

Lenio Kaklea

Saison 2021-22



© Trématele Milano - foto Giamica Di Iorio

Dans *Ballad*, la danse est pensée au croisement de votre expérience personnelle et des utopies formulées par les pionniers de la (ou des) danse(s) moderne(s). Le hiatus que vous décrivez entre les idéaux de ces derniers, votre formation d'interprète et les conditions de production actuelle semble disqualifier, à première vue, la capacité de l'art à transformer le monde. Mais cet écart que vous mettez en scène ne permet-il d'entrevoir également des chemins de traverse, des points de résistance vis-à-vis de l'industrie culturelle ou de la logique capitaliste ?

Je l'espère bien. C'est le but de *L'Encyclopédie pratique* dont *Ballad* est le troisième volet. Il ne s'agit pas d'une création élaborée de manière habituelle, avec six semaines de résidence en studio, mais d'un travail qui a mis environ cinq ans à se réaliser. C'est un projet pendant lequel et pour lequel j'ai conduit six cents entretiens dans six villes, villages et banlieues d'Europe. En collaboration avec historien de l'art et commissaire Lou Forster, ces entretiens ont été retranscrits, réécrits et publiés pour créer une encyclopédie des pratiques des habitant-e-s d'Europe. Cela permet de soulever la question de la relation intime au mouvement, de comprendre ou de pouvoir proposer un paysage gestuel de la société actuelle et de faire face à la pauvreté ou l'ingéniosité des gestes qui nous entourent. En parallèle, dans les deux pièces avant la création de *Ballad*, je les ai « rééditées » chorégraphiquement pour que l'on puisse avoir accès à elles sur scène via mon corps. Le paysage auquel on est confronté, tant dans le livre que dans les pièces chorégraphiques, n'est pas forcément joyeux ou, en tout cas, il ne l'est pas à l'endroit que l'on imaginait. Il y a des témoignages, des constats qui sont sinistres : on se rend compte qu'on est loin de vivre une vie libre, riche ou même confortable. Mais ce qui est joyeux, et c'est l'enjeu du projet, c'est de s'apercevoir qu'il existe des espaces de résistance, des espaces intimes, privés, publics, des rencontres avec d'autres, des expériences collectives qui non seulement résistent ou imaginent d'autres voies possibles pour l'avenir, mais construisent des identités à côté de la culture mainstream. *Ballad* est la dernière pièce de *L'Encyclopédie pratique* : elle arrive après avoir écrit deux livres et deux pièces, dont un solo, *Portraits choisis*, qui restitue quelques pratiques des habitant-e-s d'Aubervilliers et un quartet, où j'intègre les pratiques croisées dans d'autres villes européennes, comme Essen, Athènes, Nyon, ou encore Poitiers. *Ballad* est une pièce plus pédagogique qui me permet d'exprimer plus explicitement, à travers des mots, un récit autobiographique, mais aussi un constat historique, le chemin qui m'a amené à faire *Encyclopédie pratique*. Cela me permet aussi de lier mon histoire et les résultats de ce projet, à l'histoire de la modernité dont nous sommes les héritier-e-s. À l'exception des citations de deux danses historiques, *Acts of light* de Martha Graham et *Le petit berger* de François Malkovski, toutes les danses sont issues de *L'Encyclopédie pratique*. Elles témoignent du montage chorégraphique que j'ai créé en choisissant de mettre en scène une pratique issue de cette encyclopédie. Par exemple *Ballad* s'ouvre avec la danse rattachée à la pratique numéro 48 qui s'appelle « la boxe » : ce qu'on voit sur scène c'est un montage chorégraphique où je lie de manière un peu schizophrénique les gestes de la boxe aux gestes de la danse moderne, qui est mon propre héritage. C'est une manière de proposer un *embodiment* tout en exposant le sujet qui s'y essaie, c'est-à-dire moi. La danse moderne c'est quelque chose que j'ai étudié et que je sais danser, pas la boxe. Ce qui m'intéresse c'est de voir comment ces deux mondes peuvent coexister sur un même corps. C'est pourquoi cette danse ouvre la pièce *Ballad*, puisque je parle de la danse moderne, de mon histoire, mais aussi comment les pratiques du corps (dont la danse) sont émancipatrices ou pas.

La fonction dévolue à l'art n'est donc pas immédiatement de transformer le monde ou la vie, mais de jouer un rôle critique ?

La question c'est à la fois comment transformer le monde mais aussi comment nous faisons partie d'un monde en constante transformation. Comment l'art se pratique ou/et se consomme ? Comment l'art circule ou/et se diffuse ? Le cœur de la réflexion de *Ballad* c'est que, pour la danse moderne, c'est la création et la transmission des techniques qui contribue à la transformation sociale rendue indispensable par le capitalisme. Ce n'est pas seulement à travers la forme spectaculaire de l'art, mais grâce à la création des techniques, des vocabulaires, des syllabus, et donc par le travail quotidien en studio avec des professionnels ou des amateurs. C'est en raison de l'ambition, de la prétention, ou de la croyance – peu importe comment nommer ça – de transformer le monde que les danses modernes ont cherché à créer des phrases, à analyser le mouvement, à pratiquer et à réinventer la danse. Dans *Encyclopédie pratique*, comme je me suis intéressée à la manière dont on vit le mouvement au quotidien, je n'ai pas demandé aux personnes

interviewées si elles aiment aller au théâtre. D'ailleurs la plupart des gens que j'ai rencontrés ne vont pas au théâtre, ça ne les intéresse pas : ce n'est pas le public de la danse. Ce qui m'intéressait c'était de voir comment il-elle-s vivent avec leur corps dans leur intimité, qu'est-ce que ça signifie pour eux de pratiquer des choses corporellement ou spirituellement. *Encyclopédie pratique* essaye d'explorer quels sont les corporités que l'on pratique aujourd'hui.

Avez-vous constaté une prise de conscience chez les personnes impliquées dans votre enquête ? Dans le travail mené avec vous quelque chose s'est-il déplacé ?

C'était ce qui m'intéressait. À travers *Encyclopédie pratique* l'intervention se passe à travers un entretien, qui peut durer de 10 minutes à 1 heure selon la disponibilité de l'interviewé-e, ça peut se faire à l'arrache, ou chez soi en prenant le temps pour réfléchir à chaque question. Beaucoup de personnes répondaient au questionnaire depuis leur domicile et me renvoyaient les réponses. L'entretien, avec ses 17 questions, était pensé comme un échange. Je n'étais pas là pour pêcher des réponses, mais la structure et le choix des questions étaient censés permettre à la personne de réfléchir, de comprendre, de concevoir ou même de réaliser des choses qu'elle ne savait pas sur son corps ou sa pratique. Je peux dire que c'était le cas pour certains et certaines, car j'ai eu beaucoup de retours dans ce sens-là. C'était vraiment penser au geste de la collecte : le fait de collecter des réponses et de les ordonner dans une sorte d'encyclopédie avec beaucoup d'humour et d'ironie vis-à-vis de la création d'une encyclopédie. Mais la base était féministe, j'étais présente pour 95% des entretiens. Ce n'était pas une extraction de réponses, mais un échange : je vous apporte des questions qui peuvent vous permettre de réaliser que vous avez des pratiques alors que vous pensez ne pas en avoir. Ou même je vous propose un processus qui vous permet de mettre des mots ou d'analyser des choses qui vous étaient inconscientes, pour répondre à des questions très analytiques, comme par exemple « quels gestes vous faites quand vous pratiquez ? ».

Avec *Sonates et interludes*, vous poursuivez un travail initié en 2019 autour de John Cage. Mais comme vous l'indiquez au début du spectacle, il ne s'agit pas vraiment d'un hommage. Quelle est votre position, votre geste de chorégraphe vis-à-vis de cet héritage ?

En tant que jeune artiste, j'étais intéressée non par la figure mystifiée de John Cage, mais par ses écrits, ses conférences, ses articles et sa musique. C'est un artiste conceptuel polymorphe, dont la pensée m'a structurée. Ceci dit, il fait partie d'un grand réseau d'artistes qui m'ont influencé, dont beaucoup de femmes. De moi-même je ne serais jamais revenue à son travail, si je n'avais pas reçu la commande d'une institution. Cette commande m'a donné l'occasion de réaliser qu'il représente une modernité dont je suis héritière, ce qui fait écho à la réflexion menée dans *Ballad*. Il m'a semblé intéressant de déplacer le point de vue sur la composition de *Sonates et interludes*, de la réécouter, de la regarder autrement, de la critiquer. Et même d'en parler, comme j'essaye de le faire dans l'introduction de la pièce, en déplaçant Cage du centre de l'œuvre. C'est-à-dire faire en sorte qu'il ne soit plus la figure centrale de la création, même s'il en est le compositeur. De la montrer comme le résultat de multiples collaborations qu'il a faites dans le milieu de la danse moderne, alors dominé par des femmes généralement issues des minorités raciales. La possibilité de faire ce déplacement m'a permis de valoriser d'autres protagonistes, comme par exemple Syvilla Fort ou Pearl Primus. En tout cas, de montrer que c'est cette période et toutes les expérimentations, politiques, formelles et sociales de ces chorégraphes qui permettent à Cage de préparer son premier piano. C'est toute cette histoire qui m'a permis de me réapproprier et de m'associer à cette œuvre. En dehors de cela, c'est une magnifique composition. À l'époque Cage a plus ou moins mon âge : c'est un jeune compositeur, qui n'est pas encore le gourou de la musique contemporaine, il est à la recherche d'un langage. Un langage qu'il nourrit au contact des chorégraphes, mais aussi des compositeurs qu'il admire. Une oreille exercée peut entendre Satie, qu'il aime beaucoup, Schönberg, dont il était étudiant, ou encore Debussy. C'est une œuvre qui traverse plein de couleurs. Cela m'a permis de me projeter encore plus dans l'œuvre. En revanche, en tant que chorégraphe, ce que je propose dans *Sonates et interludes* n'est pas le résultat de ma recherche sur Cage. C'est le résultat de mes recherches chorégraphiques sur mon propre langage qui essaie de déplacer la perspective formelle sur le mouvement, de faire apparaître à travers la création gestuelle, et non par le discours, les multiples récits qui sont cachés dans les gestes, de rendre visible non seulement l'organisation formelle des gestes, mais aussi ce qu'ils révèlent culturellement, historiquement, intimement, sans tomber dans la composition narrative. Je ne raconte pas d'histoires. Ce qu'on voit sur scène ce n'est pas juste le résultat de huit semaines sur *Sonates et interludes*, mais d'un travail au long cours. Ce qui habite également mon écriture c'est ma recherche sur le contexte socio-politique de l'époque et surtout sur les types de représentations du corps qui circulaient. Je me suis amusée à incorporer des gestes d'alors. Il y a des fragments disparates du modern jazz, de Broadway, des représentations visuelles des corps qu'on pouvait voir dans le cinéma, très masculin, d'Hollywood. D'ailleurs la fin des années 40 c'est un tournant très conservateur. On sort de la deuxième guerre mondiale pour aller vers un puritanisme très axé autour de la famille et de la figure du père.

En quoi cette œuvre vous semble entrer en résonance ou, au contraire, se détacher de notre temps ?

On a beaucoup de chemin à faire au niveau de la parité, mais je ne ferais pas de comparaison directe avec notre époque. Il ne s'agit pas d'une pièce critique, parce que le discours n'est pas vraiment impliqué, donc on ne peut pas mettre explicitement en perspective ces gestes de l'époque. Le pari c'est plutôt de voir comment ces figures du passé se sont à la fois transformées et conservées jusqu'à aujourd'hui. Par ailleurs, *Sonates et interludes* c'est pour moi une pièce très émotionnelle : elle contient beaucoup d'angoisses et de peurs pour l'avenir, mais il y a aussi cette volonté de Cage d'atteindre ce qu'en philosophie indienne on appelle la tranquillité. En tout cas on peut entendre des sons, des compositions de sons, qui représentent peut-être un espoir vers l'avenir. Comme j'ai travaillé *Sonates et interludes* pendant la pandémie, il m'a semblé juste de traverser à la fois mes propres angoisses et mes propres peurs pour ce qu'on est en train de vivre et de perdre, mais aussi l'espoir que la claqué est suffisamment grande pour que les choses qu'il faut changer changent plus rapidement qu'avant. En particulier au niveau de l'écologie, de la parité et de la pensée post-coloniale.

Chaque soir, la musique est interprétée en direct, avec les variations propres au piano préparé. Est-ce que cela affecte votre propre interprétation chorégraphique ? De façon plus générale, comment avez-vous travaillé avec le compositeur et musicien Orlando Bass ?

Orlando Bass et moi sommes un mariage arrangé. C'est le CN D qui a initié la commande et qui a choisi Orlando. Au départ, j'espérais que le CN D allait choisir une pianiste femme. Ce qui explique pourquoi je me suis mise à travailler à contre cœur : je craignais de tomber dans tous les stéréotypes que j'essaye d'éviter depuis dix ans. Et puis je rencontre Orlando : c'est une personnalité, un artiste, un compositeur, un pianiste absolument exceptionnel et fascinant. Sa manière d'écouter, de jouer, de sentir et de parler de Cage m'interpelle. Très rapidement il devient un compagnon de route. Après trois brefs échanges, on joue devant le public du CN D en septembre 2019, puis je lui dis tout de suite que je souhaite poursuivre le projet avec lui. Puis arrive la pandémie, il nous est donc impossible de travailler ensemble dans le studio. Il enregistre rapidement avec son téléphone les *Sonates* et je travaille pendant six mois avec cet enregistrement au sein de plusieurs résidences de création. On échange régulièrement sur les comptes, les tempi, le caractère de chaque sonate, je lui raconte mon approche chorégraphique qui s'affine petit à petit. La pièce s'écrit donc sur ces enregistrements mais sans qu'il soit présent physiquement. La dernière résidence de création en septembre 2021 (où toute l'équipe artistique est présente) nous permet de rentrer plus en profondeur et d'affiner le dialogue entre son interprétation et ma chorégraphie ainsi que de travailler sur notre présence commune sur scène. C'est à cette occasion que j'ai le temps de mettre en place la neuvième sonate dans laquelle il danse avec moi.

— Propos recueillis par Noémie Charrié, dans le cadre de la saison 2021-2022