

L'ADC et le festival Antigél présentent

**Lucinda Childs / Philip Glass / Sol LeWitt
Dance**

**1^{er} au 3 février 2016 à 20h30
Bâtiment des Forces Motrices**



© Sally Coim

**Ruth Childs
Pastime / Carnation / Museum Piece**

**4 au 7 février 2016 à 20h30
Salle des Eaux-Vives**



© Grégory Batardon

Cécile Simonet
cecile.simonet@adc-geneve.ch
022 329 44 00

Sommaire

Présentation	p. 3
Dance	
Entretien avec Lucinda Childs par Gilles Amalvi	pp. 4-5
« <i>Dance, la boîte optique</i> » par Corinne Rondeau (extraits)	pp. 6-7
Crédits <i>Dance</i>	p. 8
Repères biographiques Lucinda Childs	p. 9
Pastime / Carnation / Museum Piece	p.10
Repères historiques sur le Judson Dance Theater	p. 11
Crédits <i>Pastime / Carnation / Museum Piece</i>	p. 12
Repères biographiques Ruth Childs	p. 13
Calendrier autour de Lucinda Childs	p. 14
Infos pratiques	p. 15

Présentation

De la performance à l'opéra, qu'importe la forme, il y a chez Lucinda Childs, curieuse et sensible, l'art rigoureux de mettre en mouvement la scène et une exigence absolue quant aux parcours des corps.

La première semaine de février 2016 à Genève est une aubaine pour les amateurs de danse, et de sensations fortes et historiques.

Du 1^{er} au 3 février, vous pourrez voir *Dance* au BFM, le chef d'œuvre de Lucinda Childs. Et du 4 au 7 février à la salle des Eaux-Vives, 3 solos *Pastime / Carnation / Museum Piece* constellés par des vidéos d'archives inédites de la même chorégraphe, interprétés par sa nièce Ruth Childs.

Dance (1979)

Dance est une pièce décrite comme un chef d'œuvre, une expérience de transe ou d'hypnose. La nature propre de la chorégraphie de ce spectacle mythique est sa puissance et son désir de réinventer l'espace de la danse. Pour ce faire, Lucinda Childs s'est entourée de deux artistes majeurs dans leur domaine respectif : Philip Glass qui a composé la musique et Sol Lewitt qui a réalisé le dispositif filmique.

Fédérés par l'agencement spatiotemporel des structures rythmiques du mouvement, de la musique et de l'image, les trois Américains manifestent la mise en œuvre de l'espace scénique comme le désir de voir du mouvement à la fois successivement et simultanément.

Lucinda Childs dessine dans l'espace une structure géométrique qui épouse la rythmicité du mouvement - formant un valse contrepoint redoublé par le défilement des images. La présence en surimpression du film - jouant sur les échelles et les angles - produit une interpénétration spectrale des silhouettes et de leurs doubles: un vertige qui transporte le regard au cœur du mouvement et donne à l'espace un volume. Un concentré de minimalisme qui s'apparente au mouvement perpétuel.

Pastime / Carnation / Museum Piece (1963 - 1965)

Ces 3 solos reflètent les expérimentations des artistes qui gravitent autour de la Judson Dance Theater (voir § p. 4). Ces premières pièces du début des années '60 sont construites autour d'objets et de monologues comme sources du mouvement.

Sur le web

> lucindachilds.com

> [extrait de Dance et court entretien avec Lucinda Childs](#)

Entretien avec Lucinda Childs au sujet de *Dance*

Propos recueillis par Gilles Amalvi

La pièce *Dance* a été créée en 1979, en collaboration avec deux artistes majeurs du courant minimaliste: Philip Glass et Sol LeWitt. D'où est venu le désir de la remonter?

Lucinda Childs: Au départ, c'était dans un souci de conservation, lié à la fragilité du film de Sol LeWitt. Ce film a été tourné en 35 mm, en noir et blanc, et il n'était plus utilisable car il était endommagé. Il risquait de se perdre. Du coup, cette reprise a été l'occasion d'en faire une version digitale et de le restaurer. Les techniques permettant d'en faire une copie digitale n'existaient pas jusqu'ici, nous avons profité des possibilités offertes par les nouvelles technologies pour le faire. Le film original est conservé au CND à Paris, il constitue une archive pour les chercheurs. Le spectacle peut maintenant être montré avec une qualité visuelle et sonore beaucoup plus grande. Sur scène, lorsque vous avez une projection sur grand écran – avec en plus les lumières éclairant les danseurs – il faut que l'image soit la plus nette possible, qu'elle puisse surgir avec force afin de créer un dialogue avec les corps présents sur scène. Cette reprise de *Dance* a été lancée il y a 5 ans maintenant, en 2009, et petit à petit, de plus en plus de gens ont voulu la voir – beaucoup de gens qui ne l'avaient pas vue à l'époque – donc elle continue à tourner. C'est comme une seconde vie.

***Dance* : le titre est un « statement » très fort, qui affirme son caractère de danse « pure ». Pour vous, il s'agissait de créer une danse qui ne soit que ce qu'elle fait: l'engendrement continu de formes à partir des mouvements du corps ?**

L. C. : Déjà, il faut rappeler qu'il s'agissait de ma première collaboration avec Philip Glass et Sol LeWitt. Nous avons discuté ensemble du titre – beaucoup de choses ont été discutées ensemble – et Philip a dit : « peut-être que cette pièce pourrait s'appeler *Dance* ». J'ai trouvé que c'était une bonne idée, cela correspondait à ce que j'avais en tête. J'aime bien ce titre, il a quelque chose d'une évidence – même si certains m'ont demandé pour-quoi je l'avais appelée ainsi. Peut-être que ce titre a pu être perçu comme un peu... présomptueux. Mais pour moi, c'était simplement marquer une forme de simplicité, de limpidité.

Après, d'un point de vue historique, il y a bien entendu la place de Merce Cunningham, qui a affirmé une danse qui n'aurait plus besoin de s'appuyer sur une histoire ou une ligne narrative – comme c'était le cas avant lui. Il s'agissait de créer une danse qui soit elle-même, comme une forme d'abstraction. Pour la génération de chorégraphes venant après lui, c'est comme si la danse suffisait, comme si elle se suffisait à elle-même, qu'elle avait son propre vocabulaire. Ce vocabulaire pouvait entrer en dialogue avec d'autres arts, comme la musique, tout en conservant son autonomie.

Comment s'est passée votre rencontre avec la musique de Philip Glass ?

L. C. : Notre première collaboration avec Philip Glass a eu lieu pour *Einstein on the Beach*. Ce n'était pas ma propre production, j'avais seulement réalisé la chorégraphie.

Et c'était même la première fois que je travaillais avec un compositeur. Jusqu'ici, les pièces que j'avais créées étaient en silence. Suite à *Einstein on the Beach*, Philip et moi avons souhaité continuer à collaborer ensemble.

Un des aspects qui fait la spécificité de *Dance* est ce film de Sol LeWitt, qui prolonge la danse en projetant des doubles des danseurs. Comment cette idée s'est-elle imposée ?

L. C. : C'est également Philip Glass qui m'a proposé cette collaboration avec Sol LeWitt. Je connaissais son travail, mais je ne le connaissais pas personnellement. Nous sommes allés le voir et nous lui avons demandé si cela l'intéresserait de se charger de la scénographie. Pendant quelques mois, nous avons échangé nos idées, avant d'aboutir à l'idée que le décor, c'étaient les danseurs. Sol LeWitt n'avait aucune envie de réaliser une scénographie qui n'aurait rien à voir avec rien. Il m'a dit : « Ce que tu fais est vraiment visuel, abstrait, il faut qu'on ne voit que les danseurs ».

Du coup il a plutôt travaillé à amplifier cette vision, à l'élargir. C'est aussi dans ce sens que la pièce s'appelle *Dance* : parce que ce n'est que ça.

Et comment avez-vous collaboré tous les trois ensemble ?

L. C. : Petit à petit, les choses se sont assemblées : d'abord la musique, ensuite la chorégraphie, et puis à partir de là, Sol LeWitt a fait un story-board pour le film. Grâce à ce story-board, il serait possible, aujourd'hui, de refaire exactement le même film avec d'autres danseurs. Par exemple, nous aurions pu le refaire avec les danseurs qui dansent actuellement dans la reprise – mais nous avons choisi de conserver le film original.

La chorégraphie était-elle achevée lorsque Sol LeWitt a écrit le story-board du film ?

L. C. : Oui, tout à fait. Il est venu, il a regardé la pièce et a sélectionné des extraits, filmé certaines parties. Dans le résultat final, le film est parfois projeté seul, parfois les danseurs sont seuls, et parfois, les deux sont présents en même temps. C'est lui qui a effectué ce découpage, donc son intervention dans la pièce est très importante. C'est également le film qui a décidé la couleur des costumes : le film est en noir et blanc, et par rapport aux couleurs des lumières choisies par Sol – bleu, rouge et vert – il était important que les costumes soient blancs, de manière à attraper la lumière. Ainsi, hommes et femmes sont tous habillés de blanc. Son film permet de rentrer à l'intérieur de la chorégraphie : il déplace le regard des spectateurs en multipliant les angles, les points de vue. Cela crée des niveaux de lecture originaux – des superpositions entre un niveau vertical et un niveau horizontal par exemple.

La musique de Philip Glass est donc venue en premier. Comment avez-vous composé la structure chorégraphique à partir – et en résonance avec cette musique ?

L. C. : Le rapport avec la musique n'est pas le résultat d'un collage – comme c'était le cas dans les chorégraphies de Merce Cunningham, mais d'une structure très précise. Pour moi la danse et la musique sont vraiment en dialogue, les danseurs savent toujours où ils en sont...

C'est du coup une pièce assez exigeante, qui demande une grande précision rythmique et une bonne mémoire. Il a fallu environ 5 ou 6 semaines pour transmettre la chorégraphie au nouveau groupe de danseurs.

La danse forme un courant continu de corps traversant la scène... comme la musique : c'est un flux, on a envie de s'y glisser, d'être à l'intérieur d'elle. J'aime profondément cette musique. Et c'est vraiment cette musique qui a impulsé la composition chorégraphique.

Pour cette reprise de *Dance*, vous avez choisi de conserver le film original restauré. Voulez-vous de cette manière marquer un écart, faire glisser deux temporalités l'une sur l'autre ?

L. C. : J'ai pensé un moment qu'il pourrait être intéressant de refaire le film avec les nouveaux danseurs, de manière à avoir les mêmes danseurs à l'écran et sur scène, comme dans la pièce originale. C'était possible grâce au story board. Mais j'aimais bien l'idée de voir apparaître deux périodes. La chorégraphie est la même – le rapport à la musique, les pas. Mais on peut ressentir certaines différences, certaines variations – dans la manière de tenir les bras par exemple. Les danseurs de la pièce originale avaient peut-être une plus grande liberté – qui se ressent dans le film – par rapport aux danseurs d'aujourd'hui, qui respectent scrupuleusement la partition. Mais c'est normal. Je ne voudrais pas que les danseurs actuels essaient de reproduire exactement ce que faisaient les danseurs d'il y a trente ans, ce serait artificiel. Quelques différences apparaissent: dans les années soixante-dix, nous portions des baskets, là, ils portent des chaussures jazz. Pour le solo que je dansais, j'ai préféré que la danseuse ne voit pas le film.

Elle fait les mêmes pas, mais je ne voulais pas qu'elle essaie d'être exactement comme moi. Il fallait qu'elle s'invente sa propre identité.

Dance, la boîte optique

Extraits in *Lucinda Childs: Temps / Danse*, de Corinne Rondeau, pp. 65 - 74

«Pourquoi veux-tu un décor?» demande Sol LeWitt à Lucinda Childs, que Philipp Glass lui a présentée. «Je ne veux pas un décor, je veux quelque chose qui transforme l'espace et nous donne une autre manière de voir la danse.»

Intituler une pièce de danse *Dance*, c'est un peu appeler un film *Film*. (...) La forme tautologique de la dénomination et du médium annonce ce qu'on va voir: un film n'est pas d'abord une histoire mais une certaine manière de percevoir des images. *Dance* est une ritournelle qui agence du machinique, projections fragmentées de la chorégraphie à partir du film conçu par Sol LeWitt, pour faire de la danse une certaine manière de voir et transformer l'espace. Et cette manière est de loin ce qui définit le mieux le travail de Lucinda Childs: voir la danse, l'amplifier et l'intensifier, avec d'autres moyens, comme la musique, ou la lumière, deux éléments architecturaux forts de sa création à venir.

Comment peut-on «voir autrement la danse» tout en transformant l'espace? La question renvoie dans un premier temps au dispositif scénique: on voit la danse frontalement et à distance, de la rampe au mur du fond. On ne peut pas tourner autour d'un danseur comme autour d'une sculpture à moins d'établir des séries de points de vue virtuels. On peut filmer la danse, on l'a fait. La caméra tel un témoin, expose la banale reproduction d'une représentation. Et si la caméra se met à tourner autour des danseurs, elle redouble l'idée de mouvement par du mouvement, façon d'échapper aux mouvements propres de la chorégraphie.

Sol LeWitt propose à Lucinda Childs de filmer la chorégraphie en 35mm selon différents angles de prise de vue, cadrages et échelles de plans. Le filmage opère des prélèvements des mouvements à partir de certains points de vue frontaux et latéraux, en plan fixe ou en travelling, ordonnés ensuite par un travail de découpage et de montage d'une extrême minutie d'autant plus nécessaire que, pour combiner le film à la chorégraphie et à la musique, Sol LeWitt ne va pas projeter des images en continu mais de façon intermittente. Le montage de plans, plus ou moins longs, d'images mobiles ou immobiles, alterne des temps d'apparition et de disparition. Autrement dit, le plasticien travaille des intervalles qui jouent avec la chorégraphie et la musique. (...)

Le film ne sert pas à ouvrir la danse à un «tout voir l'espace», mais à faire entrer le spectateur dans une boîte optique en lui faisant faire l'expérience d'une chorégraphie qui réinvente l'espace. La demande de Lucinda Childs est traduite par Sol LeWitt comme *faire bouger de l'espace dans l'espace*. Ce à quoi il s'ingénie en projetant des plans où échelle et prise de vue varient. Ainsi la danse est-elle conçue et vue par des séries d'intervalles et de renversements qui n'oublient pas d'interagir avec la composition de Philip Glass. Processus d'autant plus sériel que Philip Glass composera d'abord la partition, Lucinda Childs créera ensuite la chorégraphie. Est-il nécessaire d'ajouter que dans ce processus sériel le spectateur est le dernier chaînon de la boîte optique? (...)

Dans la boîte optique de *Dance*, le regard et l'oreille commencent à permuter leurs mises au point. Le mouvement est si soutenu et inattendu, l'enveloppement perceptif si fort qu'un tourbillon prend possession du centre de la vision. Passages latéraux et balayages rapides opèrent selon plusieurs vitesses produisant des effets de ralentissement et d'accélération. (...)

Dance est à voir; voir *autrement* la danse. La boîte optique transforme l'espace par des opérations de dédoublements et de redoublements qui amplifient la perception, et intensifient la réalité sensible. La double qualité de l'écran est l'instrument d'une puissance de compénétration des corps, des images, des mouvements et des lignes, opérant un processus d'association et de dissociation des corps et des images, de la même façon que la chorégraphie travaille avec la musique. Si les images sont la trace d'un passé, et les corps trajets dans le présent, la

complexification de la perception est elle-même temporelle, tout comme le processus définit le propre de la vision: « un acte à deux faces.»

On peut toujours spatialiser la musique par des gestes, c'est une des formes les plus banales du rapport danse/musique. Mais ce rapport est très différent lorsque la spatialisation est conditionnée par le temps. Dans le cas de la spatialisation du temps, le rapport devient structurel, non-illustration ou signification de la musique par le mouvement. C'est à cet effort structurel rigoureux que se consacre Lucinda Childs. Son affinité avec la musique sérielle n'en est que plus explicite. Le temps est manipulé et mis au service de l'espace. Le choix d'un film par Sol LeWitt, le seul de sa carrière, n'est pas surprenant, il est absolument juste à l'égard de la puissance cinématique des chorégraphies de Lucinda Childs, tant la vitesse et la multiplication des lignes sont une donnée essentielle aux déplacements et à l'emportement de la vision du spectateur. Puissance absolue de l'intention et du désir qui fait de *Dance* un grand trafic de vitalité, un hymne à la joie. C'est le moment où voir fait perdre le pouvoir de penser, c'est même un abandon total: je ne vois pas ce que je pense, je vois ce que je vois parce que je suis impliquée dans chaque point de vue. C'est là que se joue le nœud de l'œuvre contre le spectacle: il ne s'agit pas de savoir ce qu'on voit, ni comment, mais de constater que voir se fait en nous: voir autrement la danse en transformant l'espace. Avec *Dance*, pour la première fois, la danse devient une manifestation d'elle-même et une puissance de transfiguration.



© Sally Cohn

Crédits *Dance*

Chorégraphie Lucinda Childs

Film Sol LeWitt

Musique Philip Glass

Lumières Beverly Emmons

Conception des costumes A. Christina Giannini

Diffuseur à l'international Pomegranate Arts

The reconstruction of DANCE was commissioned by the Richard B. Fisher Center for the Performing Arts at Bard College, with additional support from The Yard, a colony for performing artists on Martha's Vineyard.

DANCE by Lucinda Childs was made possible by the National Endowment for the Arts' American Masterpieces: Dance initiative, administered by the New England Foundation for the Arts.

Repères biographiques



Lucinda Childs

Née en 1940, Lucinda Childs entame sa carrière de chorégraphe en 1963, à la Judson School à New York. Formée, entre autres, par Merce Cunningham, elle devient l'un des chefs de file de la « danse post-moderne » américaine dans les années 1970.

En 1976, Robert Wilson la choisit pour le rôle principal d'un opéra composé par Philip Glass, *Einstein On the Beach*, lui permettant ainsi d'accéder à la reconnaissance internationale. À la suite de cette expérience, elle revient à la danse et s'oriente vers le minimalisme. À partir de 1979, elle travaille avec plusieurs compositeurs et concepteurs sur une série de productions à grande échelle, dont la première fut *Dance*. Ses créations épousent la structure musicale des œuvres composées par Philip Glass, Steve Reich ou Henryk Gorecki, rendant perceptible les infimes variations de ces musiques répétitives. Elle s'intéresse à la géométrie de la danse, découpe inlassablement l'espace à travers des chemins toujours semblables – parallèles, cercles, diagonales – sur lesquels elle construit un réseau serré de petits mouvements répétitifs. Elle se sert de la répétition pour plonger le spectateur dans un état de transe, l'entraînant loin dans un monde intérieur. Plusieurs compagnies lui ont commandé des œuvres originales. Parmi celles-ci, on peut citer le Ballet de l'Opéra national de Paris, le Pacific Northwest Ballet, le Ballet du Deutsche Oper Berlin, le Ballet de l'Opéra national de Lyon, Le ballet du Grand Théâtre de Genève, la compagnie Rambert, le Bayerisches Staatsballett et les ballets de Monte-Carlo.

Lucinda Childs est également la chorégraphe de la production de *Salomé* de Luc Bondy, créée à Salzbourg en 1992, et au Royal Opera Covent Garden en 1995, ainsi que de *Macbeth* pour le Scottish Opera en 1999. Elle a collaboré avec le metteur en scène Peter Stein sur la production *Moïse und Aaron* au Nederlandse Opera, *Orfeo ed Euridice* de Gluck pour l'opéra de Los Angeles, *Farnace* de Vivaldi et une nouvelle production de John Adams, *Dr Atomic*, pour l'opéra du Rhin en 2014. Elle a, plus récemment, chorégraphié et dirigé *Alessandro* de Handel, avec dans le rôle principal, Max Emanuel Cencic. En 1995, elle met en scène son premier opéra, *Zaïde*, pour le Théâtre de la Monnaie. À partir de 1996, elle collabore une nouvelle fois avec le metteur en scène Robert Wilson en tant qu'interprète dans sa production de *La Maladie de la mort* de Marguerite Duras avec Michel Piccoli. En 1998, elle participe à l'opéra *White Raven*, créé par Philip Glass et Bob Wilson. Elle crée en 2003 sa version de *Daphnis et Chloé* pour le Grand Théâtre de Genève.

Lucinda Childs reçoit la bourse Guggenheim en 1979 et le NEA/ NEFA American Masterpiece Award. En 2004, elle est élevée au rang de Commandeur de l'Ordre des Arts et des Lettres.

Pastime / Carnation / Museum Piece (1963 - 1965)

À l'occasion de l'accueil au BFM de la pièce culte de Lucinda Childs, *Dance* (1979), considérée comme l'un des chefs d'oeuvre de la grande chorégraphe qui a marqué la danse post-moderne américaine, l'adc en collaboration avec le festival Antigél présente 3 solos emblématiques de la chorégraphe, interprétés aujourd'hui par sa nièce Ruth Childs.

Nièce de Lucinda, Ruth Childs «hérite» l'été 2014 des trois solos de sa tante *Pastime*, *Carnation* et *Museum Piece*. Sous sa direction, elle a travaillé ces solos pour une nouvelle génération de spectateurs comme archive et témoignage incarné d'une époque mythique.

Riches en humour dadaïste et influences duchampiennes, ces trois pièces impliquent un esprit ludique et une manipulation inventive des objets du quotidien. Avec des solos de ce genre, Lucinda Childs (comme Trisha Brown et Yvonne Rainer) ont contribué à déplacer la danse dans le champ élargi de l'art contemporain, loin des confins du théâtre.

Dans *Pastime*, Lucinda Childs est assise sur une longue table, engoncée dans une pièce de tissu extensible, et effectue de lents mouvements de jambes. Dans *Carnation*, elle manipule scrupuleusement divers objets ordinaires, à commencer par des bigoudis et des éponges, et ponctue sa prestation d'une suite d'expressions exagérées du visage. Et dans *Museum Piece*, elle utilise un agrandissement de points empruntés à un détail du tableau *Cirque* de Georges Seurat. Puis elle dispose les points agrandis sur le sol tout en décrivant les principes selon lesquels le peintre s'en servait pour capter la lumière.



Carnation interprété par Ruth Childs © Nyima Leray

Repères historiques sur le Judson Dance Theater

Le Judson Dance Theatre a été un atelier chorégraphique collectif créé à New York en 1962 à l'initiative d'Yvonne Rainer et Steve Paxton, au sein duquel des danseurs tels que Trisha Brown, Simone Forti, Judith Dunn, Elaine Summers et Deborah Hay, rejoints par les artistes Robert Rauschenberg, Carolee Schneemann et Robert Morris, ont défini les fondements de la *post-modern dance*. Ces danseurs ont quasiment tous suivi les ateliers d'Anna Halprin à San Francisco, qui leur a légué sa vision collective de la création et son goût pour l'improvisation, ou la classe de composition de Robert Ellis Dunn qui développait auprès de Merce Cunningham, un enseignement basé sur de nouvelles procédures chorégraphiques et compositionnelles, inspirées de la pensée de John Cage.

Nourri par l'enseignement du Bauhaus, et notamment par les écrits de Laslo Moholy-Nagy, Robert E. Dunn commence une série de cours à l'automne 1960 au studio de Merce Cunningham. Logés dans les mêmes lieux que le Living Theater de Julian Becket et Judith Malina qui fait fusionner l'art et la vie, proches du happening, l'enseignement de Robert E. Dunn comprend l'intervention du hasard et l'intrusion des gestes et des bruits de la vie quotidienne. Le compositeur Steve Reich l'a constaté avec justesse «le groupe de la Judson était l'équivalent en danse de la musique de John Cage» .

Dès juillet 1962, les premières soirées sont d'ailleurs présentées sous le titre de «Concerts of Dance» à la Judson Memorial Church. Cette église libérale protestante au coeur du Greenwich Village, qui s'était affirmée dès les années 1930 comme un lieu d'engagement politique et de lutte pour les droits civiques, offre ses espaces à l'avant-garde, grâce à une galerie d'art où exposent notamment Claes Oldenburg, Jim Dine et Allan Kaprow. Point de ralliement de tous les artistes de la scène underground de Greenwich Village, elle devient une microsociété animée par une profonde aspiration démocratique.

La danse s'ouvre aux non-danseurs, la scène devient une aire ou un terrain favorisant la proximité des danseurs et des spectateurs.

Crédits *Pastime* / *Carnation* / *Museum Piece* (1963 - 1965)

Chorégraphie Lucinda Childs

Danse Ruth Childs

Création lumières Eric Wurtz

Régie et technique Marie Predour

Oeil extérieur Anja Schmidt

Administration et diffusion emporte-pièces production (Florence Chappuis)

Production SCARLETT'S

Coproduction ADC Genève

Repères biographiques



Ruth Childs

Née à Londres en 1984, Ruth Childs déménage avec sa famille en 1986 aux Etats-Unis où elle commence la danse classique. À la fin de ses études scolaires en 2002, elle retourne à Londres pour étudier la danse au London Studio Center où elle intègre *Images of Dance*, le jeune ballet de l'école et reçoit son diplôme en danse classique.

En 2003, elle vient en Suisse pour intégrer le Ballet Junior de Genève où elle travaille avec plusieurs chorégraphes dont Foofwa d'Imobilité, Ken Ossola, Patrick Delcroix, et Lucinda Childs. Dès 2006, elle danse dans les pièces Foofwa d'Imobilité *BodyToys* (2007), *The Making of Spectacles* (2008), *Larédug* (2011) et *Fénix* (2012) entre

autres. Elle travaille également avec d'autres chorégraphes genevois Jozsef Trefeli et Louise Hanmer.

En 2010, elle est engagée par La Ribot pour une reprise de rôle dans *Llamame Mariachi*, et fait partie de la nouvelle distribution de *Laughing Hole* (2006). Elle est interprète en 2011 pour la création de la Ribot de *PARAdistinguidas*, 4e série des pièces distinguées et l'assiste ensuite pour *EEEXEECUUUUTIOOOOONS!!!* créé pour le ballet de Lorraine en 2012.

Dès 2012, elle travaille avec Gilles Jobin pour les reprises de *Spider Galaxies* et *A+B=X* et participe à plusieurs autres performances, et avec Massimo Furlan.

En 2014, elle hérite des pièces solos de Lucinda Childs (*Pastime*, *Carnation* et *Museum Piece*) et de la Ribot (*Mas distinguidas*, 1997).

Calendrier autour de Lucinda Childs

samedi 23 janvier 14h - 17h

Par 4 chemins - une après-midi avec Ruth Childs en passant par le MAMCO

Le TU (Théâtre de l'Usine) et l'ADC propose au tout public une déambulation inspirée autour de la pièce d'un artiste afin de créer des passerelles avec d'autres structures culturelles et de se pencher pleinement sur la création contemporaine.

jeudi 4 février 20h30

Première de **Pastime / Carnation / Museum Piece** interprétés par Ruth Childs
en présence de Lucinda Childs

Date en cours

Projection de films au FLUX

Infos pratiques

L'adc à la Salle des Eaux-Vives

82-84 rue des Eaux-Vives

CH - 1207 Genève

Accès

Bus n° 2 et n° 6 / arrêt Vollandes

Réservation et achat

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)

au Service culturel Migros 7, rue du Prince à Genève 022 319 61 11

au Stand Info Balexert et à Migros Nyon La Combe

Tarifs

Salle des Eaux-Vives / placement libre

Plein : 25.- / Réduit : 20.- / Mini : 15.- / 20ans/20frs : 8.-

Tarif Plein : Adultes

Tarif Réduit : Passedanse, Côté Courrier (AVS et AI au BFM)

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

Information

022 329 44 00

info@adc-geneve.ch

L'adc au Bâtiment des Forces Motrices

2 Place des Volontaires

CH - 1204 Genève

Accès

Bus:

arrêt Stand - lignes 2, 4, 10, 19, D

arrêt Place Bel-Air - lignes 1, 5, 7, 10, 19

Tram: arrêt Bel Air - lignes 12, 14, 15

Parking : Seujet / Finances

Achat uniquement!

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)

au Service culturel Migros 7, rue du Prince à Genève 022 319 61 11

au Stand Info Balexert et à Migros Nyon La Combe

Bâtiment des Forces Motrices / places numérotées

Tarif

Catégorie 1 – Plein : 55.- / Réduit : 50.- / Mini : 35.- / 20ans/20frs : 10.-

Catégorie 2 – Plein : 45.- / Réduit : 40.- / Mini : 25.- / 20ans/20frs : 10.-