



Pauline Le Boulba, *As Buffard As Possible*, « *amour et pastèque* ». Courtesy de l’artiste

Traduire l’intime

Créer les conditions pour sortir de soi et investir la danse tel un espace collectif et de transmission. C’est ce à quoi se sont attelés les chorégraphes avec qui nous avons collaboré cette année. Certains ont fondé leur partition sur une enquête menée auprès d’habitants d’une ville (Lenio Kaklea). D’autres ont exploré la lignée, choisie, des pairs qui les ont précédés (Laurent Pichaud, Pauline Le Boulba). Alain Michard quant à lui a créé des espaces de rencontre au présent entre artistes et chorégraphes, pour mettre en partage l’histoire de la danse que chacun porte en soi. Tous ont opéré des déplacements qui inscrivent leur recherche artistique dans une démarche ouverte, prenant le risque d’une forme finale inconnue parce que non projetée, mais se développant progressivement, au gré des rencontres et en fonction de la pluralité des voix qu’elle incorpore en cheminant.

Lenio Kaklea est allée à la rencontre de plusieurs centaines d’Albertivillariens pour les interroger sur leur « pratique », affinant auprès d’eux et dans l’échange ce que ce mot même recèle. Ce faisant, la chorégraphe a préféré au plateau la rue pour chorégrapier, aux autoréférencements du champ de la danse, les dialogues générés par sa collecte de témoignages pour dresser un certain portrait de la ville riche de ses voix singulières. Partant ainsi à la recherche de « tiers » (un extérieur comme un tiers paysage, celui qui ne nous appartient jamais tout à fait) pour faire évoluer les lignes de sa propre pratique. De ces rencontres ont émergé de nouveaux gestes (« comme un monde de possibilités ») qui constitueront la matière de sa partition chorégraphique.

C’est auprès d’un groupe bien plus restreint, et cette fois composé de binômes d’artistes et de chorégraphes, qu’Alain Michard a voulu vérifier

l’hypothèse qu’il s’était formulée spontanément devant une danse de Trisha Brown : dans chaque corps de chorégraphe se tient « toute une histoire de la danse » particulière. Il a, pour ce faire, invité des binômes, dont certains échangeaient pour la première fois, à travailler en privé quelques jours ensemble avant d’ouvrir leur recherche au public. Il a ainsi fait de son projet le lieu d’une exploration collective séquencée sur plusieurs mois, filmée à chaque fois, en vue d’une installation vidéo à venir, qu’il imagine là encore en collaboration avec le plasticien Nicolas Floch’. Via leur contribution pour ce journal, ses invités déposent une trace de ce qui s’est joué pendant ces périodes de réflexion et pratique croisées : dans l’écriture de Marcelline Delbecq, dans la partition de DD Dorvilliers, dans les images produites d’Alice Gauthier.

C’est au contact des autres que l’on comprend ce que l’on fait. Les deux journaux de bord publiés dans ces pages de Laurent Pichaud et de Pauline Le Boulba, qui sont venus l’un comme l’autre pratiquer et enseigner aux Laboratoires cette année, rendent compte des trajets parcourus dans les pas d’autres chorégraphes, Deborah Hay pour le premier, Alain Buffard pour la deuxième. Embarqués, ils ont chacun circulé de pièces chorégraphiques en lieux de vie, de lieux de travail en documents d’archives, partageant des questions similaires : comment investir activement le travail d’un autre ? Quelle compréhension de l’œuvre affleure par la connaissance de son intimité (surtout quand la ligne de partage entre l’art et la vie est fine) ? Comment un chorégraphe se laisse gagner par la pratique d’un autre ? Comment considérer une pièce originale non seulement comme un espace à étudier, un espace d’inspiration mais aussi comme « un bord duquel partir », comme le dit si justement Pauline Le Boulba, pour créer sa langue propre ?

Édito	
Alexandra Baudelot, Mathilde Villeneuve	p. 01
Une encyclopédie des pratiques	
Lenio Kaklea, Alexandra Baudelot	p. 02
Journal de bord, Mad Brook, Vermont, août 2017	
Laurent Pichaud	p. 05
As Buffard As Possible	
Pauline Le Boulba	p. 08
EN DANSEUSE	
Alain Michard	p. 12
Il danseuse	
Marcelline Delbecq	p. 14
Filmer la mémoire	
Alice Gautier	p. 14
Notes for a 6 minute film	
DD Dorvillier	p. 15

UNE ENCYCLOPÉDIE DES PRATIQUES

ENTRETIEN

LENIO KAKLEA ET ALEXANDRA BAUDELOT

Alexandra Baudelot — Comment est né le projet *Encyclopédie pratique* ?

Lenio Kaklea — J’ai commencé à réfléchir à la place des pratiques au cours de l’été 2015, après avoir lu plusieurs livres du sociologue américain Richard Sennett. Dans *La Culture du nouveau capitalisme*, en particulier, Sennett montre en quoi le néolibéralisme a transformé notre manière de travailler. Cette lecture m’a conduite à m’interroger très concrètement sur mes propres pratiques, et sur la façon dont certaines d’entre elles se transforment ou disparaissent.

A. B. — Comment ces pratiques ont-elles évolué, lorsque tu es devenue une professionnelle de la danse ? Quelle différence fais-tu entre pratiques amateur et professionnelle ?

L. K. — En devenant une professionnelle, je me suis trouvée assignée à un rôle d’entrepreneuse alors que, jusqu’à présent, j’avais pensé la chorégraphie comme un *craft*, un savoir-faire. Je devais gérer l’administration, la production, la communication, l’organisation et la diffusion de mon travail, et ces activités s’ajoutaient au temps de recherche dans le studio, ainsi qu’à mon entraînement physique. Dans le même temps, je faisais face à une précarité croissante qui mettait en péril les moyens d’exercer mon métier dont je pouvais disposer. J’étais consciente que je n’étais pas la seule à être confrontée à cette impasse. En élargissant le questionnement à d’autres pratiques, professionnelles ou amateurs, exceptionnelles ou quotidiennes, qu’elles soient artistiques ou non, j’ai pensé que je pourrais réfléchir plus largement aux effets du néolibéralisme sur nos manières de vivre. À l’été 2015, j’ai été invitée à participer à un petit festival de danse contemporaine, *À domicile*, qui se tient à Guissény, un village dans le Finistère Nord. *À domicile* se déroule dans un contexte très particulier puisque les habitant·e·s du village en sont à la fois les organisateur·rice·s et les participant·e·s. Cela m’a donné envie de faire le portrait de Guissény à travers les pratiques de ses habitant·e·s. C’est là que le projet est né. En 5 jours, j’ai réalisé une enquête en distribuant aux habitant·e·s des formulaires, puis j’ai édité les réponses sous forme de portraits. Je les ai lus au moment de la restitution publique, pendant que le texte défilait devant les spectateur·rice·s. Si le projet a beaucoup évolué depuis, cette étape a été décisive pour le projet de *l’Encyclopédie* que je développe aux Laboratoires.

A. B. — Les portraits de Guissény dessinent un paysage, une forêt de pratiques au travers desquelles se lisent l’identité des personnes et la diversité des existences. Le protocole que tu as mis en place dans le contexte d’Aubervilliers confère à ce qui en ressort une dimension sociale.

L. K. — Le projet articule les approches individuelles et sociales. Les portraits parlent de la relation intime de chaque participant·e à sa pratique mais leur regroupement,

la dimension encyclopédique du projet nous permet de changer d’échelle et de penser ces relations dans leur dimension sociale.

A. B. — Pour autant, il n’est pas question, ici, d’enquête anthropologique.

L. K. — Pour moi, faire une enquête supposait d’être sur le terrain, de rencontrer des gens, de leur poser des questions au sujet de leurs pratiques, de recevoir leurs réponses, de préciser aux cours de l’entretien les différentes manières de faire. Le terrain possède une dimension chorégraphique. Nous avons utilisé un formulaire d’une vingtaine de questions, ce qui était une première étape d’écriture. Celle-ci dessine le contenu des réponses, chorégraphie l’échange, lors de l’entretien. L’enquête a duré environ huit mois. Je n’ai pas mené ce travail seule : nous étions quatre, parfois davantage – Oscar Lozano, qui m’assiste dans cette recherche, Pierre Simon, qui travaille aux Laboratoires, Chabanne Terchi, qui s’est jointe à nous ponctuellement, ainsi que des habitants d’Aubervilliers, parmi lesquels Maryse Emel qui, plusieurs fois, s’est emparée du formulaire pour aller interviewer des gens. Environ 300 personnes nous ont répondu. On avait des bases sur la commune, comme le café associatif Le Grand Bouillon, les AMAP, le PIJ (Point d’information jeunesse), la Mission locale, les médiathèques, *Chez Tania*, un institut de beauté. On a suivi les événements organisés par la vie associative de la ville : la Journée internationale des langues maternelles, La Rue est à nous, une journée des sciences à l’école Robespierre. Nous nous sommes joint·e·s à des associations éducatives. Grâce à Wilfried Serisier, nous avons pu assister à des réunions au sein des établissements normalement réservés aux élèves et à leurs parents. Je me suis associée à La Fripouille, un projet associatif militant de la ville dirigé par Diana Drljacic. J’étais guidée sur les lieux par Antoine Montezin, militant écologiste, avec qui nous nous sommes baladés à vélo. En somme, nous avons cherché à rencontrer ceux qui sont actifs sur le territoire. Cette phase s’est terminée le 1^{er} juillet 2017, avec la Fête des associations.

A. B. — Ce qui frappe, à la lecture des questionnaires, c’est que les réponses qui y sont données s’inscrivent, pour la plupart, dans une logique chorégraphique : le corps y est omniprésent, quelles que soient les pratiques évoquées. Comment abordes-tu cette dimension chorégraphique ?

L. K. — À travers ces pratiques, on voit des personnes marcher dans la ville, tourner en rond dans leur appartement, danser en face de leur webcam, dans la rue, haïr leurs collègues de bureau, s’approprier l’espace public, transgresser les règles de la bibliothèque, inventer des protocoles pour regarder les autres passagers des transports en commun, offrir des cadeaux dans des boîtes... Ce qui m’intéresse, c’est justement tout ce qui n’est pas chorégraphique à proprement parler. Je cherche à travailler avec la

capacité du théâtre à interroger le monde dans lequel nous vivons. Aubervilliers est une partie du monde où apparaissent des pratiques d’émancipation et d’aliénation. J’explore les manières dont nous réussissons ou échouons à construire notre liberté.

A. B. — En tant que chorégraphe, tu cherches à mettre en place des stratégies d’émancipation par rapport à un système de production et de création de plus en plus contraignant. Face à quoi tu instaures des méthodologies qui ne sont pas toujours les plus faciles, ne serait-ce que parce qu’elles abordent des territoires complètement nouveaux. Lorsque tu as commencé à enquêter, tu as immédiatement été confrontée à la résistance passive des Albertivillariens, non habitués à un tel protocole artistique. Or, tu parviens, chaque fois, à mettre en place des stratégies pour désamorcer ces résistances.

L. K. — Le formulaire contient 20 questions simples à propos de quelque chose qu’on fait tous les jours. Les difficultés que j’ai rencontrées étaient plutôt liées à la masse des réponses à recueillir. Il a aussi fait très froid cet hiver, se balader et rester longtemps dehors était difficile. Il fallait réussir à obtenir des réponses précises sur des pratiques qui n’étaient pas conceptualisées par les acteur·rice·s. Ni Oscar, ni moi ne sommes français·e·s. Certaines des personnes que nous avons interviewées avaient des difficultés à s’exprimer à l’écrit. Il y avait aussi de très grandes différences culturelles. Ils·Elles ne connaissaient pas Les Laboratoires d’Aubervilliers, ne comprenaient pas en quoi leurs pratiques pouvaient m’intéresser et ne savaient pas ce qu’était la danse contemporaine. Enfin, un certain nombre de communautés restent difficilement accessibles. La communauté chinoise, par exemple.

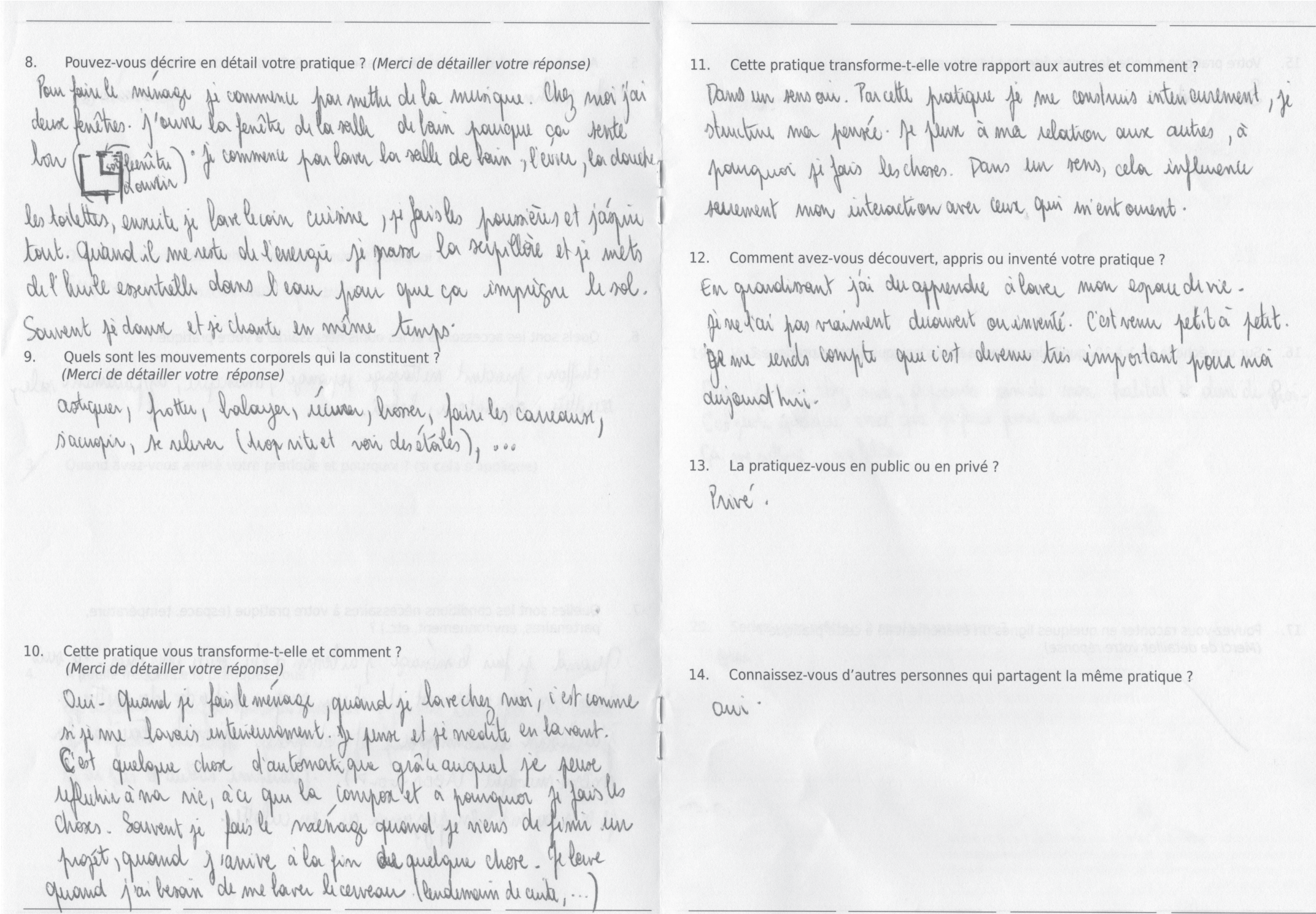
A. B. — Tu as eu affaire à des gens très différents. Au fur et à mesure que tu leur demandais de préciser des choses, une relation s’est élaborée, qui me semble très construite sur un rapport de corps-à-corps. Tu cherches à les amener à préciser leurs propres pratiques : ce que ça leur fait à eux, dans leur vie et, évidemment, à travers leur corps puisque, bien souvent, ces pratiques y reconduisent, qu’elles soient elles-mêmes purement physiques, ou plus spirituelles, intellectuelles.

L. K. — Certaines personnes préféraient que je les interviewe. La dimension physique était une des dimensions qui m’intéressaient.

A. B. — As-tu eu le sentiment que les gens se livraient facilement ?

L. K. — Beaucoup se sont livrés bien plus facilement que je ne l’aurais pensé.

A. B. — Certains témoignages en sont même déroutants.



Reproduction d'un formulaire collecté pour l'Encyclopédie Pratique @ Lenio Kaklea

L. K. — Toutes les réponses des personnes qui ont vraiment essayé de répondre m'ont semblé intéressantes. Leurs réponses me mettaient face aux comportements humains, à ce qu'ils peuvent avoir d'absurde, de ridicule, d'ennuyeux ou de poétique. L'écrit créait aussi une distance. On n'est jamais dans quelque chose de surexposé, mais dans une forme de confession. Leurs mots créent des sensations et des images que j'aimerais pouvoir transformer en mouvement.

A. B. — La façon dont les gens vivent leur pratique, la façon dont ils se l'approprient est l'origine et le point d'arrivé que tu vises, dans ce travail.

L. K. — Ce qui m'intéresse c'est, entre autres, comment des gestes, par leur répétition, et des pratiques, par leur ritualisation, nous organisent et nous transforment au quotidien.

A. B. — À l'étape de l'enquête, du protocole, de la récolte des témoignages de ceux qui ont répondu au questionnaire succède la création d'un livre et d'une pièce chorégraphique. En quoi ces différentes phases se nourrissent-elles les unes des autres et en quoi sont-elles, au contraire, autonomes ?

L. K. — La publication est le fruit de l'enquête. Elle contient la totalité des interviews sous la forme de portraits individuels ou collectifs. Il y a, également, un lexique des notions qui permet de faire des liens entre différents portraits. Par exemple, plusieurs pratiques ont recours à la position allongé : pour lire, pour se relaxer, pour rêver, pour se mettre en contact avec sa propre respiration, pour danser, pour photographier, pour se cacher... La publication est indépendante de la pièce scénique, et vice-versa. Pour la création, j'ai choisi seulement certains portraits et certaines notions que je traduis en

mouvements. Je cherche à traduire l'intimité de l'écriture des portraits dans l'espace scénique.

A. B. — D'un côté, il y a ce qui aura été mouliné pour ressortir sous forme d'un spectacle. Et, de l'autre, ce que tu auras non pas traduit, puisque tu t'efforces de conserver intégralement ce que les gens racontent, mais la retranscription des propos des gens *via* un travail de réécriture pour le livre.

L. K. — Nous gardons intacts le style de l'écriture et les expressions utilisées par les interviewé·e·s. Nous ne modifions que ce qui nous semble essentiel pour la compréhension. Puis nous opérons un montage, soit en rassemblant plusieurs portraits de la même pratique en un seul portrait collectif, soit en raccourcissant certains portraits individuels, pour des raisons d'économie. Comme je le disais tout à l'heure, le formulaire a donné une orientation aux réponses des interviewés, il a défini un rythme et un caractère commun à toute la collecte, et ce, malgré la grande amplitude des réponses. Nous sommes probablement dans la répétition du même plutôt que dans l'exposition de la différence.

A. B. — Il est alors nécessaire de formaliser les choses pour qu'elles puissent être transmises et lues. Tu as travaillé sur cette phase de réécriture en compagnie de Lou Forster.

L. K. — Ce qui est intéressant, dans le choix de l'écriture, c'est qu'elle donne plein de possibilités d'activation : la lecture des portraits en *live*, l'enregistrement par la voix... - les portraits sont, également, des partitions qui peuvent être activées sur scène. Le livre est un objet qui circule autrement que le spectacle, vous pouvez l'amener avec vous, le lire quand vous voulez, l'abandonner s'il ne vous plaît plus, vous pouvez l'emprunter, l'offrir, le ranger,

le perdre, le retrouver. Un spectacle, c'est différent. On va le voir tout·e seul·e ou avec des ami·e·s, on partage une durée commune avec d'autres spectateur·rice·s venu·e·s, comme nous, au théâtre. Dans les pratiques des Albertivillarien·ne·s, il n'y a aucune personne qui assiste à des spectacles, alors que la lecture est l'une des pratiques les plus récurrentes.

A. B. — Quel type de lecture ?

L. K. — Des journaux, des livres, des magazines français ou étrangers, en relation au pays d'origine du lecteur. Ils et elles lisent chez elles et chez eux, dans leur lit, à l'école, sur internet, sur leur smartphone. Il y a des lectures militantes, des lectures de repos, il y a même une personne qui pratique le *Kamasutra* de la lecture... Dès lors, publier un livre est une manière d'investir un format correspondant à ces pratiques. Ça a été une découverte : ce n'était pas forcément prévu, au départ.

A. B. — Une autre phase de ce projet est la création d'un spectacle ou *objet chorégraphique*.

L. K. — Après la collecte et l'écriture des portraits, je rentre en studio pour travailler *Portraits choisis*. Je ne travaille pas sur une série de *reenactments* mais sur une traduction libre de chaque pratique, un montage des différents portraits. Chaque portrait apporte sa propre intensité, un langage gestuel spécifique, son propre caractère.

A. B. — Une chose commune à plusieurs de tes projets est le fait de partir sur des sujets d'ordre davantage politique, économique, social, qu'artistique, des sujets que l'on trouve finalement assez peu dans le domaine de la danse, et de les y traiter. C'était le cas dans *Arranged by Date*, qui, en 2012, parlait de la crise en Grèce.

L. K. — *Arranged by Date* est une autofiction sur le lien entre mémoire et dette, un lien proposé par Nietzsche et repris par Maurizio Lazzarato dans son livre *La Fabrique de l’homme endetté*. J’ai voulu aborder la question de la dette d’un point de vue micropolitique, par le biais d’une fiction dansée. Le personnage fait face à une perte de mémoire involontaire qui prend la forme d’une résistance intuitive au système financier auquel elle est soumise en tant que cliente. Dans le cas d’Aubervilliers, on parle d’une des communes les plus pauvres de France, et ce, depuis le XVIII^e siècle. Ce que j’ai découvert à travers mon enquête, c’est une situation beaucoup plus complexe, où se mêlent des pratiques riches et des pratiques pauvres et normatives.

A. B. — Il s’agit ici de renverser la perception que l’on a d’une situation, qui a tendance à tout niveler, alors qu’existent d’autres perspectives.

L. K. — Il faut questionner le regard que l’on porte sur les choses et le type d’affirmations que l’on en tire.

A. B. — C’est là une grande différence avec bien des projets qui essaient, dans la construction des gestes et du vocabulaire chorégraphiques, de faire émerger une réalité ou une subjectivité à *partir* de la danse, quand, toi, tu tentes l’inverse : c’est à partir d’un environnement, une question, une rencontre, que tu cherches à voir comment un geste peut se construire. Dans *Arranged by Date*, tu inventes un vocabulaire chorégraphique qui devient la partition de l’histoire de ton corps face à ce qu’engendre la situation d’une carte de crédit perdue – et cette carte va, à son tour, engendrer des situations fictives mais bien réelles, et, finalement, une danse. Utilises-tu ce terme : *danse* ?

L. K. — S’agissant du travail chorégraphique, je me suis éloignée assez vite d’une réflexion autoréférentielle. Des questions telles que : « Qu’est-ce que la danse, la chorégraphie ? » ne me préoccupent pas particulièrement. Explorer ma propre subjectivité dans un espace de résidence n’est pas, non plus, une option qui m’intéresse en ce moment. Je voulais trouver d’autres manières de définir et d’enrichir mes ressources, construire une écriture scénique capable de réfléchir à des enjeux plus larges. Pour revenir à la question de la « danse », je ne veux pas m’enfermer et devoir répondre aux a priori que ce terme véhicule, je cherche à travailler à partir d’un paysage social, et à y inscrire un geste. Danser est un geste parmi d’autres.

A. B. — Quel genre de tâches te donnes-tu, pour parvenir à régurgiter ces événements que tu as traversés, ces matériaux que tu as accumulés, et les retranscrire dans une forme chorégraphique ?

L. K. — Pour fabriquer la pièce, je choisis, chaque fois, de m’intéresser à une notion apparue à travers la lecture des portraits – *la répétition*, par exemple. À travers cette notion, je lis – et lie – plusieurs portraits, puis j’essaie de les traduire dans l’espace scénique. Je passe, ensuite, au matériau suivant, puis je travaille la composition.

A. B. — Intervient un autre plan : celui des formes de sensation, de perception. Il peut t’arriver d’inventer des couches de l’ordre de la fiction, de la représentation.

L. K. — Ce qui m’intéresse, dans chaque matériau, n’est pas son lien avec le texte d’origine, mais sa capacité à raconter quelque chose de manière autonome sur scène. Je me souviens d’une interview avec quelqu’un qui fait de la boxe et qui vient d’une famille de Tsiganes. Quand je lui ai demandé s’il se sent libre quand il s’entraîne, il m’a dit : « Oui, parce que

cela me donne l’envie de tuer. » Aujourd’hui, je travaille donc sur l’usage du poing – celui qui sert à effectuer un geste de victoire, à donner des coups et à se protéger. Je cherche à trouver dans ce geste son état actuel, son efficacité ou son archaïsme.

A. B. — Quand quelqu’un te raconte ce que faire ce geste-là implique dans son existence, tu n’es plus dans la codification du geste, mais bien dans le rapport entre mouvement et intime.

L. K. — Je cherche à saisir la façon dont ce geste est *imprimé* dans la vie de la personne et comment il s’imprime désormais dans la mienne.

A. B. — Tu vois en quoi ce geste est constitutif de son identité et comment, grâce à ce geste, cette personne peut survivre, trouver cette liberté dont tu parlais.

L. K. — Je veux aborder la question de l’identité par une autre voie que celle de la performativité. Ne pas reprendre les codes servant à performer une identité, mais me demander comment une même *pratique* articule plusieurs identités en même temps. Là encore, les pratiques sont des objets complexes.

A. B. — La question du temps est importante, comme elle l’était pour *A Hand’s Turn*, pièce que tu as créée en juillet dernier au festival d’Athènes.

L. K. — *Without a Hand’s Turn* est une vieille expression britannique à propos de ce qui est fait avec le moindre effort, « sans lever le petit doigt ». *A Hand’s Turn* est un solo pour deux spectateur·rice·s que j’ai créé durant l’été 2017. Dans la première partie de la performance, je tourne les pages d’un livre pour les spectateur·rice·s – on entre dans la fiction grâce à un simple tour de main. Dans la seconde partie, j’établis un contact visuel avec les spectateur·rice·s grâce à un petit miroir que je pose sur scène. Cet objet crée une situation cinématographique dans laquelle on ne se fait jamais face. « *A Hand’s Turn* » indique une volonté de produire un maximum d’effet *without a hand’s turn*.

A. B. — Ce sont ces matériaux, présents à portée de main, qui construisent une relation. Tu disais, pour ce projet, t’être intéressée à la figure du marginal.

L. K. — *A Hand’s Turn* était une première occasion de travailler consciemment la fabrique d’une figure marginale. La performance se passait dans un espace quasi abandonné. On pourrait dire que j’ai squatté cet espace pendant le mois qu’ont duré les représentations. Avec *Portraits choisis*, je travaille, entre autres, sur la figure de la « racaille », terme qu’on utilise souvent pour désigner des jeunes marginalisés. Ce terme a fait polémique en France en 2005. Ce qui m’intéresse, c’est comment on construit de nouvelles identités à partir de la périphérie. « La marge » de la société est un espace où l’on peut fabriquer des possibles, et, en cela, c’est un espace qui m’intéresse.

A. B. — Ce travail que tu as conduit à Aubervilliers, souhaites-tu le reconduire ailleurs, et comment, le cas échéant ?

L. K. — J’envisage plusieurs choses : d’abord, que la publication de l’*Encyclopédie Pratique* circule en tant que portrait d’Aubervilliers. Aubervilliers appartient à ce qu’on appelle la « banlieue rouge », aujourd’hui encore, un large éventail de pratiques militantes et solidaires y sont liées à son passé communiste. La circulation du livre en dehors des limites de la ville permettra de voir comment ces pratiques se ressemblent ou s’éloignent des pratiques qu’on rencontre ailleurs, à Paris, à Essen,

à Brest, à Athènes ou à Valenciennes... Ensuite, il y a *Portraits choisis*, la pièce pour scène, un solo dans lequel j’interprète différents portraits et où j’utilise la collecte comme matière première. Le solo peut être vu indépendamment de la publication, et *vice versa*. Enfin, je n’exclus pas de créer d’autres *Encyclopédies* qui feraient dialoguer plusieurs villes entre elles.

A. B. — Cela pointe la question de la localité. Une localité est porteuse d’un certain nombre d’identités, elles-mêmes représentatives d’un monde.

L. K. — J’ai découvert avec ce projet que plus on va vers la précision et la localité, plus on *élargit* le prisme. On se donne la possibilité de trouver des points communs avec d’autres – villes, personnes, etc.

A. B. — Cela relèverait d’un autre travail d’écriture.

L. K. — Il faudrait refaire une collecte dans une autre ville et mettre Guissény, Essen et Aubervilliers en lien.

A. B. — Ce qui est en jeu, ici, c’est la question de la transmission.

L. K. — Oui, je pense que ce mot de *transmission* rend parfaitement compte du projet. Il met en jeu une confession et une transmission des pratiques. C’est pour cela que dans le cadre de ma résidence, nous proposons trois temps d’atelier ouvert à toutes et à tous. Ce sera l’occasion de partager une partie de la matière de l’*Encyclopédie* et d’échanger des outils autour des quelques pratiques choisies : l’archivage, le soin, l’appropriation de l’espace urbain, le rap...

A. B. — Dans un rapport, aussi, de corps.

L. K. — Dans *Portraits choisis*, mon corps, avec ses mémoires, ses histoires, ses techniques, son apparence, ses habitudes et ses limites, est confronté aux corps des Albertivillariens·ne·s. Un des lieux privilégiés de la production des corps est l’intimité. Je propose de réfléchir à cet espace, que l’on revendique souvent comme un espace de liberté. N’est-il pas devenu l’espace, parfois effrayant, où l’individu se surveille et où s’organise sa propre exploitation? Notre intimité est traversée par toutes les crises récentes, économiques, écologiques, sociales, c’est un espace en constante transformation dont nos pratiques sont à la fois l’indice et le moteur.



Image 1 : Lenio Kaklea, Portrait de Lenio Kaklea par elle-même.
Courtesy de l’artiste
Image 2 : Lenio Kaklea, Portrait de Maryse Émel. Courtesy de l’artiste

Lenio Kaklea est diplômée de l’École nationale de danse contemporaine d’Athènes (SSCD), du CNDC d’Angers (FAC) et du master d’expérimentation en arts et politique (SPEAP), dirigé par Bruno Latour à Sciences Po, Paris. Depuis 2009, elle crée des pièces chorégraphiques telles que *Matter of Act* (2009), *Fluctuat nec mergitur* (2010), *Arranged by Date* (2012), *Deux • L* (2013), en collaboration avec Lucinda Childs, *Margin Release fff* (2015) et *Arranged by Date, A Guided Tour* (2016). En résidence aux Laboratoires d’Aubervilliers depuis début 2017.

En mai 2017, Pauline Le Boulba et Laurent Pichaud ont partagé une soirée aux Laboratoires d'Aubervilliers. Celle-ci venait prolonger un dialogue qu'ils entretiennent depuis déjà quelques mois sur des questionnements autant méthodologiques, critiques qu'artistiques, et qui posent comme terrain commun le fait de travailler à partir, sur, autour de l'œuvre d'un·e autre artiste.

Cet été 2017, pour répondre à la proposition d'écrire un texte pour le *Journal des Laboratoires*, ils ont profité d'une coïncidence de calendrier. Comme chacun d'eux partait en voyage – Pauline Le Boulba, en Allemagne, afin de récolter des données pour son projet autour d'Alain Buffard, et Laurent Pichaud, aux États-Unis, pour rejoindre la chorégraphe Deborah Hay à Mad Brook Farm, dans le Vermont –, ils ont décidé de partager un même outil : le journal de bord.

Agencements de leurs enquêtes, fragments de leur recherche en cours, ces deux journaux donnent à lire la spécificité de leurs travaux et la pluralité des voix/voies qui composent leurs trajets respectifs. Deux larges extraits sont exposés ici en vis-à-vis, comme écho de ce dialogue toujours ouvert entre eux, sensible et réflexif.

LAURENT PICHAUD

MAD BROOK,
VERMONT,
AOÛT 2017

JOURNAL DE BORD



Mad Brook Road, East Charleston, Vermont © Laurent Pichaud

dimanche 6 août 2017
REJOINDRE DEBORAH HAY
À MAD BROOK FARM

Avant d’arriver demain sur place, voilà ce que je sais et ne sais pas :

- Mad Brook Farm est un nom qui est très vite arrivé dans l’histoire de la danse lorsque nous nous sommes intéressés, en France, au milieu des années 1990, à la danse postmoderne américaine. C’était le lieu où Steve Paxton et Lisa Nelson continuaient de vivre. Il y avait un charme exotique à l’évocation de ce nom : des chorégraphes avant-gardistes américains, apparus au début des années 1960 à New York, vivent et travaillent dans une ferme perdue dans le Vermont, où leurs modes de vie et de danser ne font qu’un.
- Quand je rencontre Deborah Hay en 2006, elle m’apprend qu’elle fut « la première danseuse » à s’installer en 1970 dans ce lieu communautaire (hippie), rejointe ensuite, un temps, par Robert Rauschenberg et Steve Paxton. Elle y est arrivée pour fuir NYC et ce qu’elle n’aimait plus de la danse qu’elle y pratiquait alors.
- Je sais que Deborah a quitté Mad Brook en 1976 pour s’installer à Austin, Texas, où elle habite encore. Qu’elle y a déménagé « juste avant Halloween », à la fin du cycle annuel de son potager : une fois faites les récoltes et leur transformation en conserves.
- Depuis qu’elle est grand-mère (2008), Deborah retourne chaque été dans le Vermont. Elle y rejoint Savannah, sa fille, et Ella Jane, sa petite-fille. Et sa communauté d’amis, donc.
- Tout comme j’ai eu besoin d’aller à Findhorn, en Écosse, lorsque Deborah y activait le dernier *Solo Performance Commissioning Project*, en 2012, j’ai besoin d’aller voir enfin ce qu’est ce Mad Brook.

Je sais que le « biographique » n’est plus mon seul point de mémorisation quant au chemin de vie de Deborah. Maintenant que je suis lancé dans une recherche plus étoilée autour de son travail (ma thèse s’intitule pour l’instant : *Faire de l’in situ dans l’œuvre de Deborah Hay*), l’ami que je suis observe, enquête et précise au-delà des anecdotes entendues et/ou sollicitées auprès d’elle depuis 2006. Notre amitié s’enrichit puisqu’elle nous modifie.

C’est aussi le pourquoi de cette pratique du *Journal de bord* que j’active depuis quelques années. En distribuant graphiquement trois entrées simultanées en trois colonnes – Faits réels – Pensées réflexives – Sensations personnelles – je peux multiplier les points de vue sur ce réel auquel je participe. Cela me permet de naviguer entre les figures de l’artiste et du chercheur, figures en constante reconfiguration, chez moi.

lundi 7 août 2017
MAD BROOK FARM

Arrivée à l’adresse indiquée à 14 h 30 à bord de notre voiture louée. 2 h 30 pour faire le trajet de l’aéroport. Nous nous sommes perdus sur la route, si belle.

La porte est ouverte, personne. Dans l’entrée, je reconnais les chaussures de Deborah. Nous hésitons poliment à rentrer.

Deborah arrive en voiture quelques minutes plus tard, une serviette roulée sur la tête, Ella est à ses côtés. Elles rentrent du lac Willoughby où elles étaient parties nager, elles sont gelées, mais leur récit donne instinctivement envie d’aller y plonger aussi.

Nous sommes contents de nous revoir.

Ce que j’apprends :

- Mad Brook Road est le nom d’un chemin non goudronné qui distribue aujourd’hui quelques bâtisses. Il faut rouler sur deux autres chemins, à partir de la route 105 du Vermont, avant d’y accéder.

- Mad Brook Farm est le nom d’un *Land Trust* : immense portion de terrain achetée pour pas grand-chose en 1969 par un groupe d’étudiants de la Hartt School, département Art de l’université de Hartford, dans le Connecticut, dont certains l’administrent encore. Ils étaient/ sont artisans, charpentiers...
- Le Vermont était un territoire très abandonné à l’époque, le prix des terrains ridicule. Époque du retour à la terre. David Bradshaw, avec qui Deborah vivait à NYC, connaissait ce premier groupe de personnes, et venait les voir certains week-ends. En 1970, ils décident tous les deux de s’y installer.
- Originellement, sur ce terrain, il y avait une *barn* [grange] et la *main house* d’agriculteurs installés ici. Ces 2 bâtiments existent encore : la *main house* est le lieu où sont accueillis les guests. La barn ne tombe pas encore en ruine, mais est assez abîmée. C’est pourtant l’endroit le plus incroyablement symbolique de Mad Brook : découpée au fur et à mesure en « appartements », elle a accueilli tous les membres de cette *commune* hippie avant qu’ils ne construisent leur propre espace plus loin. L’eau courante n’était disponible que dans la *main house*, les hivers très rigoureux étaient difficiles à traverser. Deborah, quand elle en parle, dit qu’elle y a « campé pendant 6 ans et demi ».

Premières visites : Donna Jean Rogers. Lisa Nelson et Steve Paxton sont prévus plus tard et après-midi.

Donna Jean est l’illustratrice du premier livre de Deborah sur ses Ten Cicrle Dances for Everybody, 1976. Quand nous arrivons, elle est allongée sur son canapé, au milieu de ses tableaux fleuris. Cheville bandée, un livre à ses côtés, je crois qu’on l’a réveillée. L’ambiance est cottage britannique. Il pleut.

* *

Quinze jours après cette visite, je suis au Lincoln Center de New York. J’y revois la captation vidéo d’un solo de Deborah, tournée au début des années 1980 à Mad Brook. Je découvre avec surprise qu’il est filmé dans la maison de Donna Jean : l’aménagement intérieur a peu changé – le même canapé qui fait face à la porte d’entrée, l’escalier circulaire en bois qui monte à l’étage, la grande fenêtre à petits carreaux qui donne sur le jardin.

Je regarde cette vidéo autant pour la danse que pour ce qu’elle documente de Mad Brook. De fait, sur les 27 minutes de la vidéo, 11 minutes montrent Deborah parlant avec sa communauté d’amis/spectateurs. C’est un vrai document Art et Vie.

The Well, 26 juin 1983.

La fiche de présentation indique : « Video by Lydia Nelson ». Serait-ce Lisa Nelson mal orthographiée ? Elle qui me dira qu’elle a beaucoup filmé dans sa vie ?

Premier plan : couverture d’un livre, *The Times* – *Atlas of the World*. Scènes d’intérieur : des personnes arrivent, des enfants sont déjà présents. Portraits sur canapé. Steve Paxton, un verre à la main. « Hey Steve, quelqu’un est déjà assis à cet endroit ! » Le tapis aux grosses fleurs roses molletonnées. Très courts plans, la caméra occupe le temps. Pauline Oliveros, silencieuse, accordéon sur les genoux. Souvent cadrée au niveau du visage – yeux à l’intérieur et sourire social timide –, ou au niveau de ses pieds nus, ancrés dans le tapis. Silences d’attente dirigés vers Deborah :

- **Deborah** : Dans mon rêve de la nuit dernière...
- **Voix féminine** : C’était quoi, le début ?
- **Deborah** : Le début était – oh, c’était vraiment un beau rêve – avec les hommes de la grange qui marchaient à quatre pattes l’hiver – vêtements lourds de l’hiver – et grimpaient dans la pièce de ce type,

où Pauline et moi sommes restées, entre le toit et le [...], et John Rogers regardait juste Sue Williams puis s’est approché de moi comme ça [elle place ses deux mains au niveau de son ventre] comme si je pouvais le remplir avec de l’espace ou autre chose, et nous nous sommes serrés dans les bras et avons commencé cette belle valse ensemble, et Donna Jean s’est approchée et a commencé à danser avec nous aussi, et à donner des petits coups avec ses fesses contre les miennes, et cela m’a fait tomber contre John Rogers et j’avais le nez coincé contre sa poitrine, et on a commencé à rire [tout le monde rit]... et alors les hommes ont encore quitté la pièce, et sont repartis escalader les murs pour grimper dans des camions – ils partaient en ville pour reconstruire une grange et ils devaient y chercher du matériel...

Quand Deborah retire son vêtement, elle retire aussi une poussière sur le bout de sa langue. Puis s’essuie les yeux longuement. Les souffles de l’accordéon de Pauline commencent à prendre l’espace. Début de la danse. Deborah en position : mains posées au sol, paumes ouvertes, jambes tendues, regard vers le bas. On dit : « Chut ! » à un-e enfant. La caméra cherche où poser nos regards, gros plan : pieds, figures fleuries du tapis, visages de spectateurs.

Quel est le contexte de cette représentation ? Celui d’une amie qui vient partager une nouvelle danse avec son ancienne communauté ? D’après la chronologie que je tiens à jour, je sais que le solo The Well a été créé en janvier 1983, six mois avant cette « représentation ».

Deborah se relève, sa chevelure crépue est immense. Filmée en contre-plongée, elle se détache sur le plafond jauni par la lumière intérieure tiède. Son visage se tourne vers le haut, il y aura plusieurs autres moments où le crâne va ainsi relâcher son poids vers l’extatisme. La caméra filme ce qu’un spectateur de théâtre ne verrait pas : un geste des mains qui tendent les bras vers l’avant alors que Deborah tourne le dos à la majorité des spectateurs. Les paumes des mains vont doucement se faire face et étirer les bras sur les côtés puis vers l’arrière du corps, jusqu’à bloquer les épaules dans une extension maximale. Seul le torse peut maintenant agir et se secoue. Coïncidence : à travers la fenêtre, les branches sont secouées par le vent. Le corps renversé, à genoux, la danseuse est bouche ouverte, absorbante, le visage puits...

C’est le moment où je « crée » le titre du solo : The Well [Le puits]. Alors que cette image s’inscrit en moi, la caméra pense qu’il faut favoriser les mains et je quitte à regret le confort de mon imaginaire.

Je suis aussi parfois happé par le hors-cadre. Quand Deborah « tourne le dos » aux spectateurs, je sais qu’elle fait face à l’angle où étaient accrochés certains tableaux de Donna Jean lors de notre visite. Tableaux inspirés par l’impressionnisme ou par Van Gogh, des scènes d’intérieur, bohèmes. Tous comportent néanmoins sa « signature » : un corbeau est systématiquement ajouté à la scène.

Suit une série de rebonds sur les genoux, les fesses... bas du corps malmené. Secousses absorbées par l’épaisseur du tapis. Ce climax tonique dure et s’accélère jusqu’à isoler les épaules. Alors que le reste du corps s’apaise, celles-ci maintiennent un *beat* répétitif. Un cheval au galop.

Dans le champ en face, il y avait deux chevaux, ou peut-être était-ce la vache de Mad Brook, celle qui s’est fait attaquer par un pitbull la semaine dernière, ce qui a provoqué automatiquement l’exclusion de sa propriétaire. Gestion

communautaire.

Je joue avec les mots : un pit, c’est aussi l’autre terme pour désigner un puits. Le taureau du puits.

Le visage : bouche active, claquant nerveusement comme un chat agacé de ne pas attraper une mouche. Impossibilité de cadrer, on court derrière la caméra qui court derrière les gestes de la danseuse. On la retrouve au sol, allongée, tête vers les pieds – de la chaise – et de Pauline. Nouvelle bouche, poissonneuse, puisant à la surface de l’air. Un-e enfant anticipe spontanément la fin de la danse et crie. Courts applaudissements. Deborah se redresse, geste machinal des mains vers sa coiffure. — **Une voix** : Merci — **Deborah (doucement)** : Merci — **Voix d’enfant** : Cela m’a rappelé un animal mort...

Tout n’est pas compréhensible, mauvaise qualité du son et de l’image, mais aucun retour d’adultes sur ce qui vient de se passer, la soirée se prolonge.

Chacun dans son élément parle à son voisin. Paxton, verre à la main, assis, une femme à ses côtés. Son de l’accordéon par-dessus ces paroles d’amitiés. Mais qui joue alors ? Ce n’est pas Pauline, elle a un verre à la main... Des corps d’adultes jouent sur un canapé avec des corps d’enfants. Arrêt net.

mardi 8 août 2017
MAD BROOK FARM

Réveillé, communautaire, à 5 h 30, j’écoute Deborah commencer sa journée dans la pièce à côté.

Matinée à écrire le journal d’hier, mais journée un peu éclatée. Jetlag session. Hier était si intensément historique et perceptif ! Je me sens aujourd’hui loin de toute acuité. Devant mon ordi, des souvenirs remontent quand même. Ils apparaissent juste comme des photos faibles, cadrées par un autre regard que le mien.

Soirée parfaite : on joue au Mølkky. Un jeu d’origine finlandaise que Deborah a appris lorsqu’elle était en Suisse, le mois dernier.

Juin 2017, RV Skype avec Deborah. Elle est à Lausanne, pour créer une pièce pour les étudiants du bachelor Danse de La Manufacture. Elle est très heureuse de cette expérience, elle a eu l’idée de passer du temps hors travail avec chacun d’eux, sous un protocole particulier : tous doivent lui apprendre quelque chose.

Cela fait longtemps que nous ne nous sommes pas parlé. Elle est rayonnante, et m’annonce de but en blanc qu’elle est dans la dernière période de sa vie, qu’elle a envie de se faire plaisir, et que l’espace le plus épanouissant pour elle est la transmission. Que créer devient peut-être secondaire. Quinze jours plus tard, à Paris, devant son groupe de stagiaires du CN D, elle le redit autrement : c’est seulement maintenant, face à cette génération de jeunes danseurs, qu’elle a enfin l’impression que ce qu’elle a à offrir est entendu. Qu’elle n’a plus à lutter pour faire entendre ses idées et son processus de travail. Émotion dans la voix, je ne sais pas si je suis le seul à l’entendre. Mais je suis sans doute un des seuls à pouvoir comprendre d’où elle parle. Je pense sur le coup à prendre des notes sur toutes nos conversations – Skype ou réel. Pour affiner mes souvenirs futurs, pour témoigner de notre amitié, pour toutes les raisons que je n’ai pas encore envie de connaître. Il y a dans cette distance pudique la place de l’historicité : essayer d’être discret, ne pas se sentir biographe, besoin de mettre de l’ordre dans tout ce que j’entends de Deborah. Pas d’ordre, non ; du contexte, de l’imaginaire, des « ponts », comme elle dit.

La lumière du soir est incroyable, rasante, et un homme moissonne le champ d’en face. On est toutes narines dehors, à compter nos points en rigolant.

mercredi 9 août 2017
MAD BROOK FARM

• Discussion matinale avec Deborah, besoin de précisions sur différents documents d’archives collectés récemment.

Départ demain. Avant dîner, j’erre autour et dans la barn pour faire des photos. Arrivé dans un des espaces à l’angle de la bâtisse, j’aperçois par hasard Steve dans son potager. Cette surprise m’arrête, je ne sais pas quoi faire de cette situation de voyeur qui pourrait s’organiser. Je suis caché par les vitres sales ou cassées de la pièce. Je m’approcherai plus tard pour aller le saluer, mais il semble être parti. En fait non, il est juste assis, retirant les mauvaises herbes tout aussi lentement. Il ne m’entend pas le saluer et je pars prolonger mon reportage photographique. Lisa apparaît sur le perron de sa maison, je la salue de loin et descends la rejoindre pour lui dire au revoir. On parle de ses projets – le jeu vidéo autour des Tuning Scores avec Contredanse, où elle essaye d’apporter « le plus de kinesthésie possible », et sa collaboration avec Myriam Van Imschoot. On médite sur ces nouvelles formes de documentation d’artistes sur d’autres artistes. Elle me dit que l’archivage ne l’intéresse pas, qu’elle est fatiguée

des archives, elle qui a tout filmé pendant des années autour des pratiques de l’impro pour les video feedbacks. Numériser prend du temps et de l’argent.

Être présent à Mad Brook, dans la vie quotidienne de Deborah Hay, Steve Paxton, Lisa Nelson, est une expérience un peu hors sol. Je suis à la fois happé par le calme quotidien qu’ils s’organisent et stimulé par la dimension historicisante qui excite mon regard. Sans doute interrogerai-je plus tard cette relation générationnelle entre ces artistes postmodernes et ma génération dite des années 1990. Découvrir leurs travaux a été décisif, même si nous n’en sommes pas pour autant des suiveurs. Nos actualités leur ont permis d’être étudiés et transmis, ils nous ouvrent les portes de leurs archives. D’une certaine manière, de par le répondant réciproque, nous avons affirmé nos différences, et sommes en train d’inventer une autre manière de pratiquer l’histoire de la danse. Je ne me suis jamais senti autant complémentaire avec un-e autre artiste qu’avec Deborah : mes outils de l’in situ n’appartiennent pas à ses propres processus, mais ils m’ont aidé à lire ses propositions scéniques et à accompagner mes propositions d’assistant chorégraphique. Lire et traduire ses écrits a renforcé mon goût de la documentation artistique. Danser pour et via elle m’a donné confiance et fait revenir vers des processus personnels que j’avais mis de côté parce qu’ils n’avaient pas été validés par le milieu professionnel dans lequel j’évoluais à l’époque. Elle m’apprend sans le vouloir, je lui réponds sans le devoir.

Mais si je mets un peu de côté cette connivence qui m’a conduit jusqu’ici, qu’est-ce que visiter Mad Brook Farm ? De fait, si j’étais ce nom de ce récit, je serais simplement à la campagne auprès d’amis un peu plus âgés que moi, qui parlent une langue qui me fait manquer certaines nuances et certaines blagues, mais qui savent accueillir mon accent avec quelques sourires complices. Je mange avec Deborah, partage sa maison, sa salle de bains, ses repas. Je rends visite à ses amis qui habitent 100 m plus bas ou 350 m plus haut. Je m’inscris dans une gestion du quotidien : faire des courses à quelques miles d’ici, dire bonjour aux autres conducteurs, remplir la cuve d’eau après mes douches et la vaisselle, jouer avec sa petite-fille...

À la droite de la table où j’ai posé mon ordinateur, une fenêtre s’ouvre sur la verdure du Vermont. Je cherche parfois un mot ou mon oubli dans les fougères et le vent qui retourne les feuilles de certains arbres sur leur face argentée. Je joue avec les souvenirs que je suis en train de construire ici. Ils appartiennent déjà à un vécu « confondu », comme dirait Kaprow. À la fois personnels et artistiques, ils sont au travail, façonnés par le littéraire et le réflexif.

jeudi 10 août 2017
MAD BROOK FARM, PUIS BURLINGTON AIRPORT, PUIS NYC

Lever tôt. Entre deux emballages, je sors inspirer l’air matinal, la fraîcheur rosée, marcher au soleil levant.

Prêts à partir à 7 h 45 pour notre vol de midi à Burlington. Sur le perron, Deborah et Ella nous font signe de la main. Je n’ai pas le temps de dégainer mon appareil photo. Je mémorise.



La barn (grange) au premier plan © Laurent Pichaud

AS BUFFARD AS POSSIBLE

PAULINE LE BOULBA

Un jour,

je tombe

sur des vidéos :	des « danses », des « conversations », des « dispositifs ».
Nourritures.	Poivrons et barbecue,
amour et pastèque.	Je mange bien.
J'apprends à faire comme.	Je transmets à mon tour ce que j'apprends,
ce que je crois savoir.	Constellation 3.1

Depuis presque deux ans, je marche dans le travail du chorégraphe Alain Buffard. Par curiosité d’abord, puis par intuition qu’il y avait là un voyage à faire, une enquête. Je prends mon temps, comme souvent. Je marche d’abord dans *Dispositifs 3.1*, une pièce de 2001. Puis dans *My Lunch with Anna*, un film de 2005 où Buffard converse avec la chorégraphe Anna Halprin, chez elle en Californie. J’aime penser ces deux œuvres comme les faces d’une feuille de laitue géante sur laquelle je marche, je transpire, je fais la sieste, je ralentis mon regard.

Je parcours méticuleusement ses archives à la médiathèque du CN D. Pour la pièce de 2001, je découvre une constellation de références plutôt affiliées à une culture *underground* américaine des années 1960-1970 mais pas seulement. Je les branche à d’autres références issues de cette époque-là que je connais déjà ou que je croise sur mon chemin. Face à elles, d’autres apparaissent. Je dessine une cartographie de ma réception.

Je n’ai pas connu personnellement Alain Buffard, la seule fois où je l’ai croisé, je venais de commencer ma thèse sur « la critique performative en danse », sorte de MacGuffin de mon enquête universitaire, artistique et personnelle. *Dispositifs 3.1* figurait dans mon corpus, mais ce jour-là, je n’ai pas osé lui parler. Il disparaissait quelques jours plus tard, en décembre 2013.

samedi 12 août 2017
PARIS > COLOGNE > NETTERSHEIM

Il est 6 heures du matin, le train est déjà bien rempli. J’ai dormi cinq heures cette nuit et je ne parviens pas à somnoler comme le font mes voisin-e-s. Paula fait le voyage avec moi. J’ai organisé ce rdv depuis quelques mois déjà.

En décembre 2016, dans un appartement berlinois, je découvre par hasard un CD des Flying Lesbians, le premier groupe de rock fondé par des lesbiennes en Europe. Elles viennent d’Allemagne de l’Ouest et ont enregistré un album en 1975. Leur musique me plaît beaucoup et après quelques recherches sur internet, je trouve un contact. Assez spontanément, je leur propose de venir interpréter des chansons pour *La Langue brisée (3)* – une performance qui s’appuie sur ma réception du travail d’Alain Buffard – et que je présenterai en octobre 2017 au Centre national de la danse. Monika, Cillie et Danielle me répondent chacune. Elles m’expliquent que le groupe ne joue plus et que deux des sept Flying Lesbians ne sont malheureusement plus là.

4 avril 2017, 18h07
Dear Monika, Cillie and Danielle, [...]

My dream (and my utopia) was to invite you to Paris next october, but I understand that it would be difficult for you to get together and come to France. So I propose to come to see each one of you separately, to talk about ‘Flying Lesbians’ story and perhaps make a documentary on the group. I think it’s very important today to keep the memory of the group alive and to share your stories in France and Germany!

The best time for me to come visit you would be in August. [...]

Unfortunately I don’t speak german at all [...]

With sisterly greetings, Pauline.

De ce mail, deux Flying Lesbians ont répondu favorablement à ma proposition de venir les rencontrer. Ce sont elles que nous partons retrouver. D’abord Monika, à côté de Cologne puis dans quelques jours, Cillie, près de Berlin.

Depuis Cologne, nous prenons d’autres trains pour nous rendre à Nettersheim, là où vit Monika. Elle vient nous chercher

à la gare. Le temps est automnal. Elle nous accueille chaleureusement. J’ai un sourire jusqu’aux oreilles. Elle nous dit avec malice que nous sommes dans « la capitale des lesbiennes », qu’il y a eu ici une vague de femmes qui sont venues s’installer en couple ou en communauté dans cette campagne verdoyante. Ici se trouvent des autels à l’effigie de *matrones*, déesses de la fertilité, qui datent du 1^{er} siècle. L’ambiance est mystique. La chienne de Monika nous attend dans la vaste salle à manger/cuisine, le Frisbee dans la gueule. La maison de Monika est attenante à d’autres maisons, celle de sa compagne Claudia, et celles de deux amies. Monika a acheté des gâteaux pour nous.

Une partie de son histoire commence. Je filme et j’enregistre. Elle revient sur son arrivée à Berlin-Ouest quand elle avait 22 ans, en tant que journaliste et chanteuse dans divers groupes. Jusqu’au jour où elle rencontra Cillie et les autres jeunes femmes. Elle nous décrit l’ambiance des concerts et nous montre un album photo. En noir et blanc.

La première arrive comme par magie.



Un portrait de Jill Johnston au Festival *Femø*, à Copenhague, en 1974, où les Flying Lesbians ont joué à l’époque. Au stylo est écrit *Lesbian Nation*¹.

Jill Johnston fait partie de ces fantômes avec lesquels je m’imagine parfois en pleine conversation. Je raconte à Monika que Jill Johnston était une critique de danse aux États-Unis dans les années 1960, à New York plus précisément. Qu’elle a fait un travail considérable pour soutenir le mouvement des avant-gardes artistiques et notamment les artistes chorégraphiques (Yvonne Rainer, Deborah Hay, Steve Paxton...), et qu’elle danse dans un film d’Andy Warhol. Elle a écrit principalement dans *The Village Voice* et a compilé certains de ses articles dans son livre *Marmalade Me* (1971). On y lit, au fil de ses chroniques, un ton libre et une soif d’échapper aux catégories normatives. Elle a un parcours atypique, puisqu’elle cesse son activité de critique au moment où elle rejoint les mouvements activistes féministes. Elle organise pour l’occasion une table ronde, en 1969, à New York, intitulée symboliquement « The Disintegration of a Critic ». Son *drop out* se transforme en *coming out*. Elle publiera, en 1973, *Lesbian Nation* et poursuivra une activité littéraire et militante. Son parcours est, dans mon imaginaire, associé à d’autres figures de critiques féminines qui effectuèrent elles aussi un retrait du métier de critique, du moins un déplacement radical. À la fin des années 1960 en Italie, la critique Carla Lonzi décide de quitter le milieu de l’art². Elle publie, en 1969, *Autoritratto*, qui s’avère être un montage fabriqué à partir d’entretiens avec des artistes et dans lequel sa propre voix démonte progressivement la figure du/de la critique. Un autoportrait en forme d’autocritique sur sa pratique. Elle aussi rejoint un féminisme militant et sera fondatrice du collectif *Rivolta Femminile*. Influencée par la critique poststructuraliste de Barthes (« La mort de l’auteur » paraît en 1968) ainsi que celle de Susan Sontag qui défend un projet critique « contre l’interprétation » (1964), elle écrit, dans l’introduction de son ouvrage : « À un certain moment, j’ai ressenti l’œuvre d’art comme une possibilité de rencontre, comme une invitation à participer, que les artistes adressent directement à chacun de nous. Un geste auquel, il m’a semblé, je ne

pouvais pas répondre de façon professionnelle. » La polyphonie des voix participe à l’invention d’un nouveau corps critique et prend part à tout un courant littéraire et esthétique porté par un désir de se défaire des normes langagières et esthétiques. Je me demande si Carla Lonzi a rencontré Jill Johnston, et si elle écoutait la musique des Flying Lesbians. Je pense aussi à la critique de danse Laurence Louppe – figure associée à bon nombre d’artistes chorégraphiques français par l’influence qu’elle aura eue sur eux – qui se prêterait au jeu du travestissement. Dans la pièce d’Alain Buffard *Dispositifs 3.1*, elle joue de sa posture de théoricienne d’art, qui se moque d’elle-même. Affublée d’une perruque blonde, et tout en se maquillant négligemment, elle porte d’une voix criarde un discours sur l’art ironique pour finir dans un carton duquel elle sort énervée en criant : « Fuck you white cube ! » Et puis Isabelle Ginot, qui dirige ma thèse à Paris 8, et ses articles sur Mark Tompkins dans lesquels elle interroge sa posture de critique, de femme, de spectatrice... « Comment tous nos corps, nos mots, nos sentirs et nos gestes sont envahis par les corps des autres, leurs mots, leurs sentirs et leurs gestes³. »

Ma caméra n’a plus de batterie, j’ai déjà filmé trois heures. Un signe peut-être. La conversation se poursuit, nous allons sur des terrains plus personnels.

Elle me demande ce que je vais faire de tout ça. Je lui dis que je ne sais pas. Que je suis venue pour *mon enquête*. Que Buffard m’y a conduite d’une certaine manière.

Ici, je vacille. La voix grave et chaude de Monika m’emporte vers d’autres horizons, me transporte vers d’autres désirs. Plus personnels, peut-être. J’éprouve concrètement l’œuvre de Buffard comme un bord duquel partir. Je sens que je m’en éloigne et, bizarrement, je ne me suis jamais sentie aussi proche d’elle, de lui. Nager vers le large, rejoindre un récif. Abandonner l’œuvre, en retrouver d’autres, en inventer de nouvelles. Je m’émancipe loin des miens dans une autre langue.

En partant, je lui fais signe de la main pendant quelques secondes, elle fait de même dans sa voiture et s’en va. Séquence émotion. Larmes qui coulent dans mes veines.



dimanche 13 août 2017
COLOGNE

Flâner à Cologne/Köln. Manger un *berliner*. Prendre des photos. Passer par les sites touristiques. Entrer dans la cathédrale pour en ressortir immédiatement. Trop de monde. Parier une bière avec Paula que c’est la cathédrale la plus haute d’Europe. Perdre son pari. Fuir les touristes pour se retrouver dans un parc le long du Rhin. Lever la tête vers le ciel et voir un avion passer. Penser à celui qu’on prendra demain pour retrouver Cillie. Manger un bretzel. Goûter la Kölsch. Marcher encore. Manger une saucisse. Penser à toutes les saucisses, tous les bretzels et tous les *berliner* mangés par les touristes aujourd’hui. Trouver ça dégueulasse.

J’ai croisé dans la rue un homme en tenue bavaroise. Ça m’a fait penser à la gamine Heidi et ses tenues traditionnelles. Dans *Dispositifs 3.1*, les quatre interprètes ont tou-te-s une perruque blond platine qui leur recouvre le visage, en clin d’œil à la petite fille. Buffard s’était inspiré du film de 1992 de Mike

1 Monika avait lu une traduction allemande grâce au travail de son amie Gabriele Meixner qui fonda, dans les années 1970, une maison d’édition allemande lesbienne, Amazonenverlag.

2 Voir à ce propos l’intervention d’Élisabeth Lebovici, « Carla Lonzi, *Les Parleuses*, le silence », lors de la journée d’étude à l’occasion de la parution française de Carla Lonzi, *Autoportrait* (Zurich, JRP|Ringier, « Lectures de la Maison Rouge », 2012), conçue et organisée par Giovanna Zapperi avec Travelling féministe, en collaboration avec l’Association des amis de la Maison Rouge. Voir : www.dailymotion.com/video/xz3ilz.

3 Ginot Isabelle, « Mark Tompkins, Livin’ Is Deadly », *Art Press*, « Medium Danse », numéro spécial, nov. 2002, p. 56-59, et aussi « Les croyances suspendues », in Claire Rousier (dir.), *La Danse en solo. Une figure singulière de la modernité*, Pantin, CN D, « Recherches », 2002.

Kelley et Paul McCarthy qui revisite le conte pour enfants version trash. J’adore moi aussi porter la perruque à l’envers. Ne plus rien voir ou presque. Dans la pièce, Laurence Louppe, les yeux bandés, sur les genoux de Claudia Triozzi, répète des phrases en allemand que lui dicte Anne Laurent. Une autre version d’Heidi : « Es ist ein Mädchen... es ist ein schönes Mädchen... es ist emotional⁴... » Où est Heidi aujourd’hui ? Que fait-elle ? À quoi pense-t-elle ? Depuis *Dispositifs 3.1*, quel a été son chemin ?

vendredi 18 août
BERLIN – MICHENDORF

Cillie nous attend à la gare. Il y a un malentendu, je pensais que c’était sa compagne Cristina qui venait nous chercher puis, au bout de deux minutes, je comprends que c’est Cillie. Je suis très gênée de ne pas l’avoir reconnue. Elle ne le prend pas mal. Nous montons dans sa voiture puis nous arrivons chez elle. Une maison qui donne sur un vaste champ. Cillie nous fait visiter le grand jardin puis nous rejoignons Cristina qui s’occupe des chèvres. Une d’elles vient d’accoucher de deux petits. Ils ont quatre jours et sont en pleine forme. Très sociables, ils sautent à nos pieds et nous les caressons comme des chiens. Nous bavardons longuement. Le discours de Cillie est différent de celui de Monika. Plus universitaire peut-être. Quand elle a fondé le groupe, elle commençait un doctorat. Sa bourse de thèse fut une aide précieuse au financement des activités des Flying Lesbians. Cristina nous rejoint et accepte d’être filmée à son tour. Avant cela, elle nous fait une démonstration de son drone dans le jardin. La scène est surréaliste, le drone dirigé par cette sexagénaire-réalisatrice-fermière-fromagère, les chèvres au loin qui agitent leurs cloches et moi qui filme. Après un atterrissage réussi, nous goûtons ses fromages de chèvre, Cristina est modeste, nous découvrons que les Flying Lesbians, c’était son idée. C’est elle qui a suggéré à Cillie de former un groupe de rock composé de femmes. C’est elle aussi qui a diffusé une annonce à la radio pour trouver des musiciennes. Quelques jours plus

tard, le groupe était formé, les répétitions avaient lieu dans une maison à Kreuzberg – un quartier de Berlin –, jusqu’au premier concert en 1974 dans le hall de l’Université technique de Berlin qui rassembla plus de 2 000 femmes.

Cillie nous montre une photo d’elle en noir et blanc dans une baignoire, les cheveux et le buste mouillés, elle doit avoir une vingtaine d’années. « C’est là qu’on écrivait les chansons », dit-elle en souriant.

Alain Buffard était parti filmer Anna Halprin en Californie, entre quête identitaire et quête artistique – c’est ce que je me raconte. Pour moi, l’Allemagne devient la Californie. Les Flying Lesbians m’apprennent elles aussi à comprendre un peu mieux ce que je fais, ce que je veux faire ou ce que je ne veux pas faire. Elles deviennent mes complices, mes camarades de jeu, mes sœurs. Monika et Cillie, chacune avec leurs mots, me renseignent sur le militantisme lesbien des années 1970 en Allemagne de l’Ouest, elles me dévoilent les contradictions des actions collectives, elles me partagent un peu de ce qu’elles étaient à 20 ans, elles me font goûter des pâtisseries ou du fromage de chèvre, on discute « convergence des luttes » en 2017. J’imagine parfois qu’à travers leurs récits, c’est Heidi qui me parle. Dans ces campagnes allemandes, mon travail prend des voies inattendues, entend des voix aussi. Kazuo Ōno, qui occupe une place dans ma thèse, raconte que La Argentina l’a appelé, un jour, alors qu’il regardait un tableau de peinture abstraite. Qu’elle lui a demandé de danser pour/ avec elle. C’est ce qu’il fait en 1977 avec son solo *Admiring La Argentina*. À mon tour, je suis prise par les œuvres que je regarde. Heidi m’interpelle, je suis des pistes, des signes. Les signes, écrit Vinciane Despret, « sont toujours interpellatifs. Interpeller, le dictionnaire nous le précise, non seulement renvoie au fait d’appeler pour demander quelque chose, pour sommer de répondre, mais également à celui de causer une attention particulière, voire à contraindre à regarder. [...] Si le contenu informationnel d’un signe peut être en attente d’interprétation, ce n’est pas ce contenu qui importe, c’est le fait qu’il soit adressé, et que cette adresse pose chez celui qui le capte ou le reçoit, une question : qu’est-ce que je fais à partir de cela ? [...] C’est cela que fait le signe : il met au travail⁵. »

Pauline Le Boulba est artiste et doctorante au département Danse de l’Université Paris 8 Vincennes - Saint Denis. Depuis 2013, elle s’intéresse à la critique en danse contemporaine et plus particulièrement à l’émergence d’une critique affectée. Son travail s’inscrit dans une réflexion autour des discours sur/de la danse et tente de proposer de nouvelles manières de regarder les œuvres, de dialoguer avec elles, de danser depuis elles.

4 « C’est une jeune fille... c’est une jolie jeune fille... elle est émotive... » Un texte – écrit par les quatre interprètes – est distribué dans la feuille de salle : « Heidi est jeune Heidi est saine. Heidi est innocente. Heidi est émotive. Elle aime les plantes et les animaux. Les fleurs lui tirent les larmes. La montagne lui sourit et les petites chèvres lui disent bonjour. Le vent caresse sa chevelure blonde. Le ruissellement de la rivière la soulage. Elle retrouve toujours le chemin de sa maison. Heidi aime les perruques. Grand-père dit : Heidi est trop innocente pour comprendre l’ornement. Heidi sent bon l’odeur du foin. Grand-père dit : Heidi n’a pas besoin de parfum. Heidi est docile. Heidi fait toujours plaisir à Grand-père. Heidi est très docile. »

5 « Penser par les effets. Des morts équivoques », *Études sur les morts. Thanatologie* n° 142, 2012/2, en ligne : www.vincianedespret.be/wp-content/uploads/Despret-E2-penser-par-les-effets-copie.pdf.

Qu’est-ce qu’elle me ferait
faire, Heidi ?



Toutes les images de cet article : Mathieu Bouvier, « Changez le mot « sculpture » par le mot « souffle », et vous obtiendrez la même idée, en mieux », Alain Michard, *Tablées / Journal d’Anticipation n° 3* / Projet de Jocelyn Cottencin pour la Biennale de Rennes, 2010, Édition Lieux Communs

EN DANSEUSE

ALAIN MICHARD

Sont intervenus et ont accompagné la résidence « En danseuse » d’Alain Michard aux Laboratoires d’Aubervilliers, de décembre 2016 à novembre 2017 : Adva Zakai, DD Dorvillier, Loïc Touzé, Lenio Kaklea, Martine Pisani, Filiz Sizanli, Marcelline Delbecq, Matthieu Bouvier et Alice Gautier.

En danseuse est né du visionnage d’un film. On y voit Trisha Brown dansant. Ce film semble être une archive. Tourné en noir et blanc, on y voit la chorégraphe américaine seule, sans costume, dans un studio vide. Elle danse ce qui semble être une improvisation, comme si la caméra avait saisi un moment d’intimité, loin du plateau. Le cadre est fixe, il n’y a aucun montage. Du moins c’est ainsi que je m’en souviens.

En regardant cette danseuse fascinante danser librement, m’est venue l’idée qu’il y avait « tout Trisha Brown » dans ces images. Comme si dans ces quelques minutes, on pouvait voir l’ensemble de ses danses. Ces images auraient

saisi la « matrice » T. Brown, la source de son œuvre. Dans le même temps, j’ai pris conscience du pouvoir de la caméra de capter « l’essence » d’un geste, le moment lui-même, mais aussi son arrière-plan, son histoire, contenue et révélée dans le corps même du chorégraphe. Partant de là, le souvenir des chorégraphes danseurs que j’avais vus, aimés, côtoyés, m’est revenu. La question s’est posée : et si chaque chorégraphe portait en lui non seulement toutes ses danses, mais celles des autres, vues, apprises, rêvées ? Ainsi, le chorégraphe serait toujours, d’abord et avant tout, un danseur, l’expérience personnelle et charnelle de la danse ayant construit son regard et son geste. Ce serait toute

une Histoire de la danse que chaque chorégraphe porterait en lui/en elle, dans sa mémoire visuelle, émotionnelle, sensuelle, et aussi... dans son corps. Le corps du chorégraphe danseur serait le réceptacle d’une Histoire singulière, parce que ce corps est lui-même singulier. Histoires de corps, histoires de l’œil, chaque chorégraphe s’est aussi construit dans les œuvres des autres. Chaque chorégraphe est un regard, celui d’un spectateur super-actif, riche des œuvres qu’il a vues autant que de celles qu’il a dansées. Chaque chorégraphe est une mémoire vivante. Plus que cela, c’est un historien qui s’ignore, porteur d’une Histoire de la danse singulière, lacunaire mais engagée. C’est à partir de là que s’est imposée l’idée que seule la caméra pouvait saisir une danse dans son surgissement, loin de la composition, loin de la répétition, au plus près de son essence. La danse est trahie par l’image, filmée ou photographique. Soit l’image l’affadit, incapable de rendre compte, avec son temps de retard, de l’expérience de la présence du corps dans son geste. Soit elle la sublime. Mais l’image sur papier ou sur écran est aussi une mémoire, une reproduction partielle de l’image instantanée que produit un corps dansant sur scène ou dans un studio.

Alain Michard est chorégraphe et artiste visuel. Il crée pour la scène et pour les lieux d’art contemporain. À partir de la danse, il mène parallèlement plusieurs projets artistiques, se saisissant tour à tour de différents médiums : musique, cinéma, photographie, texte. Son travail est traversé par les thèmes de l’errance, de la construction d’une communauté, et compose des variations autour de certains motifs : la marche, l’accident, la boucle, l’accumulation, etc. En résidence aux Laboratoires d’Aubervilliers en 2017.

C’est ce rapport à l’image qui m’intéresse. Que regarde-t-on ? Et surtout, qu’est-ce que la caméra est capable de saisir que l’œil libre laisse échapper ? Le cadre de la caméra n’est pas celui de notre champ de vision. Il exclut, et en excluant, il resserre, il précise, il concentre. Le danseur/la danseuse soumis-e à ce regard doit d’abord l’accueillir. C’est mon travail de créer les conditions pour cela. Le dispositif utopique que nous mettons en place crée les conditions d’un geste libéré du scénographique, du chorégraphique, de l’écriture. Ce cadre devient un espace de liberté pour une danse qui échappe à l’écriture pour se donner librement, débarrassée de son assignation à être belle ou intéressante ou originale, et... reproductible. Sans début, sans fin, chaque danse d’*En danseuse* est comme une tranche d’une danse perpétuelle, saisie au vol. J’ai demandé à vingt chorégraphes d’aujourd’hui de se prêter à cette expérience, de chercher ensemble ce que serait l’essence de leur danse, en se laissant capturer par la caméra.



IL DANSEUSE

MARCELLINE DELBECQ

Il se concentre.

Si je lève la tête, je le vois en double. Lui et son image sur l’écran de l’appareil photo posé sur un pied mouvant.

On ne peut regarder simultanément la réalité et son image. On imagine toujours un léger décalage entre elles deux, comme lorsque l’on entend un son se perdre au loin. Un son parti d’un endroit est entendu ailleurs un peu plus tard, juste un peu plus tard que dans l’instant.

Il a dansé face à un mur. Un mur comme un écran, comme un gradin. Il a dû à la fois faire la danse et la voir, comme s’il était là et sorti de lui-même, planant au-dessus, posté de côté.

Une fois qu’il a dit « je suis prêt », le tournage a commencé.

Se souvient-il de la danse ou de son image, de l’image fabriquée au fil des années qui le séparent de cette danse, pourtant dansée ici, à Aubervilliers, en 1990 ?

Lorsqu’il reprend seul ce qui se dansait à deux, son corps se souvient-il de l’être de l’autre ou de son absence ?

Et face au mur ou dos à lui, danse-t-il pour nous, ou seulement à l’intérieur de lui-même ?

D’où le corps réinvente-t-il ce dont il est sommé de se souvenir ?

Regarder l’image de la danse en train de se faire provoque une étrange réassurance : c’est cette danse-ci qui restera, celle que le cadre tronque, pas l’autre.

L’autre, comme la voix déserte, l’espace qu’elle vient d’emplir en traçant dans l’air des lignes se défaisant les unes dans les autres.

Et quand je le regarde se souvenir d’une danse que je n’avais jusqu’ici jamais vue, jamais entendue, de quoi puis-je me souvenir de ce qu’elle convoque ?

Il est de face maintenant, fait semblant de ne pas me voir. Il danse tout seul à deux. À deux tout seul. Et savoir qu’il est deux donne tout à coup corps au vide. Nef des fous. Don Quichotte sans moulin. Cette danse ne convoque plus que son double absent. Ombre ? Écho ? Reflet ? Celui que je voyais de profil est à présent de dos et filme, sans que je puisse en voir l’image, la danse à présent de face. De face mais adressée à un corps absent. L’absence du double a remplacé l’image-empreinte.

Mais à le voir seul on oublie l’autre que pourtant la danse induit, cet-te autre-ci qui n’est pas là.

Marcelline Delbecq se consacre essentiellement à l’écriture et au spectacle vivant, ainsi qu’à l’enseignement à l’École nationale supérieure du paysage de Versailles et au Paris College of Art.

FILMER LA MÉMOIRE

ALICE GAUTIER

En danseuse est une série de *sol*i filmés, chorégraphiés et réalisés par Alain Michard. Alain Michard s’associe à des chorégraphes pour créer, avec chacun, un solo de 6 minutes. Le réalisateur et coauteur de la danse partage avec chaque chorégraphe-interprète un processus qui travaille leurs mémoires, mémoires de corps, de danses, d’images. Pour *En danseuse*, et en dialogue avec Alain Michard, je filme. Dans ma pratique artistique, je filme aussi, plutôt des fictions, dans lesquelles on trouve des corps qui bougent. Comment filmer ces corps est toujours une question, une tension, un tâtonnement. Comment poser le regard, laisser de la place, se cogner contre ? Quelle durée pour quelles attitudes ? Quelle coupe dans l’image pour quels gestes ? J’ai dans la tête les cadrages de John Cassavetes, si près des corps. Pour *En danseuse*, il s’agit de filmer une danse, des danses, à travers une série de plans-séquences. J’ai dans la tête le cinéaste Jean Rouch qui dit que « seul le cinéma peut rendre la danse ». La critique de danse Laurence Louppe me rappelle que le cinéma utilise des processus essentiellement chorégraphiques, « afin de tenir ensemble des états de corps ou d’espace ». Le dispositif imaginé par Alain Michard est toujours le même : dans un espace de 10 mètres par 10, la caméra sur pied capte la danse. Derrière ma caméra, je peux choisir de suivre le corps ou de le laisser échapper du cadre. Le chorégraphe-interprète de sa danse peut, lui aussi, conscient de faire image, décider de se fragmenter, de changer d’échelle, de disparaître.

Chaque plan-séquence est une danse composée dans le moment où elle est interprétée, et pour la caméra. Le processus d’Alain Michard propose d’activer la mémoire pour générer le mouvement. Il permet de rejouer le plan-séquence plusieurs fois, deux fois, cinq fois, dix fois, généralement sans fixer ou écrire la danse. Alors, chaque tentative est un saut dans le vide. Il s’agit de réaliser un plan-séquence et donc de « suivre » le mieux possible ce corps en mouvement. Et aucun de nous deux, filmeur et danseur, ne connaît à l’avance le mouvement qui va naître. Pourtant, à mesure que je rencontre cette danse qui se rejoue sous mon œil, quelque chose se construit d’une relation. Une relation à ce corps, aux gestes nés du processus, que je reconnais et parfois même devine. Il y a quelque chose de l’apprivoisement dans le sens d’un apprentissage, de la naissance d’une intimité, avec cette danse. Une empathie née d’une fréquentation, qui permet d’anticiper, d’avoir des intuitions. Ces images sont chargées de mémoires : celle des chorégraphes qui traversent, ancienne ou récente, une mémoire de danses et d’images ; et, plus immédiate, la mémoire du processus d’*En danseuse*.

Mais les images contiennent aussi ma propre mémoire. Petit à petit, par la pratique, j’exerce mon œil à cette danse, ma pensée, ma sensation. C’est par la construction d’une mémoire commune au danseur, au réalisateur et au filmeur que se fabriquent les images d’*En danseuse*.

Alice Gautier, diplômée de l’EESAB (DNSEP) de Rennes en 2013, poursuit une recherche plastique au travers de fictions vidéographiques ou performatives. Depuis 2012, elle collabore également avec d’autres artistes comme Alain Michard, Loïc Touzé ou Daphné Achermann,



Alain Michard, En danseuse, « Performance #1 » avec DD Dorvillier, Adva Zakai et Alain Michard, assistés d’Alice Gautier, janvier 2017, aux Laboratoires d’Aubervilliers © D. R.

14 JANVIER 2017

NOTES FOR A 6 MINUTE FILM

DD DORVILLIER

- authentic movement
- Alain cites Theo K’s photoportraits turned into performances
- I negotiate the schedule, the métro, and arrive on time
- the dance of the bench in the white space, the metaphoric dance of naming
- the dance I saw as it was separating itself from me, the mover—hula and jingle dance.
- The dances in No Change... called “automatic writing”, “liver dance”, “money dance”
- the dance of the ductus
- Adva puts her head on the carpet as a way of showing how to follow a line
- our arrival dance of kissing and introductions
- the carpets as personal spaces, convivial spaces onto which we invite others
- the dance of “move your bones”
- movement has no insides
- the dance inside software
- bird flying parallel to floor dance
- sliding hands on flat surfaces while descending
- karate katas
- text written from the point of view of my favorite movement
- the lunging figure
- dance with glasses (Extra Shapes)
- dance with my real glasses
- the dance I witnessed Jennifer and David do in 1989
- the dance I do in my sneakers
- BULL dance
- moreography
- defecating chimpanzee
- landscapes and bodyparts
- reproducing objects with bodies
- observing the light on the wall as an object
- placing myself in the space (wall, floor, equipment)
- image of the Matzoh Factory, the dress I used to wear to the Matzoh Ball, CPAU in costume, my moreogrpahy score, Alain, Adva, Alice at work, a paysage, a landscape, a body part.
- Adva’s flower dance

DD Dorvillier est à la fois chorégraphe, interprète, enseignante et directrice artistique. Fondée sur des questions concernant les relations complexes entre l’abstraction, la corporalité, le langage, la perception, le sens, la pratique de DD Dorvillier est à la fois conceptuelle et physique.

LE JOURNAL DES LABORATOIRES A ÉTÉ IMPRIMÉ EN PARTENARIAT AVEC L'IMPRIMERIE RICCOBONO-IMPRIMEURS

WWW.RICCOBONO-IMPRIMEURS.COM

Leader français de l'impression
de journaux et magazines sans sécheur
et waterless.
Notre réseau national de 7 imprimeries
est le premier prestataire / imprimeur
des éditeurs français de la presse
quotidienne, hebdomadaire et
gratuite, avec une forte implantation
complémentaire sur le marché
de la presse magazine et publicitaire.



**Le Journal des Laboratoires est une
publication annuelle gratuite
éditée par**

Les Laboratoires d'Aubervilliers
41, rue Lécuyer
93300 Aubervilliers
+33(0)1 53 56 15 90
info@leslaboratoires.org

Les articles publiés dans ce journal
sont disponibles sur www.leslaboratoires.org

Les Laboratoires d'Aubervilliers

Conseil d'administration

Xavier Le Roy (président)
Corinne Diserens
Alain Herzog
Latifa Laâbissi
Jennifer Lacey
Mathilde Monnier
Jean-Luc Moulène
Jean-Pierre Rehm
Bertrand Salanon

Direction collégiale

Alexandra Baudelot
Dora García
Mathilde Villeneuve

Équipe

Pauline Bonard-Chabot (attachée à l'administration)
Florine Ceglia (administration)
Pauline Hurel (accueil et relations avec les publics,
documentation)
Delphine Hyvrier (stagiaire *La Semeuse*)
Marie-Laure Lapeyrère (communication et relations
presse)
Ariane Leblanc (coordination *La Semeuse*)
Léopoldine Manac'h (assistante de l'artiste Paloma
Polo)
Milène Mahéroult (attachée à la communication et
aux éditions)

Éric Rouquette (comptabilité)
Amaury Seval (régie générale)
Pierre Simon (coordination des projets et éditions)

Le Journal des Laboratoires

Direction éditoriale

Alexandra Baudelot
Dora García
Mathilde Villeneuve

Coordination éditoriale

Pierre Simon
Assisté de Milène Mahéroult

Ont contribué à ce numéro

Hassan Abdallah
Alexandra Baudelot
Patrick Bernier
Katinka Bock
Mathieu Bouvier
Louis Castel
Hélène Collon
Jehanne Dautrey
Marcelline Delbecq
Véronique Desanlis
DD Dorvillier
Thierry Drumm
Mette Edvardsen
Daniel Foucard
Dora García
Alice Gautier
Émilie Hériveau
Laura Huertas Millán
Delphine Hyvrier
Lenio Kaklea
Ariane Leblanc
Pauline Le Boulba
Silvia Maglioni
Léopoldine Manac'h
Barbara Manzetti
Olive Martin
Alain Michard
Bastien Mignot

Laurent Pichaud
Paloma Polo
Josep Rafanell i Orra
Kateřina Šedá
Filiz Sizanli
Marcello Tarì
Pacôme Thiellement
Graeme Thomson
Loïc Touzé
Mathilde Villeneuve
Sophie Wahnich

Traduction

Nicolas Vieillescazes

Relecture et retranscription

Anne-Laure Blusseau

Design graphique et mise en page

g.u.i. (Nicolas Couturier et Angeline Ostinelli)

Impression

Imprimé à 3 000 exemplaires par Riccobono
imprimeurs (Tremblay-en-France)
Dépôt légal
décembre 2017

Licence

Les contenus de ce journal sont mis à disposition
selon les termes de la licence
Creative Commons : Paternité – Pas d'utilisation
commerciale – Pas de modification.

