions of this piece: one in 1914 and another more polished version in 1926. It is a solo danced by its choreographer Mary Wigman who was a leading female figure in modern dance in Germany between the wars - all too often reduced to the single term "expressionist".

The enigma is that she insisted on the brevity of *Hexentanz*: no more than eight minutes. A brevity intensified by the only trace left of it: a one-minute-thirty-two-second film made at the time, but long enough to convey its breath-taking power and arouse curiosity. Mary Wigman said that it contained the very essence of her art form and that these gestures had passed through her, as if they had come from elsewhere, like a *rhythmic intoxication*.

One century on and this moment in dance has haunted Latifa Laâbissi's work for many years. On the French artistic scene and in these days of the most current critical thinking, this choreographer and performer works on the body and on minority figures, yet there is no reason to be surprised that her contemporary approach is accompanied by a sustained interest in such heritage.

Modern German dance in the inter-war years was influenced by the *Life Reform* movement. The politics of the body was a driving force in the emancipatory experiences of the artists involved, thus explaining its topical resonance. But there it more to it than that. Being dedicated to revivals of the repertoire means touching on the ever-topical issue of interpretation.

With pieces form the repertoire, does it involve reconstituting illusory and unchanging forms? Or generating a variety of shocks in the readings of a past while sustaining interpretations created in the present? Although seemingly about art, this tension says a lot about the political stance in the world, in this case the aspect of understanding its history. Understanding what we are looking for. An authority from the past? Or challenging it?

Today it is easy to recognise two long danced sequences in Latifa Laâbissi's *Witch Noises*. Without any background information, you might think that they have little in common, yet both come from Mary Wigman's *Hexentanz*. They are seen from two interpretative angles, however, using two strategies, radically distinct and implemented one after the other, but ultimately devised jointly by one and the same artist: Latifa Laâbissi.

First of all, *Écran somnambule* captures the projections of a ghostly presence. Its material comes from a film lasting one minute and thirty-two seconds, which resulted in *Witch Dance* being engraved with almost mythical power on a great many minds. And yet here the gestures are extended to a running time of thirty-two minutes. A radically unusual approach, this interpretative bias intends to dilute the graphic sharpness of the form.

Startling lighting by Yves Godin encourages audience empathy in understanding the flows of tension animating the dancer. Brilliantly and by way of exception, this takes us behind the mirror and into contact with a contorted physical interiority, while remaining aware of the abyss. Visual artist and stage designer Nadia Lauro's costume, like the mask, goes beyond the observation of choices made by Mary Wigman in her day in order to contribute to the dramaturgy of Latifa Laâbissi's contemporary gesture.

Ultimately, while time is elongated in this approach, it is clear that everything here is part of a temporal consideration in the approach to the choreographic material. It relates to the effectiveness of the gesture now unfolded, as it does to history and the present day. What figure of a witch inspired Mary Wigman's imagination and her understanding of her place as a woman in German society in those times? What topicality does this same figure have now, reworked by feminist, environmental and queer activist groups?

The radical choice of *Écran somnambule* initially came about from a suggestion for “re-butoh”. Choreographer Boris Charmatz, director of Musée de la Danse in Rennes, came up with the idea. He asked several artists - including Latifa Laâbissi - to dream of what a reactivated *butoh* might be like at the heart of choreographic practices today. In this very movement, the founder of *butoh*, Tatsumi Hijikata, described his own art as a way of “strangling time”.

Seen from this angle, it would also be necessary to take the latest analyses into consideration, which point to the impact that German expressionist dance had on the Japanese artists who went on to create *butoh*. Even so it was in a post-war Europe, particularly France, which wanted to nothing more to do with German heritage that *butoh* caused such a stir. It sounds like a return of of the repressed in which the gestures convey a lot more that is apparent. Latifa Laâbissi appears to be tackling a kind of subconscious of dance.

The composition of time is an outcome of the danced gesture. The temporal parameter is not merely a neutral and empty frame to be filled. Using this data, *Écran somnambule* by Latifa Laâbissi involved extreme experimentation. Her entire piece now has the title *Witch Noises*. It is also to do with sounds, noises that *Witch Dance* makes. The political motif of the witch. In the world.

Cookie, the musician, listened to the available sound archive to work out the instruments that were likely to have accompanied the 1926 piece. Like something from a Murnau film and with a shamanic feel to it, Cookie played with the cimbalom, bass tom drum, Chinese gong and xylophone. It initially seemed like an interlude. Then a second longer danced sequence was developed lasting eight minutes: *Hexentanz*'s running time in 1926.

And it looks like Mary Wigman's *Witch Dance*, at least in the eyes of another choreographic artist. Mary Anne Santos Newhall is an American choreographer, dancer and dance historian, and fascinated by Mary Wigman's legacy in the United States. The German artist's boldness made a considerable impact there. Her technique was assiduously communicated, notably by her collaborator Hanya Holm, who she sent across the Atlantic for a period of time with exactly that goal in mind.

Mary Wigman banned *Hexentanz* from being performed by anyone but herself, but accepted the principle of an educational transmission of

this key piece so that her work could be understood. Mary Anne Santos Newhall benefited from this, via Hanya Holm, and she studied archives, articles and various documents. It is a slightly academic tradition for a work to be reconstituted in line with a model thought to be as accurate as possible.

Latifa Laâbissi was then able to use this material as the source for a new interpretation that has produced *Witch Noises*. The gesture of tackling a sequel to the famous one-minute-thirty-two-second film, which until then was the only way of seeing, was staggering. This reflection was revived when the American version examined the effectiveness of a visual archetype of the witch, whereas up to that point Latifa Laâbissi had instead explored a form created by her subconscious.

In a reinterpretation of history, the mark made by this modern German heritage on American choreographic modernity is to be borne in mind when the official history of dance keeps emphasising the antagonism between these two aesthetic trends. Latifa Laâbissi came to contemporary dance at a time when it was being carried along by the American option of a formalist and abstract dance. She remembers how her first approaches to the German dance seemed almost transgressive in such a context.

These echoes, returns and recoveries for which Latifa Laâbissi extends a possibility of gestures are not done and dusted. Tackling dances that were so powerful and disturbing in their time, her approach does not put the audience at ease by allowing them to merely recognise what is already known. Quite the opposite: it is about feeling, probing and reflecting on forms of dread, bewitchment and enchantment that we hope are still very much at play.

Gérard Mayen
Dance critic

A FAMILIAR FAMILIAL PLACE OF CONFUSION

Paul Maheke, in collaboration with his sister Alix and brother Simon, will be offering a performance combining dance, video, text and sound composition as part of his research on the notion of the body as an archive and its articulation with memory and identities. Questioning the relationships of power and constraint exercised on the black and queer body, his proposition explores forms of performance using visual references ranging from Michael Jackson to the cosmologies of Bas Congo.

BIO

Latifa Laâbissi was born in Grenoble (France) in 1964. From her very first creations, Latifa Laâbissi has made the body a place of politics. She ventures to produce a dance where the aesthetic, poetic and political are joined in one and the same gesture in order to question relationships of power and domination always at play in contemporary society. She confronts this approach to reality and opens it up to her own history, which has been marked by racial stereotypes - the kind that shapes identities. In all her pieces and research projects, she produces novel representations of a wild, comical and intimate body populated by images that ask questions as much as they disturb. The figure of the witch, the female warrior and archaic woman, tribal nudity and the ghost are all incarnations that take shape on stage to shift the expectations of an audience caught in their own stereotypes. The figures in Latifa Laâbissi's pieces glide into the rifts of our collective imaginations to powerfully conjure up the presence of the marginalised and minorities, barely visible, disturbing identities, the kind that the choreographer calls "toxic figures" and that have this healthy ability to generate a mise-en-abyme critique of our collective story, of history, of histories and how we see it.

Anna Colin is an exhibition curator, educator and researcher. She co-founded and co-runs the Open School East in Margate in the UK, an informal teaching and communal space dedicated to artistic development and encounters and the exchange of knowledge and expertise between different communities - artistic, local and others. She has also been associate curator at Lafayette Anticipations - a foundation of the Galeries Lafayette in Paris - since 2014 and is a PhD student at the School of Geography at Nottingham University where she is undertaking trans-historical and geographic research on alternative learning and social

space. With Lydia Yee, Anna Colin was co-curator of the touring exhibition British Art Show 8 (Leeds, Edinburgh, Norwich and Southampton) in 2015-2016. Prior to this she was co-director of Bétonsalon, an arts and research centre in Paris (2011-2012), associate curator of La Maison populaire in Montreuil (2012) and exhibition curator at the Gasworks in London (2007-2010).

Paul Maheke (born 1985, Brive-la-Gaillarde, France) lives and works in London. He completed an MA in Art Practice at the École nationale supérieure d'arts in Cergy (2011) and was an associate of Open School East's programme of study in London (2015), with a focus on dance. Through a varied and often collaborative body of work comprising performance, installation, sound and video, Maheke considers the potential of the body as an archive in order to examine how memory and identity are formed and constituted. He took part in exhibitions in Paris, London, Berlin, Vienna, Venice Biennale. In 2018 the Chisenhale Gallery in London will be presenting his first major solo presentation in a UK institution.

Born in Paris in 1967, self-taught musician **Henri Bertrand "Cookie" Lesguillier** has been playing the drums since early childhood. He also took classical dance lessons for four years. In parallel with his music, in 1986 he started training in the techniques of the performing arts (stage, lighting, sound) and worked for around fifteen years as a sound engineer on various artistic projects (music, theatre and dance). He spent a year studying at the Centre des Musiques Didier Lockwood, graduating as a professional musician in 2004. Since his teenage years he has recorded and played in various groups. In 1996 he met the choreographer Loïc Touzé and started questioning the relationship between music and dance around notions of improvisation and composition. This led to him developing an open sound universe on the drums, ranging from acoustic climate to "noise" music. In 2001, he took part in the project *Phasmes* by the choreographer Latifa Laâbissi, in which he performed live the percussion from the score of *La danse de la sorcière (Hexentanz)* by Mary Wigman and *Angst* by Dore Hoyer. This collaboration has continued with the duet *Witch Noises* (2018). Since 2010, he has composed or performed music for several pieces by the choreographer Marlene Monteiro Freitas: *Guintche* (2010), *de marfim e carne - as estátuas também sofrem* (2014) and *Bacantes - Prelúdio para uma Purga* (2017).

WORKSHOP PRESENTATION
ALTERNATIVES SORCIÈRES

Charleroi danse / La Raffinerie

20/05 - 18:00

Coached by *Latifa Laâbissi & Anna Colin*

In collaboration with *Charleroi danse - Centre
chorégraphique de la Fédération Wallonie-Bruxelles*

Latifa Laâbissi en Anna Colin begeleiden een workshop van zes dagen die in het teken staat van de heks en het statuut van militant anders-zijn vandaag. Op 20 mei om 18u tonen de deelnemers de uitkomst van hun onderzoek tijdens een publieke presentatie.

Latifa Laâbissi et Anna Colin ont dirigé un workshop de six jours autour de la figure de la sorcière et de l'image qu'elle prend aujourd'hui dans l'imaginaire militant. Le 20 mai à 18 heures à La Raffinerie, les participants présenteront le résultat de leurs recherches.

Latifa Laâbissi and Anna Colin organise a workshop, lasting six days, investigating the figure of the witch and her role in today's militant imagination. On Mai 20, at 6 pm, the participants show the outcome of their research during a public presentation.

Ook te zien op het Kunstenfestivaldesarts / À voir aussi au
Kunstenfestivaldesarts / Also at the Kunstenfestivaldesarts

Eszter Salamon

MONUMENT o.4: Lores & Praxes (Rituals of Transformation)

ING Art Center

20/05 - 14:00

21/05 - 14:00

22/05 - 16:00

23/05 - 16:00

Encyclopédie de la parole / Joris Lacoste / Pierre-Yves Macé

Suite n°3 - Europe

KVS Bol

19/05 - 20:00

20/05 - 15:00

21/05 - 18:00

Toshiki Okada / chelfitsch

Five Days in March - Re-creation

Kaaithheater

23/05 - 20:30

24/05 - 20:30

25/05 - 20:30

26/05 - 20:30



Vlaanderen
verbonding werkt



be
be.brussels



U
brussel



6 Loterie
Nationale
Loterij

Wallonie · Bruxelles
international.be

BRUZZ

DeMorgen.



Knack

La 1ère



LE SOIR

LE VIF

Inrockuptibles

MÉDOR

visit.brussels







KUNSTENFESTIVALDESARTS

BOX OFFICE

Beursschouwburg
Karperbrug 9-11 Rue du Pont de la Carpe
1000 Brussel / Bruxelles
+32 (0)2 210 87 37
tickets@kfda.be
www.kfda.be

06.04 > 03.05.2018
Tuesday to Saturday – 11:00 > 18:00
04 > 26.05.2018
Every day – 12:00 > 19:00

 facebook.com/kunstenfestivaldesarts
 @KFDABrussels
 @Kunstenfestivaldesarts
 kfda.be/newsletter

4X CENTREDUFESTIVALCENTRUM

4 > 6/05
Théâtre National
Emile Jacqmainlaan 111-115 Boulevard Emile Jacqmain
1000 Brussel / Bruxelles

9 > 13/05
Beursschouwburg
Auguste Ortsstraat 20-28 Rue Auguste Orts
1000 Brussel / Bruxelles

16 > 20/05
INSAS
Jules Bouillonstraat 1 Rue Jules Bouillon
1050 Brussel / Bruxelles

23 > 26/05
Kanal - Centre Pompidou
Akenkaai / Quai des Péniches
1000 Brussel / Bruxelles