

Nantes

erban – école régionale des beaux-arts
Le Lieu Unique
Musée des beaux-arts

Le journal

REVUES

les langages de la danse

Présentation Parler la danse 1 Emmanuelle Chérel, Daniel Perrier	Atelier – Workshop Vous ne pouvez pas... 14 Fanny de Chaillé	Vidéo Danse My Lunch with Anna 6 Alain Buffard	Scènes Pichet Klunchun & Myself 2 Jérôme Bel, Pichet Klunchun	Contributions S'entretenir 2 Emmanuelle Chérel
Programme 16	Conférence massée Distraction 4 Isabelle Launay, Latifa Laâbissi, Laurent Pichaud	Performance XX* – FIN, Cry 10 Bernhard Rüdiger, Gilles Grand	Je suis un samouraï 12 Jessica Batut	Mouvement, la revue 2 Léa Gauthier
	Conférence rampée femmeuseaction # 5 7 Laurence Louppe, Cécile Proust	Performance cachée La Feuille 15 Emmanuelle Huynh, Nicolas Floc'h, Nuno Bizarro	Est-ce que tu peux te... 13 Lorena Dozio	Le(s) langage(s) de... 3 Nathalie Rias
			Mania de ser profundo... 13 João Fernando Cabral	Ce qui nous oppose 6 Entretien avec Mathilde Monnier

Rencontrer

Pierre-Jean Galdin
directeur de l'erban

L'école régionale des beaux-arts de Nantes a toujours été une école largement traversée par les artistes et les personnalités de la création contemporaine française avec une soixantaine de visites, conférences, rencontres, workshops programmés chaque année. Deux rencontres annuelles rythment ce calendrier pour d'une part, décloisonner l'enseignement et d'autre part, ouvrir ces recherches aux publics extérieurs. Après le dessin, la sculpture, la photographie, Emmanuelle Chérel et Daniel Perrier, enseignants à l'erban, ont conçu une rencontre originale pour parler et faire parler de la danse. Il ne s'agit pas de l'éternel volontarisme à croiser les arts mais bien plus à identifier les problématiques qui inspirent les uns et les autres. Nous nous attacherons cette fois-ci, à questionner le rôle du langage dans le processus de l'élaboration créative en danse. Cet événement dont les formes ne sont ni une programmation classique ni un colloque académique et proposé comme un acte de recherche, met en perspective le module d'enseignement intitulé "situation scène" inscrit au programme de l'erban depuis deux ans.

Je remercie vivement les artistes et théoriciens qui ont accepté de participer à cette semaine ainsi que les étudiants, enseignants, personnels administratifs et techniques qui se sont mobilisés sur ce projet. Enfin, ces rencontres n'auraient pu se faire sans la participation active du Lieu Unique, du musée des beaux-arts de la Ville de Nantes et de l'association Fénelon.

Parler la danse

Emmanuelle Chérel, Daniel Perrier

LES rencontres "Revue – Les langages de la danse" s'inscrivent dans le cadre des colloques annuels proposés par l'école régionale des beaux-arts de Nantes (erban). Cependant, elles n'adoptent pas la forme habituelle de ces débats et ne constituent pas non plus une simple programmation.

"Revue – Les langages de la danse" invitent et regroupent des artistes et théoriciens qui réfléchissent, chacun à leur manière, à la place du langage dans la danse et au discours sur la danse. Elles souhaitent faire découvrir des propositions artistiques, les froter les unes aux autres pour étudier la diversité des expériences et des points de vue. Durant ce temps de rencontre et de travail commun, des pistes de réflexion et de recherche seront esquissées et éprouvées à travers des collaborations, des ateliers, des échanges et de la production de textes et entretiens.

"Revue – Les langages de la danse" prend acte des travaux menés par un certain nombre de penseurs et de danseurs/chorégraphes qui refusent la distinction entre théorie et pratique, discours et expérience et jouent tout à la fois du verbe et du corps. S'affirmant contre l'idée que "trop de pensée empêcherait de danser", ils multiplient les liens de la danse à la pensée, de la pensée à la danse, de la pensée en corps, du langage au geste ou inversement.

Ils parlent et font parler la danse.

EN effet, depuis la fin des années 1990, est apparue dans l'hexagone une nouvelle génération de chorégraphes : Alain Buffard, Xavier Le Roy, Jérôme Bel, Claudia Triozzi. Cette génération ayant notamment initié "les signataires de la lettre du 20 août" (1998), un rassemblement de danseurs et chorégraphes s'opposant, entre autres, à la politique et à la visée artistique des centres chorégraphiques nationaux et poursuit des expérimentations associant des philosophes, des plasticiens et des architectes : Gilles Touyard/Boris Charmatz, Elizabeth Creseveur/Kompo, Emmanuelle Huynh/Nicolas Floc'h, Loïc Touzé/Jocelyn Cottencin par exemple. Ces pratiques sont parfois désignées par l'expression ambiguë de "non danse" car elles ont rejeté les sophistications des années 1980 et réintroduit une critique de la représentation et des codes gestuels. Elles sont plus offensives que les propositions des années 1960, et plus impures que la "post-moderne danse" américaine – Boris Charmatz résumait à sa manière cette philosophie artistique par "mettre à mal la quête d'un corps idéal" pour trouver un "impact critique".

Parallèlement à l'émergence de cette nouvelle génération active de danseurs et de chorégraphes, certains historiens et critiques s'interrogent sur la manière d'écrire l'histoire de la danse (Isabelle Launay, Laurence Louppe, Christophe Wavelet). Pourquoi la danse résiste-t-elle à un discours critique ? De quelles manières constituer une histoire de la danse, une réflexion et une analyse des œuvres ? Comment la danse intègre-t-elle un discours réflexif ? Quel est le rôle du langage dans ce processus d'élaboration ?

Dans leur optique, l'instance du discours de l'historien et du critique n'est plus perçue comme un lieu neutre ou un point d'observation indifféremment situé ici où là, quelque part dans la zone intermédiaire

qui sépare le passé de l'avenir, mais comme un moment spécifique, comme un instant vécu chargé de toutes les tensions et de toutes les contradictions qui travaille une conjoncture historique précise. Ces théoriciens défendent fermement la nécessité de constituer et de faire reconnaître une histoire de la danse (nommer d'où l'on vient), qui a été, pendant de longues années négligée, de connaître les influences et les sources pour s'en emparer, de revendiquer et de travailler sur du passé pour permettre une création nouvelle et collective, d'arrêter de cultiver le statut anonyme du danseur et "de lutter contre le rôle affaibli de l'art". Les propositions programmées durant cette semaine tentent, chacune à leur manière, d'avérer et de mettre en perspective ces idées. Elles sont élaborées par des chorégraphes et des théoriciens, qui en jouant des limites entre spectacles, conférences et performances, pratiquent une appropriation critique de l'histoire de la danse, de ses gestes mais aussi de ses appareils de production, de médiatisation culturelle et de médiation..

Traiter de cette question à l'erban et en particulier dans une perspective pédagogique, signifie pour nous : montrer les échanges et la complexité des liens entre les arts, participer à un décloisonnement des champs disciplinaires pour ne pas établir trop rapidement de catégories en stimulant une variété de recoupements. Il s'agit aussi d'aborder autrement, par le détour, les liens entre la pensée discursive et la pensée consécutive de l'expérience, de l'acte (pensée plastique) pour tenter de mieux envisager leurs apports réciproques, leurs échanges, leurs influences et leurs différences. Réinterroger les liens entre la pratique et la théorie en arts plastiques nous semble plus que jamais nécessaire.

**Pourquoi la danse résiste-t-elle à un discours critique ?
De quelles manières constituer une histoire de la danse, une réflexion et une analyse des œuvres ?
Quel est le rôle du langage dans ce processus d'élaboration ?**

La semaine "Revue – Les langages de la danse"

Elle est construite autour de formes et projets multiples. Un atelier/workshop regroupant vingt étudiants de l'erban et tenu chaque matin de la semaine sous la conduite de Fanny de Chaillé ; — la réactivation d'un processus d'échanges à deux voix-deux corps par Isabelle Launay, Latifa Laâbissi, Laurent Pichaud ; — une conférence particulière menée grand train par Laurence Louppe et Cécile Proust ; — l'interprétation de la chorégraphie *Pichet Klunchun and Myself* conçue par Jérôme Bel, interprétée avec Pichet Klunchun, et proposée en partenariat avec le Lieu Unique ; — une création inédite de la performance visuelle et sonore *XX* – FIN, Cry* du sculpteur Bernhard Rüdiger associé au compositeur Gilles Grand ; — la programmation de la vidéo *My Lunch with Anna* réalisée et interprétée par Alain Buffard avec Anna Halprin ; — une soirée de danse et performance conçue et interprétée par trois jeunes artistes (Lorena Dozio, Jessica Batut, João Fernando Cabral) issus de la première promotion de la formation *Essai(s)* du Cndc d'Angers ; et pour conclure cette semaine, une performance dansée, *La Feuille*, conçue et interprétée par Emmanuelle Huynh et Nicolas Floc'h, avec à la guitare, Nuno Bizarro, en partenariat avec le musée des beaux-arts de Nantes.

L'ensemble de ces conférences et créations donne lieu, chaque début d'après-midi de la semaine à une série de rencontres, débats sous l'intitulé "Parler la danse".*

Revue – Les langages de la danse, les rencontres et le présent journal ont été conçus et préparés par Emmanuelle Chérel et Daniel Perrier dans le cadre des colloques annuels proposés par l'école régionale des beaux-arts de Nantes. Le projet a été réalisé en collaboration avec l'équipe administrative de l'erban (Pierre-Jean Galdin directeur, Rozenn Le Merrer directrice des études, Karine Lucas chargée de la communication, Alexandre Mairet webmaster, régie technique des Rencontres, Jean-Claude Martin, Philippe Vollet, Guy Bauza techniciens). Les textes et entretiens du journal ont été rédigés (sauf mentions contraires) par Emmanuelle Chérel et Daniel Perrier et révisés par Mai Tran. Son i Water en a assuré la mise en forme éditoriale. Achevé d'imprimer à 2500 ex sur les presses de l'imprimerie LNG, Sainte-Luce-sur-Loire.

S'entretenir

EMMANUELLE CHÉREL

Pour la rédaction de ce journal, nous avons choisi différentes formes d'entretiens (écrits, oraux...) pour traiter avec les artistes, de ce qui se cherche et se travaille dans leurs projets. Ce texte écrit par Emmanuelle Chérel tente d'en circonscrire les genres et les problématiques.

L'entretien d'art, l'entretien avec un artiste est une forme ancienne jugée mineure qui s'est propagée depuis la deuxième partie du XX^e siècle. Ses finalités sont diverses : communication, explicitation, justification, dialogue et débat. Désormais, nous souhaitons entendre l'artiste se prononcer, entendre sa parole ou son intention de parole. Une attente qui le place dans une évidente contradiction.

Dans l'entretien, il s'agit généralement de rappeler l'œuvre à elle-même à travers la langue, autrement dit, il s'agit pour le discours de prendre langue à travers l'œuvre. Ainsi, l'objet de l'entretien est à la fois l'œuvre et l'art, et ce type de discours est tenu à deux. L'échange dépasse inévitablement l'œuvre et interroge la nature du contrat qui stipule ce partage de regards, ce passage au langage et ce partage du langage entre l'artiste et son interlocuteur.

L'entretien nous invite à réfléchir à la conversation. Nous sommes des êtres de discours définis par la relation d'interlocution. Comment dialoguons-nous ? Quelles règles sont nécessaires à la compréhension mutuelle ? Comment pouvons-nous nous entendre pendant toute la durée d'une argumentation ? Quel discours sur et à propos de l'art suscite l'entretien ? Et

finalement de quelle manière parler des œuvres ?

La première caractéristique d'un entretien est qu'il oblige à tendre l'oreille, écouter, et implique tension, intention, attention et curiosité...

Sa seconde caractéristique est qu'il offre un espace entre deux individus, deux mondes, deux manières de le représenter. Dans cet espace, la pensée est une pensée de l'intervalle, de l'entre deux, plutôt qu'un point de vue distinct. Chaque perspective représente un enchevêtrement noué infiniment complexe et soumis au tournoiement. L'entretien tend à une tentative de clarté, d'énonciation, de nomination, de compréhension sans recherche d'unité, ou d'unification. Au contraire, l'entretien cherche la séparation, la fissure, l'intervalle qui sont la possibilité d'être de l'autre et d'être - en relation avec et correspond à la capacité de percevoir, de produire de la différence, d'être entre soi et l'autre, entre soi et le monde, entre soi et soi.

Dans ce partage de regards successifs portés à des objets, à des œuvres, l'entretien en art crée une pensée qui ne sait pas a priori où elle va, qui s'invente en progressant. Il ne s'agit pas de faire émerger une pensée qui se cristalliserait sur l'entre-deux, mais d'orienter la pensée vers... de créer un nouvel horizon, une nouvelle tonalité de l'intervalle qui n'en soit pas la synthèse. Cet espace d'entre-deux ménage une création de sens, par le fait même que les significations préexistantes de la langue des mots et des objets sont constamment subverties. Un mot reste toujours plus qu'un mot.

Il est impossible de penser seul et l'entretien montre ce mouvement, cette constance de l'échange. Les perspectives interprétatives ne sont pas indépendantes et la conversation est toujours réinvention de la langue. Chacun dans sa parole d'interprétation éveille et réveille toute la signification temporelle de la langue, en sape

les sédimentations sémantiques. Dans le vide de l'entre-deux, un intervalle se creuse, une incertitude, un jeu de rupture dans le sens et le transport d'un sens sur un autre, l'effacement d'un sens par un autre.

Ainsi l'entretien permettrait au sujet parlant et en action d'affirmer sa différence, de maintenir sa contradiction, de laisser advenir son inconnu et son inattendu, de laisser libre la dimension de son étrangeté dans le jeu réciproque, dans l'interconnexion, à l'intersection.

L'entretien n'est pas isolé, il est précédé par l'œuvre, par d'autres textes et arguments sur l'œuvre... Il crée alors une distance entre deux paroles, une parole du - déjà-là et une autre à créer, à inventer. L'entre-deux-paroles est la différence "herméneutique" qui évite de s'appropriier le sens de l'œuvre, de l'interpréter, de la saisir, de la posséder dans une signification univoque. Cette intertextualité permet à un entretien de représenter toujours plus qu'un texte... L'entretien n'est donc pas un objet clos et fini, il est toujours en train de se faire. Il est dans le passage. Il se travaille lui-même à travers des entrelacs perpétuels. Finalement, tout texte implique une différence qui disloque sa propre identité.

L'entretien d'art permet la mise en chantier de la pensée, celle-ci est une première ouverture, un premier espace qui désigne l'écart et la séparation comme nécessaires. Cet espace entre-deux est en quelque sorte politique puisqu'il est la manifestation du refus de l'enfermement. Ainsi, les perspectives contrastées et conflictuelles du sens forment un tissu serré dans lequel chaque point de vue advient à lui-même à travers son rapport à d'autres points de vue... Dès lors, l'entretien permet-il de passer, de dépasser, d'interroger, de chercher comment et jusqu'où il serait possible de penser autrement ?* E.C.

Mouvement

Léa Gauthier

MOT

et geste ne sont pas les deux facettes d'une même pièce que l'on pourrait appeler le sens. Ils entretiennent une relation presque impossible, toujours frustrée tant que l'on croit que les mots peuvent dire le mouvement. Le mot et le geste ne sont jamais en phase, jamais au même endroit, jamais dans le même temps, jamais non plus dans la même qualité d'adresse au spectateur ou au lecteur.

Pourtant le langage n'est pas vain à l'égard du mouvement, il en est précisément un déplacement. Déplacement critique, déplacement poétique, déplacement analytique.

Lorsque le magazine Mouvement est né, il y a de cela plus de dix ans, il s'agissait de combler un vide éditorial et réflexif par rapport à la scène de la danse contemporaine qui émergeait alors. Produire une pensée, éditer des textes qui en lien avec l'actualité n'appartiennent pas au seul registre journalistique. Offrir un espace pour diffuser la parole des artistes.

Aujourd'hui, Mouvement n'est plus seulement consacré à la danse. La revue attentive aux champs des arts plastiques, de la musique, de la littérature, de la philosophie et du spectacle vivant tend à orchestrer des dialogues entre les champs de l'art contemporain. Notre enjeu majeur aujourd'hui est non pas de traduire

rogénéité et la singularité des gestes de la création contemporaine.

Mouvement est toujours un magazine indépendant (nous ne sommes tributaires d'aucun groupe de presse ni d'aucun investisseur privé), distribué en kiosque en France et dans les pays francophones.

Dans le dernier numéro, sorti fin septembre, nous avons décidé de revenir sur les enjeux théoriques de la performance aujourd'hui.

Comment parler de cette pratique hors normes qui, se revendiquant transgressive dans les années 1960, semble maintenant beaucoup plus instituée ? Alors que la performance disait "non" à la société de consommation, au marché, à la scène et que l'on parle à tout bout de champ de pratiques performatives qu'est devenu ce "non" ?

Dans ce dossier, nous nous sommes entretenus avec Peggy Phelan, professeur en *performance studies* qui lie la performance aux réflexions sociopolitiques contemporaines (de Michel Foucault à Judith Butler). Emmanuelle Chérel, historienne de l'art, revient sur la manière singulière dont la performance écrit l'histoire de la performance. David Zerbib, professeur en esthétique, dénonce le passage de performance comme transgression des normes à une norme de la transgression mais signale cette pratique comme une zone d'expérimentation toujours active. Enfin, Olivier Sécardin, revient sur l'étroite relation entre la performance et le postmodernisme et, non sans provocation, fait de Madonna une icône de la performance pop moderne.*

__LÉA GAUTHIER est philosophe de l'art et critique d'art ; elle contribue régulièrement à des éditions monographiques (Cl. Lévéque, J. Colomer, O. Dollinger, N. Floc'h, B. Togu) et publie des textes critiques dans des publications nationales et internationales. Rédactrice en chef de la revue Mouvement, elle ouvre largement ses pages à des contributions d'artistes, d'écrivains, de philosophes. www.mouvement.net

Rencontre avec la revue Mouvement
Léa Gauthier
Olivier Sécardin, David Zerbib
(sous réserve)

LUNDI 13.11 / 14H30 / LU / ATELIER 2

Pichet Klunchun and Myself

Jérôme Bel, Séoul, 1^{er} juin 2005

"En septembre 2004, j'ai été invité à mener un projet à Bangkok par le conservateur singapourien Tang Fu Kuen. Après avoir longuement hésité à accepter cette invitation, j'ai finalement proposé d'essayer de travailler avec un danseur traditionnel thaï. [...]

Tang Fu Kuen a proposé au danseur et chorégraphe Pichet Klunchun de me rencontrer lors de mon séjour à Bangkok en décembre de cette même année. Nous nous sommes vus ne sachant pas du tout quel résultat pouvait survenir de cette rencontre. J'avais juste auparavant noté une série de questions à poser à ce danseur. Personnellement je n'avais alors qu'une vague idée de ce qu'était cette danse traditionnelle thaïe, tandis que Pichet Klunchun ne connaissait pas non plus mon travail.

Ce sont les circonstances de notre rencontre qui ont déterminé la nature et la forme du résultat obtenu. Le décalage horaire, la fascination qu'ont exercé sur moi la ville de Bangkok et ses habitants, les embouteillages monstrueux qui n'ont pas permis que toutes les répétitions se fassent, le contexte du Bangkok Fringe Festival où devait être montrée la pièce, nous ont amené à présenter au public une sorte de compte-rendu théâtral de notre expérience. Nous en sommes arrivés à produire un documentaire théâtral et chorégraphique sur notre situation réelle.

La pièce met en présence deux artistes qui ne savent rien l'un de l'autre, qui ont des pratiques esthé-

tiques très différentes et qui essaient chacun d'en savoir plus sur l'autre, et surtout sur leurs pratiques artistiques respectives, malgré le gouffre culturel abyssal qui les sépare.

Des notions très problématiques telles l'eurocentrisme, l'interculturalisme ou la globalisation culturelle sont les enjeux qui se précisent tout au long de cette pièce. Ces notions si délicates à traiter ne peuvent pas être laissées de côté.

Le moment historique actuel ne permet pas de faire l'économie de ces enjeux-là.*

cher daniel perrier,
j'ai suggéré aux étudiants,
via mon collaborateur Sandro
Grando, de venir voir le spectacle,
c'est une pièce pédagogique,
où je suis le plus articulé,
où l'art et la théorie se rejoignent
de la meilleure manière pour moi,
jusqu'à maintenant,
c'est pour cela que j'ai préféré
(mais il me semble que Sandro Grando
est encore en contact avec vous)
cette solution plutôt que
de devoir travailler encore
en rencontrant vos étudiants.
Amitiés de Sao Paulo
Jérôme Bel

Pichet Klunchun and Myself
Conception Jérôme Bel
De et par Pichet Klunchun et Jérôme Bel
Pièce en anglais sans traduction
Une programmation du Lieu Unique

MARDI 14.11 / 20H30 / LU / GRAND ATELIER

Le(s) langage(s) de la danse dans ma pratique *corps et graphique* Mon corps s'ancre dans diverses réalités et dans l'esprit du spectateur

NATHALIE RIAS

DANS

une interview filmée¹, Serge Daneý est en conversation avec Jacques Rivette, ce dernier affirme que le cinéma n'est pas un langage sans développer plus cette allocution. Je n'ai jamais bien compris ce qu'il voulait signifier par là mais depuis, lorsque j'entends *l'art est une forme de langage*, j'émetts un doute et reste prudente quant à l'affirmer moi aussi.

Si je précisais pour moi-même cette question, d'emblée il m'apparaîtrait que comparer l'œuvre d'art au langage reviendrait à considérer l'acte artistique comme délivrant un message, étant lui-même l'émetteur et tout un chacun le récepteur. Je me rappellerais aussi de Montaigne² qui attribuait la faculté de langage aux animaux, ceux-ci étant capable de communiquer, de transmettre une information et de la réceptionner (recevoir).

Un siècle plus tard, Descartes³ fait remarquer que si effectivement les animaux communiquent tout comme l'homme, ils ne développent pas pour autant un langage. Les animaux expriment des affects alors que les hommes expriment des pensées et font acte de création. Le langage serait donc un fait de culture, celui-ci s'articulerait à partir d'un fond commun qui serait les mots et ces derniers seraient maniés avec plus ou moins d'esprit. Si je considérais ma pratique chorégraphique comme un langage ce supposerait l'existence d'un ensemble de signifiants communs qui pourrait être une somme de gestes par exemple. La danse classique, le théâtre nô, le kathakali et autres danses se réfèrent à un répertoire, une bibliothèque de gestes qui, du point de vue du spectateur, seraient plus ou moins bien exécutés. L'émotion du spectateur naîtrait de l'appréciation du degré de détachement que l'interprète atteindrait dans son exécution technique. C'est donc l'interprétation que l'on apprécie ici, comme l'on juge la qualité de traduction d'un interprète de langues étrangères, restitution et création se joignent dans une alchimie. Ce rapport de l'interprétation à un modèle s'est vu modifié par l'apparition de la reproductibilité technique, l'idéalité d'une vérité référentielle perd son statut d'original.

Dans l'ère moderne et par la suite avec la postmodernité, nos modes de perception ont intégré un ensemble de signes qui passent entre autres par l'image, le montage, le sériel, le virtuel, notre rapport au réel s'est ainsi complexifié. L'expression d'une pensée aujourd'hui tient compte de ces différents niveaux de réalité (plus ou moins extensibles⁴), si c'est de langage dont il est toujours question pour qualifier un geste artistique, il doit pour ma part tenir compte de ces contingences, celles-ci constituent le fond commun à partir duquel je peux entrer en dialogue avec le public.

Je pars d'attitudes quotidiennes qui sont facilement identifiables par le public comme pour se mettre au diapason, je ne traduis pas, je suis. À partir de là, j'injecte des attitudes, qui utilisent des bribes d'une narration telles qu'on a pu les assimiler à travers les films, le temps de téléchargement (ou autres réalités), je les débarrasse de tous les artifices qui les justifie. Par exemple, dans une situation donnée qui ferait référence à la narration audiovisuelle, j'élimine ce qui concourt à l'avènement de l'événement fort du récit et du

dénouement, je considère que le spectateur a assimilé ces codes et peut me permettre de les lui retirer, j'y fais seulement référence. Je contracte aussi les différentes réalités auxquelles j'ai fait allusion, et dans un seul geste ou par la construction d'un signe très simple je le donne à voir. Si je précise encore, je dirais que je crée des logotypes, des formes très simples, très identifiables qui sous-tendent tout un vocabulaire complexe qui fait allusion à cette multitude de réalités.

J'ai sept ans – Abbaye de Sylvacane la danse des chinois, le chapeau pointu glisse vers mes yeux, ma frange s'agrandit
Un long monologue intérieur mêlé de cheveux pour conduire mes gestes au bon endroit
Viens Vanessa, on va voir le puits avec les pièces au fond avant de retourner sur scène
Copélia, collant et juste corps rose, cerf-tête dans les cheveux
Madame de Serpos a dit qu'il fallait sourire pendant que l'on dansait
je sens l'odeur habituelle de la pisser, quelques gouttes suffisent sur la viscosité
pour offrir un large éventail d'odeurs
Un sourire et j'apprécie et analyse ces odeurs de poissons le camaïeu olfactif accompagne mes mouvements un petit saut et c'est par dégradé que cette heureuse surprise m'arrive aux narines
C'est bien mieux que quand ça arrive d'un coup par paquets en écartant les jambes
Un monsieur, une connaissance de mon père, je crois, me dit que j'ai été la plus gracieuse.
Qu'est-ce que ça veut dire ? Suis-je grasse ? Je sais bien que mon petit bidon est toujours en avant.
Je viens d'apprendre un nouveau mot.

Après cette courte expérience sur demi-pointe, ma pratique de la scène et théorique s'est faite du côté du théâtre, me déclarer chorégraphe n'est pas si évident. Hans Thies Lehmann⁵ explique comment le théâtre a cherché à se défaire du drame, sans y parvenir, tout au long du XX^e siècle jusque dans les années 1970. 70, année érotique. Le théâtre dramatique se caractérise par une association de l'action, du discours qui passerait par l'imitation, ce qu'Aristote⁶ nomme la *mimesis praxeos* : l'imitation d'actions humaines. Le théâtre post-dramatique s'est caractérisé par une transgression des genres, une remise en cause de la *psycho-logique* de la narration et donc de la façon dont le texte est mis en présence et dans ce même temps, la danse s'est détachée de ces conventions techniques et esthétiques, puise dans le quotidien⁷.

Je ne me trouve pas dans la position d'une chorégraphe pour qui le texte apparaîtrait dans sa pratique, mais celui-ci serait plutôt une vieille habitude, je le malmène, le tords et lui assigne diverses fonctions dans différents niveaux de réalité ou j'y fais référence par un clin d'œil désobligeant.

Dans ma dernière pièce : < - ∞ j'ai travaillé sur les mots : proche, lointain, connu, inconnu. Je me suis intéressée à ces termes en tant que notion plutôt que sous un angle thématique. J'ai réalisé des interviews filmées de mes proches et de personnes dont l'activité professionnelle pouvait avoir un rapport avec ces mots, notamment un anthropologue, une psychologue et le détenteur du record français de saut en longueur.

Je me suis focalisée sur le fait que ces mots pouvaient avoir des sens très différents selon les disciplines et histoires personnelles et aussi aux champs sémantiques qui en découlaient. Toute la structure de la pièce a été une construction fictive à partir de ces interviews. J'ai tiré les fils des

champs sémantiques qui se dégageaient de chaque interview et trâmé un univers quasi narratif en jouant sur un double statut de la parole. Ce double statut s'ancre dans le réel d'une part, je n'ai jamais essayé de dissimuler l'aspect documentaire et d'autre part, à travers une série d'action dans l'espace, je développe un champs imaginaire qui place les interviews sur un plan totalement fictionnel.

Fragment de travail

Chaque spectateur a reçu un e-mail dans lequel apparaissait un texte quasi-narratif, comme une bande-annonce (il y avait aussi une vidéo) qui le préparait à porter son attention sur les mots / notions. Ce texte n'était ni simple communication ni un *prémachage*, il faisait partie intégrante de la pièce avec le statut particulier de lui être endogène.

Toujours dans cette même pièce, je me suis inspirée des travaux de sociologie et éthologie Edward T. Hall⁸ au sujet de la proxémique⁹. J'ai proposé, lors d'un accueil en résidence, à des personnes rencontrées sur place de venir dialoguer sur les notions proche / lointain dans mon atelier. Je m'étais donnée comme consigne de m'approcher d'eux pendant la conversation plus que ce je ne le ferais habituellement. Ces entretiens étaient filmés, j'ai retiré le son pour observer les défenses physiques de chacun. J'ai appris les gestes de ces protagonistes et plus particulièrement ceux qui manifestaient clairement un mécanisme de défense. J'ai exécuté ces gestes une première fois en musique¹⁰ en public, en me permettant différentes vitesses et densités. Je reprends ensuite cette "phrase chorégraphique" en révélant la vidéo et le protocole de l'expérience aux regardeurs.

Fragment de travail

Chaque spectateur a reçu un e-mail dans lequel apparaissait un texte quasi-narratif, comme une bande-annonce (il y avait aussi une vidéo) qui le préparait à porter son attention sur les mots / notions. Ce texte n'était ni simple communication ni un *prémachage*, il faisait partie intégrante de la pièce avec le statut particulier de lui être endogène.

Toujours dans cette même pièce, je me suis inspirée des travaux de sociologie et éthologie Edward T. Hall⁸ au sujet de la proxémique⁹. J'ai proposé, lors d'un accueil en résidence, à des personnes rencontrées sur place de venir dialoguer sur les notions proche / lointain dans mon atelier. Je m'étais donnée comme consigne de m'approcher d'eux pendant la conversation plus que ce je ne le ferais habituellement. Ces entretiens étaient filmés, j'ai retiré le son pour observer les défenses physiques de chacun. J'ai appris les gestes de ces protagonistes et plus particulièrement ceux qui manifestaient clairement un mécanisme de défense. J'ai exécuté ces gestes une première fois en musique¹⁰ en public, en me permettant différentes vitesses et densités. Je reprends ensuite cette "phrase chorégraphique" en révélant la vidéo et le protocole de l'expérience aux regardeurs.

Dans ma prochaine pièce¹¹, plusieurs protagonistes seront sur scène, occupés dans diverses allégories et abstractions pendant que je ferai une conférence sur la présence des animaux dans l'art. Comment traiter de ce sujet si vaste ? Je donne ma langue au chat.

Vous dansiez ? Et bien chantez maintenant¹².

La conférence est une forme de prise de parole très ambiguë. On a vu au théâtre le monologue intérieur

exprimé sur scène soit en prenant le public à partie, le rendant complice et agissant, soit en simulant ce qu'on appelle le quatrième mur : le personnage est totalement coupé du public et s'exprime dans une solitude absolue. Dans les années 1970, dans ce contexte post-dramatique, le théâtre et la danse renforcent la scission scène / salle qui avait été ébauchée dans le modèle brechtien¹³. Cette division tente de faire sortir le théâtre de sa boîte, comme si le drame l'avait assigné à représenter un monde clos. Cette remise en cause de l'espace passe par des expériences comme la proximité extrême avec le spectateur, l'éloignement, ou par un choix de lieux qui jusque-là n'étaient pas destinés à la représentation : les friches industrielles, les hôtels, les appartements, la rue, les champs...

À partir de cette époque, l'espace de représentation devient le continuum du réel, un fragment. La conférence tend à opérer ce même mouvement dans l'espace du langage. Le monologue, qu'il soit dit en complicité avec le spectateur ou non, reste une parole qui relève de l'illusion, l'expression d'une entité. La conférence est dans sa fonction spécifique ancrée dans le réel, mais elle m'intéresse car elle a les traits de la représentation. Lorsque j'assiste à une conférence, j'accepte qu'une personne se tienne à une certaine distance de moi, dans ce dispositif qui ressemble curieusement à celui du théâtre dramatique, et parle. Je respecte son espace, je ne vais pas lui serrer la main pendant qu'elle s'exprime. Par contre cette personne se distingue d'un acteur / danseur qui viendrait monologuer en s'adressant au public pour l'amener dans une quelconque fiction ficelée. Cette personne nous transmet un savoir qui est de l'ordre de la connaissance. Cet acte de transmission induit une subjectivité assumée de la personne qui parle, cette parole est partie prenante du monde mais ne se veut pas une vérité, elle laisse le dispositif ouvert. Peut-être que la conférence comme geste artistique permet de poser des questions en direct, ce serait une nouvelle tentative pour partager des questions avec le public. Jérôme Bel dans sa dernière pièce¹⁴ utilise le procédé de la connaissance qui s'énonce en direct : un danseur thaïlandais lui raconte l'Histoire et la technique de sa pratique et J. Bel lui raconte des bribes d'une Histoire de la danse occidentale et comment celui-ci s'est mis en rupture avec celle-ci, la questionne, il énonce un point de vue critique, c'est bien de la connaissance et un questionnement qu'il partage avec nous.

Dans sa pièce *The Show must go on 2* il est aussi dans un dispositif qui fait partager un questionnement, lorsque la société du spectacle a été largement critiquée, le spectacle vivant peut-il continuer à être ? Toute sa pièce égrène les diverses formes de stéréotypes de représentations de façon assez drôle mais la question étant : si l'on abandonne toutes ces formes, que faisons-nous maintenant, cette interrogation laisse une perspective ouverte car elle termine sur la phrase "The Show must go on". *The Show must go on* me fait étrangement penser à l'intitulé d'une exposition de Bernard Blistène au Centre Pompidou : *Au-delà du spectacle*. Quelles seraient les formes de représentations, dans le spectacle vivant, au delà du spectacle ?

J. Bel se place une fois de plus à l'endroit de la question, mais continuer à adopter cette posture pour

un(e) chorégraphe autre que lui, relèverait d'une attitude morbide. Je me sens épouser le même sillon que celui qu'il a creusé, il serait pour moi un point zéro à partir duquel il faudrait essayer des choses, être dans la question tout en esquissant, c'est ce que j'essaie en tentatives maladroites : aller au-delà, déconstruire tout en proposant.

Je viens de commencer un livre¹⁵ *Si parler va sans dire*, François Jullien y fait dialoguer Aristote avec ses homologues chinois. Voici un extrait du dos de couverture : "En se tournant vers les penseurs taoïstes de la Chine ancienne, François Jullien rouvre une autre possibilité à la parole : 'parole sans parole', d'indication plus que de signification, ne s'enlisant pas dans la définition puisque non adossée à l'être", disant "à peine" ou "à côté" – qui ne dit plus quelque chose mais au gré".*

1. *Jacques Rivette ou le veilleur de nuit*, réal. Serge Daneý, Claire Denis, couleur, 1h12, 1990.
2. *Essais ; livre II, chap. XII*.
3. *Lettre à Newcastle ; Discours 5*.
4. *Fresh Théorie, Le réel combien de couches*, Marc-Olivier Wahler, Paris, Ed. Léo Scheer, 2005
5. *Le Théâtre post-dramatique*, traduit de l'all. par Philippe-Henri Ledru, Paris, Ed. de l'Arche, 2002. Francfort, 1999.
6. *La Poétique*.
7. *Terpsichore en baskets, post-moderne dance*, Sally Baner, trad. de l'angl. Denise Luccioni, Paris, Ed. Chiron, 2002, Wesleyan University Press, 1987.
8. *La Dimension cachée*, trad. de l'angl. Amélie Petita, Paris, Ed. du Seuil, 2001
9. La proxémie(que) est l'étude des distances naturelles chez les hommes et les animaux, néologisme créé par Edward T. Hall
10. *Une Musique électronique : Supposé*, Ester + Thomas Brinkmann, Köln, 1998.
11. *Où as-tu rangé Seulgi ?*
12. Pour ceux qui ne l'avaient pas deviné, cf. *Les Fables de la Fontaine. La Cigale et la Fourmi*.
13. *L'Achat du cuivre*, Bertolt Brecht, trad. de l'all. B. Perregaux, J. Jourdeuil, J. Tailleur, Paris, Ed. de l'Arche, 1970, Francfort, 1967, écrits 1937-1951.
14. *Pichet Klunchun and Myself*.
15. Paris, Ed. du Seuil, 2006.

_NATHALIE RIAS

est actuellement artiste chercheur à l'erban, elle y prépare une exposition personnelle prévue au printemps 2007. Elle est aussi en résidence au Centre national de la danse à Pantin où elle y répète sa prochaine pièce chorégraphique pour regardeur en art contemporain. Sa dernière pièce a été accueillie aux Subsistances, à la Villette, à l'Institut culturel français de Varsovie, au Cnd... La vidéo *Gilt* est diffusée dans l'Achimic Cinéma

de J-M Chapoulie / Frac Champagne-Ardenne, l'Épicerie à la biennale du Monténégro, École des beaux-arts de Tours... Elle performe pour divers plasticiens (F. Nouguiès, F. Ménini, S. Reyes, B. Zieger) et crée ses propres performances (Lille 2004, Festival dans le placard à Paris et à Vienne ainsi qu'une pièce chorégraphique en collaboration avec N. Capan à la demande de l'espace d'art contemporain > Public. Elle réalise plusieurs films d'animation pour l'émission "Karambolage" sur arte et captations de pièces chorégraphiques.

Distraction : être détourné

Entretien croisé avec Isabelle Launay et Latifa Laâbissi

Latifa Laâbissi et Isabelle Launay n'en sont pas à leur première collaboration. Celle-ci a commencé par *Phasmes* (2001), une proposition de Latifa Laâbissi (avec Annabelle Pulcini, Henry Bertrand Lesguillier et Simon Hecquet) réinterprétant plusieurs chorégraphies de Mary Wigman, Doré Hoyer et Valeska Gert à partir de traces filmiques. Chaque pièce était abordée sur scène différemment, par la présence de moniteurs TV, d'un musicien et d'une danseuse.

Dans un premier temps, le film de la pièce chorégraphique *La Sorcière* de Wigman (1926, 2'30) était montré au public. Puis apparaissait la danseuse qui l'interprétait trois fois après avoir éteint le son du moniteur, la musique de la pièce étant alors jouée par le musicien.

La pièce chorégraphique avait été apprise au préalable à partir de ce film, et répétée, ce qui n'empêchait pas une distance, induite notamment par l'épuration adoptée par Latifa Laâbissi (pas de reprise du costume et du masque) mais aussi par les différences entre les corps. La pièce était évidemment tributaire de la corporalité de la danseuse. Le corps de l'interprète de *Phasmes* n'a pas reçu le même apprentissage de la danse. Son interprétation était aussi volontairement moins expressive et "investie", elle ne jouait pas sur les mêmes ressorts émotionnels. Si le travail d'apprentissage à partir des images est un exercice utilisé fréquemment dans la pratique de la danse, ce projet imposait de se demander plus finement quels appuis prendre sur une image mouvement qui n'est qu'une des versions d'une pièce, qu'une prise à un moment donné. Dans *Phasmes*, le travail de Valeska Gert était abordé à partir d'un film de 1925 comprenant trois extraits des pièces *La Mort*, *Canaille*, *Maquerelle*. L'interprète qui n'avait pas appris les pièces (pour Laâbissi cela permettait de préserver la dimension performative de la démarche de Gert) reproduisait les gestes en regardant un moniteur TV situé à ses côtés. Le public, quant à lui, ne voyait pas l'image. Dans un second temps, le poste était tourné vers la salle et placé en dehors du regard de la danseuse qui réalisait ces extraits chorégraphiques de mémoire. Son interprétation, marquée par des oublis, se terminait avant le film.

Cette proposition révélait l'impossibilité d'une reproduction à l'identique. Dans *Phasmes*, le "à la manière de" n'était pas à négliger. Imiter désigne ici, le fait de conformer son action au modèle d'une autre action préexistante ou d'essayer de reproduire l'apparence de quelque chose. La construction d'une imitation est toujours une façon de connaître la chose imitée, et l'imitation n'est jamais un reflet (passif) de la chose imitée, mais la construction d'une vision de cette chose, vision fondée sur une grille sélective de similarités entre imitation et chose imitée.

L'imitateur apprend en "copiant, capturant et volant". Il apprend par l'observation, mais induit une différence dans la répétition. *Phasmes* était conçue comme une manière d'apprendre à danser autrement, à travers l'image historique en se confrontant à un corps négligé par les pratiques chorégraphiques des années 1950-70 qui ont marqué la formation des danseurs contemporains français (telle que celle dispensée par Merce Cunningham). Il s'agissait de s'y frotter, pour se désinhiber, pour ouvrir les terminologies esthétiques, révéler une modernité complexe et proposer à l'interprète plusieurs strates d'expériences qui s'attachent à questionner sa pratique et sa corporalité.

Ainsi, le travail mené par Latifa Laâbissi et Isabelle Launay constitue une relecture de l'histoire de la danse. Il s'élabore à partir d'échanges et de discussions autour du travail de Valeska Gert et plus particulièrement autour du registre esthétique du corps refoulé depuis l'après-guerre. Pour Latifa Laâbissi, ce lien privilégié avec cette historienne de la danse lui permet d'être informée, de connaître les détails de l'Histoire. Après la performance *Partir de Gert* présentée à la galerie du Douven en 2004 et conçue autour d'une importante documentation historique filmique, de citations et d'improvisations, la performance *Distraction*, produite à l'occasion des "Revues – Les langages de la danse" poursuit cette rencontre. *E.C.

Distraction vu par Isabelle Launay

Ly a d'abord eu un premier travail avec Latifa Laâbissi, une sorte de conférence-performance où je faisais une présentation assez académique des enjeux esthétiques du cabaret de Valeska Gert, avec des commentaires de films à l'appui, durant laquelle Latifa performait divers actes (dont la ré-interprétation de danses de Gert à partir des archives filmiques).

Petit à petit, le décalage entre ces actes et mes propos me contaminait, jusqu'à toucher une pratique du montage entre nos types d'activités – principe par ailleurs essentiel du travail de Gert. On l'avait intitulé *Partir de Gert* et présenté dans une ancienne quincaillerie encore toute entière dans son "jus" devant cinquante personnes dans un village des Côtes d'Armor, sur l'invitation de la galerie du Douven. Suivait ensuite une bonne heure de débats et d'échanges très riches avec le public qui faisait partie du travail.

Puis à l'occasion de la demande de l'école des beaux-arts de Nantes est venue l'idée de poursuivre ce travail sous une forme bien différente. Pour moi, parler de Gert non plus sous un mode chronologique et thématique, mais davantage à partir du "milieu", à savoir à partir de la notion d'extase. Et surtout pousser plus loin les effets de perturbation entre action physique et action d'énoncer, entre deux ordres de (dé)raison. Parfois la théorie n'est pas loin non plus de l'organisation d'un délire. Je me souviens d'ailleurs que Latifa au cours de cette conférence m'avait dit : "Tu ne veux que je te fasse un petit massage ?" ce à quoi je lui avais répondu : "Non merci, pour l'instant ça va, et je suis en train de me chauffer, mais peut-être plus tard, pourquoi pas ?". Alors, à Nantes, ce sera peut-être le moment. L'extase est en effet au cœur du travail scénique de Gert, son noyau, en quelque sorte. Or l'extase est aussi au cœur de la question de la communauté dans l'Allemagne du début du siècle, comme au cœur de l'art expressionniste, et enfin des pratiques des avant-gardes chorégraphiques, l'enjeu de débats contradictoires entre trois pôles essentiels de ce moment,

Gert, Mary Wigman et Rudolf Laban. Trois façons de vivre et de penser ce qu'est un "être en scène", sa nécessité, son usage, ses pouvoirs et son devenir. Alors quels usages de cette faculté extatique – mot qui n'est plus de notre époque – et aujourd'hui, que fait-on de cette "part maudite" ? *

Distraction vu par Latifa Laâbissi

Tu me dis qu'il est pour toi toujours délicat, de parler d'une proposition avant même de l'avoir travaillée, car cela est incompatible avec ta manière de faire, tu procèdes par images, par essais. Tu ne souhaites ni définir, ni référencer ton intention avant la construction de la pièce pour t'autoriser le plus de choses possibles et ne pas abandonner trop vite des pistes de travail.

Pour ce projet, les choses se sont empilées tranquillement sans que cela ne soit tellement volontaire. Le point de départ de *Distraction* est simple. Tout d'abord, nous avons eu, Isabelle et moi, le désir de poursuivre notre collaboration en proposant de nouveaux cadres d'expérimentations qui articulent théorie et pratique, performance, enseignement, conférence... J'ai fait l'expérience d'un massage de la technique "Arts of Touch", qui m'a donné très envie d'utiliser cette pratique. Ce massage est plutôt efficace, il procure de la détente ainsi qu'un grand confort. Le protocole est un peu spectaculaire, d'où mon désir de le transposer dans un autre contexte. Le corps massé est allongé sur une table, enduit d'huile, nu, mais enveloppé dans un linge. Chaque membre est massé l'un après l'autre et ne sont découvertes que les parties massées. La masseuse est totalement engagée physiquement, sa posture physique est importante.

Dans notre dernier projet, *Partir de Gert*, j'ai demandé à Isabelle : "Veux-tu que je te masse ?" Elle avait acquiescé de la tête en poursuivant le fil de sa conférence. Si je l'avais massée à ce moment-là, j'aurais plutôt mimé un massage, sans respecter la durée nécessaire au massage d'une part, et restant anecdotique, car trop différente des autres matériaux de la performance d'autre part.

Pour *Distraction*, j'ai donc proposé à Isabelle de la masser selon le protocole de massage "Arts of Touch" et elle m'a proposé comme sujet de conférence la notion d'extase dans l'œuvre de Valeska Gert : l'extase, comme égarement d'esprit, une sorte d'état qui se propage dans tout le corps et qui permettait à la danseuse de se trouver comme transportée hors du monde sensible par l'intensité d'un sentiment mystique et du plaisir. C'est peut-être ça le début de *Distraction*, j'ajoute des motifs très simples comme cette petite phrase qui a persisté : "Tu veux que je te masse ?". Nous commencerons le travail de répétition par l'apprentissage de cette pratique de massage. Elle nous sera enseignée, à Laurent Pichaud qui interprètera la pièce et à moi-même, par Yannick Lecostey. Nous devrons ensuite l'expérimenter avec Isabelle énonçant le contenu de sa conférence. Alors quelles vont être les stratégies d'Isabelle pour conduire sa partition/conférence tout en étant massée ? La même question se pose pour la partition de Laurent, c'est-à-dire que l'action qu'il aura à réaliser sera très précise. Quelles seront les incidences du massage sur le flot d'informations théoriques ? Comment le spectateur va-t-il suivre simultanément une conférence et un massage ? Sera-t-il massé par ces actions simultanées ?

Effectivement, quels seront le rôle et les conséquences du geste du danseur (du massage, du contact de peau à peau, du toucher sur le corps pétri et la pensée d'Isabelle Launay ?

Cette question me renvoie à celles posées par les Stalker sur la danse. En observant les danseurs travailler, ils se demandaient comment nous pouvions nous toucher toute la journée et de quelle manière nous gérons le plaisir d'être touchés, la sensualité et le désir sexuel. De vraies questions. Il s'agit donc de convoquer la sensualité.

La masseuse d'"Arts of Touch" m'a dit : "Quand je touche, je suis touchée". Ce massage se pratique donc clairement à deux, il n'y a pas un praticien et un client, une personne agissant sur une autre, le masseur est aussi massé. En danse, on pratique les massages souvent pour s'échauffer et détendre les muscles, pour *Distraction* je souhaite connaître rigoureusement cette technique. Les gestes formeront une partition, il n'y aura pas d'improvisation. Le seul inconnu, et il est de taille, tient au fait qu'Isabelle ne puisse pas anticiper de son état. La rencontre entre ces deux partitions m'interpelle.

Le terme de "distraction" est historique, et Claudia Glaber (qui a fait un DEA sur ce sujet) en a très bien parlé : "Ni les photomontages des dadaïstes, ni les montages chocs d'Eisenstein, ni le montage par bonds du théâtre épique ne permettent désormais au spectateur une contemplation, une reconnaissance immédiate. La perception se fait dans la distraction. Dans l'assemblage d'éléments distincts, disparates. Walter Benjamin reconnaît dans cette nouvelle manière de percevoir, par distraction, également un facteur de changement dans le comportement social.

"Distraction", le mot allemand "Zerstreuung" utilisé par Benjamin est beau parce qu'il évoque littéralement le geste d'éparpiller, de répandre (streuen). Le dictionnaire donne en premier sens la traduction : dispersion, éparpillement, dissémination, diffusion (de la lumière), dissipation (de doute)."

La distraction au sens courant désigne un manque d'attention. Le terme a pris à l'époque moderne (XVIII^e) un sens qui s'oppose à l'attention soutenue engendrée par un travail absorbant. Depuis, certains rejettent une conception de l'art comme activité profonde et sérieuse, pour y voir un passe-temps agréable, une consommation facile, la satisfaction des stéréotypes et des idéologies conformistes. Votre proposition s'oppose évidemment à cette vision. Tu évoques Benjamin. Je voudrais souligner la forte opposition entre les pensées de Bertolt Brecht et Walter Benjamin et celle d'Adorno. Les premiers voyaient dans la distraction un moyen de briser la fascination du spectacle illusionniste, un signe de liberté et de maturité du public. Tandis que le dernier pensait que le relâchement de l'attention livrait au contraire les spectateurs aux idéologies. Adorno critiquait les mécanismes de l'industrie culturelle et défendait la nécessité d'une attention particulière, la résistance à la facilité, la concentration du public. Pour Benjamin, il y a donc la possibilité d'un geste artistique ouvert suscitant une attention complexe, éparse, flottante et critique.

Finalement cette notion de distraction est très présente dans l'art moderne et contemporain, beaucoup d'œuvres ont généré une perception acentree.

d'une perception orientée

Ainsi, dans *Distraction*, que peut-il se passer dans la jointure du discours de la conférencière et des gestes de massage appliqués sur son corps ?

Il est difficile d'anticiper ce qui va surgir. Ce qui est sûr, c'est qu'un niveau d'information va être contredit, Isabelle sera confrontée à un état de profonde détente qui va s'opposer à sa concentration. Le montage est l'action d'assembler et la manière dont sont assemblées des parties distinctes, pour former un tout : ici, le corps de la conférencière, son discours, le corps de la danseuse, son action.

Le montage que tu proposes va vraisemblablement jouer sur des correspondances, des analogies, des résonances, des différences entre leurs deux propositions pour donner à penser en créant des rapports entre les choses (les corps, le discours), mettre en mouvement, faire surgir des hiatus, des indéterminations, susciter l'imagination, complexifier notre compréhension, par rhizomes, racines, collusions, fusions, infiltrations, prolongements inattendus, bifurcations, ruptures, associations, métamorphoses. Tout cela agit sur notre activité, en tant que spectateur, de savoir et de pensée, modifiant notre relation au discours et à la danse. Quelles te semblent être les conséquences du massage sur l'acte de parler, de penser et sur le texte analytique de la conférence ?

Pendant trois quarts d'heure, Isabelle, allongée, sera traversée par divers états : relâchement, plaisir, laisser-aller et concentration. Elle va devoir "lutter" pour penser, pour poursuivre sa pensée, l'exprimer, aller chercher l'endroit de tonus pour réussir à adresser ce qu'elle a à dire. Le public va être confronté à cette tension et se demandera comment aller chercher l'information, il sera confronté à une perception complexe et effectivement contradictoire.

L'information n'est pas forcément là où on l'attend, elle est tordue, il faut souvent aller la chercher soi-même.*

Extraits

Nommer

"Nommer, c'est organiser le monde, c'est une manière de le faire exister. Dans le travail en danse, il semble qu'on fasse un usage particulier du langage.

Il ne s'agit pas toujours de cerner précisément le sens d'un mot. On ne définit pas, par exemple, ce que sont le poids et la masse avant de pouvoir en parler, mais on les laisse résonner physiquement : les mots servent de levier pour l'imaginaire du mouvement.

Cela permet de mettre du jeu dans l'ordre des représentations. Au bout d'un moment se constitue un vocabulaire personnel ou propre à un groupe.

On s'attache même, jusqu'à un certain point, à ne pas définir les mots avec exactitude pour préserver l'épaisseur de leur sens.

Il y a une pragmatique du langage propre à la danse. Dans un cours ou un atelier, il est toujours étonnant d'observer autant

les puissants effets d'un discours que son absence d'effets, la façon dont il est porté ou non pas le corps qui l'énonce. Entre le texte énoncé et la texture corporelle de celui qui énonce, entre les signes et la dynamique qui les porte, toute une harmonique se joue.

Au-delà du divorce classique entre le discours et l'action, on peut penser un réseau de tensions, un lieu commun, incontournable, de chairs articulées/désarticulées au langage.

[...]

Le problème est aussi celui d'une asphyxie, parfois la parole ou le désir de parler sont anémiés, et le retour au travail corporel permet de relancer la dynamique du langage. Parfois, c'est la danse qui s'asphyxie dans un retour au même, c'est-à-dire qu'on se l'énonce toujours de la même façon, quand d'autres mots, d'autres fictions pourraient relancer la dynamique. Un danseur qui pense "os" ne danse pas de la même manière que celui qui pense "viscères", celui qui pense "animal" (Simone Forti par exemple) ne danse pas comme celui qui réfléchit à la "marionnette" (comme Merce Cunningham). Ce à quoi l'on pense modifie nécessairement la qualité de mouvement.

La visualisation passe par un imaginaire corporel qui est aussi tissé de langage.

Boris Charmatz, Isabelle Launay, *Entretien à propos d'une danse contemporaine*, p. 41, Centre national de la danse, Paris, coédition Les Presses du Réel, Dijon, 2003.

_LATIFA LAÂBISSI
opère depuis le champ chorégraphique et différents processus et disciplines artistiques. Formée au Conservatoire régional de Grenoble puis au Studio Cunningham à New York, elle sera interprète pour J.C. Gallotta, L. Touzé, T. Baë, G. Appaix, J. Lacey et N. Lauro, B. Charmatz...

En 1998, elle cosigne avec Y.-N. Genod *L'Âme et le Corps duo* et *To Play*. Elle crée *Phasmes* (2001), *I Love like Animals* (2002). Elle coréalise *Morceau* (2000-2005) et *Love* (2004) avec L. Touzé. Elle initie *Habiter*, projet édité sous la forme d'expositions puis *Masse* (2005), en collaboration avec L. Touzé et J. Cottencin. En 2006, elle signe le solo *Self Portrait Camouflage* et entreprend le projet *Comble*, en collaboration avec F. de Chaillé et M. Doze.

Elle codirige la structure 391 et est membre d'Aéroport international, association réunissant cinq artistes en vue d'inventer un lieu à Rennes pour les pratiques artistiques contemporaines.

_ISABELLE LAUNAY
enseigne l'histoire et l'esthétique de la danse contemporaine depuis 1993 au Département de danse de l'Université Paris VIII-Saint-Denis qu'elle codirige depuis 1998 ainsi qu'au Cndc d'Angers. Elle a notamment publié *A la recherche d'une danse moderne - Rudolf Laban, Mary Wigman*, éd. Chiron, Librairie de la danse, Paris, 1996 ; avec Boris Charmatz, *Entretien, à propos d'une danse contemporaine*, éd. Les Presses du Réel, 2004 ; avec les Carnets Bagouet et Frédéric Pouillaude, *Partir de Bagouet* sur l'histoire des Carnets Bagouet, à paraître aux Solitaires Intempestifs. Elle collabore par ailleurs aux projets artistiques de danseurs-chorégraphes contemporains.

_LAURENT PICHAUD
est auteur d'une dizaine de chorégraphies, *Feignant*, 2002 ; *Fer, terre, image d'un lieu-duo*, 2003 ; *Référentiel bondissant, pour gymnase*, 2005, développe des projets dans des sites urbains ou péri-urbains qui s'appuient sur un travail de perception des lieux - que voit le danseur ?/qu'est-ce qui le regarde ? que peut-il montrer ?/que peut en voir le spectateur ? - Le propos vise à mettre en route et tout à la fois à intriguer le regard du spectateur qui pourra alors dynamiser sa propre expérience visuelle. Interprète dans ses propres pièces, et pour d'autres chorégraphes, il a travaillé avec M. Pisani, les Carnets Bagouet, le metteur en scène B. Bradel, et participe actuellement au projet *O,O* de D. Hay.

_LIRE
V. Gert, *Je suis une sorcière-kaléidoscope d'une vie dansée*, éd. Complexe Cnd, Paris, 2004. P. Ardenne, *L'Image corps*, éd. du Regard, Paris, 1992.

Distraction

Conception

Latifa Laâbissi, Isabelle Launay

Interprétation

Isabelle Launay, Laurent Pichaud

My Lunch with Anna

Depuis 1995, date à laquelle **Alain Buffard** rencontre et collabore pour la première fois avec Anna Halprin, le chorégraphe français n'a cessé de revenir vers cette figure tutélaire de la modernité en danse américaine. Ni film de danse, ni simple interview, *My Lunch with Anna* est un portrait et un dialogue performé où le geste joint la parole. Au rythme de cinq déjeuners tournés à San Francisco, Alain Buffard interroge Anna Halprin sur ses processus de travail, ses expérimentations sur le mouvement et sur le geste quotidien – la fameuse notion de “task oriented” que l'on peut traduire par tâche qu'elle a la première introduit dès la fin des années 1950. Un dialogue entre deux artistes de deux générations différentes, où l'exercice de l'entretien laisse la place à une parole qui se livre pudiquement et révèle deux êtres profondément attachés à la vie. Un film qui ouvre l'appétit.

18h. Vendredi 18 septembre, Paris, Alain Buffard travaille sur une nouvelle création chorégraphique et me reçoit dans son salon, nous sommes face à une grande bibliothèque... Lors de la présentation de son film *My Lunch with Anna* au Cndc à Angers en avril dernier, Alain avait projeté et commenté une série d'images jalonnant différentes périodes et contextes de la vie d'artiste d'Anna Halprin.

Les commentaires et la manière de nous les livrer, touchant tout à la fois la forme distanciée, amusée, critique, voire anecdotique et discursive me semblèrent participer totalement à cette projection. Aussi je lui proposai de réitérer cet exercice du “commentaire sur” et de les publier dans ce journal accompagnés des images afférentes. Les droits photographiques n'étant pas libres, j'invitais Alain à – malgré tout – se prêter à cet exercice ; nous publions ses propos, comme un récit “hors-champ” de l'image que nous ne verrons pas. Cette parole est donc, tout à la fois fiction et commentaire d'une réalité, d'une expérience. ✱ D.P.

[]

Notre chère Anna Halprin, enfant née en juillet 1920 – on peut faire le calcul – près de Chicago, issue d'une famille juive – j'insiste sur le mot “juive”, je le souligne, je le mets en caractère gras car elle m'a fait suffisamment de reproches sur *My Lunch* sur le fait que je ne parlais pas assez du fait qu'elle soit juive et que tout découle de là. La première fois que je l'ai rencontrée à Freiburg en Allemagne où elle faisait un atelier et une petite conférence ; à son issue, elle fait une petite danse... À l'époque en 1996, elle avait donc 76 ans et dans le costume de son grand-père, un pyjama en soie et des grandes bottes russes. Elle rendait hommage à son grand-père rabbin qui l'avait fascinée enfant avec les prières et les psalmodies. Cela tombe bien, c'est le nouvel an juif aujourd'hui, donc petit hommage à Anna, effectivement tu es juive définitivement juive, elle a d'ailleurs changé son prénom Anne en Anna pour avoir une consonance un peu plus hébraïque.

[]

Je fais faire des stops sur les images.

[]

Petit costume de bain. C'était une de ses premières pièces, elle a commencé très tôt, elle était à l'école du Wisconsin et dans l'Illinois, formée par Charles Weidman et Doris Humphrey, elle a travaillé pour Charles Weidman dans la compagnie Modern et pour des music-halls à Broadway.

Elle a fait plutôt des choses très théâtrales jusque dans les années 1970 et là, on la voit avec ses deux symboles, euh pas mal, cymbales, avec déjà des grandes grimaces, c'est une spécialiste du cri, elle adore crier et nous fait ressentir des choses comme ça.

[]

Là, on la voit dans un costume très Martha Graham en Nogushi avec une grande robe qui ondule dès qu'elle tourne. Une espèce de coiffe crypto-égyptienne dans une gestuelle très grahamienne, ce qu'elle abandonnera et combattrait avec vigueur quelques années plus tard.

[]

Blanche à pois rouges, petit calicot. Elle était très influencée par les figures de clown et par Buster Keaton entre autres, elle fait beaucoup de solos, dont son premier en 1938 à 18 ans. Elle a aussi travaillé pour Martha Graham.

[]

On sent déjà l'arrivée des années 1950, des beatniks, les colliers, l'Inde. On aperçoit ce que l'on verra dans la première séquence du film la *dance deck* construit par son mari Lawrence Halprin, architecte, avec qui elle a travaillé à créer des systèmes de composition, d'improvisation qu'ils utilisaient l'un et l'autre, elle pour la danse et lui pour son atelier d'architecture. Le *dance deck* est en bas de sa maison à Kentfield

ALAIN BUFFARD

Né en 1960, vit et travaille à Paris. Commence la danse en 1978 avec A. Nikolais au Cndc d'Angers où il y revient poursuivre sa formation avec V. Farber en 1982. Il devient l'interprète de B. Farges, D. Larrieu, R. Chopinot, parmi d'autres. Tout en continuant son parcours d'interprète, il devient assistant à la Galerie Anne de Villepoix, il est aussi correspondant pour deux quotidiens norvégiens pour lesquels il couvre l'actualité des arts visuels en France (1990/92).

En 1996, il fait deux rencontres déterminantes, Y. Rainer lors de la réactualisation de sa pièce *Continuous Project – Altered Daily* par le Quatuor Albrecht Knust et Anna Halprin avec qui il travaille en tant que lauréat de la *Villa Médicis hors les murs*.

Chorégraphies :

Good Boy (1998)
Intime / EXtime – MORE et encore (1999)
Dispositifs 3.1 (2001)
Good for... (2001)
Dé-marche (2002)
Wall dancin' – wall fuckin' (2003)
Mauvais genre (2003)
Les inconsolés (2005)

Films :

Des Faits et des Gestes (2001)
My Lunch with Anna (2005)
Commissariats d'exposition :
Umstellung- Umwandlung (2005), Tanzquartier, Vienne ; commande du Siemens Art Program ;
Campy Vampy Tacky (avec Larys Frogier), centre d'art La Criée, Rennes.

ANNA HALPRIN

<http://www.annahalprin.org/>

My Lunch with Anna

Réalisation Alain Buffard avec Anna Halprin Sherwood Chen, Lesley Ehrenfeld, Karl Gillick
Production pi:es, Alain Buffard, Centre Pompidou (Paris)
Dvd couleurs, sonore, 58', 2005.

LUNDI 13.11 / 20H30
LU / SALON DE MUSIQUE

en Californie où elle habite depuis les années 1945, dans un environnement absolument magnifique, où de loin à travers les arbres on peut voir toute la baie de San Francisco avec le Golden Gate Bridge. C'est une étape décisive comme on en parle dans le film, c'est là où elle commence à larguer tout son héritage de la Modern Dance pour explorer des systèmes d'improvisation, travailler avec les enfants, elle essaie tout ce qu'elle a pu apprendre à l'Université du Wisconsin, avec entre autres Margareth H'Doubler cette charmante dame morte dans les années 1982, à la fois physiothérapeute et première prof de danse dans le système américain universitaire. Sous ses conseils, Anna a fait une recherche assez poussée en anatomie du corps humain, pratiqué la dissection pendant deux ans ! et attaché au lambda du corps, comment mécaniquement ça marche. Sur le *desk*, elle explore et expérimente des segments, des styles de mouvements jusqu'à épuisement des danseurs pour essayer de trouver à la fois ce qui est singulier et particulier à chacun et essayer d'échapper aux canons esthétiques de la Modern Dance et de la danse classique pour sortir des carcans physiques et formels.

Dans les années 1950, elle disait une chose complète nouvelle : “Je n'ai pas à vous apprendre un mouvement, c'est à vous d'en trouver le chemin et allons-y”.

[]

On est devant son studio sur *Devisidario*, un boulevard de San Francisco qui fait la limite avec les quartiers noirs. À partir de 1962-63, elle y a fait une des performances avec ses propres étudiants, constitués non seulement de danseurs mais de musiciens, architectes, designers, comédiens, etc. En 1970, elle a créé une pièce *City Dance* pour laquelle elle avait fait passer une annonce dans le journal local et publié une partition allant de l'aube au crépuscule avec neuf stations dans la ville, de Twin Peaks jusqu'au port, en passant dans différents quartiers, homosexuel, black, etc. Il y avait des consignes tout à fait simples et les gens rejoignaient le bal jusqu'à être 700-800 personnes à faire le même mouvement. C'était les années 1970 sur la Côte Ouest, tout le monde était hyper partant pour tout.

C'était son QG. Elle est restée cinq-six ans, après ils ont déménagé à Kentfield, de l'autre côté du Bridge.

[]

Les premiers travaux les plus connus avec deux comédiens étaient très théâtraux et c'est le début de ce qu'elle appelle “task oriented”. Une notion éminemment importante dans la danse qu'on traduit par “tâche”.

[]

On la voit dans une pièce avec ses deux fameux partenaires où l'idée est d'utiliser pour la première fois sur un plateau, hors performance, le geste quotidien, d'une manière on ne peut plus révolutionnaire.

[]

Là, on les voit, avec un appareil radio, repasser, boire des coups. Des consignes de mouvements quotidiens avec une idée de répétition qui influencera toute la danse pratiquée à la Judson Church et des gens comme Yvonne Rainer, Steve Baxter et Trisha Brown qui sont d'ailleurs venus travailler avec elle à Kentfield sur plusieurs ateliers d'été depuis les années 1950 et qu'elle continue encore aujourd'hui. C'est l'une des choses les plus importantes dans l'histoire de danse, cela a été repris, théorisé par la suite.

[]

Un peu plus tard, avec *Birth of America...* encore dans des préoccupations de mouvements, assez académique, en collants, etc. mais dix minutes avant la première, elle demande à tous les danseurs de porter ces cannes de bambou, sans changer les mouvements... Au niveau de l'espace et de l'interaction entre les danseurs, c'est un gros bordel, ils doivent résoudre dans la seconde tous les problèmes d'espace et trouver des réponses immédiates aux stimuli dus aux bambous.

[]

Autre période, puisque là, on est complètement dans les “task oriented”. Elle a travaillé avec des gens importants en musique entre autres La Monte Young, Terry Riley qui naviguaient avec Cage. Il y avait aussi Fluxus, Brecht, Kaprow. La première pièce que La Monte Young a écrite était pour elle, et par son intermédiaire, elle a rencontré Luciano Berio qui lui a fait une commande pour la Fenice à Venise de cette pièce qui s’appelle *Expositione*. Elle avait déjà entrepris son travail dans la nature avec son studio extérieur qu’on va voir aussi dans *My Lunch*. Un filet de pêche était accroché sur le *proscenium* de la Fenice, et n’utilisait pas du tout la scène et les danseurs avaient tous des tâches très particulières. On peut imaginer l’accueil des spectateurs plutôt habitués au *bel canto*, face une œuvre relativement difficile de Berio et ces danseurs qui ne dansaient pas, portant des trucs, qui étaient aussi partie constituante de la partition musicale. C’était un tel raffut que musiciens et danseurs ne s’entendaient pas du tout. (rires). Personne n’arrivait à jouer sa partition dans un sens ou dans un autre.

[]

On la retrouve en train de faire des trucs, de bouffer... Le titre de la vidéo vient aussi de là, une performance de 1968 qui s’appellait *Lunch*, je crois. Avec ses acolytes habituels ils étaient allés au restaurant à l’époque assez chic du Carlton à San Francisco habillés très quotidiennement et la tâche consistait à manger au milieu des clients, le plus lentement possible. Personne n’avait pris gare à ces clients un peu particuliers et à un moment quelque chose de bizarre s’est passé avec les autres qui se sont aperçus que la temporalité était un peu étrange, je crois qu’ils ont mis 3h pour bouffer leur plat.

[]

Nous arrivons sur la pièce mythique *Parades and Changes* présentée au festival d’Automne en 2004, la plus connue puisqu’elle avait fait scandale en 1968-69. Pour la première séquence *Dressing Undressing*, ils sont tous habillés très quotidien des années 1960, les mecs en pantalon cigarette noir, chemises blanches, les filles en pantalon, ou en jupe... Ils font face au public, ils se déshabillent, se rhabillent avec différents systèmes de regards entre eux, plus ou moins lointains. Une pièce manifeste pour des raisons esthétiques et politiques aussi par rapport à la nudité, la libération sexuelle, etc.

Parades and Changes compte 9 sections qu’Anna ne faisait pas forcément toutes. Ils sont une douzaine, mais peuvent être moins ou plus et d’une version à l’autre, cela peut durer entre 1h30 et 12h, à chaque fois, elle donne des consignes supplémentaires. C’est ce qu’ont fait tous les autres après, c’est-à-dire une grande partition ouverte avec des consignes simples ou compliquées pour essayer de passer à autre chose, de laisser venir, d’accueillir les événements et accidents éventuels.

[]

La version plus récente avec de grands magmas de papier déchiré.

[]

Alors ça j’adore, c’est en 1969, elle avait organisé dans le contexte de la guerre du Vietnam, Berkeley, droits civiques, etc. une marche contestataire, une manifestation, sauf que les personnes portent des pancartes vierges de tout texte et suivaient tout un parcours autour de City Hall, la mairie de San Francisco. Plastiquement, j’ai rarement vu une chose aussi accomplie.

[]

La série de *Myth*, début des années 1970, avec Patrick Hickey, série de performances dans son studio en ville, où elle demandait à avoir un environnement changeant avec des matériaux très basiques, des toiles en plastique, des journaux, du carton, etc., des matériaux triviaux, dans une organisation des espaces très simple, avec toujours avec la même idée participative entre les performers et le public. Elle en a fait neuf ou dix en passant par le statut ontologique du corps du performer à la phénoménologie et le percept.

[]

Ça, c’est avant Wahrol et ces grands ballons argentés. Il s’agit de grands oreillers format américain, rectangulaires qui sont à peu près à échelle humaine. Elle a travaillé longtemps avec Patrick Hickey, expérimentant plein de trucs comme ça que je trouve assez sublimes.

[]

Avec cette grande cloche en plastique, les gens tournent dedans et sont obligés de se carapater à quatre pattes pour rentrer dedans, effectivement à part Lygia Clark à la même époque, je ne vois pas quel artiste faisait ça.

[]

La performance *Automobile Event* sur un parking, ils arrivaient avec leur voiture. L’idée était de s’entasser dans les voitures, de passer d’une voiture à une autre.

[]

Ça, c’est son premier groupe, ils sont tous très jolis quand même. Après les émeutes de Watts à L.A., des éducateurs sociaux lui ont demandé de venir faire une performance dans le quartier de Watts, elle a répondu : “Pourquoi pas, mais je pense qu’il y a plus intéressant, on pourrait tenter une expérience, vous choisissez qui vous voulez parmi la population avec laquelle vous travaillez et ils viennent à San Francisco travailler avec mon groupe et on essaie de faire des choses, car là c’est vraiment plus possible”. Ils se retrouvent trois semaines avec des petits loulous qui avaient participé aux émeutes très beatniks, très ouverts, mais quand même très wasps, tous les préjugés raciaux explosent. Il y a des moments d’extrême violence, mais elle arrive néanmoins à faire une

performance qui recycle *Parades and Changes* où on retrouve les Noirs et les Blancs nus en train de se papouiller, de s’embrasser, etc. Et là, big scandale, l’équivalent du ministère de la culture fédéral dit : “Ça c’est pas possible” et il ne lui a plus donné de subventions depuis.

[]

Petit argument entre un des participants de Watts et une des filles du groupe.

[]

On arrive à une autre période d’Anna juste après son cancer de l’utérus et où elle commence à travailler avec de très grands groupes et des amateurs et à intégrer des formes plus médicales, avec des visées thérapeutiques. Puis, suite à sa rencontre avec un chef indien pogo et à sa participation aux séances rituelles, elle créera avec le côté initiation-transformation des moments de danse pure ritualisée et une espèce de recherche de la vérité de l’homme, l’homme dans le groupe, etc.

[]

Autre phase de ce travail qui commence toujours par un autoportrait dessiné. Tu vois cette femme un peu obèse, chauve, pour la première fois, elle avait enlevé sa perruque. Ils ont fait tout un truc de toucher du crâne chauve de cette femme qui a visiblement beaucoup pleuré ce jour-là.

[]

C’est impressionnant, on est à fond dans les histoires de rituels, on danse pour quelque chose, pour une cause, pour quelqu’un, contre la maladie, pour augmenter ses T4, etc. Je ne sais plus quel est le contexte de cette performance qui s’appellait *Positive Motion*. Dès le début de la crise du sida aux USA, elle a formé des ateliers entre thérapie et groupe de recherche artistique, elle ne fait absolument pas la différence. Elle donne des consignes pour le public : se masquer la face avec des masques de formes simples, carrées, ovales, rondes, triangulaires et octogonales découpées dans du papier.

[]

Beaucoup plus âgée. Mon diaporama n’est pas du tout chronologique.

[]

Un exemple de consignes.

[]

Circle the Earth, sur le Mont Tamalpa au-dessus de Kentfield qui est une montagne magique, très belle, un endroit très agréable pour se balader, faire son jogging, pique-niquer, etc. Et il y a eu une série de viols. Avec les habitants du coin, elle a fait une danse rituelle constituée de choses très très simples, de course, de marche, d’incantation. Il se trouve que quinze jours, trois semaines, après le premier rituel, on a retrouvé le violeur... C’est la légende d’Halprin.

[]

Intensive Care, pièce présentée à Paris. J’étais extrêmement peureux quand elle m’a dit qu’elle voulait présenter cette pièce. En gros, ils sont habillés en camisole d’hôpital fardés de poudre blanche sur des chaises roulantes. Cela raconte ce qu’elle a vu dans l’unité de soins intensifs dans l’hôpital où elle était. Les gens à Paris contrairement à toute attente ont été bluffés. Ça dépasse tellement le cadre de ce qu’est une pièce chorégraphique. Aujourd’hui, effectivement, elle ne travaille que ça, son *aging process*, son vieillissement, sa propre mort, elle est hors contexte de toute actualité artistique. À la fois, c’est impossible de faire ça et à la fois c’est ce qu’elle doit faire. Tu es respectueux, ça ne se joue pas dans une grille habituelle de spectacles, elle crie, elle se jette par terre, elle a 86 ans...*

[]

Entretien avec Alain Buffard

Quand as-tu travaillé avec Anna ?

À part les ateliers de Fribourg que j’ai fait dans un gymnase avec 150 personnes, j’ai suivi Sea Ranch, au nord de San Francisco dans un *resort* au milieu de nulle part. La journée commence à 7h du matin et finit à minuit avec des briefings. Tu travailles avec des contraintes, des consignes, des autoportraits ; tu dances pour tout le monde, pour te présenter, elle peut te demander de faire 3 actions en 12 heures, sans parler au groupe. Parfois ça dégénère, tellement ces situations te renvoient dans tes propres retranchements et vues les personnalités en présence, il y a soit disjonction, soit agression, soit fusion, c’est inévitable. La première session est plutôt mer avec les paysages déchiquetés de la Côte Pacifique, puis la forêt où elle te lâche pendant deux jours avec une pomme et une petite ration de riz ; tu dors sur place tout seul et puis elle te dit : “Tu as 24h pour choisir un lieu et proposer une performance”, ce qui est déclencheur. Très peu de danseurs qui participent à ce workshop, ce n’est pas du tout dans les sphères habituelles de la danse contemporaine, ce ne sont pas les mêmes repères, ni les mêmes attentes de composition. Les toutes premières fois, je ne comprenais pas très bien, elle venait me voir m’évertuer à explorer une algue qui faisait 40 m de long, ironiquement, elle disait : “Oh that’s pretty”, et là, je comprenais que j’étais totalement hors-sujet. Par la suite, je me suis permis des choses que jamais je n’aurais pensées faire, ça a déclenché *Good Boy* et *Bad Boy* plus tard. Après un arrêt de plusieurs années, ça a remis mes compteurs à zéro sur toutes les questions que je me posais, ma vie, autant psychologiquement que dans ma relation avec mon corps. Dans le détail, c’est plus technique.

Et Yvonne Rainer ?

Je pars au mois de novembre reprendre *Continuous Project – Altered Daily* à Vienne. On a passé une semaine à travailler sur ce projet, elle est d’une diligence et d’une humanité assez extraordinaire.

Les chorégraphes et danseurs qui sont venus travailler avec Anna ont-ils maintenu des liens par la suite ?

Simone (Forti) oui, Yvonne a dû continuer aussi et c’est tout. Mais tous les gens qui sont passés, Trisha (Brown) et les autres, même s’ils n’ont fait que les workshops, sauf Simone, c’était extrêmement déclencheur, ils ont fait le ménage. Si Anna n’avait pas fait ces ateliers, les pièces d’Yvonne ou de Trisha n’auraient jamais existées telles quelles, c’est clair. Anna elle-même le dit, elle était décrochée de l’arbre généalogique de la danse, ce qui n’est pas totalement faux. À N.Y. quand j’ai présenté *My Lunch*, tous les danseurs ne connaissaient pas son nom.

Comment as-tu procédé avec Anna, elle semble avoir beaucoup d’idées ?

Au début quand on ne se retrouve dans sa cuisine et qu’elle me dit au vu des deux-trois éléments de la partition que je lui ai proposés : “Je crois que je ne vais pas faire ça”, je me suis dit : “Non c’est pas possible, je repars à Paris”. Elle était sur la défensive, les premiers tournages sur le *deck* ont été dérushés tout de suite, car elle voulait absolument tout voir, elle a quand même un rapport à son image très clair et exigeant. Elle s’aperçoit qu’il se passe des choses qu’elle n’avait pas du tout planifiées. Et je dis : “Voilà c’est aussi simple que ça”. Pour moi, c’est du travail, même si c’est de l’improvisation, je mets des trucs à la poubelle et je garde ce qui m’intéresse, on peut dérusher ensemble. Elle m’a fait confiance. Elle m’a envoyé un mail et c’est la consécration absolue : “Alain, j’aimerais avoir des copies pour les vendre sur mon site”. Donc je me suis dit : “C’est bon, elle aime le film...”*

Ce qui nous oppose

Questions à Mathilde Monnier

À ma connaissance, dans les toutes dernières années, vous avez travaillé trois fois, avec, à côté ou à partir d'un texte, celui de Jean-Luc Nancy, de Christine Angot et maintenant de Katerine.

Dans l'ouvrage *Allitérations*, Jean-Luc Nancy écrit que "la danse ne parle pas mais porte au bord de la parole", j'aime vraiment cette idée. Et puis, deux passages que vous avez écrits consacrés à cette question m'ont particulièrement intéressés. Dans les premières pages, vous décrivez la manière dont vous avez travaillé avec le texte de Nancy puis comment vous avez pensé "mettre en jeu au même niveau de visibilité et de présence le texte, la musique, les silences, les mouvements directs ou indirects créés par la situation, entre vous, penser à égalité, à un partage de points de vue dans nos différences sensorielles et perceptives pour chercher la correspondance (ou non) des arts entre eux". Le "décalage de la lecture permet de faire écouter le texte, les éléments s'entremêlent et produisent un trouble perceptif".

Ainsi pour vous, *Allitérations* n'est "ni une conférence dansée, ni une performance, ni une lecture encore moins une improvisation, mais plutôt un essai". À quand remonte votre intérêt pour les textes, à quelle époque les avez-vous liés à votre pratique de la danse ?

J'ai toujours eu une forte attirance et fascination à travailler sur des textes mais pendant des années je ne me sentais pas très légitime en faisant appel à cette matière. Ma danse résistait à cette forme antinomique pour le corps de l'usage du texte. Mais je me souviens que dans les premières pièces que j'ai faites, il y avait toujours un texte, une phrase, un livre qui étaient par là et que je n'osais pas citer. La difficulté était de se revendiquer d'un texte comme je ne l'utilisais pas à proprement dit sur le plateau (comme au théâtre) et il y avait toujours une contradiction à évoquer les sources textuelles sans être taxée d'intellectuel. Puis plus tard, je me suis émancipée de cela et un des premiers projets affranchis a été autour de la figure d'Antigone, celle de Sophocle et d'Anouilh et autour du texte de Steiner *Les Antigones*. Plus tard encore, cela a été la décision de monter le texte (*Même si*) d'une jeune auteur inconnue à l'époque Christine Angot, j'avais vu un de ses premiers travaux monté par un metteur en scène et cela m'avait étonné cette écriture parlée, jetée et adressée au public.

Dans *Allitérations*, vous évoquez la façon dont vous travaillez "avec l'appui des mots, des mots liés à des mouvements et des idées". Je cite : "La parole partagée avec d'autres danseurs me semble être un des moyens de mise à distance et de rapprochement permanent face à ce qui est produit. En nommant, en verbalisant les mouvements pratiqués, on ouvre une alternative pour situer le mouvement, pour le retrouver et l'enrichir." Comment les mots, la langue, le langage ont-ils surgi dans votre travail ? Y a-t-il eu des étapes, des rencontres décisives dans ce processus ?

La question autour du langage a commencé à se poser quand j'ai entrepris ce travail autour de la psychose, dans les hôpitaux psychiatriques et avec des personnes autistes. Cela a été le début d'une recherche autour d'une commu-

nication souterraine et d'un infra langage que j'ai commencé à explorer. Puis la découverte d'une personne, on peut dire d'un écrivain (car il a aussi écrit des livres) Fernand Deligny, a été fondamentale. C'est lui qui m'a le plus captivée sur la question du langage. En traçant des cartes géographiques qui reproduisaient les trajets des autistes, en vivant avec eux, en trouvant un moyen de communiquer avec eux à travers des tâches à faire, il a bouleversé mes codes de langage. Cette expérience auprès des psychotiques a complètement remis en cause mon langage chorégraphique et m'a amené à reconsidérer la question du corps, du mouvement et de l'espace comme de nouveaux territoires à explorer sans préalable et à les investir comme espace créatif, comme espace de liberté et donc dans un sens comme espace à prendre.

Les "lignes d'erre" posent la question de l'écoute. Écouter, selon Georges Devereux, c'est reconnaître l'autre, précisément là où son comportement ou sa parole dérange nos repères et nos catégories de pensée. L'écoute est indissociable du rapport transférentiel selon Devereux. Ce que J.-L. Nancy analyse dans un rapport de résonance : "Toute la présence sonore est ainsi faite d'un complexe de renvois dont le nouage à la résonance ou la sonance, écouter, c'est être tendu vers un sens possible, et par conséquent non immédiatement accessible".

Écouter l'autre, c'est accepter la mise en scène de sa parole, mais aussi de son corps, sur le registre où le territoire qu'il convoque. Fernand Deligny construisait avec les enfants autistes une relation réciproque, où "l'éducateur" et l'enfant ne savaient pas traduire la langue de l'autre, et, parce qu'aucun code ne prédétermine le sens de leur échange, ils pouvaient, autour de la carte reproduisant la chronologie d'un parcours effectué par cet enfant-là, inventer des passages ; c'est-à-dire traduire en proposant des équivalences, et introduire son territoire réel ou métaphorique.

De quelle(s) manière(s) pratiquez-vous l'écoute d'un texte ?

Dans un premier temps, je voudrais dire que dans la danse et sa pratique, le terme "écoute" et non le verbe écouter est devenu en soi un outil de travail. C'est presque un terme technique qui est utilisé dans les cours et les ateliers et c'est en lisant votre question que je me rends compte à quel point finalement ce terme est passé dans le langage, le bagage du danseur au même titre que des termes comme : poids, gravitation, lévitation, centre, etc. Il est devenu un terme commun du langage de la "danse contemporaine". On apprend l'écoute, on la pratique comme outil de travail, il y a une multitude d'exercices là-dessus.

Écouter un texte n'est pas si différent de cette pratique, si on envi-

sage cette action à travers cet apprentissage que la danse nous a donné. Ce qui s'écoute dans un texte quand le corps est tout d'abord en jeu, c'est cette différence de médium et cette relation différente à un sens exprimé, à un texte, à un autre rapport au sens, à ce qui fait sens.

Finalement, ma manière d'écouter consiste à inventer un autre rapport à l'écoute, un autre moyen d'accéder à l'écoute qui ne soit pas celui du théâtre par exemple (sans vouloir généraliser une pratique spécifique au théâtre). Avec les moyens qu'offre la danse, le corps tente d'inventer un espace d'écoute qui est une relecture des textes, ou une autre lecture des textes mais qui n'est ni du registre de l'interprétation ni de l'ordre de l'image.

La pratique de l'écoute du texte passe par le mouvement du texte qui va susciter le mouvement de la danse. L'idée du mouvement n'est pas seulement son rythme mais c'est aussi son sens. La danse dégage un autre sens de ce texte ou bien en révèle différents niveaux. Devant l'écoute d'un texte, il y a plusieurs épaisseurs dans ce que l'on entend et ce qui, au fur à mesure, surgit, ce que le texte tait, ce qu'il produit plus tard comme effet de résonance. C'est parfois plus proche du travail du traducteur au sens où W. Benjamin l'entend.

Quand je vois votre travail, je pense à Lire aux éclats – Éloge de la caresse de Marc-Alain Ouaknin. Dans son introduction, il écrit : "Éclatement d'un espace littéraire. Le texte ne sera plus abordé dans sa linéarité, mais dans sa spatialité, son volume. Ou peut-être doit-on dire que l'éclatement du texte est ce qui va permettre le passage du texte-ligne au texte-volume. Tous les éléments du texte vont être sujets à cet éclatement, cette ouverture : les lettres, les mots, les phrases, les livres. Ouverture jusqu'à l'effacement des lettres, des mots, des phrases et des livres ; comment faire expérience de l'écriture ?" Il considère que faire une expérience c'est s'inscrire dans l'ouverture, dans l'ouvrir. L'interprète fait expérience par la caresse : "Ne saisissant jamais rien, il renvoie tout sens à un autre sens et ainsi de suite de façon infinie".

Si je reprends pour désigner votre démarche cette idée que vous interprétez un texte en travaillant également dans les interstices de l'écriture (je pense notamment à *Allitérations*), est-il possible de nommer ces "espaces blancs" de l'écriture ou ce qui s'y passe ?

Effectivement *Allitérations* procède par éclatement, séparation et réconciliation.

Le texte de J.-L. Nancy contenait l'idée de parler de la séparation des arts, de leurs différenciations et dans un deuxième temps des rapports aux sens que chacun, a priori, convoque : la musique/l'ouïe, la peinture/la vue, etc. Mais quel sens convoque la danse ? le toucher ? Finalement, en séparant les arts, on a séparé nos rapports, nos sens, nos

médiums mais on a aussi créé des écarts qui sont autant de terrains à explorer et à convoquer.

La difficulté de *Allitérations* provenait du texte philosophique qu'il fallait relier à une représentation et à une conférence (la conférence étant une des formes de la représentation). Il fallait à la fois que ce texte soit présent comme source de travail et comme destination, c'est-à-dire qu'il fallait pouvoir et savoir l'entendre, le donner à entendre et à voir. La scénographie composée de tables était l'évidence de la conférence mais comme ces tables étaient en latex, une matière sensible : on pouvait passer de tables à des ventres, etc. Ce point de départ a été essentiel, nous étions isolés chacun dans nos univers : une table, une personne, un média (danse, texte, musique) et ce dans l'espace. Cela nous séparait tout en créant une différence entre nous, et le spectateur choisissait sur quelle table il allait concentrer son attention.

Pour revenir à ce que vous écrivez, je pense à Régy qui instaure une forme de silence préalable à l'écoute de textes, il n'utilise pas le silence comme un blanc mais comme un espace d'écoute supplémentaire.

Ce qui m'intéresse dans votre correspondance sur *Allitérations* c'est la lecture que vous faites tous les deux de votre travail et de vos intentions. Le récit de cette expérience commune se reconfigure en permanence et, sous nos yeux de lecteurs, apparaît une forme fluxionnelle qui s'organise et se défait.

J'aimerais savoir autre chose. Un texte met en œuvre physiquement et matériellement l'acte d'écrire, l'écriture est un mouvement, un rythme, l'exercice d'une forme. Écrire, en tant qu'acte physique, c'est faire et prendre mots. Prendre et mettre en mots dans un texte, c'est tenter d'apprivoiser l'expérience vécue, cela peut provoquer une émotion physique profonde, agir sur le corps de l'auteur. Expliquer ce qui n'était qu'implicite par le langage écrit, s'expliquer sur ce qui est présenté comme allant de soi, extérioriser ce qui est intériorisé, tenter de donner sens, s'adresser aux autres par la langue, tout cela me semble avoir une réalité physique. Pourtant ce corps de l'auteur, en travail lors de l'écriture, mais aussi lors de rencontres avec ses lecteurs, lors de conférences ou de lectures publiques, est souvent un peu oublié. Cette question vous a-t-elle intéressée ?

Il est impossible de faire comme si le corps de l'auteur n'existait pas, à aucun moment, il n'a été question de cela. Un auteur sait comment il va lire son texte quand il l'écrit. C'est d'abord une voix et puis une façon physique d'accompagner la voix et cela est une grande indication pour le metteur en scène. Ce qui apparaît sur le plateau, c'est cette réalité physique de la voix et la façon dont elle s'incarne. Pour *La Place du singe* (2005), cela a été la même chose, à aucun moment je n'ai donné des indications de mise en scène à Christine

Angot. La voix et le texte doivent tenir debout d'une telle manière que c'est le corps de l'auteur qui habite le texte, c'est tout. La seule chose qu'il faut comprendre, c'est comment inventer le meilleur espace pour que cette voix et ce corps soient au plus juste. Il faut les aider à trouver leur lieu sur scène, puis veiller à ce que la voix ne prenne pas le dessus sur la danse. Un auteur n'est pas un acteur, il sait lui-même comment il va dire son texte, il a déjà en lui une forme de représentation physique de son texte. Travailler avec un acteur, c'est autre chose, on peut travailler sur l'interprétation du texte. Avec un auteur, il n'y a qu'une solution il faut la retenir tout de suite, c'est l'origine du mot, il n'y a pas à tergiverser sur des mouvements et des effets de scène.

Christine a une grande habitude à lire publiquement ses textes, elle les lit régulièrement et les a toujours lus. De plus, elle écrit à partir de ce qu'elle entend, à partir de la voix des autres, c'est cela son premier matériau. Son écriture est d'emblée une écriture de la parole en train de se dire. Elle entend les mots avant de les écrire, c'est sans doute pour cela qu'elle a toujours aimé le théâtre et que plusieurs de ses textes sont des textes pour le théâtre. C'est cette langue parlée que je recherche, parlée, proférée ou dite à tous publiquement. Elle joue son texte comme s'il était lu pour la première fois. Christine ne cherche pas une distance avec le texte, elle veut au contraire en être très proche, et s'investir dedans à chaque moment, elle donne une vision fusionnelle d'elle et du texte dans la même temporalité. Je crois pouvoir dire cela sans le trahir car elle tient toujours à rapprocher ce qu'elle vit de ce qu'elle écrit et vice versa.

Mon travail de chorégraphe est d'enlever les images qui peuvent être redondantes avec le sens du texte, et de créer un contrepoint qui soit une autre forme de langage, une force qui soit à un autre endroit du langage. Il ne s'agit pas forcément d'essayer de trouver une forme de complémentarité mais de montrer ce qui nous oppose, ce qui fait que nous ne sommes pas pareilles mais que l'on est pourtant associés dans le même projet, que l'on défend la même chose mais avec des outils différents. On ne cherche pas forcément à s'accorder mais à faire que tout tienne ensemble. Aucune de nous deux ne fait de concession, nous essayons chacune d'être au maximum à notre place et de défendre un spectacle commun malgré nos différences de points de vue et de jeu. *

MATHILDE MONNIER dirige le Centre chorégraphique de Montpellier Languedoc-Roussillon et occupe une place de référence dans le paysage chorégraphique.

Créations (sélection) :
Nuit (1995),
L'Atelier en pièces (1996) ;
Arrêtez, arrêtons, arrête (1997) ;
Potlatch, dérivés (2000) ;
Signé, signés (2001) ;
Allitérations (2002) ;
Déroutes (2002) ;
Publique (2004).

Pour plus d'informations sur le travail de M. Monnier, voir le site très complet du Centre chorégraphique de Montpellier : www.mathildemonnier.com/fr/

femmeuseaction #5

Dans *femmeuseaction #5*, Laurence Louppe fait cohabiter les pensées de Judith Butler, Joane Rivière, Mikhail Bakhtine, Erwin Goffman pour mettre en lumière la performance du conférencier et travailler les racines de la danse moderne. Cette conférence, envisagée comme un acte burlesque appartenant au spectacle vivant, est un moyen de déplacer les codes de cette convention universitaire afin de les éclairer. Pour Laurence Louppe, il s'agit d'interroger "cette forme de discours issue des structures patriarcales dans le but de les déconstruire" en révélant le rapport au corps qu'elle induit. En se mettant en jeu, en adoptant ce ton de la farce, de la parodie, du comique extravagant qui appartient à la critique féministe, Laurence Louppe performe une pensée à laquelle elle fait participer les spectateurs. Son texte composé de nombreuses citations est structuré par la présentation de documents : photographies de la "chorégraphie" des convulsions des hystériques chères à Michel Foucault et analysées par Georges Didi-Huberman, vidéo *God ad Slut* d'Annie Sprinkle, etc. L'ensemble relève du montage. La réactualisation des matériaux cités se produit par leur côtoïement, par les rencontres et par les heurts provoqués par leur mise en relation. La proposition évolue à chacune de ses manifestations.*

femmeuses

Cécile Proust

femmeuses, le projet que je mène avec Laurence Louppe, Martha Moore, Pascal Queneau, Ghyslaine Gau et Jacques Hoepffner, est à la fois une recherche historique et théorique et une recherche artistique nommée *femmeusesactions*. Ces dernières revêtent de multiples formes : spectacles, performances, vidéos, textes, ateliers de pratiques, interventions, œuvres sonores, installations, commissariat d'expositions et sont envisagées comme une suite d'expérimentations.

femmeuses est aussi un projet de recherche sur les interactions entre les pensées féministes, postcoloniales, queer et la postmodernité en art. Il sera question d'interroger les liens entre ces théories et la danse, la performance, les arts plastiques et visuels. De nombreuses formes d'art et mouvements artistiques comme le pop art, l'art conceptuel, le minimalisme, le body art, le cinéma expérimental, la photo sont liés aux questions soulevées par les mouvements féministes des années 1970, mouvements apparus dans les centres urbains de la plupart des pays occidentaux. Il est

femmeuseaction #5

Conférence : Féminisme et Burlesque

Extraits de la conférence par Laurence Louppe

Essai de définition (ou d'infinition) du burlesque

Qu'est-ce que le burlesque ?

Burlesco vient de l'italien *burla* : la farce, laquelle farce ne se distingue généralement pas par un raffinement d'humour extraordinaire. Plusieurs synonymes, plus ou moins approximatifs, se partagent la même aire sémantique : comique, grotesque. On dira que la part commune de tous ces adjectifs est celle-ci : ils s'appliquent à quelque chose ou quelqu'un qui provoque le rire. On peut également citer la définition de Bergson : "Le comique c'est du mécanique plaqué sur le vivant". On verra au cours de ces différents développements que le vivant n'a pas forcément besoin du mécanique pour être comique.

Une autre signification attachée à la notion de burlesque (ou vaudeville), consiste en ces spectacles forains, à l'époque de la conquête de l'Ouest aux États-Unis qui auraient vu l'invention du strip-tease, et qui promenaient leurs caravanes à travers les localités de quelque importance. Rappelons que, sans pratiquer le strip-tease (que nous le sachions), Ruth St Denis a participé au vaudeville, ainsi que Loie Fuller, les scènes de vaudeville étant les seules à accueillir les danseuses et les danseurs en expérimentation.

Féminisme et burlesque

Le travail féministe consiste à interroger toutes les sortes de discours mis en place par les structures arbitraires et patriarcales, pas seulement les discours relatifs aux questions de genre. Les discours, leurs contenus, leurs processus de construction, dans le but de les déconstruire et de dénoncer leur idéologie sous-jacente. Parmi les différents types de discours figure la conférence, un exercice de plus en plus répandu. Avec la présence corporelle du conférencier. Cette présence corporelle rapproche la conférence du spectacle vivant, une question qui, je suppose nous intéresse tous ici.

La conférence comme substitut universitaire du spectacle vivant ? La conférence comme mimétique réductrice du spectacle vivant ? La conférence comme spectacle vivant ? En tout cas, certainement comme mise en scène, comme rituel déjà institué. Ce qui nous incombe, c'est éclairer les codes de la conférence. Déplacer ces codes. Par le déplacement des codes, l'auditeur-spectateur (puisque l'auditeur voit le corps du conférencier) accèdera à la perception de ce qu'étaient ces codes.

Déplacer les codes de conférence pour éclairer les codes de la conférence.

Erving Goffman, le fameux sociologue américain dans *Façons de parler* (*Forms of talk*, 1981) a examiné les codes de la conférence. Il a fait une conférence sur la conférence, et donc a procédé à une mise en abyme, ce que je trouve déjà très réjouissant. Il en a repéré les aspects risibles. Donc on peut dire au départ que la conférence est un acte burlesque et ceci d'autant plus qu'elle prétend passer pour un acte sérieux. Si la présence corporelle d'un auteur connu pour ses écrits, constitue un attrait pour les auditeurs spectateurs, cette présence entraîne aussi une multitude de petits ridicules involontaires.

Lecture : "Il y a d'abord le fait que les conférenciers nous viennent équipés de corps, et que les corps peuvent aisément produire des effets auditifs et visuels, parfois perturbants, sans rapports avec le courant du discours. Ainsi, le conférencier doit respirer, se bouger un peu, se gratter de temps en temps, et peut aussi, éprouver le besoin de tousser, de rabattre ses cheveux, d'aplatir sa jupe, de renifler, de boire un verre d'eau, de tripoter ses perles, de nettoyer ses lunettes, de roter, de passer d'un pied sur l'autre, de se balancer, de boutonner et déboutonner avec affectation sa veste, de tourner les pages et de les mettre en paquet, et ainsi de suite – pour ne rien dire des conférenciers, qui se prennent les pieds dans le tapis ou se montrent la braguette ouverte. Vous remarquerez que tous ces ennus liés au corps sont aussi le lot des masseurs professionnels, chanteurs, médiums et comédiens." (Erving Goffman, *Façons de parler*, p. 190-191)

La conférence comme rituel social implique que le conférencier soit mieux informé en principe que le public ; il jouit de surcroît du monopole de la parole par un contrat tacite.

Lecture : "Ce que je veux laisser entendre, c'est qu'il est caractéristique des conférences (autrement dit ordinaire et important) que l'animateur, l'auteur et le responsable y soit la même personne. Et aussi que cet agent trifonctionnel soit censé disposer d'autorité intellectuelle, par opposition à institutionnelle. Par sa réputation ou sa position, il est censé avoir la connaissance et l'expérience des questions dont il traite, et cela bien davantage que son auditoire." (*ib.*, p. 174)

Conformément aux idées développées par Hans Robert Jauss, dans *Esthétique de la réception*, le destinataire est toujours inclus dans le dispositif – même si cela demeure impensé – et ce, davantage encore dans le cas de la conférence.

S'il n'y a pas de destinataire, il ne peut y avoir de conférence.* L.L.

clair maintenant que les femmes sont loin d'être le sujet unique du féminisme mais que cette pensée permet de réfléchir à la production des différences de genre, de classe, de race et de sexualité.

Les avant-gardes des années 1960-70 et les pratiques artistiques féministes qui les ont en partie constituées demeurent, on le sait, indissociables de la formation des mouvements politiques de lutte des femmes au plan international et de la critique de l'ordre sexuel. Ces œuvres sont également liées à l'émergence d'un nouveau champ de recherches : celui des études dites féministes, mis en place dans l'université américaine dès 1970, à l'initiative des artistes Judy Chicago et Myriam Shapiro. Ont suivi la mise en place des *gender studies*, *postcolonial studies*, *queer studies* qui nous montrent combien ces pensées sont toujours retravaillées.

La contemporanéité de ces différents mouvements constitue l'horizon dans lequel les recherches et les travaux de nombreux artistes sont venus s'inscrire : horizon indissociablement historique, subjectif, social, culturel et politique.

Pour *femmeuses*, il est d'abord question de constituer un corpus d'œuvres par des recherches de documents iconographiques, vidéos ou films, de textes d'artistes, d'écrits théoriques (Chantal Akerman, Laurie Anderson, Eleanor Antin, Janine Antoni, Lynda Benglis, Dara Birnbaum, Françoise Collin, Didier Eribon, Valie Export, Coco Fusco, Barbara Hammer, Yayoi Kusama, Eve Kosofsky Sedgwick, Ana Mendieta, Trinh T. Minh-Ha, Laura Mulvey, Donna Haraway, Barbara Kruger, Yoko Ono, Orlan, Peggy Phelan, Adrian Piper, Beatriz Preciado, Yvonne Rainer, Cindy Sherman, Carolee Schneemann, Valerie Solanas, Faith Wilding, Monique Wittig) et de réaliser une série d'entretiens et de rencontres. *femmeuses* prévoit des moments publics au cours desquels est présenté ce corpus d'œuvres, pour reformuler les questions et entrer avec elles dans un rapport actif de dialogue et de débat. Il s'agit également de faire l'expérience physique, perceptive, psychique de ces performances afin de requestionner leurs enjeux, c'est pourquoi sont réalisés des hommages critiques à partir de certaines œuvres historiques. *femmeuses* adopte une esthétique hétérodoxe – une structure formelle qui remet en cause le concept d'artiste conçu comme une subjectivité cohérente. Le langage est information, construction, remaniements.

Au Jeu de Paume à Paris, en mai dernier, pendant l'exposition Cindy Sherman, j'ai réalisé une performance en reprenant notamment les propos sur les artistes femmes de Jean-Marc Bustamante, Christine Macel et Xavier Veilhan parus dans le catalogue consacré au travail de Bustamante aux éditions Flammarion en 2005.* C.P.

femmeuseaction #5

Féminisme et burlesque

Laurence Louppe, Cécile Proust

MER. 15.11 / 18H30 / LU / GRAND ATELIER

LAURENCE LOUPPE est historienne de la danse, critique d'art et écrivain. Elle est un témoin important de la danse contemporaine en France, elle a notamment publié *Poétique de la danse contemporaine*, éd. La Pensée en mouvement, Contredanse, 1997.

LIRE

Burlesque une aventure moderne, art press, Paris, 2003.
Mikhail Bakhtine, *L'Œuvre de François Rabelais et la Culture populaire au Moyen-Âge et sous la Renaissance*, éd. Gallimard, Paris, 1970.
Judith Butler, *Le Pouvoir des mots, politique du performatif*, éd. Amsterdam, 2004.
George Didi-Huberman, *L'Invention de l'hystérie*, éd. Macula, Paris, 1995.
Michel Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique*, éd. 10/18, 1961.
Erwin Goffman, *Façons de parler*, éd. Minuit, Paris, 1987.
Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, éd. Gallimard, Paris, 1978.

CÉCILE PROUST

Cécile Proust est artiste chorégraphe et collabore avec O. Duboc, D. Larrieu, B. Wilson, le Quatuor Knust pour ... d'un Faune (éclats), A. Buffard. Depuis 1991, elle a signé plusieurs pièces chorégraphiques autour de trois axes de recherche et de réflexion : l'espace des femmes et la construction du genre, la confrontation des corps et de leurs images. En 2004, elle crée le projet *femmeuses*.
Créations :
Prémices de sable, Iblis, Attractions étranges (en collaboration avec le compositeur Tan Dun), *Entre chien et loup, Alors, heureuse ?*, *Des gestes de femmes pour l'an 2000 ?* (en collaboration avec l'artiste vidéaste Jacques Hoepffner), *Por paseo*, *Le Bal des perceptions*, *Boissy2/centre commercial*, *Bée* (en collaboration avec J. Hoepffner), *Kumkuat* (en collaboration avec J. Hoepffner). Cécile Proust collabore à des projets liés aux arts plastiques et enseigne au sein du Centre Pompidou, Paris, du Centre national de la danse, Pantin et dans différents centres et écoles d'art.
www.femmeuses.org

LIRE

Martha Rosler, *Sous le pavé*, coll. *Métiers de l'exposition*, éd. Presses Univ., Rennes.
Michel Foucault, *Histoire de la sexualité. La Volonté de savoir*, tome 1, éd. Gallimard, Paris.
Franz Fanon, *Peau noire, masques blancs*, éd. Seuil, Paris.
Judith Butler, *Humain, inhumain*, éd. Amsterdam, 2005.
Trouble dans le genre, éd. La Découverte, Paris.
Féminisme, queer, multitudes, revue *Multitude* N°12, éd. Exil.
Féminisme, art et histoire de l'art, coll. *Espaces de l'art*, ensba, Paris.
Les Études gay et lesbiennes, éd. Centre Pompidou, Paris.
Queer : repenser les identités, in revue *Descartes*, N°40, Collège international de philosophie éd. Puf, Paris.

XX^e – FIN, Cry

Entretien avec Bernhard Rüdiger

Peux-tu nous parler du processus et de l'élaboration de la performance *XX^e – FIN, Cry* que tu présentes avec le compositeur Gilles Grand, dans le cadre des Rencontres ?

C'est une performance décalée ou disloquée en deux espaces distincts. Deux lieux accueillent différentes représentations d'un même événement. La multiplicité des interprétations est obtenue en connivence avec Gilles Grand. Dans une première salle, des interprètes chantent une quinzaine de notes d'une manière continue. Dans une deuxième salle, les voix sont transformées en un objet sonore complexe. Les modifications sont effectuées numériquement et en temps réel. En se déplaçant d'une salle à l'autre, les spectateurs ne peuvent pas mémoriser précisément les deux actions de la performance...

À l'origine de ce travail, il y a un projet de marche en Palestine et en Israël où mon souci était de faire un document historique d'une guerre en acte, une "photographie" qui puisse représenter d'une façon très concrète et évidente un paysage sans utiliser aucune forme qui vienne de l'image de reportage. Je décide donc d'essayer de réaliser une photo documentaire à partir du son.

Ne pouvant continuer le projet en Palestine, j'ai déplacé le processus à New York. Le travail commence par une action simple : je marche dans une ville à la recherche des bruits et des sons qui traduisent l'état de guerre dans un pays qui officiellement était encore en paix, en avril 2001. Ainsi, je marche, j'entends, j'enregistre sur un DAT ce qui se passe autour de moi. Je réalise une empreinte acoustique retraduite dans des phases de travail successives sur un papier photosensible. La première réalisation qui s'ensuit est *Manhattan Walk (After Piet Mondrian)*, un immense paysage sous forme de rouleau de 10 m de longueur et de 2 m de hauteur, qui donnent à lire deux ondes sonores, les deux pistes de la stéréophonie, sur un fond noir.

Pendant la phase de réalisation, j'avais du son et l'esquisse d'un projet, sans encore avoir une forme finale, définitive. Durant cette étape, Gilles Grand m'a indiqué un certain nombre d'outils de représentation graphique des sons enregistrés. J'ai pensé à ce que serait une image qui se déroulerait dans une symétrie correspondant à l'enregistrement avec deux micros, une représentation des sons presque similaires. J'avais clairement en tête que je devais faire un paysage avec la ligne d'horizon au milieu et où les deux images en haut et en bas seraient spéculaires et presque symétriques.

Puis, j'ai commencé à réfléchir à la façon de représenter une onde sonore. Pour m'aider à penser les multiples signaux de l'onde sonore, j'ai utilisé différentes sortes de cactus qui sont à l'atelier et je les ai disposés devant la lumière, pour en peindre leurs ombres afin de créer une sorte de suite harmonique ; chaque plante correspondant à une catégorie de son détecté en marchant dans New York.

Résulte donc un premier grand dessin de 8 m, aux ombres noires et aux formes quasi symétriques. Il est resté accroché au mur dans l'atelier pendant toute la période de réalisation du travail, car au fond, j'ai toujours pensé qu'il était autre chose. Le processus que j'étais en train de mettre en place n'était pas simplement analogique, mais il y avait dans ce dessin une idée intéressante : si je pouvais transformer le son

en image, je pouvais sûrement faire le contraire aussi, puisque j'avais produit une image de ce que pourrait être le son avec ces ombres de cactus. Chaque ombre de plante que j'avais peinte représenterait une répartition harmonique et l'équivalent d'une "partition", le préalable à une performance. Quand j'ai commencé sérieusement à y penser, je l'ai vue comme une chose brève, violente et créant une dissociation entre les différents éléments de cette "représentation" à venir.

Quels sont les liens possibles de ce projet avec les formes performatives que tu as travaillées dans les années 1980 ?

Le lien le plus évident est une sorte de temporalité complexe, quelque chose qui se déroule maintenant sans pouvoir revenir. Par exemple, dans la performance pour une actrice *Polichinelle retrouvé chez lui* (1993), la pièce a été faite en une seule fois sur la notion d'un temps qui va disparaître et qui est très particulier puisque Polichinelle lie singulièrement le public à l'action en l'empêchant de sortir.

Il y a aussi l'idée du chœur qui était jusque-là uniquement présent dans la forme ; le Polichinelle par exemple est un personnage qui parle avec plusieurs voix, c'est un fracas, un bruit tonitruant, un fluide assourdissant, il parle avec la voix de l'aigle, des muses, des furies. Ce n'est pas uniquement Polichinelle, c'est une multiplicité orale, littéralement : une polyphonie. Dans cette pièce et d'autres par la suite, il y a la notion de strates multiples, de sphères différentes.

Si je pense, en revanche à ce qui serait nouveau et différent par rapport aux années 1980 et 1990, c'est le fait que le regard sur le monde, celui de l'individu qui observe, rend compte, documente et analyse l'objet historique et politique, ce regard est maintenant assumé à l'intérieur de l'action elle-même. Alors qu'avant, par exemple avec le Polichinelle, il détruisait toute forme pour annuler ce dont il n'était pas possible de parler.

Quand j'ai fait *L'Île Occident (un musée)* en 1992, j'interrogeais l'enfermement du monde occidental, je ne parlais plus par discours logique mais analogique, je ne disais pas l'objet de mon discours. Pour *XX^e – FIN, Cry*, l'objet, disons l'aspect tocsin de ces cris – le glas pour les morts ou les cloches pour les vivants – est quelque chose qui est assumé dans la pièce elle-même. Donc une des différences entre ce que j'ai pu faire avant et ce que nous faisons maintenant réside dans la perception subjective du spectateur et notre regard politique sur le monde. Il n'y a plus de sphère distante, nous pouvons assumer le regard d'un public qui a sa propre perception d'un cri et notre propre manière d'interpréter ce cri, tout autant que ce qu'il peut évoquer. Je pense qu'il y a là une différence très importante.

Il y a un autre aspect qui peut tenir lieu de différence, et qui vaut aussi pour tes sculptures, est une certaine forme d'abstraction. *XX^e – FIN, Cry* produit un objet extrêmement virulent et en même temps abstrait. Je ne parle pas d'une abstraction d'ordre exclusivement visuelle, mais la manière dont ces objets vont faire cohabiter un certain type de codes en tendant à une abstraction. Les dernières œuvres que tu as produites me semblent particulièrement polysémiques à travers cette idée d'abstraction.

Je pense que ce que tu dis est très juste. C'est un sentiment que j'ai aussi clairement. La préparation et la réalisation de *XX^e – FIN, Cry* et d'autres pièces comme *Manhattan Walk (After Piet Mondrian)* de la même époque ont été pour moi des étapes décisives dans le sens où il

XX^e – FIN, Cry
Bernhard Rüdiger, Gilles Grand
et 15 interprètes

MER. 15.11 / 17H /
MUSÉE DES BEAUX-ARTS

devient évident que nous nous trouvons à une limite très importante de la fonction de l'œuvre d'art. Quand tu parles d'abstraction, je pense aussi à une possibilité de retrouver une nouvelle abstraction. Comme l'art du début du siècle, par exemple, avait trouvé une nouvelle abstraction avec le cadre noir ou blanc, la couleur ou la forme abstraite, la machine célibataire, toutes ces inventions des années 1910 à 1925 qui sont extraordinaires dans le renouveau de la forme par l'abstraction. Tu parles de cet aspect-là, non pas tellement de la structure formelle, mais de la capacité à replacer des formes dans une considération nouvelle et où elles seraient assemblées autrement.

Nous avons aussi l'habitude en Occident de penser l'art comme un événement historique, événement après événement, œuvre après œuvre, guerre après guerre, roi après roi et ainsi de suite. Je crois que nous sommes arrivés à une limite extrême de cette condition. Nous sommes dans un renouveau historique très inquiétant. Nous sommes à la fin de l'Histoire, non pas parce que l'Histoire n'existe plus, mais parce que l'Histoire dans l'Antiquité s'est basée sur l'opposition civilisation/nature, le monde dangereux qui absorbe et détruit l'être humain à côté d'un monde créé ou géré par l'homme, cultivé par lui, à l'intérieur duquel les peurs sont tenues à l'extérieur de la cité. Je crois qu'avec la toute dernière révolution d'une pensée dite libérale, après les années Thatcher et Reagan et la crise qui a suivi après la première guerre du Golfe, nous sommes rentrés dans un néo-libéralisme extrême dans lequel nous avons pris conscience que nous avons changé le biotope, c'est-à-dire que la nature en dehors de notre cité n'est plus une nature dans le sens antique du terme, vierge mais qu'elle est un champ contaminé par l'homme.

S'il n'y a plus opposition entre cité et nature, il n'y a plus d'Histoire. Les hommes ne sont plus là pour se raconter leur histoire, pour se rassurer, s'identifier à leur histoire, mais ils édifient un monde biologiquement en changement.

Quand je fais *Manhattan Walk (After Piet Mondrian)*, je suis en train de réfléchir à ce que veut dire l'Histoire, à ce que veut dire la guerre en Palestine et Israël, hors de son contexte géographique à New York. Je m'aperçois qu'il y a quand même une limite assez incroyable, c'est-à-dire qu'on n'arrive pas à penser l'Histoire. Je pense que l'art est en train de subir une évolution très importante parce que nature et civilisation sont devenues une même chose.

Dans mes sculptures plus récentes, j'utilise les énergies de la nature, je convoque les formes vitales qui appartiennent à ce monde complexe, des formes abstraites donc. Dans la performance, ce qu'il y a d'abstrait fondamentalement, c'est l'énergie – l'énergie des interprètes associée à l'énergie du calcul d'un ordinateur et à l'énergie de l'amplification. Tous ces changements transforment radicalement quelque chose qui au début est un signe clair – la voix humaine – en quelque chose d'étonnant à voir, à entendre, à vivre.

Pourrait-on poursuivre sur la question du rituel dans ton travail ? En l'occurrence à travers cette performance, je pense qu'à la fois, et le dispositif et la forme de l'interprétation sont très ritualisés – c'est aussi une donnée que l'on observe dans ton travail et en particulier dans tes dernières œuvres.

Je suis très heureux que tu utilises le mot rituel, parce que souvent dans les textes sur mon travail, on essaie beaucoup de me faire parler du théâtral. Je pense qu'effectivement dans mon travail, il n'y a pas de notion de théâtre, sinon la notion rituelle du théâtre, c'est-à-dire cet aspect qui nous lie à quelque chose de fortement collectif. Dans une décharge, une œuvre d'art, la tour de Tatline par exemple, n'apparaît pas, ne se distinguerait pas du tas de ferraille. Il est évident que quand nous observons la tour de Tatline, nous l'observons à l'intérieur d'un espace qui lui fait cadre ; cet horizon devant lequel se situe l'objet, cela nous met dans la situation de percevoir d'une façon particulière. Je pense donc que les œuvres d'art fonctionnent d'une façon rituelle, c'est-à-dire que nous répétons une espèce de retour aux sources, en nous mettant nous-mêmes dans la condition d'observer et d'être remis en cause par un objet

Souvent, l'installation de mes œuvres est une remise en question du rituel et de l'horizon sur laquelle la pièce est visible. Je ne réinterroge pas seulement ce qui se passe dedans, mais aussi, hors du musée et ma relation en générale aux objets. Mes pièces sont souvent agressives, parce qu'elles nous demandent d'agir ou de réagir d'une façon inattendue tout simplement ou elles imposent un comportement, une échelle, une violence acoustique.

Dans le cas de la performance, c'est encore plus fortement assumé, car il y a des corps agissants et le temps qui passe. Quand les quelques minutes de la performance sont passées, il y a un non-retour, la pièce n'est plus, elle se démonte complètement ; et l'accent sur le rituel est encore plus fortement posé parce qu'il n'y a même plus la forme qui permet de dire à un moment donné qu'elle repartira. Après quelques minutes, après la durée de la performance, il n'y a plus de forme. Le spectateur doit envisager un objet qui n'est plus.

Le cadre de production et de création de cette performance est une semaine de rencontres autour des langages de la danse. Je me demandais ce que tu pensais de cette situation, de ce contexte ?

Une des origines fondatrices de mon travail est liée à la constatation d'une distance forte entre la perception de soi et la projection de la perception de son propre corps dans l'espace. Dans les années 1980, quand j'ai commencé à faire des expositions, mes pièces étaient extrêmement abstraites et impliquaient physiquement le spectateur d'une façon très évidente. On rentrait dans une cabine, on s'imaginait dans un trou, on passait dans un couloir, on montait un escalier. Toutes ces pièces fonctionnent à partir de l'idée de ce que je perçois comme étant moi et comment je me perçois dans l'espace et il y a pour moi une scission très importante entre ces deux moments du soi. Donc on n'est pas seulement dans l'observation d'un objet, on regarde son propre corps regarder ou expérimenter l'objet.

En danse, l'espace d'action du danseur que j'observe est un espace restreint. Quand la danse est intense et réussie, elle me transporte hors de cet espace avec la particularité des mouvements et des gestes du danseur. Le véhicule à travers lequel cette danse me transporte est aussi mon propre corps qui se projette sur la scène par comparaison, par distance, par affinité ou par effroi.

Je crois que dans *XX^e – FIN, Cry* que nous préparons avec Gilles

_BERNHARD RÜDIGER
est né à Rome en 1964. Il est diplômé de l'Accademia di Belle Arti de Milan. Il vit à Paris depuis 1994 et enseigne actuellement à l'École nationale supérieure des beaux-arts de Lyon. À ses débuts en Italie, Bernhard Rüdiger travaille à La Casa degli artisti de Milan, fondée par Luciano Fabro, Jole de Sanna et Hidetoshi Nagasawa en 1981 et prend part à la définition d'un contexte italien apparu dans la deuxième moitié des années 1980. Fort des collaborations avec des artistes tels que Liliana Moro, Adriano Trovato ou Mario Airò, et après s'être engagé dans la réalisation de projets expérimentaux collectifs, il fonde avec d'autres la revue *Tiracorrendo* et la galerie d'artistes Lo Spazio di Via Lazzaro Palazzi, un lieu actif de la scène milanaise de 1989 à 1993.

Expositions personnelles récentes :
2006, *Bernhard Rüdiger*, centre d'art contemporain, Montélimar.

2005, *Manhattan Walk (After Piet Mondrian)*, *XX^e FIN und andere Instrumente*, Traversée

Zeitgenössische Kunst, München.
2004, *XX^e FIN*, galerie M. Rein, Paris.
2003, *Base/progetti per l'arte*, Firenze.
Bernhard Rüdiger, Veit Stratmann, CRUCE, Madrid.

2000, *Autoportrait en accumulateur célibataire*, galerie Ch. Stein, Milan.

Publications récentes :
Bernhard Rüdiger conversation avec Pascal Beausse ; Manhattan Walk : faire un pas de côté, l'histoire, le document, l'icône et l'artiste comme non-reporter éd. [EUX] Lyon, 2005.

Moto a luogo, éd. Gli Ori, Prato, 2004.
Rond-point au Mammouth, éd. PPT, Paris, 2003.

Working Insider, Maschietto Editore, Firenze, 2003.

Neuf Rêves écrits sur l'art ; un caprice ; B. Rüdiger, éd. Au même titre, Paris et Hopefulmonster, Torino, 2001.

Terra Ferma, éd. Charta, Milano, 2001.

_GILLES GRAND
Compositeur. Il naît à Lyon en 1958. Il suit une formation instrumentale, puis en musicologie et en composition électroacoustique. Il enseigne en école d'art, tout d'abord à Montpellier, puis à Nice et actuellement, à l'École nationale des beaux arts de Lyon. En 2004, il est rédacteur aux Cahiers du cinéma.

À la demande du chorégraphe Dominique Bagouet, il compose pour *Mes Amis* (1984) d'après Emmanuel Bove et poursuit cette collaboration intense avec les spectacles *Le Crawl de Lucien* (1985) et *Les Petites Pièces de Berlin* (1988). De 1985 à 1990, il conçoit les musiques pour Michel Kelemenis et d'autres chorégraphes. Il s'étonne de l'informatique depuis 1982 et d'internet depuis 1995 et y dépose quelques musiques sans fin. Il élabore en ligne avec Jacques Julien *Escape to Quit* (1998) et *Escape to Quit II* (2002). Pour "La Revue de Littérature Générale", Olivier Cadiot l'incite à écrire *Tidadida* (1995), puis *Reaudio* (1996). Ensuite, pour les adaptations scéniques des livres de Cadiot, il initie la transformation en direct de la voix parlée avec *Le Colonel des zouaves* (1997 à 2005), puis *Retour définitif et durable de l'être aimé* (2002) pour laquelle, il est compositeur en recherche à l'Ircam.

Il compose principalement, *La Fange se farde* (1982), *Dédicace* (1982), *Chateaux de sable* (1985) pour bande seule puis, pour ordinateur *Quinze* (1993).

En 2006, il conçoit l'installation *L'Amiral cherche une maison à louer* pour l'exposition Dada du Centre Pompidou. Au Grand Palais, il propose avec Niek van de Steeg une sélection de podcast sous le titre *dipcast*.
<http://gillesgrand.free.fr>

Grand, il y a ces deux aspects. Pendant le temps de la performance, le spectateur sera amené à circuler d'une salle à l'autre pour essayer de comprendre le lien entre l'interprétation et la forme sonore qui en découle et se trouvera d'une certaine manière toujours au mauvais endroit. L'autre aspect est l'intervention de Gilles Grand. C'est un compositeur qui travaille sur l'utilisation du son, du mot, du corps dans une forme de distanciation, d'abstraction, de réverbération, d'éloignement du corps.

Les corps des interprètes seront concentrés à tenir une note. Maintenir une seule note est un acte non-communicatif. Pour un spectateur, c'est déjà un peu compliqué à observer un corps concentré sur l'interprétation. Nous sommes alors confrontés à une situation qui ne rappelle plus le corps du tout. Dans la deuxième salle, nous avons un son qui tout en évoquant un corps comme origine, ne traduit plus rien de ce corps. Le résultat exclut sa source.

En ce sens, il y a quelque chose de très proche de la danse de Trisha Brown ou d'autres chorégraphes qui ont clairement pensé l'éloignement du corps, de ce qui contraint les corps, la gravité, par exemple. Il y a une distance, un écart aux réalités des corps. L'invitation dans un contexte chorégraphique peut ainsi paraître compréhensible. Je ne me suis pas dit : "Oh mon dieu, je ne suis pas chorégraphe, qu'est-ce que je vais faire ?". Dans mon travail, le corps est une préoccupation constante. Je ne peux pas penser une exposition sans penser le corps du spectateur, sans penser la taille d'un trépid, d'un support à l'œuvre, d'un socle, dans cette relation fondamentale à la gravité, à la forme humaine et à sa déambulation.

Peux-tu nous dire qui est Gilles Grand et revenir sur ce qui se travaille dans la collaboration entre un compositeur, un sculpteur et pour ce projet le rapport à la technologie ?

Gilles Grand est compositeur. C'est un musicien et un ingénieur du son, un mélange de plusieurs spécialités. Dans son travail, il ne procède pas selon les règles habituelles, selon des structures mélodiques, harmoniques, rythmiques ou temporelles. Son travail s'est constitué autour de la captation ; capter en temps réel et réélaborer à la même vitesse. En cela, il serait proche d'un instrumentiste, sauf qu'un outil numérique n'est pas un instrument. Ce qui précède ce travail de captation est une attention aux questions musicales ; de la tradition ou de l'histoire de la musique, il intègre le fait que changer d'outil, c'est changer la musique. Comprendre par exemple l'échelle des quintes qui déployée à l'infini, dépassant l'échelle pentatonique, va croiser l'octave et définir ainsi de nouvelles échelles. Des idées qui ont à voir avec des questions d'harmonie mais nées d'un regard sur les machines numériques dès leur invention. Il est un fin connaisseur des algorithmes et cela lui donne une compréhension et une utilisation de la machine qui ne sont ni naïves ni complexées.

La captation et le travail de Gilles Grand, celui de la voix par exemple dans l'opéra de Pascal Dusapin, *Roméo & Juliette* (1989) ou dans les adaptations théâtrales des textes de Olivier Cadiot, *Le Colonel des zouaves* (1997), *Retour définitif de l'être aimé* (2002), vont bien au-delà de l'intervention d'un ingénieur du son. C'est une véritable recomposition significative de la voix dans la pièce. Or il utilise des choses très simples comme la réverbération, les délais, les changements de hauteur et récemment avec le travail pour l'exposition Dada au Centre Pompidou sur le poème simultané de Tzara, *L'Amiral cherche une maison à louer* (2006), il crée une spatialisation du son en prenant en compte les qualités orales, temporelles, rythmiques de ce texte en trois langues.

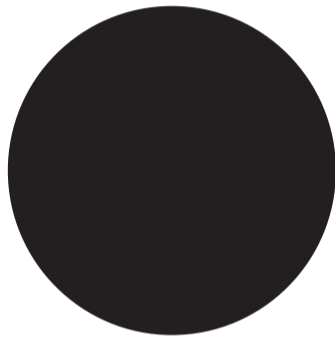
Pour notre collaboration sur *XX^e – FIN, Cry*, j'étais confronté au problème de transformer une image en un phénomène acoustique. Je me suis appuyé sur Gilles Grand pour comprendre quels algorithmes existent, quels types d'analyses sont aujourd'hui disponibles et quel qu'un qui ne m'explique pas seulement les fonctions d'un programme, mais les principes en action.

Quand j'ai réfléchi à la transcription d'un dessin en un son, il est clair que je partais de notes chantées que je voulais multiplier. La première idée que j'avais de transformer numériquement le son et de le multiplier se heurtait, selon Gilles Grand, à la réalité de l'acoustique, aux contraintes du numérique, à la capacité de calculer la déformation de l'harmonie. L'harmonie n'est ni linéaire ni régulière. Elle est plus proche d'une spirale, elle produit une espèce de force spiraloïde, donc plus on multiplie vers le haut et vers le bas, plus on obtient des formes contradictoires. La connaissance de Gilles Grand dans le domaine musical m'amène à interroger et à rechercher dans la musique des années 1950-60-70 des compositeurs qui ont déjà essayé cela. Cette recherche a été pour moi très importante et me permet de penser la performance. La discussion entre nous tourne autour de ces questions-là, de la création d'une structure qui nous permet de développer le cri.

Le travail que nous faisons implique une exécution de mise en scène dans deux salles qui sont en même temps un lieu du visible, un espace d'exécution et un lieu acoustique. Je pense que j'essaie de me sauver du dilemme de l'exposition par la duplicité de l'espace. Un espace est clairement habité par l'homme et un autre ne l'est pas. Gilles Grand me répond qu'il y a quand même corps, micros, mise en scène, espace, début et fin, et la discussion continue, et c'est vrai que nous raisonnons sur deux plans différents. Ce qui est, par exemple, un des éléments typiques de la musique est la répétition, la possibilité de recommencer. On peut faire repartir une pièce, ce que Gilles Grand a fait par exemple au Centre Pompidou pour *L'Amiral*, la boucle est complètement assumée comme un élément de variation. Le fait que je n'assume pas la boucle, car il s'agit d'un cri et donc d'un rituel est une des limites de notre confrontation qui peut ainsi devenir difficile. Sinon, il y a une autre limite que Gilles Grand évoque très justement, ce sont les moyens à mettre en œuvre, combien de micros, de boîtes, de calculs ? L'économie est fondamentale, non seulement dans les gestes mais dans la mise en place de l'action. Dans les arts plastiques, nous sommes dans un temps ahurissant où la proportion a sauté complètement, le temps de la mise en place d'une pièce peut être anormalement importante par rapport à son efficacité. Nous sommes dans deux territoires où nous avons du mal à nous comprendre, à assumer les décisions de l'un et de l'autre. Et dans la préparation de la performance, nous ne serons pas seuls, tous les deux, ce ne sont pas nos propres corps qui feront entendre la vibration attendue.*

J'ai lutté toute la nuit
maintenant me revien la victoire
et je marcherai
j'allonge mon bras de sang
ma tête de sang
rien ne me convie à la fête
i'am the queen of the plaesur
ik ben alleen in de boss
je marche à quatre pattes à travers
les orties, voici la porte,
je suis l'amazone
je suis
je suis
jé
jessica caca caca !
chocolat
donner moi du chocolat
du chocolat
j'ai marcher, couru
autour de moi une armée de
rat
j'ai convié
je danserai nue sur les terrils et
40 mineurs me passeront sur le corps
j'ai récolter la colère de mon père
je l'ai mélangé aux pleurs
de ma mère
et je suis du caca.
j'ai pris le courage des fantômes
et je suis devenue transparente.
mes bottes de cuire m'ont fait
courir toute les nuits
et le chauffeur de taxi
m'a dit: je peu être ton
amant, tu lâche tes cheveux.
maintenant, je peux brûler
les vers qui me mange
maintenant je vau me marier
avec toi et toi et toi aussi
et avec moi, et avec le caca
je suis le caca.
ma salive coule sur mes
sein, je vai pisser de la bière
et chier du chocolat
tout le monde me lèchera le cul
je serrai devant la foule
ik ben alleen
ik wil een vriend
hier je me suis coupée les veine
je suis montée parlé
avec les oiseaux, je vole
à travers les nuages
j'ai tiré la chaine des W.C
et j'ai déclanché un
orage de sperme

*Ci-contre,
texte brut et non modifié,
extrait d'un carnet de travail
de Jessica Batut.*



et diau n'est plus blanc
retrouve moi dans le lit
NON, enlève tes chaussette
je déteste
vien là que je te coupe la
gorge, je veux telle la
chienne, m'abreuvé à
ta source, lècher ton sang
ENCORE !
je prendrai par la main Tout
les enfants contre mon sein.
j'ai déclarée la guerre
et maintenant dans la lumière
orange, je ris.
je suis devenue aveugle
et je respire contre ton aisselle
l'odeur amer de nos ébat.
je te donne ma face, mon
sein droit arraché pour mieux tuer.
je veux me changer en père
noël et chier des bûches de
Noël au chocolat
je suis la reine du caca
je mange du boudin le matin
je m'évanoui sur un nuage
de volupté renversé par la
grâce des dieux
mes cheveux arrache des cris, je
suis repue de plaisir
i'am the queen of the pleasure
mes cuisse sont toujours chaude
mes soupir sont des appels
i'am the queen of the pleasure
ik ben een vrow
ik houd van jou
j'ai fait l'amour avec mon chien
il était roux
j'ai acouché d'un poux.
en mangeant un champignon
bizarre, je suis rentrée dans mon
ventre et j'y ai posée une bombe.
je suis vièrge
je suis la reine des vièrges
je mène la Ronde
des vièrges, offrant nos
nudité à la lune
nos sexe déborde d'un
miel onctueux
et le subtil poison de la
mélancolie me pourrais t il
réduire à la faiblesse universel?
Non, la force des Batut
est en moi, ma jessica
Oh force d'être unique
je n'ai pas de semblable
je ne veux ne de la vie
ni de la mort.

un samouraï

Je suis

Propos avec Jessica Batut
Du corps comme matériau et outil de création, du dispositif (le cercle, la proximité) de création.

Le choix de travailler à partir de mon corps implique que je dispose de mon outil de travail partout et à tout moment. L'outil c'est moi et tout ce qui m'arrive peut avoir, de près ou de loin, une implication pour mon processus de travail.

J'ai écrit le texte de *Je suis un Samouraï*, la nuit, dans des bars au milieu des gens, du bruit, cela renforce ma concentration et me donne un angle d'approche.

Je vois tout ce que je fais, tout ce qui m'arrive sous cet angle : comment ma vie nourrit mon travail, comment je deviens mon propre matériel et comment cela devient trouble...

Jusqu'ou je suis capable d'aller dans ces expériences pour mon travail, jusqu'à quel point je me laisse surprendre à faire des choses que je n'aurais jamais faites, d'un côté ça me donne une force : je peux tout faire ; c'est pour mon travail, comme si je mettais une armure ou le déguisement "Super Jessica dans la nuit" et il ne peut rien m'arriver, au point de faire des expériences dans ma vie pour mon travail.

Je me teste en temps réel, je fais les expériences sur (et avec ?) mon corps. Avec des gens inconnus et/ou connus, parfois avec le temps, parfois

avec mes rêves, parfois avec la ville (les rues, l'architecture, des déambulations...)

Pour *Je suis un Samouraï*, j'avais d'abord l'idée du cercle, l'idée d'un combat entre moi et mes fantômes, une arène où je puisse me laisser surprendre par mon corps et mes mots dans les moments d'improvisations. Je pensais beaucoup aux boxeurs, au ring, à l'état d'épuisement après le match, où les visages sont défaits et où les "bêtes" surgissent. Le cercle est devenu évident ; je travaille sur mes différents moi représentés par les axes de la rotation dans ce cercle.

Il m'importe que le public puisse avoir différents points de vue. Je pense que chaque partie de mon corps s'exprime différemment mais de manière tout aussi intéressante.

Me sentir traquée, comme un animal en cage me donne une certaine énergie ; je crée les conditions d'une intimité, ce qui ne m'est pas forcément aisé. Avant de commencer, je suis dans un état de peur incroyable, je ne parle même plus de trac. À chaque fois, c'est un nouveau défi. Je travaille avec l'énergie de cette peur, c'est assez passionnant.

Je suis un Samouraï, de l'écriture qui s'impose, du mouvement.

J'ai commencé à écrire dans un petit carnet brun, il m'a accompagné

partout, c'était très pratique. Le texte est plutôt très brouillon, plein de fautes d'orthographe avec mon écriture illisible. L'évolution du texte s'est faite par fragments bruts et successifs. En les relisant, alors, je construis un peu en les plaçant à tel ou tel endroit du texte ; annotations, croix, flèches...

Ce texte dans ce petit carnet sans dessus dessous, je n'ai pas pu l'apprendre par cœur, mais je garde en tête les liens qui se sont faits au fur et à mesure.

Ensuite, il y a un va-et-vient entre le texte et les nouveaux mots qui surviennent quand je le travaille, soit seule ou devant des gens.

Les choses à ce moment, bougent et alors, je reviens au texte en lui apportant des modifications ; des choses qui étaient justes ou que je pensais hier, ne marchent plus aujourd'hui... Je garde les anciennes versions.

Du langage et de l'oralité et de leur origine.

Je crois que ça vient de ma façon de communiquer avec les gens. Il faut s'adapter à chaque personne. Je suis assez instinctive ; parfois je ne peux me faire comprendre que par mes silences, d'autres fois, ce sera par des cris. Je suis très poreuse aux accents. J'habite Bruxelles, j'ai envie de dire que je me sens comme cette ville, un vrai melting-pot, un brassage de toutes ces cultures. Au

lieu de m'y sentir perdue ou sans appartenance propre, j'en joue, je m'empare de toutes ces forces et je crois que c'est aussi ce que je dis dans mon solo : "Je suis tout ça, je suis ce mélange, je suis un peu de tout" et ça me plaît.

Je pense aussi à Christophe Tarkos que j'ai découvert il y a six ans. Le texte que j'avais appris à l'époque me reste toujours en tête et m'a servie à de nombreuses reprises. Il est extrait d'un opéra qu'il a écrit et qui s'appelle *La Cage*, il commence comme ça :

**Je ne fais rien,
je grossis
je ne fais rien
et pourtant je grossis
je ne fais rien,
il n'y a rien à faire
c'est difficile
de ne rien faire...**

Je suis un samouraï

De et avec Jessica Batut

MER.15.11 / 20H30 / LU / GRAND ATELIER

JESSICA BATUT
Née en 1979, vit à Bruxelles, travaille en Belgique et en France.
Formation à l'École de théâtre Lassaad à Bruxelles de 1998 à 2000 puis à l'École d'art dramatique du TNB de 2000 à 2003.
Collaborations avec S. Nordey, S. Attia, E. Didry, F. Tanguy, C. Régy, B. Meyssat, L. Sauvage, F. Verret, Y.-J. Collin, J. Mayer et R. Herbin en théâtre ;
L. Touzé, L. Laâbissi, F. Compét en danse ;
M.-J. Thomas en chant. Workshops avec J. Kopp et S. Poncet ; formation *Essais* du Cndc à Angers en 2005-2006.
Depuis 2003, comédienne pour *L'Assassin sans scrupule* de H. Mankell, mise en scène B. Savetier ; *Coda*, mise en scène F. Tanguy ; *La Nuit au cirque* de Olivier Py, mise en scène S. Nordey ; *Atteintes à sa vie* de M. Crimp, mise en scène S. Nordey.

Est-ce que tu peux te déplacer de quelques millimètres

Entretien avec Lorena Dozio

Lorsque je faisais du théâtre, je me suis confrontée au langage écrit théâtral dans des rapports de sens. Celui de la perception et celui de la logique. En danse, cela m'intéresse de questionner ces deux sens, de concevoir le langage sans projet narratif mais dans une dimension plus perceptive, à l'évocation de ce qui peut arriver à travers la construction physique. En danse, le langage n'arrive pas par la tête mais par le corps. Il y a une réflexion par rapport à la fiction, la mise en doute de la fiction, de l'illusion de la mise en scène, chose qui ne se passe pas de la même manière au théâtre. J'ai besoin de la langue, de parler, d'entendre des mots. Nanni Moretti a dit aux journalistes : "Qui parla male, pensa male" (qui parle mal, pense mal) et cette précision des mots m'est devenue très aigüe, très précise.

Comment perçois-tu les chorégraphes qui parallèlement au travail de physikalité ont investi l'appartenance sur scène à travers le cri, le récit, les jeux de langues, etc. ?

Cela m'intéresse, c'est très riche, c'est par là qu'il faut chercher, vers ce type de parole. Moi, je cherche la parole qui va avec le corps. Dans *Délire parfait*, le solo de Benoît Lachambre, la parole vit totalement avec le corps, il bouge et passe de l'un à l'autre, c'est de la danse même quand il parle. Mais ce n'est pas formel, il incorpore vraiment la parole. C'est un champ énorme à expérimenter : Comment arrive la parole ? Quel type de langage ? Pourquoi on utilise le sens, le verbe ?

Dans ce petit texte que tu as écrit sur ton travail, tu parles de la taranta et de la tarantella. J'y vois aussi une forme proche de la poésie dans une dimension populaire. Est-ce que la dimension du langage dans l'espace de la poésie t'intéresse ?

Oui, j'aime beaucoup la poésie, même si j'en lis peu. Il y a une dimension poétique que je cherche avec les mots ; je n'avais pas fait le lien entre poésie populaire et tarantella. L'expression physique des chants de la tarantella est très sanguine, très crue, totalement dévoilée, il n'y a pas de secrets, ce n'est pas bien fait, c'est la douleur, la fille qui va se tuer... Dans le livre d'Ernesto de Martino il s'agit aussi d'une lecture chorégraphique de la tarantella, tu vois vraiment que c'est un espace et un niveau de réalité autre, un vrai rituel, un univers poétique.

Qui est Ernesto de Martino ?

C'est un ethnologue italien des Pouilles, le seul qui ait étudié la tarantella en Italie, il l'a envisagée scientifiquement, et non spirituellement, mystiquement à travers une étude ethnologique. Dans son livre *La Terra del rimorso (La Terre du remords)*, il explique d'où vient le lien avec la religion chrétienne catholique liée aux femmes "mordues" par la taranta et comment elles devaient retourner dans le lieu de l'amour, pour se libérer d'un état émotionnel dans lequel la morsure les avait plongées. Cela m'évoquait le processus de création – retourner là où j'avais été mordue pour aller ailleurs, et mordre à mon tour.

En parlant d'Ernesto de Martino, je te disais que je m'intéressais au contexte et à la rencontre que l'on peut avoir avec un texte, un poète ou des artistes, etc. Dans la recherche, on arrive à des points qui sont plus ou moins clairs et explicites mais qui nous rendent alertes, très attentifs. Hier, je regardais le film de Pasolini *Salo ou les 120 journées de Sodome* et écoutais les commentaires de Catherine Breillat. Elle disait que pour voir ce film difficile, il fallait être prêt et tout restait à savoir, à pouvoir dire quand est-on prêt. Quand tu parles d'Ernesto de Martino, je me dis que tu étais ouverte à cette question de la morsure...

Il y a aussi un lien géographique à Ernesto de Martino. Même si je ne suis pas du Sud de l'Italie, le Sud est un lieu qui me constitue, auquel j'appartiens. J'y suis beaucoup allée, mais à ce moment-là, voilà, il me parlait, j'ai eu la rencontre avec ce lieu.

Lorsque je vivais à Bologne, j'ai rencontré la pensée de Peter Brook et de Pippo Delbono. Pour Brook, c'était relatif à sa pensée très riche et comment il était arrivé par le théâtre à des formes simples, à enlever toutes les têtes et mettre des corps – comment ces corps arrivaient à parler et à inciter le théâtre à aller vers un travail de danse, avec rien d'autre que leurs corps. Ensuite il y a eu Pippo Delbono qui travaille avec des personnes de la rue et il y a une "vraie" danse dans ses spectacles alors qu'a priori ils ne savent pas danser. Il abordait les corps différemment de la danse que je connaissais, sans formalisme.

Actuellement, quel travail te touche ou t'influence ?

Par exemple, Sophie Calle, lorsqu'elle parle de la disparition du livre, qu'elle n'était pas là à l'enterrément : Est-ce qu'elle a vu qu'il était mort ou pas. Elle a une façon de le dire proche du télégramme et la manière de donner l'information, ce détachement face à l'événement est très fort.

J'ai recommencé à lire des choses sur Pina Bausch, elle m'a toujours impressionnée et touchée par son univers, aujourd'hui, je cherche à le comprendre dans son fonctionnement même, dans une analyse, plus que dans une empathie avec son travail.

Cindy Sherman aussi, qui a une œuvre énorme de mise en scène surtout dans les premières œuvres. Elle fait vraiment du théâtre avec le corps, raconte un personnage, c'est de la danse. Comme chez Peter Brook, c'est avec le corps que tu racontes, ce n'est pas uniquement avec l'intonation de la voix, le corps arrive dans un certain état... Sherman passe par beaucoup de phases – le cinéma, la scène, le regard, l'adresse au public.

Nous parlions aussi de cette idée qu'il fallait parfois déconstruire pour avoir le sentiment d'avancer...

Pour moi c'était le rapport à la composition spectaculaire, au pathos, cela vient de Pippo Delbono. Composer des scènes dans la mise en scène du conflit, par des "assemblages" et des juxtapositions de sens contradictoires. Tu comprends des scènes à travers des éléments conflictuels. Peter Brook parle beaucoup du conflit et de comment cela construit la scène. C'est le centre de son théâtre. Peut-être ai-je dû me défaire de ça.

Quand tu donnes une représentation en public, l'idée que ce ne soit pas un public homogène, d'une seule teneur te fait-il réfléchir à cette question du show, du spectacle ?

Jusqu'à maintenant, je n'y pensais pas trop, mais cela ne m'intéresse pas de faire quelque chose que personne ne peut recevoir. J'aime un art populaire – pas populiste – là où il y a de l'humain, une rencontre. C'est la base, après je ne sais pas. J'ai vu comment la sensibilisation auprès des jeunes est importante quand ils découvrent la danse, je pense qu'ils peuvent accepter beaucoup...

Dans le cadre de la formation *Essais* que tu as suivie au Cndc à Angers, il y avait une Portugaise, une Brésilienne et un Brésilien, une Libanaise, une Turque, un Espagnol, quelques Français. Tout cela fabrique un lieu qui n'est pas cosmopolite en soi, mais qui ouvre délibérément sur des apports culturels qui peuvent se frictionner, se rencontrer, se contredire, jouer, etc. Était-ce une expérience intéressante pour toi, a-t-elle eu une résonance dans ton travail ?

Je pense que c'est une des choses riches de cette expérience. J'ai découvert des façons de penser très différentes, notamment la pensée de la danse au Brésil avec d'autres entrées très sensorielles, très perceptives liées à une réflexion intellectuelle...

Cela m'a aidée à mettre de la distance, à créer quelque chose qui ne soit pas totalement fusionnel avec moi-même et aujourd'hui, c'est ce que je recherche. J'ai compris que ce n'était pas ce que je disais ou ce que j'étais qui n'allait pas, mais c'était que je n'avais pas encore trouvé ma façon de l'exprimer, de le rendre explicite, de le rendre "danse". Après, c'est une libération, car tu comprends ce que tu veux dire, par où cela passe et comment le formuler. Cela ouvre des espaces de création plus grands.

C'est une boutade, mais es-tu un corps italien qui parle suisse ou un corps suisse qui parle italien ou franco-suisse-italien ?

(rires) C'est pour cela que je m'interroge sur l'identité car je ne sais pas du tout... D'ailleurs, quand j'écrivais le texte du solo en italien et puis "ah merde, le titre est en français, je dois le traduire", mais je ne pouvais pas, parce que le titre est pensé en français... et en même temps, je relisais ce texte en français et il était naïf, trop long, répétitif, en italien c'était un peu mieux...

Il y a un lien de perception et de sens par rapport à la Suisse, à la nature, les odeurs, et une inscription plus culturelle avec l'Italie par la littérature, la culture populaire ou même la bouffe, mais maintenant, je suis très influencée par la culture française.*

Est-ce que tu peux te déplacer de quelques millimètres

De et avec Lorena Dozio
Collaboration artistique Isabelle Launay, João Fernando Cabral
Textes de Louis Malle, Christophe Tarkos, Lorena Dozio, Ernesto de Martino

MER. 15.11 / 20H30 / LU / GRAND ATELIER

Mania de ser profundo ou por que eu parei de jogar futebol ?

João Fernando Cabral

Qu'est-ce qu'un geste ou une action faible et non spectaculaire en danse ?

À partir de mes recherches sur la présence du danseur, *Mania de ser profundo, or por que eu parei de jogar futebol ?* cherche une/la posture du repos. Repos de la virtuosité.

Le processus de création aborde comme principal moteur, l'ouverture de l'espace scénique aux questions et aux images de l'interprète. Leurs permanences sont concomitantes à une dramaturgie interne du travail.

Un matelas et un coussin donnent support au corps en recherche de repos et, à travers la relation corps-objets créent différentes images liées au plaisir ou à la fatigue.

La relation que je crée entre un (mon) mouvement et l'observation de celui-ci dans le temps, se pense, se "vérifie" dans des zones de silence, de lacune sans chercher à donner de réponse particulière aux interrogations du spectateur dans ce qu'il ressent, voit, comprend.

La fragilité du geste fait partie de l'état de changement dans lequel je cherche mon identité, ma place avec la danse et ma relation au monde.*

_JOÃO FERNANDO CABRAL

28 ans, brésilien. A fait des études de lettres et de journalisme à l'universidade federal do Sul do Brasil. Danseur de formation autodidacte, en 2001 il reçoit à Porto Alegre le Prix du Meilleur Danseur ; en 2002, il est nommé par le conseil de la danse au Brésil comme représentant de l'état de Rio Grande do Sul au gala des jeunes chorégraphes brésiliens.

En 2003, il vient en Europe et étudie à la Folkwang Hochschule (école dirigée par P. Bausch), à Essen ; en 2004, il étudie à la Artez Hogeschool à Arnhem.

En 2005-2006, il suit la formation *Essais* au Cndc à Angers et crée *Soit je craque, soit c'est un spectacle* et *O beijo não vem da boc*. Au cours de son parcours artistique, il a eu l'occasion de rencontrer des artistes comme D. Zambrano, D. Merci, M. O'Donnell, H. Katz, G. Ciriaco et J. Kruz, entre autres.

Mania de ser profundo, or por que eu parei de jogar futebol?

Manie d'être profond ou pourquoi j'ai arrêté de jouer au football ?

Traduction du portugais

De et avec João Fernando Cabral

MER. 15.11 / 20H30 / LU / GRAND ATELIER

Vous ne pouvez pas entendre ce que j'entends jen'entends pas ce que vous entendez

Entretien avec Fanny de Chaillé

Comment on commence ? Tu me poses la question : pourquoi je ne veux pas qu'on me dise chercheuse ? Je te disais que j'allais te répondre de façon biographique, pas forcément intéressante pour toi. On verra ce qu'on en fait, mais en tous les cas, ma pratique artistique n'est pas séparée du travail de recherches que j'ai effectué en philo, c'est un grand mot car je n'étais pas philosophe, j'étais en histoire de l'art et je travaillais sur la poésie sonore. Et très vite, on m'a dit que je n'avais rien à faire là, puisque la poésie sonore ne fait pas partie de... en tout cas, ça ne nous intéresse pas, donc je suis partie en philo un peu pour ça et du coup, j'ai tout de suite travaillé sur la question du langage en me rendant compte qu'il fallait "faire" et arrêter non pas de réfléchir, ce n'était pas la question, mais c'est en faisant que j'allais arriver à quelque chose. Ces études m'ont donc servies dans le sens où j'ai étudié la poésie sonore et fait un travail sur la langue, et en même temps il m'est devenu impossible de continuer car j'avais besoin de faire les choses. C'est simple en fait.

Beaucoup de chorégraphes ou danseurs ont eu un parcours universitaire...

Faire des études m'a ouvert l'esprit, mais il a fallu que j'arrête pour pouvoir passer à l'acte, c'est vraiment ça, un passage à l'acte ; à la fac, je n'avais pas ce sentiment. Il n'y a qu'en faisant des pièces que j'ai réussi à avancer, soutenue par les personnes avec qui je travaillais alors, comme Bernard Heidsieck qui lui, m'a plutôt encouragé à arrêter mes études sur son travail pour faire mes propres projets.

Et très vite, c'était des projets de danse qui t'intéressaient ? De corps ou de...

Très vite, en tout cas, il y a eu la volonté de ne pas faire d'objets. C'était plutôt ça, de ne pas réaliser d'objets, d'objets physiques, je ne sais pas comment on dit...

D'objets plastiques ?

Oui et ne pas être dans l'économie des ces objets. Donc la performance, la danse. Quand on me demande ce que je suis, j'ai du mal à le situer précisément, je dis toujours que je ne suis pas danseuse, pas chorégraphe, pas metteur en scène, je ne suis pas actrice, pas chanteuse et en même temps, je fais des chansons, du théâtre, de la danse. Ce n'est pas tellement un problème pour moi, le truc c'est d'être sur scène et de me confronter à l'autre en direct. Je sais que je n'avais pas envie d'avoir un rapport marchand, même si j'en ai eu un évidemment, dans la danse en produisant mes pièces. C'est une économie pour rémunérer des personnes par exemple puisque je travaille en collaboration, c'est très important pour moi.

Cette question de la présence d'une certaine forme de l'oralité à la fois dans une physicalité et à la fois pour ce qu'elle est, suit quel processus, quel cheminement ? C'est un peu en ce sens-là que je te posais des questions par rapport à tes études en philosophie ou en histoire de l'art, parce qu'il me semble que dans ces études la nécessité du discours donc d'une certaine oralité est omniprésente, intrinsèque à la nature même des études, alors qu'en danse... Peut-être pourrait-on te qualifier de plasticienne de la scène. En

tout cas, il n'y avait pas une nécessité absolue du recours à l'oralité ou à la voix sur scène et en même temps, c'est quelque chose que tu travailles.

C'est la seule chose qui m'intéresse même, tu peux le dire. J'ai toujours fait des pièces sur le langage sauf une, *Underwear* en 2002, qui est une pièce qui ne me ressemble pas tellement, enfin dans laquelle je ne me reconnais plus tellement finalement, que j'ai fait comme une espèce de point...

Ah oui, j'entends ce que tu disais, tu te demandes si d'avoir fait des études qui effectivement impliquent la langue fait que le passage à l'acte l'impliquait nécessairement, c'est bien ça que tu me demandes ? **Oui, que cela devenait presque un prolongement naturel...**

Sûrement, en ce sens-là, je ne peux pas dire que je ne revendique pas les études que j'ai faites puisqu'elles ne sont pas pour moi contradictoires avec mon travail artistique ; elles ont juste été étouffantes à un moment donné, c'est-à-dire qu'il a fallu vraiment que je m'arrête parce qu'il y avait trop de références et la référence impose un trop grand respect. J'ai l'impression que pour passer à l'acte il ne faut plus respecter, il faut avoir envie... une nécessité de faire du nouveau, quelque chose de nouveau et non du nouveau, quelque chose de singulier. Les études que j'ai faites sont vraiment ancrées dans la référence, ce n'est que ça, l'Histoire de l'art...

Je pense en même temps que ton intérêt pour la poésie sonore et Heidsieck en particulier, ce n'est pas que la poésie mais aussi le sonore. Si tu discutes avec quelqu'un de poésie sonore, j'ai l'impression que l'image mentale qu'il s'en fait, c'est aussi celle de la scène, de la représentation, du corps, de la voix...

C'est la performance **La performance n'est pas très loin.**

Elle fait partie intégrante de la poésie sonore, pour la plupart. Je sais que mon travail développe d'autres enjeux. C'est pour ça que je ne fais pas que de la poésie sonore, enfin il y a certaines pièces que l'on peut qualifier de poésie sonore je suppose.

Ce qui a été très fort avec Heidsieck, j'en parle parce que c'est la personne sur laquelle j'ai le plus travaillé et qui a été la plus importante pour moi après Kurt Schwitters, mais je l'ai moins bien connu ! Heidsieck est celui qui a fait sortir la poésie du livre pour la mettre sur scène, en incluant dans sa langue le quotidien. C'est lié aussi à sa voix, à l'enregistrement sur bande, les années 1950, c'est très historique, il y a un contexte particulier. Par exemple, il refuse que l'on reprenne ces performances, et moi, j'avais envie de... et c'est dans ce sens-là que je rejoins la danse et le théâtre, j'avais envie de partager cette expérience avec d'autres, d'être sur scène, de ne pas être dans un rapport intime et de pouvoir parler avec les autres en parlant un langage commun. D'où ma volonté de chercher la physicalité dans la poésie sonore pour déjouer le psychologique. Je ne veux pas non plus faire de théâtre au sens du théâtre français, je travaille avec des danseurs, je trouve qu'ils parlent mieux que les acteurs, ils ne sont pas pris par les références, un apprentissage trop lourd.

Les acteurs m'ennuient terriblement, alors qu'un danseur qui parle je trouve cela doublement intéressant, il ne sait pas faire. Et pour le coup, le travail sur le langage que je fais passe par l'intermédiaire de la contrainte physique, en essayant de donner place à une langue sans a priori – ce qui serait le but ultime –, mais évidemment ça ne se passe jamais ainsi. La première pièce chorégraphique que j'ai produite, c'était pour un dictionnaire et un danseur. Un dictionnaire que j'avais réalisé, une espèce de sculpture d'1,80 m. À l'époque j'avais travaillé sur une pièce d'Heidsieck qui s'appelle *Derviche/Le Robert* et à la fin de cette étude sur cette pièce, je ne pouvais plus regarder mon dictionnaire *Le Robert* tellement j'avais travaillé dessus, c'était compliqué, j'ai découpé toutes les pages du *Robert* et les ai enduites de paraffine au pinceau jusqu'à ce que le sens des mots disparaissent ; j'ai fait ça pendant deux ans, tous les jours, une dizaine de pages, ça m'occupait, je ne sais pas, et en fait à la fin, c'est devenu une colonne d'1,80 m, c'était assez drôle parce que je ne voulais pas faire cet objet, mais il se trouve que j'avais ça chez moi, cette sculpture de la taille d'un homme normal entre guillemets. Et les gens venaient chez moi et disaient : "Ouah, c'est super beau..." et je leur expliquais que c'était un dictionnaire couvert de paraffine, en fait cela donnait vraiment de souffler à ce dictionnaire, de l'enduire comme ça et de ne plus voir les mots et puis un jour, on m'a dit : "Ben tiens, ce serait bien que tu exposes ton dictionnaire". Et là, ça a été impossible pour moi d'exposer cette chose-là et je me suis dit : "Ok, je vais faire quelque chose avec ça, un solo pour ce dictionnaire et un danseur qui fait la même taille". Dans la pièce, le danseur, face aux spectateurs, disait : "Vous ne pouvez pas entendre ce que j'entends, je n'entends pas ce que vous entendez." Voilà, je crois que c'est le postulat de base de mon travail et en même on est ensemble, qu'est-ce qu'on fait de ça ? C'est important de s'entendre, de se parler, j'ai l'impression que le théâtre est encore un lieu privilégié pour ça, on vous écoute, quoi...

À plusieurs reprises, tu évoques la question du public, du rapport direct entre scène et public, forme et perception.

C'est important. Je sais que je fais des pièces pour un public, je ne le perds jamais de vue, même si je ne fais aucune concession. En même temps, j'ai choisi le théâtre, la scène, j'assume de me confronter à ça, dans un rapport à l'autre à travers un ou plusieurs interprètes.

Je projette beaucoup de choses dans mes pièces qui sont au finish pas du tout celles que j'attends, cela ne veut pas dire que ça me déplaît, mais ça m'étonne toujours. *Ta Ta Ta* (2005) est par exemple une pièce qui fait beaucoup rire les gens, or j'avais l'impression de faire une pièce extrêmement dure, finalement elle fait rire les gens à différents endroits. Initialement, je ne savais pas que ça allait faire rire. C'est bien que parfois les pièces les plus tragiques te fassent rire parce qu'elles te sauvent. Je projette aussi des idées infaisables en me disant que je n'ai pas assez de technicité physique ou parce que je ne me rends

pas bien compte, et du coup, je demande beaucoup... Par exemple, en travaillant sur la chute, je vois bien que c'est très compliqué à travailler, donc j'ai des envies physiques qui vont au-delà de la capacité du corps. Cela m'intéresse bien aussi.

Ça m'avait frappé que tu me dises ça, à nouveau je la remettais en dialogue avec l'idée d'une recherche fondamentale qu'on pratique en sciences. J'ai un ami qui était chercheur-chimiste embauché par une grosse boîte de cosmétiques avec beaucoup de pognon en jeu, il était dans un labo toute la journée, la seule chose qu'on lui demandait c'était de chercher. On ne lui demandait pas de trouver, mais de chercher. Et de temps en temps, évidemment il trouvait quelque chose d'incroyable qui était après, donné à des ingénieurs ou à je ne sais qui qui s'arrangeaient pour modéliser le machin et en faire un business. Mais lui, son boulot c'était de chercher. Je trouve cela extraordinaire qu'il y ait à un moment donné cette capacité offerte à une personne d'être dans un lieu où la seule chose qu'on lui dise, "on ne sait pas quoi... mais cherche". Quand tu m'as parlé de cette question de l'infaisable, ça m'a tout de suite intéressé. Dans l'irréalisable il y a un au-delà. Est-ce qu'il n'y a pas dans cette idée autre chose que de la physicalité par exemple mais aussi le chercher sur, le chercher quoi ?

C'est sûr. Par exemple, quand j'ai l'impression de progresser et que je sors d'une pièce en me disant : "La prochaine fois, ce sera mieux, je saurais faire..." j'ai l'impression d'avancer dans mon travail, je ne me dis pas : "Tiens, je fais une œuvre". En ce sens, je travaille comme un chercheur. J'ai la sensation que ma pièce est finie et que je la joue, mais je sais que la pièce suivante va être dans la continuité de ça, et je continue à chercher. Je comprend aussi que chaque pièce me permet de résoudre certaines questions, donc je continue en me disant : "Vivement la prochaine pour en résoudre d'autres." **Es-tu d'accord avec cette idée qui dit que finalement l'œuvre d'un artiste, c'était toujours la même chose, la même question mais à travers des outils, des formes qui évolueraient dans le temps en suivant un cheminement ?**

Non seulement, je suis d'accord, mais je suis sûre de ça. Je crois qu'on fait toujours la même pièce, de façon différente et avec de nouvelles personnes. Dans les œuvres d'artistes que j'aime, je sens souvent une même question, à travers des pièces différentes. On repère ça assez vite.

Travailles-tu par collage ?

Oui, et je crois que c'est pour ça que je fais de la scène. Tu as des acteurs, des spectateurs et le drame se situe là entre les deux. Je n'ai pas besoin de jouer le drame puisqu'il est là, entre les gens qui te regardent et ceux qui jouent en face de toi. Et dans le collage c'est toujours ça qui est sublime, c'est cet endroit de frottement-là.

Je prends le théâtre comme ça. Je dis toujours théâtre ; pour moi, ce n'est pas ce qu'on entend par là, je parle des acteurs alors que ce sont des danseurs, c'est des gens qui actent. Je crois que c'est ça que j'aime dans le collage.

Est-ce que la parole, le corps et le jeu vont être collés ou plutôt pensés comme des éléments à coller ?

Le collage est un principe d'écriture, je suis quelqu'un qui vole, qui colle beaucoup. Donc oui, après

le langage, la langue n'est jamais collée sur le corps. Ce qui m'intéresse c'est qu'elle le traverse, vive avec lui, mais je ne la colle pas, sauf quand je m'amuse à faire des doublages. Je te parlais de Godard tout à l'heure, ce n'est pas très incohérent tout ça. Il y a du magistral là-dedans.

Quel type de rapport penses-tu avoir dans le cadre d'un atelier-workshop comme celui que tu vas faire avec les étudiants, sachant que la nature de la relation, de la demande est particulière à l'école des beaux-arts, qui n'est pas tout à fait la même que de travailler avec des interprètes où tu cherches quelque chose en particulier, alors qu'avec les étudiants...

C'est un peu différent dans le sens où quand je convie des acteurs j'ai dans l'espoir d'aboutir à un résultat certain, avec des étudiants c'est plutôt de partager ma recherche et de dire voilà ce qui m'intéresse, c'est ça et peut-être que grâce à ça on va pouvoir faire quelque chose ensemble. Je n'ai pas l'image d'une finalité même si je sais ce dont j'ai envie, je ne projette pas. Ce serait compliqué d'ailleurs de présupposer une pièce, en créant une sorte de système entre eux et moi pour produire une forme de langage ou travailler un endroit du langage qui m'intéresse ; je crois que je vais faire la même chose avec des étudiants. Après selon ce que je passe... je ne vais pas leur demander de tomber pendant des heures en se prenant une porte dans la gueule... quoique je pourrais aussi... j'y vais en me disant je fais tel type de travail et on va voir ce que ça produit si je partage mes interrogations, ma recherche... ce sont plutôt des expériences à partager, sur lesquelles je m'appuie depuis un certain temps. Très souvent, les premières semaines de répétitions quand je suis en création, sont les mêmes. Je demande à quelqu'un de prendre un texte, de le lire en courant, en marchant, entre deux points, que je peux rapprocher, ce sont des exercices très simples...*

— FANNY DE CHAILLÉ

a travaillé pendant plusieurs années avec le chorégraphe D. Larrieu au CCN de Tours en tant qu'assistante à la mise en scène. Elle collabore également avec M. Doze (réalisation des films du solo *sous exPosé*), R. Ouramdane sur *Face cachée*, *À l'Œil nu* et *Les Morts pudiques*.

Depuis 1998, elle réalise des installations : *Le Karaokurt* (karaoké réalisé à partir de l'œuvre de K. Schwitters, *Ursonate*), *La Pierre de Causette* (installation performance, fac-similé de la pierre de Rosette), mais aussi des performances : *Le Robert* (performance pour un danseur et un dictionnaire) ; *Le Voyage d'hiver* (lecture synonymique d'un texte de G. Perec) ; *Wake-Up* (concert de réveils). En 2002, elle crée *Underwear*, chorégraphie pour huit interprètes masculins ; en 2005, *Ta Ta Ta* avec Ch. Bombal, M. Doze, Ch. Ives, G. Monsaingeon. En 2006, pour le Domaine départemental de Chamarande, elle crée et interprète avec Ch. Ives, *Amérique*.

Atelier-Workshop
sous la conduite de Fanny de Chaillé

LUN. 13 > JEU. 16.11 / 10H > 12H30 / LU / ATELIER 2

La Feuille

Après avoir travaillé ensemble pour la pièce *Numéro*, Nicolas Floc'h et Emmanuelle Huynh continuent avec *La Feuille* de confronter leurs visions de l'espace sur scène... Des monochromes polymorphes flottent, se dressent, s'évanouissent dans l'espace vide. Créée à l'occasion d'une exposition de Christophe Cuzin dans la Chapelle du Genêteil à Château-Gontier, cette performance est aujourd'hui reprise et adaptée au cadre particulier du musée des beaux-arts de Nantes.

Entretien avec Emmanuelle Huynh

J'ai remarqué en parcourant ta bibliothèque des ouvrages de littérature, sociologie, philosophie (pour dire vite), de danse et d'arts plastiques. Je pourrais dire qu'à travers elle, c'est tout à la fois une formation et un parcours intellectuels qui se donnent à l'interprétation, mais tout un champ de curiosité qui déborde largement ceux de la danse et du savoir, pour se confronter aussi à celui des formes, de l'esthétique et des processus de création autres. Qu'en penses-tu ?

La chronologie de cette bibliothèque donne des indices sur mon comportement artistique, son évolution. À l'origine (il y a vingt-cinq ans), il y avait presque exclusivement des ouvrages de philosophie que j'étudiais parallèlement à la danse : l'épistémologie, la philosophie américaine pragmatique, Nietzsche, Spinoza, Deleuze en historien de la philosophie et un peu d'esthétique constituaient le cœur de cette bibliothèque. Dix ans après, vers 1995, elle contient de nombreux catalogues d'artistes et d'expositions. Ce sont des démarches personnelles, des œuvres qui me travaillent. Je lis moins de philo comme si une forme de généralité me devenait un peu étrangère ou que je désire qu'elle le devienne. Je commence à lire de la poésie et de la littérature, à aller au cinéma, alors que je l'ai très peu fait jusqu'alors (arguant du fait que "les histoires" ne m'intéressaient pas). Puis des écrits d'artistes (Judd, Bergman...) pour comprendre comment ils fabriquent et ce qui les nourrit. Plus récemment des ouvrages militants, politiques sont arrivés, qui témoignent de comment des pensées se transforment en actes dans la sphère civile. Quelques ouvrages sur la danse (histoire, écrits et témoignages, photos) sont là aussi. J'ai une curiosité permanente pour les ressorts de la création, les embrayeurs des œuvres et les œuvres elles-mêmes.

Dans ta recherche en danse, tu as choisi à plusieurs reprises de collaborer avec des artistes (plasticiens, compositeurs) et/ou de recourir à des textes ou fragments de textes d'écrivains et poètes. Comment a agi sur ton parcours cette proximité d'un art vers et avec un autre ?

Chaque pièce possède son propre centre de gravité, ses outils, sa méthodologie, son mode de collaboration. Dans *Distribution en cours* (2000), c'est la collision des temps et des présences au travail, - les objets ordinaires, l'astrophysique et les corps des danseurs -, qui me travaillaient. L'astrophysique m'a entraînée vers une considération des petits événements qui peuvent avoir d'énormes conséquences. L'espace de la pièce se déroulait de gauche à droite comme l'écriture d'un livre. On pouvait littéralement la lire. C'est l'expérience physique de la lecture qui a guidé ma fabrication de l'espace. Les traces de la pièce subsistaient à gauche pendant que l'action avançait vers la droite pour aller s'écraser contre le mur de lumière de Caty Olive. Lire n'est pas que cérébral, c'est aussi un mouvement. La lecture m'a souvent direc-

tement mise en mouvement : quand j'ai du plaisir à lire, quand je suis nourrie par un concept ou par de la poésie ou la vision d'une pièce d'artiste, ça me soulève immédiatement ! Mieux vaut donc lire dans un studio de danse ou dans un endroit un peu spacieux !!!

Dans *Bord*, tentatives pour corps, textes et tables, il s'agissait de l'émergence du texte dans le corps. J'ai voulu construire un lieu physique pour la poésie de Tarkos, le corps même du danseur et aussi "sa" scène avec la commande de tables à Nicolas Floc'h. La façon dont Tarkos, Fourcade, Roubaud, Prigent créent des liens, "inventent" leur réalité, a été un support puissant. Je "collabore" avec les autres arts par glissements, métonymie, empathie et capillarité des processus ! Leur façon de créer libère ma propre imagination.

Qu'est-ce qui se travaille dans la collaboration avec l'autre... Comment cherche-t-on à deux voix, deux corps ?

La performance *La Feuille* dépouille l'espace de la représentation pour tendre à une abstraction quasi calderienne ; les suspensions se trouvant inversées dans une sous-tension. De facto, cette déposition me semble être le lieu de la question posée par *La Feuille*.

_EMMANUELLE HUYNH
Née en 1963, à Chateauroux, E. Huynh a fait des études de philosophie et de danse. Elle a participé en tant qu'interprète aux projets de N. Collantes, H. Robbe, O. Duboc, C. Contour, le Quatuor Knust, D. Hay. Collaboratrice de la revue *Nouvelles de Danse*, elle a mené, depuis 1992, une série d'entretiens avec T. Brown. En 1994, elle bénéficie d'une bourse *Villa Médicis hors-les-murs* pour un projet au Vietnam, et crée à son retour, le solo *Múa*. Elle poursuit son travail chorégraphique en 1997 avec *Passage*, en 1998 avec *Tout contre* puis *Distribution en cours* en 2000. Elle collabore régulièrement avec des artistes plasticiens (E. Dietman en 1997 pour la performance *Le modèle modèle, modèle* ; F. Lormeau pour *Vasque fontaine/partition Nord*, N. Floc'h pour *Bord, tentative pour corps, textes et tables* en 2001, *Numéro* en 2002, *Heroes* et *La Feuille* en 2005, F. Lerat pour *Visite guidée/vos questions sont des actes*, en 2003) et propose des performances dans des musées. *A Vida Enorme/épisode 1* est créé en novembre 2003. *Heroes*, pièce pour sept danseurs et un musicien a été créée en mai 2005 à Angers, présentée au Théâtre de la Ville à Paris puis en tournée. E. Huynh a créé une première version solo de sa prochaine création, *Le Grand Dehors*, en juin 2006 à l'Ircam dans le cadre du festival Agora ; sur une musique de P. Jodkowski et un texte de F. Bon, *Le Grand Dehors* sera créé à l'automne 2007.
E. Huynh est directrice artistique du Centre national de danse contemporaine Angers depuis janvier 2004.

Il y a plusieurs degrés dans ce qu'on appelle généralement la collaboration. Ce qui s'y travaille, c'est la capacité de se déplacer, de lâcher des réflexes compositionnels habituels. C'est la capacité à laisser l'autre agir en et sur soi. Chaque collaboration a un protocole spécifique. Dans *Bord*, j'ai commandé des tables à Nicolas. Les caractéristiques physiques, spatiales de ces tables, le prérequis que j'avais posé qu'on jouerait toujours dans des espaces non théâtraux ont donné des assises à la pièce avant même qu'on ait inventé un seul mouvement. Dans un sens, j'avais déjà tout anticipé en posant le cadre de l'action. La collaboration était très circonscrite à ma vision, ma problématique de mettre le texte en corps.

Il en a été tout à fait autrement pour *Numéro* (2002) et *La Feuille* (2004). Nicolas Floc'h avait ramené des objets usuels du Japon, des cannes à pêche télescopiques. Nous avions envie de nous mettre à égalité devant ces objets et de construire l'espace ensemble sans s'occuper de nos "métiers" habituels (celui qui fait des objets, celle qui danse). D'être ensemble aussi sur le plateau. Le travail a alors fonctionné par libre association, par visions qui se répondaient. Nicolas avait l'idée très forte qu'il

voulait construire la lumière, qui elle-même définirait l'espace. C'est ce qui a donné ce début où la lumière se plante littéralement dans le mur par le biais des flèches fluorescentes. C'était aussi le moment où il a commencé à travailler avec le matériau carton. Suite à ce voyage au Japon, nous étions d'accord pour travailler "pauvrement", c'est-à-dire avec peu de variations de matériau et dans une idée de détournement de l'objet. Très vite, lorsque nous cherchions, j'ai eu le sentiment que nous mettions en scène un numéro de prestidigitation (le noir, les flèches, la boîte en carton, un homme, une femme sur un plateau qui se manipulent ou manipulent des objets) et qu'il fallait filer la métaphore jusqu'au bout : je suis donc devenue l'assistante du magicien, la construction en saynettes s'est trouvée validée de fait.

Nous avons beaucoup discuté les images produites, nous nous sommes relayés sur scène pour que chacun puisse dire à l'autre ce qu'il voyait. La pièce s'est construite très vite et dans une sorte de plaisir enfantin. À cet endroit, on peut dire que le travail fonctionne comme une sorte de libre association, de cadavre exquis où chacun doit se retrouver dans cette vision produite à deux. Nos "compétences"

respectives sont alors très importantes, elles ne sont jamais abandonnées au profit d'une fusion. Nicolas voit ou veut des choses précises en terme d'espace. Je suis très attentive à la dramaturgie de la pièce qui passe par un travail sur le temps, le son.

Le jour de la deuxième représentation à la Ménagerie de Verre à Paris en décembre 2002, j'aperçois dans un coin une grande feuille craft. Je pense immédiatement à la pièce de Mike Kelley constituée d'un tapis avec des bosses à cause de présences souterraines. J'ai eu envie d'un Kelley rampant et nous avons intégré la chose pour le soir même en riant (sous feuille) de notre trouvaille. Très sérieusement, la feuille redressée nous renvoyait à des proportions, des lignes, des architectures, des agencements perçus au Japon. Les objets n'ont donc cessé d'être transitionnels dans ce travail : on y déposait des visions personnelles et ils nous renvoyaient de nouvelles images que l'on a pu à nouveau travailler. Pour moi, c'est la collaboration la plus aboutie que j'ai vécue en termes d'échanges, de partages des processus et des territoires.

La Feuille est une extension de *Numéro* en quelque sorte. Nous n'y travaillons que le matériau feuille. Bertrand Godot, de la Chapelle du Genêteil nous a invités à agir dans l'exposition de Christophe Cuzin. Les ouvertures de la Chapelle étaient recouvertes de monochromes de couleurs. *La Feuille* répondait à ces monochromes. Et c'est presque une histoire de la peinture, de la sculpture qui se joue là derrière encore une fois quelque chose de ludique, joyeux et assez simple : des feuilles colorées se déplacent au sol, remontent le mur, tentent de s'accrocher, se froissent...

À la Chapelle de l'Oratoire à Nantes, ce sera la première fois que nous jouerons *La Feuille* hors du contexte de l'accrochage de Christophe Cuzin : j'y vois en effet une déposition de la représentation, une sorte de sous-régime de la scène qui fait écho pour moi avec tout le travail au sol qui caractérise la danse moderne et contemporaine.*

La Feuille

Performance d'Emmanuelle Huynh et Nicolas Floc'h
Avec Emmanuelle Huynh, Nicolas Floc'h et Nuno Bizarro.
Régie générale François Le Maguer
Production Cndc, Angers
coproduction La Chapelle du Genêteil, Château-Gontier
Le Cndc est une association Loi 1901 subventionnée par le ministère de la Culture et de la Communication Drac des Pays de la Loire, la Ville d'Angers, la Région Pays de la Loire et le département de Maine-et-Loire.
La Feuille a été créée le 15 janvier 2005 à la Chapelle du Genêteil, Château-Gontier.

JEU.16.11 / 16H30 /
MUSÉE DES BEAUX-ARTS, CHAPELLE
DE L'ORATOIRE

_NICOLAS FLOC'H
Plasticien et diplômé d'un master à la Glasgow School of Art, N. Floc'h expose régulièrement dans des centres d'art et des musées en France et à l'étranger. Il travaille avec des danseurs dans le cadre de laboratoires (Edelweiss, Hourvari, Kyoto Creators Meeting...). N. Floc'h réalise ses propres projets en collaboration avec des chorégraphes comme A. Michard, E. Huynh, R. Ouramdane ou l'éclairagiste C. Olive. Il développe aussi des projets à partir d'une structure, *Structure multifonctions*, dans laquelle il invite divers artistes à intervenir. Le catalogue *Nicolas Floc'h in Other Words*, est paru aux éditions Roma en juin 2005.
Expositions personnelles récentes
2006, *Structures odysseennes*, MAC/VAL, Vitry sur Seine ;
Véhicule, Transpalette, Bourges.
2005, *Vanité*, Le Confort Moderne, Poitiers.
2004, *Beer Kilometer*, W139, Amsterdam, Pays-Bas ;
Peintures, Frac des Pays de la Loire, Instantané, Carquefou.
2002 -- + + +)]]]]], Frac Nord Pas-de-Calais, Dunkerque ;
FF/FP, Fujikawa next, Osaka, Japon.
2001 FF (*Functional Floors*), galerie Le Sous-Sol, Paris.

_NUNO BIZARRO
Il a commencé sa formation en danse au Ballet Gulbenkian à Lisbonne avec Carlos Caldas. Depuis 1990, il poursuit son entraînement, privilégiant les techniques contemporaines et d'improvisation, à Lisbonne, Paris, New York et Berlin. Dans les années 1990 il rencontre Luciana Fina et João Fiadeiro avec lesquels il fonde Re.al et Lab., un lieu de réflexion, formation et présentation de créations pluridisciplinaires. Entre 1990 et 1996 il est interprète auprès de João Fiadeiro. En 1997, il crée *Stand By* avec L. Lamers. Depuis 1995, il rejoint les projets de M. Tompkins, H. Sonenklar, X. Le Roy, M. Stuart, D. Hernandez, Ch. de Smedt puis V. Mantero, B. Charnatz, R. Ouramdane, J. Lacey, M. Monnier et E. Huynh.
En 2005-2006, il chorégraphie *Revolver* avec I. Schad, crée *Heroes* avec E. Huynh et *Quintette Cercle* avec B. Charnatz. Il enseigne et poursuit une formation Feldenkrais à Paris.

Novembre 2006	Lundi 13.11	Mardi 14.11	Mercredi 15.11	Jeudi 16.11
10h00	Le Lieu Unique Atelier 2, premier étage Atelier – Workshop sous la conduite de Fanny de Chaillé avec 20 étudiants de l'erban			
12h00	erban, galerie Vernissage exposition Bernhard Rüdiger			
14h30	Le Lieu Unique Salon de musique, premier étage Rencontres, débats <i>Parler la danse</i> Ouverture et intervenants Emmanuelle Chérel Daniel Perrier Léa Gauthier Olivier Sécardin David Zerbib <i>Revue Mouvement</i>	Le Lieu Unique Atelier 2, premier étage Intervenants Isabelle Launay Laurent Pichaud Bernhard Rüdiger	Le Lieu Unique Atelier 2, premier étage Intervenants Fanny de Chaillé Lorena Dozio Jessica Batut João Fernando Cabral	Le Lieu Unique Atelier 2, premier étage Intervenants Laurence Louppe Cécile Proust Emmanuelle Huynh Nicolas Floc'h
17h00			Musée des beaux-arts – Salle du XIX ^e siècle Performance XX^e – FIN, Cry Bernhard Rüdiger, Gilles Grand pour 15 interprètes	
18h30	Le Lieu Unique Atelier 2, premier étage Live <i>Les langages de la danse</i> Conférence massée Distraction Isabelle Launay Latifa Laâbissi Laurent Pichaud		Le Lieu Unique Grand atelier Conférence rampée femmeusesaction #5 Laurence Louppe Cécile Proust	Musée des beaux-arts Chapelle de l'Oratoire Performance cachée La Feuille Emmanuelle Huynh Nicolas Floc'h Nuno Bizarro
20h30	Le Lieu Unique Salon de musique Scènes <i>Formes de la danse</i> Vidéo Danse My Lunch with Anna Alain Buffard	Le Lieu Unique Grand atelier, Scène Pichet Klunchun and Myself Jérôme Bel, Pichet Klunchun	Le Lieu Unique Grand atelier Scène Est-ce que tu peux te déplacer... Lorena Dozio Je suis un samouraï Jessica Batut Mania de ser profundo... João Fernando Cabral	

erban

le lieu unique
SCÈNE NATIONALE DE NANTESMusée des beaux-arts
NantesAssociation Fenelon
Nantes