3 NOVEMBRE – 10 DÉCEMBRE 2026
PETIT ODÉON PARIS 6

FONDRE

chorégraphie
Myriam Gourfink

création



ODÉON THÉÂTRE DE L'EUROPE

Réservation
www.theatre-odeon.eu
+33 1 44 85 40 40

Tarifs
de 8€ à 20€

Horaires
du mardi au samedi à 18h

Odéon Paris 6
Place de l'Odéon

Contacts presse

Odéon Théâtre de l'Europe
Valentine Bacher
01 44 85 40 73
presse@theatre-odeon.fr

Agence Sémaphore
Rémi Fort / 06 62 87 65 32
Lucie Martin / 06 83 21 84 48
contact@agence-semaphore.fr

Dossiers de presse et photos disponibles
sur www.theatre-odeon.eu
mot de passe : **podeon82**

MINISTÈRE
DE LA CULTURE
Liberté
Égalité
Fraternité



FONDRE

chorégraphie Myriam Gourfink

création

3 NOVEMBRE – 10 DÉCEMBRE 2026 PETIT ODÉON PARIS 6

Depuis trente ans, Myriam Gourfink explore les propriétés de la lenteur à travers une recherche chorégraphique qui s'étire dans la durée d'un « temps lisse » – un temps débarrassé de la mesure du temps social, de la scansion de l'horloge ou des battements du métronome. En résulte une durée intime propice à recueillir les vibrations de l'organisme, à en éprouver les imperceptibles pulsations. Dans l'enceinte du Petit Odéon, Myriam Gourfink prolonge son enquête sur la lenteur à travers un répertoire composé exclusivement de pièces destinées au sol. Tel un manifeste, *Fondre* refuse la rectitude usuelle du corps, autant que sa mise au pas, mais l'ancre au contraire dans la quête de ses soubassements, de ses rythmes autonomes. Accompagnée par la basse électrique de Kasper T. Toeplitz – aux accents noise et post-punk –, la danse de Gourfink convie le public à une expérience radicale, où le corps se fait caisse de résonance, et le mouvement, temps d'écoute.

3 – 7 NOVEMBRE
FRISSURE
création

10 – 21 NOVEMBRE
ARCHE

25 NOVEMBRE – 10 DÉCEMBRE
ALMASTY



Autour du spectacle

Querelle #5

Atelier participatif pour débattre des spectacles de la saison.

Destiné autant aux publics curieux et enthousiastes, qu'aux spectateurs perplexes et mécontents, *Querelle* est l'occasion de confronter son point de vue sur *Fondre [Frissure, Arche, Almasty]*, en compagnie de William Ravon, dramaturge du théâtre.

samedi 19 décembre – 15h / Odéon Paris 6
entrée libre sur réservation

Yoga avec Myriam Gourfink

30 minutes de yoga sur chaise avant le spectacle.

Arche : samedi 21 novembre – 17h
Almasty : vendredi 4 décembre – 17h
gratuit sur réservation, pour le public du spectacle (dans la limite des places disponibles)

FRISSURE

3 – 7 novembre
création

Frissure est un hapax : un mot surgi de son inconscient lors d'une méditation, et qui n'existait pas avant d'apparaître. En lui se condensent plusieurs sensations voisines – la fêlure, le frisson, la fissure – comme autant de failles à traverser. Pour cette création au Petit Odéon, Myriam Gourfink s'éprouve elle-même à sa propre partition : étendue au sol, immobile en apparence, elle laisse le corps vibrer encore, chercher encore, et traduit dans sa chair ce vocable inventé qui tient ouvert un seuil.

durée 1h

interprétation
Myriam Gourfink

composition, basse, électronique live
Kasper T. Toeplitz

costumes
Catherine Garnier

assistante
Véronique Weil

production déléguée Loldanse

coproduction Odéon Théâtre de l'Europe

avec le soutien de la Fondation Odéon Théâtre de l'Europe

avec le soutien de la résidence de recherche Les Vagabondes, résidence d'artistes et d'auteur.ices

l'association Loldanse est conventionnée par le ministère de la culture – direction régionale des affaires culturelles d'Île-de-France

ARCHE

10 – 21 novembre

Au cœur d'*Arche*, une intuition somatique : la tête est une vertèbre boursouflée, parcourue par le battement très lent du liquide céphalo-rachidien – treize pulsations par minute. Sur ce tempo, Deborah Lary et Véronique Weil se tiennent tête contre tête pendant soixante-dix minutes, passant de figures de barque à des voûtes, à des emmêlements complets, sans jamais rompre le contact. Une virtuosité invisible, où chaque mouvement de l'une se propage dans la colonne de l'autre par la seule vibration du souffle.

durée 1h10

interprétation
Deborah Lary
Véronique Weil

composition, basse, électronique live
Kasper T. Toeplitz

costumes
Catherine Garnier

production déléguée Loldanse

coproduction micadanses dans le cadre du festival Faits d'hiver 2021

avec le soutien de la Spedidam

ALMASTY

25 novembre – 10 décembre

L'almasty est une créature légendaire du Caucase, grand primate dont le nom signifie « homme sauvage ». De cet imaginaire archaïque, Myriam Gourfink tire un solo de soixante minutes, écrit sur mesure pour Deborah Lary, qui se déploie exclusivement au sol sur quatre mètres carrés. La partition tisse trois espaces – aérien, terrestre, et celui du lieu – et fait basculer la danseuse dans une tension extrême : tremblements minuscules, parties du corps ultra-sollicitées, vibration cellulaire portée au plus haut de son intensité.

durée 1h

interprétation
Deborah Lary

composition, basse, électronique live
Kasper T. Toeplitz

costumes
Catherine Garnier

coproduction 2014–2015
Les Hivernales – centre de développement chorégraphique national Avignon, le Forum – scène conventionnée du Blanc-Mesnil

avec le soutien du Conseil général de la Seine-Saint-Denis

avec le soutien du Centre national de la danse pour la mise à disposition de studios

Le désir de s'engager sur les chemins labyrinthiques de l'étude et exploration de ce que pourrait être une danse, s'accomplissant par identification à l'impermanence du souffle et à la frange bruiteuse du monde, se formant via les glissements des masses corporelles induits par les fascias.

Une danse réfléchissant l'intelligence de la bio-tenségrité de nos personnes en mouvements, dévoilant crûment les adaptations spontanées du vivant en situations complexes et exigeantes, reflétant nos puissances de douceur comme de rugosité.

Le choix d'un temps qui nous absorbe dans les méandres de notre sensorialité, les enchevêtrements de nos émotions, les spires de nos sentiments et les détours de nos pensées.

La décision de se perdre en nous tout en mettant en place des expérimentations rigoureuses, permettant de récolter les fruits de nos recherches et d'en partager leurs goûts.

L'invention de cadres partionnels afin de faire œuvre de discernement – formaliser un langage dansé pour nommer en gestes. Créer des partitions exploratoires et génératives, qui cernent les visées d'un projet.

L'élaboration d'une écriture singulière ayant pour origine la cinétographie – dispositif d'analyse et de transcription du mouvement dansé développé par Rudolf Laban au début du vingtième siècle.

Chacun des symboles de cette recherche d'un langage personnel désigne une notion ouverte, qui propose au niveau du mouvement de multiples réponses ; c'est soit par l'imbrication des signes les uns dans les autres, soit en les superposant ou juxtaposant que l'indication devient extrêmement précise, ce qui referme l'ambitus des possibilités d'exécutions. La composition de la partition consiste alors à jouer avec l'écart d'interprétation qu'offrent les signes.

Myriam Gourfink, mai 2026



« alors mettre les mains sur le visage – les bras autour de la tête – protection impuissante – la serrer fort – comme si elle était posée là devant – comme s'il était possible de la serrer contre soi pour la défendre – l'empêcher de s'abîmer – se fondre [...] glisser sans bruit – toujours même geste – bras entourant la tête – sur le sol – inconfortable – jamais bien tout à fait – même là – comme ça – le moment change – de légères ruptures de temps – courbes de l'espace plus ou moins étendues dans l'œil – rien à faire – instabilité »

Danielle Collobert, « Dire II » in *Œuvres I*, éditions P.O.L, 2004

ENTRETIEN AVEC MYRIAM GOURFINK

Certaines de tes partitions dépassent le seul cadre du mouvement, et portent sur le toucher, le goût, l'odeur, sur des images mentales que tu suggères aux interprètes. Concernant les trois pièces présentées au Petit Odéon, as-tu eu recours à ces mêmes types de partitions sensorielles et olfactives ?

Dans ces pièces, il y a plutôt des sous-partitions de techniques respiratoires tibétaines. Les deux interprètes que j'ai choisies pour le Petit Odéon y sont surentraînées, pour ainsi dire, et j'ai créé des duos et des solos en fonction de ce qu'elles connaissaient. Je voulais voir ce que ces techniques de méditation, très exigeantes, faisaient à la danse, et si elles permettaient de tenir cette lenteur avec virtuosité. Dans *Almasty*, la danseuse va chercher des sphères, des astres, et les enrouler en spirale autour des organes génitaux : ça, ce sont des trucs de yoga. Elle a un triangle, elle va chercher des spirales dans le triangle. Ce sont de hautes sphères de méditation, qui soutiennent vraiment la pièce. Dans *Arche*, c'est plus simple : elles ont déjà le tête-à-tête, le fait de sentir l'autre, qui est très présent ; on va donc chercher des techniques tibétaines moins complexes. Dans *Frissure*, le projet, c'est de passer par les différentes enveloppes de méditation. Il y a plusieurs fourreaux sur lesquels on médite à partir de mandalas intérieurs : le fourreau physique, le fourreau émotionnel, le fourreau mental, le fourreau de la connaissance, et celui qu'on pourrait traduire par le fourreau de la « béatitude », l'état béat. J'essaye de traverser tous ces états : on verra si j'y arrive ou pas, et dans quel état j'en ressors.

La musique noise est presque indissociable de ton travail, désormais. Elle est due à cette collaboration de toujours avec Kasper T. Toeplitz. Pourquoi est-ce cette musique spécifique qui accompagne ton travail ?

D'après ce que j'ai entendu de certains « noisicians », il y avait cette idée que la noise music, c'était le nuage électrique au-dessus des concerts de punk. Et ce nuage, on allait le sculpter. Pour moi, le premier à avoir fait de la musique noise, c'est certainement Lou Reed, avec *Metal Machine Music* (1975) : il va sculpter des larsens, tout simplement. Le matériau de base, ce sont uniquement des larsens, c'est-à-dire ce qui ne devrait pas arriver, ou ce qui arrive parce qu'on joue fort. Et là, on va en faire la matière même de la musique. En tout cas, c'est comme ça que je le comprends, et je trouve ça assez génial.

Et puis il y a ces noisicians qui connaissent les avant-gardes musicales des années 1960. Pour citer des choses très connues : Xenakis et ses masses musicales, ses masses atmosphériques ; Stockhausen et son hélicoptère [le *Helikopter-Streichquartett*, 1993] ; La Monte Young ou Radigue, avec leurs résonances. Je cite aussi Phill Niblock, pour la petite histoire qu'il nous a racontée : il était à moto, devant lui roulait un camion dont le moteur tournait à une certaine vitesse, et celui de sa moto tournait à une autre vitesse ; la mise en vibration des deux moteurs l'a tellement surpris qu'il est tombé dans le fossé. C'est une anecdote qui dit bien comment est née, pour lui, l'aventure musicale, et comment il a ensuite essayé de poétiser cette expérience sensible en faisant de la musique, alors qu'au départ, il était plasticien.

Les noisicians ont en général une très bonne connaissance de tout ça, qu'ils soient japonais, américains ou français. Ce sont des gens qui n'ont pas forcément fait d'études de musique, mais qui ont écouté beaucoup de choses avant de s'y mettre, de façon spontanée, pour aller sculpter des murs de son. On pourrait aussi noter qu'en France il y a une belle école de noisicians, parce qu'il y avait le GRM (Groupe de recherches musicales). Il y a eu Christian Zanési, un magnifique musicien, dont la musique électronique est finalement très proche de la noise. Et je pense que Kasper a baigné dans tout ça. Toute la musique de Kasper, c'est de l'électricité, de la sculpture électrique, et c'est en même temps extrêmement composé, extrêmement précis.

L'espace que tu vas occuper, le Petit Odéon, est chargé de signes, avec ses moulures et ses peintures. Est-ce que tu peux me parler de ta rencontre avec ce lieu ? Et comment as-tu choisi les pièces que tu allais y présenter ?

J'ai choisi de poser un tapis de danse blanc et de masquer les peintures tout autour : l'espace, alors, s'agrandit. Ce que j'envisage d'y faire, c'est presque de l'art plastique : comment poser un volume en mouvement à l'intérieur d'un espace, pour qu'il bouge d'où que tu le regardes. J'ai pris le parti d'installer le public en tri-frontal pour *Arche* et *Almasty*, sur trois faces, parce que je sais que ça marche pour ces deux pièces. Le volume est alors rendu encore plus perceptible. C'est vraiment une histoire de volume que je cherche : qu'on ne voie pas quelque chose de plat, mais en trois dimensions ; l'amplifier pour qu'il n'y ait pas de pertes dramaturgiques : que les cheveux ébouriffés de Deborah ou de Véronique se voient des trois faces. Ce qu'on travaille énormément, ce sont les orientations.

Les orientations ?

Chaque fois qu'on présente *Arche* : l'orientation est différente. Parfois, c'est cinq degrés de plus ou de moins qui vont tout changer, et faire vivre les trois faces. Il faut trouver l'endroit juste. Pour *Arche*, par exemple, lorsqu'on l'a présenté à la Ménagerie de verre, la diagonale principale, la diagonale repère, était inclinée d'une vingtaine de degrés ; à la création, dans une autre galerie, elle était complètement à plat. Pour le Petit Odéon, on a découvert en travaillant dans le lieu qu'il fallait la pointer davantage. Je ne saurais pas vraiment comment expliquer ces choix, c'est instinctif, ça rencontre mon regard ; c'est le fait de bouger autour de l'œuvre : un coup, je me mets sur cette face-là ; un coup, sur l'autre ; un coup, sur la troisième. J'ai dû déplacer le point de départ de la pièce sept fois, en deux jours. Et puis arrive un moment où tu te dis : « C'est là, c'est cette diagonale-là, c'est ce point de départ-là. » Et là, soudainement, ça marche partout.

Pour revenir au choix des pièces, ce sont des formes

qui se jouaient déjà dans des espaces restreints. C'est quelque chose que j'adore faire : ne pas utiliser tout l'espace scénique, n'occuper qu'une partie du plateau. Je trouve ça élégant, et ça pose question : « Pourquoi elle ne va pas partout dans l'espace ? Pourquoi elle dirige le regard ? » Je l'ai fait souvent, dès mon premier solo. C'est une sorte de signature spatiale : il m'est aussi arrivé de masquer la danse, qu'on ne voit alors que par petits bouts, dans certains espaces. *Almasty*, pour moi, c'était un pied de nez à la danse classique, où il faut occuper tout l'espace de l'Opéra, avec le corps de ballet, la danseuse qui circule... Et un pied de nez aussi à la danse contemporaine, où, combien de fois, on voit des choses faites juste pour utiliser tout le plateau. Dans la moitié, voire les trois quarts des pièces de danse contemporaine, il y a quelqu'un qui court sur scène. En danse classique aussi, les courses, c'est magnifique ; mais c'est un geste un peu habituel, on va dire, qui sert à remplir l'espace. C'est cette question qui m'avait fait restreindre l'espace d'*Almasty*, pour le réduire à une surface de deux mètres sur deux, qu'on pose sur un grand plateau.

Ce qui n'est pas le cas du Petit Odéon où le plateau est déjà restreint par le volume de la pièce.

Ce que l'espace du Petit Odéon permet, c'est un rapprochement du public : on va la voir comme au microscope. On va avoir accès au détail, ce qu'on n'a pas forcément l'habitude de voir en danse. Je trouve ça génial. C'est vrai aussi pour *Arche* : le public va pouvoir voir les danseuses comme moi je les vois en répétition, quand on n'a qu'un petit studio. Et c'est toujours super intéressant, parce que c'est là qu'on travaille plein de choses microscopiques : comment toucher plutôt comme ci que comme ça ; comment regarder ; comment changer de texture à tel moment. Tout ça va être visible, et leur changement d'état sera, je pense, plus palpable aussi. Et puis, surtout dans *Arche*, ce qu'on a vu, c'est que les deux danseuses vont parfois pratiquement danser sur le public. Enfin, pas dessus, mais à dix centimètres près : elles arriveront à leurs pieds, à hauteur de leurs genoux. C'est un autre rapport, et je trouve ça intéressant. Je me suis arrangée pour que ça arrive une fois sur chacune des trois faces. À partir de mon point de départ, j'ai calculé comment le duo peut bouger dans ce petit espace de quatre mètres sur trois, pour arriver tout d'un coup sur une face, puis sur l'autre, tout en restant le plus centré possible, parce que c'est là qu'on aura une distance confortable. C'est un peu tout ça que j'ai essayé d'évaluer, pour l'instant.

Et pourquoi ce titre, *Fondre* ?

Ça vient d'une interprète, Annabelle Rosenow, qui danse dans d'autres de mes pièces, qui affectionne ce mot et qui le met en relation assez directe avec la qualité générale du mouvement : la lenteur, l'élasticité, le souffle. Il y a cette idée de fondre dans le sol : chaque fois qu'on est au sol, pour elle, ce mot fait sens ; il la met tout de suite dans un état de réception du sol et de la lenteur. C'est vraiment elle qui m'a guidée. Je me suis dit : pour le Petit Odéon, je ne veux que des pièces au sol, et je veux parler de ce qu'on ressent, nous, dans le sol. Et j'ai choisi *Fondre*. *Fondre*, parce que c'est aussi déposer les armes. Et pour moi, le sol, c'est ça : c'est céder. Oui, céder. C'est ça : *to surrender*. Je ne sais pas comment dire autrement.

Propos recueillis par William Ravon, 18 septembre 2026

Extrait d'un entretien à retrouver en version intégrale dans le programme de salle

REPÈRES BIOGRAPHIQUES

Myriam Gourfink

Danseuse et chorégraphe, Myriam Gourfink est engagée dans une recherche sur l'écriture du mouvement depuis 1996. Fondée sur les techniques respiratoires du yoga, sa danse repose sur une organisation rigoureuse des appuis et une conscience aiguë de l'espace.

Figure de la recherche chorégraphique en France, reconnue comme telle et invitée par de nombreux festivals internationaux, Myriam Gourfink a été artiste en résidence à l'IRCAM, au Fresnoy/Studio national des arts contemporains, au Forum de Blanc-Mesnil, ainsi qu'à Micadanses à Paris.

Elle a également dirigé de 2008 à 2013 le Programme Recherche et Composition Chorégraphiques (PRCC) de la Fondation Royaumont. En 2012, elle a programmé le cycle « Danses augmentées » à la Gaîté Lyrique.

Soutenue par le Centre Pompidou depuis 1999, son travail a fait l'objet d'un focus dont le thème était « Les formes du temps » lors de l'inauguration du Centre Pompidou x Westbund Museum Project à Shanghai en 2019.

Elle est l'auteure, avec Yvane Chapuis et Julie Perrin, du livre *Composer en danse – Un vocabulaire des opérations et des pratiques*, publié par Les presses du réel en janvier 2020.

Elle a été artiste associée au Théâtre du Beauvaisis de janvier 2023 à juin 2026.

Myriam Gourfink – 5 strates biographiques, datées par période d'identification à un animal interne surgissant spontanément en dansant

Animal dragon
L'orchestre de guitares et basses électriques, *Sleaze-Art*, de Kasper T. Toeplitz à la Ménagerie de verre.
Yoga au féminin de Gianna Dupont à l'École française de yoga

Animal tigre sabre
Karlheinz Stockhausen : *Klavierstücke*

Animal buffle
Découverte d'une collection monumentale de gestes humains : Phill Niblock – *The Movement of People Working*

Animal hyène au collier de perles
Lecture de *Dire I II* de Danielle Collobert

Animal baleine
Composer en danse : étude avec Yvane Chapuis et Julie Perrin des opérations et pratiques de neuf chorégraphes – Marco Berrettini, Nathalie Collantes, DD Dorvillier, Thomas Hauert, Rémy Héritier, Daniel Linehan, Laurent Pichaud, Loïc Touzé, Cindy Van Acker

REPÈRES BIOGRAPHIQUES

Kasper T. Toeplitz

Compositeur et musicien (basse électrique, électronique live) œuvrant par-delà les distinctions communément admises entre musique contemporaine et musique dite non académique – musique électronique ou noise music –, Kasper T. Toeplitz travaille autant avec les grandes institutions d'État (GMEM, GRM, IRCAM, Radio France) qu'avec des musiciens expérimentaux ou inclassables comme Éliane Radigue, Zbigniew Karkowski, Dror Feiler, Tetsuo Furudate ou Phill Niblock.

Il a d'abord beaucoup écrit pour les instruments traditionnels (1er prix de composition d'orchestre au festival de Besançon ; 1er prix au concours « Opéra Autrement/Acanthes »), puis pour son orchestre de guitares électriques Sleaze Art, avant d'intégrer pleinement l'ordinateur à son travail, autant en termes de pensée compositionnelle qu'en tant qu'instrument « live » à part entière.

Il est compositeur associé à Art Zoyd Studios depuis juillet 2019.

Deborah Lary

Danseuse et performeuse, Deborah Lary fait en 2005 deux rencontres décisives : l'une avec la compagnie Les Gens d'Uterpan (Annie Vigier et Franck Apertet), dont le travail questionne les normes et les conventions qui régissent l'exposition d'art et le spectacle vivant. Avec eux, elle fera partie des danseurs qui performeront quatre heures par jour pendant quatre mois lors de la biennale d'art contemporain de Lyon en 2007 : cette expérience influencera considérablement ses choix artistiques et son positionnement en tant qu'interprète. Quoique travaillant régulièrement avec d'autres chorégraphes (Kirsten Debrock, dans sept créations, ou Filipe Lourenço, dont elle est l'assistante chorégraphique), l'autre rencontre décisive est celle avec Myriam Gourfink, dont elle est l'interprète depuis vingt ans, et avec laquelle elle a pu développer son goût pour le travail d'écriture, de précision et de rigueur, allié à une pratique approfondie du yoga.

Véronique Weil

Le parcours de danseuse de Véronique Weil est marqué du sceau de la fidélité, c'est-à-dire de l'approfondissement : elle a ainsi travaillé durant dix ans, de 1997 à 2007, pour le chorégraphe Olivier Bodin. Parallèlement, amenée à travailler avec des chorégraphes utilisant les nouvelles technologies, elle s'investit dans des projets multimédias, se forme à la PAO, et crée des visuels pour des musiciens et des labels de musique. Interprète régulière pour des chorégraphes telles Françoise Tartinville, Sylvie Le Quéré ou Catherine Massiot, sa rencontre avec Myriam Gourfink en 2005 est primordiale : le geste profond devient essentiel à ses yeux, la pratique du yoga l'aide à explorer sa force et son corps, ce dont il est capable et ce dont il a envie. Elle est affiliée à la Foundation for Shamanic Studies depuis 2016, et étudie à l'École Française de Yoga depuis 2017.

