

PERFORMER LA RECHERCHE

Le département de la Recherche de La Manufacture propose chaque année un cycle de conférences composé d'interventions d'artistes qui viennent danser, jouer ou performer une analyse de leur pratique. Il s'agit là de montrer aux étudiant-es et à toutes celles et ceux qui les écoutent que la recherche et le discours auquel elle donne lieu peuvent être jubilatoires. Le 28 février 2022, Lenio Kaklea a adapté pour ce contexte sa pièce *Ballad*⁴, construite comme un récit dansé autobiographique et sociologique, retraçant son parcours de danseuse et sa pratique de chorégraphe. Nous en reproduisons ici le texte, co-écrit avec l'historien de l'art et commissaire d'exposition Lou Forster.

Ballad

Lenio Kaklea

Je suis entrée à K.Σ.O.T, l'École nationale de danse contemporaine, à l'âge de 10 ans. Le bâtiment moderniste où nous avions cours était situé à Kolonáki, le quartier bourgeois du centre d'Athènes. Dans la cage d'escalier qui menait au grand studio du premier étage, il y avait la photo à échelle humaine de celle que nous appelions tante Koula, « *θεία Κούλα* », la fondatrice de l'école. Elle avait étudié à l'Institut d'Eurythmie d'Émile Jaques-Dalcroze en Autriche, et fondé en 1930 sa propre école de danse, de gymnastique et de rythmique. On nous la présentait comme une femme stricte et déterminée. Elle avait interprété la prêtresse Héra lors de la première cérémonie de la torche olympique en 1936. Elle avait chorégraphié le déroulement à Olympie avec ses élèves. Onze femmes qui représentaient les vestales récupéraient le feu sacré allumé par les rayons du soleil.

Durant dix ans, j'enfilais mes collants et mon justaucorps et entrais dans le studio. L'air y était imprégné de la transpiration des étudiantes et la lumière froide des néons descendait du plafond. L'enseignante saluait la pianiste, notait les absentes et commençait le cours. En face du grand miroir, je me concentrais sur mes mouvements et, invariablement, le même jeu s'instaurait entre les participantes : se regarder, regarder les autres, vérifier qui me regarde, mesurer l'écart entre ce que je fais et ce qu'elles font, entre ce que je fais et ce que je pense faire, appliquer les corrections nécessaires, reprendre, rectifier à nouveau, jusqu'à ce que nous fassions toutes la même chose.

À cette époque, je vivais à Ampelokipi, un quartier populaire habité par des Grecques et des immigrantes pakistanaises, philippines, albanaises et polonaises. Le quartier possédait six églises orthodoxes, cinq hôpitaux, quatre places, deux marchés en plein air, un terrain de jeux, aucun espace vert et de nombreux magasins et ateliers. À l'âge de 8 ans, je circulais déjà seule dans les rues étroites, et discutais avec Kirios Kostas, l'épicier et Kirios Panaiotis à qui j'achetais des cigarettes pour ma mère.



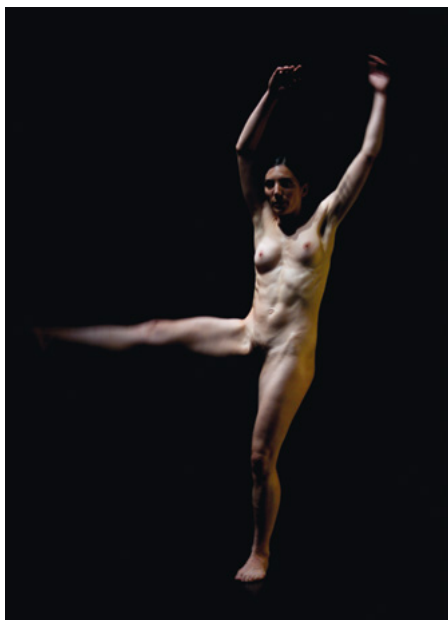
Ballad de Lenio Kaklea. © Gianluca Di Iorio

À la fin des années 1960, la dictature des colonels avait déréglementé la hauteur des bâtiments menant à la construction des premiers gratte-ciels en verre. Le boom économique des années 1990 a reconfiguré à son tour le quartier où sont apparus supermarchés et *fast-foods*. Mon adolescence est associée à ces larges surfaces uniformes qui reflétaient les activités de la rue. Avec ses solistes et ses groupes, elles m'apparaissaient comme de la danse. Pas une danse dans laquelle tout le monde bouge à l'unisson, mais une sorte de ballet qui donne lieu chaque fois à de nouvelles improvisations.

À K.Σ.O.T, l'apprentissage de la danse passait rarement par le fait de danser. À travers des exercices quotidiens, nous devions d'abord acquérir le vocabulaire qui nous permettraient ensuite de nous exprimer. Les techniques de danse qui m'étaient transmises avaient été développées en Europe et aux États-Unis dans la première moitié du 20^e siècle. Les chorégraphes modernes pensaient que, grâce à elles, la danse participerait aux transformations sociales rendues indispensables par le développement du capitalisme.

Au début du siècle, Isadora Duncan avait cherché une voie vers la spontanéité dans ce qu'elle appelait la « danse libre ». Une de ses disciples, Eli Knipper, explorait des mouvements naturels tels que couper du bois, sauter à la corde ou jouer à saute-mouton. L'eurythmie d'Émile Jaques-Dalcroze servait une utopie sociale où les individus devaient progresser moralement à travers un apprentissage du rythme. Doris Humphrey, quant à elle, pensait que toutes les activités humaines pouvaient être fondées sur un nombre restreint de gestes fondamentaux.

Un siècle après que les danseuses modernes avaient dansé pieds nus sur les ruines hellénistiques, dans le même quartier, nos corps se soumettaient aux



© Ida Jakobs

idéaux de rigueur et de discipline. Tous les trimestres, nous prenions une leçon face à un jury qui évaluait notre progression. La secrétaire de l'école, Kiki, nous mesurait et nous pesait pour suivre notre croissance. Les justaucorps blancs et roses, assignés aux élèves de dix à treize ans, étaient quasi-transparents. Ils dévoilaient la croissance, vécue comme honteuse, de nos seins et de notre pilosité.

L'entraînement ne correspondait pas à l'émancipation à laquelle j'aurais pu aspirer. K.S.O.T imposait un parcours balisé qui devait permettre aux danseuses de s'adapter aux valeurs de la société grecque. Les relations traditionnelles entre les femmes et les hommes étaient reproduites sous prétexte d'apprendre le répertoire, les danseuses n'étaient pas encouragées à développer une carrière chorégraphique, les effets que les exercices avaient sur nos corps n'étaient pas un sujet de discussion, nos émotions étaient considérées comme des obstacles à notre réussite. Alors que dans les années 1910, les expérimentations modernistes étaient ancrées dans une perspective féministe radicale, dans l'académie, la danse était devenue un processus d'assujettissement.

Les travailleuses culturelles ne se contentent pas de danser, elles produisent du désir. En 2005, après avoir survécu aux divers examens et à la sélection qui va avec, j'étais devenue une danseuse virtuose. Mon parcours avait fait de moi une professionnelle ambitieuse et exigeante, prête à sacrifier sa vie pour la danse. À l'étranger, j'étais vue comme une jeune femme exotique et indépendante qui profite du moment présent.

J'ai signé mon premier contrat d'interprète avec une compagnie française qui réalisait une performance autour de *Promenade*, une sculpture monumentale de Richard Serra. Les répétitions commençaient à 7 heures du matin, le seul moment où le Grand Palais était vide. Nous avons rapidement fait quelques improvisations, puis, le soir du vernissage, nous dansions au milieu des imposantes plaques de métal et parmi le flot des visiteuses qui défilait sous la nef. La verticalité, le poids et l'échelle de la sculpture accentuaient mes micromouvements qui étaient fragiles et instables.

Mon rêve se réalisait. Je travaillais pour une compagnie de danse contemporaine dirigée par des chorégraphes dont le discours était à la fois conceptuel, politique, original, accessible et neuf. Venant d'une famille de classe moyenne d'un pays aux marges de l'Europe, j'étais plus que satisfaite de pouvoir vivre de ma passion. Durant une décennie, la plupart des projets auxquels j'ai participé étaient produits par des compagnies dites « indépendantes ». Pendant la création, le but était d'incorporer rapidement des gestes. Du fait de la variété des thématiques que je traversais – répertoires historiques,

danses urbaines ou *queer* – j'étais amenée à rapidement passer de résidences de création en festivals, avec l'intermittence comme seul filet de sécurité.

Un aspect inattendu de ce nouveau mode de vie nomade, c'est que j'ai perdu en régularité dans mon entraînement. Cette routine quotidienne est un aspect essentiel du travail des danseuses qui leur permet de rester en forme entre des périodes intenses de travail. Habitant à Paris, la manière la plus facile et la moins chère pour rester en forme était de m'inscrire à une « gym ». Le *fitness* traite le corps comme un organisme biologique qui produit de l'adrénaline et de l'endorphine. C'est un exercice solitaire, centré sur des buts individuels qu'on pratique avec des écouteurs dans un environnement aseptisé, dominé par des écrans et des machines.

En parallèle, j'ai pu suivre les effets dévastateurs que la crise financière avait sur l'écologie du spectacle vivant. En Grèce, les mesures d'austérité ont conduit à des coupes drastiques dans le budget de la culture. Le paysage artistique athénien s'en est trouvé profondément reconfiguré. Son fonctionnement est aujourd'hui plus proche du système nord-américain que du modèle européen de l'État providence. Mes camarades en Grèce ont abandonné leur profession ou émigré dans le Nord de l'Europe où leurs compétences étaient appréciées.

En France, les effets de la crise ont pénétré le milieu de la danse à un rythme différent. Chorégrapheur, c'est concevoir, composer, transmettre, répéter, danser et, finalement, performer. À la différence d'autres pratiques artistiques, le coût principal d'une pièce est donc celui des salaires. Au fil du temps, les compagnies ont été obligées de réduire le temps de répétition de vingt semaines à douze, puis six, et jusqu'à quatre semaines aujourd'hui. Dans ce contexte, le critère essentiel pour évaluer le succès d'une pièce est devenu l'efficacité.



© Gianluca Di Iorio

J'ai, alors, commencé à percevoir la dichotomie entre deux mondes, d'un côté celui des techniques qui nécessitent des années d'apprentissage, de l'autre, un marché à la recherche de nouveauté et d'authenticité. Ce nouvel ordre social qui s'est développé dans la plupart des secteurs de l'économie milite contre l'idéal du *craft*, le fait de ne très bien faire qu'une seule chose. À la place, la culture du nouveau capitalisme célèbre les aptitudes potentielles, le fait de passer rapidement d'un sujet, d'une tâche ou d'un style à l'autre. Je me trouvais alors contrainte de danser des pièces qui n'étaient pas prêtes ou à ne pas les interpréter aussi bien que je pensais pouvoir le faire. La difficulté à laquelle j'étais confrontée était donc de devenir moins précise et moins exigeante pour que le travail soit fait. Je me sentais comme une consommatrice avide

de nouveaux produits, qui ne se donne jamais assez de temps pour en jouir.

Les techniques de la danse moderne servent aussi à incorporer « d'autres mouvements », généralement issus de minorités sexuelles ou raciales. Dans les années 1920, Martha Graham s'appropriait les danses des Indiens Pueblos du Nouveau Mexique en prétendant que ces formes dites primitives étaient en voie d'extinction. La rhétorique des projets dans lesquels je travaillais était différente, mais il arrivait que les chorégraphes veuillent que nous dansions du *krump*, du *voguing* ou du *northern soul*. La transmission se faisait avec des vidéos YouTube sans que nous apprenions ces techniques en profondeur.

Loin de procéder à une décolonisation des pratiques chorégraphiques, la danse contemporaine conduisait, alors, à déposer les communautés des techniques qu'elles avaient développées. Les danseuses professionnelles étaient le véhicule de cette dépossession, et la culture du nouveau capitalisme avait rendu la danse vulnérable aux politiques hégémoniques.



© Gianluca Di Iorio

J'ai – non sans peine – abandonné l'idée que cette manière de produire et de consommer la danse puisse apporter du changement. Déçue des demandes implicites que les institutions culturelles faisaient peser sur les chorégraphes, j'ai voulu enquêter sur la manière dont notre relation intime au mouvement est affectée par ces nouvelles conditions de travail et ce au-delà même du champ de la danse.

Je suis, donc, sortie du studio. Pendant trois ans, j'ai parcouru les rues de six villes, villages et banlieues européennes pour comprendre les habitudes et les rituels de ses habitantes. Ces pratiques, ses formes de vie, décrivent la manière dont chacune a de se construire comme sujet dans l'action. Traverser ces pratiques m'a permis de renouer avec l'un des enjeux historiques de la danse moderne à savoir que le corps en mouvement est le premier champ de bataille du capitalisme. J'y intervieni en dansant.

Aujourd'hui, le projet, que j'appelle *Encyclopédie pratique*, rassemble près de 600 récits et a pris la forme de pièces chorégraphiques et de livres. Il m'a permis de renouer les liens entre ma pratique de la danse et la société. Mais, je dois reconnaître que l'impact de ces danses sur la vie de toutes celles qui y ont contribué reste probablement nul.

1 *Ballad* a reçu le Prix de la Danse de la Fondation Hermès Italia et de La Triennale de Milan en octobre 2019. La pièce a été soutenue et présentée par : Pôle Sud – CDCN Strasbourg (FR), La Grange/UNIL (CH), Théâtre Garonne (FR), ICA/Londres (GB), La Manufacture – Haute école des arts de la scène (CH), Le Dancing – CDCN Dijon (FR), CCN Montpellier (FR), Les Brigittines (BE), Santarcangelo Festival (IT), CND Pantin (FR), Fondation Hermès Italia et Triennale de Milan (IT), ImPulsTanz International Festival (AT), Festival MOVE/Centre Pompidou (FR). Une version plus longue du texte a été publiée en introduction du livre de Lenio Kaklea, *Encyclopédie pratique. Détours*, Dijon, Presses du réel, novembre 2019.