

RÉSUMÉ DU PROJET

« *Something ishappening* », par Carole Boulbès et Judith Perron

[constitution d'autres types de ressources]

Entretiens vidéographiques aux lisières de la danse et de la performance.

Ligne de recherche menée par Carole Boulbès et Judith Perron, soutenue par l'École nationale supérieure d'arts de Paris-Cergy et le Centre national de la danse.

Le projet *Something ishappening* présenté à l'hiver 2015, soutenu par le dispositif d'Aide à la recherche et au patrimoine en danse proposé par le Centre national de la danse, s'inscrit à la suite du colloque *Femmes, attitudes performatives, aux lisières de la performance et de la danse*. Organisé en octobre 2012 sous l'égide de l'École nationale supérieure d'art de Nancy, ce colloque donna lieu à une publication aux éditions Les presses du réel en 2014.

Partant du constat que de nombreuses créations actuelles combinent danse, théâtre, music-hall, performance, nous avons interrogé les mutations du corps, les changements de rôle et les transgressions qu'engendrent ces croisements interdisciplinaires. La présence d'historiens, d'artistes plasticiens et des chorégraphes Latifa Laâbissi et La Ribot avait permis de rapprocher la danse et l'action-performance, deux domaines d'étude le plus souvent disjoints, tout en s'interrogeant sur leurs définitions et leurs limites respectives.

1. LE CONTEXTE PÉDAGOGIQUE, ENTRE PRATIQUES ET HISTOIRES DE LA DANSE ET DE LA PERFORMANCE

Depuis le début, la particularité de cette recherche est de s'inscrire dans un cadre pédagogique précis, celui des écoles nationales supérieures d'art pilotées par le ministère de la Culture et de la Communication. La pratique de la danse y est généralement proposée en option, lors d'un ou de plusieurs workshops. Dans les écoles d'art où ils découvrent les actions de Dada, des futuristes italiens ou de Fluxus, les étudiants ont plus « naturellement » une pratique de la performance associée à la création d'œuvres d'art (objets ou décors) et documentée grâce aux photographies et aux captures vidéo.

Faisant figure de pionnière, l'École nationale supérieure d'arts de Paris-Cergy (ENSAPC) a mis en place un studio de danse dès son ouverture, en 1975. Depuis sa création, l'école a construit sa spécificité sur la pratique de la transversalité. Elle se pense comme un laboratoire ouvert sur les différents champs de la scène artistique contemporaine : la danse mais aussi la performance, la peinture, la sculpture, l'écriture, le cinéma et la vidéo font partie des pratiques enseignées à l'école.

Depuis 2002, la chorégraphe et interprète **Judith Perron** explore dans le studio de danse différentes problématiques liées au corps dansant, tout en questionnant les multiples modes de représentation de celui-ci dans l'acte chorégraphique.

Lors de l'automne 2014, **Carole Boulbès**, professeur d'histoire et théorie des arts, organisatrice du colloque et éditrice de *Femmes, attitudes performatives*, l'a rejoint pour poursuivre une étude sur les croisements entre les pratiques actuelles de la danse et celles de la performance. Cette recherche s'inscrit dans un ensemble comportant des workshops, des rencontres-exposés et des séminaires de réflexions, développé à partir des activités du studio danse de l'ENSAPC et de cours théoriques.

2. DES ENQUÊTES CONCRÈTES

Dans le cadre du studio de danse de l'ENSAPC, les étudiants peuvent s'inscrire à un ou plusieurs workshops tout au long de l'année scolaire. Lors des **séminaires théoriques** et lors des **exposés** des chorégraphes sur le positionnement de leur travail, nous avons pu noter que la place de l'histoire, le rapport au passé, la réflexion sur la formation du chorégraphe et de l'interprète étaient toujours l'enjeu de questionnements importants.

Tout en combinant expérience concrète et retour critique, l'objectif de ces séminaires et de ces exposés est de permettre aux étudiants de questionner leur propre pratique intuitive de la performance et de la danse, d'avoir des points d'appui dans l'histoire de l'art, afin de développer une approche plus ouverte de leur travail.

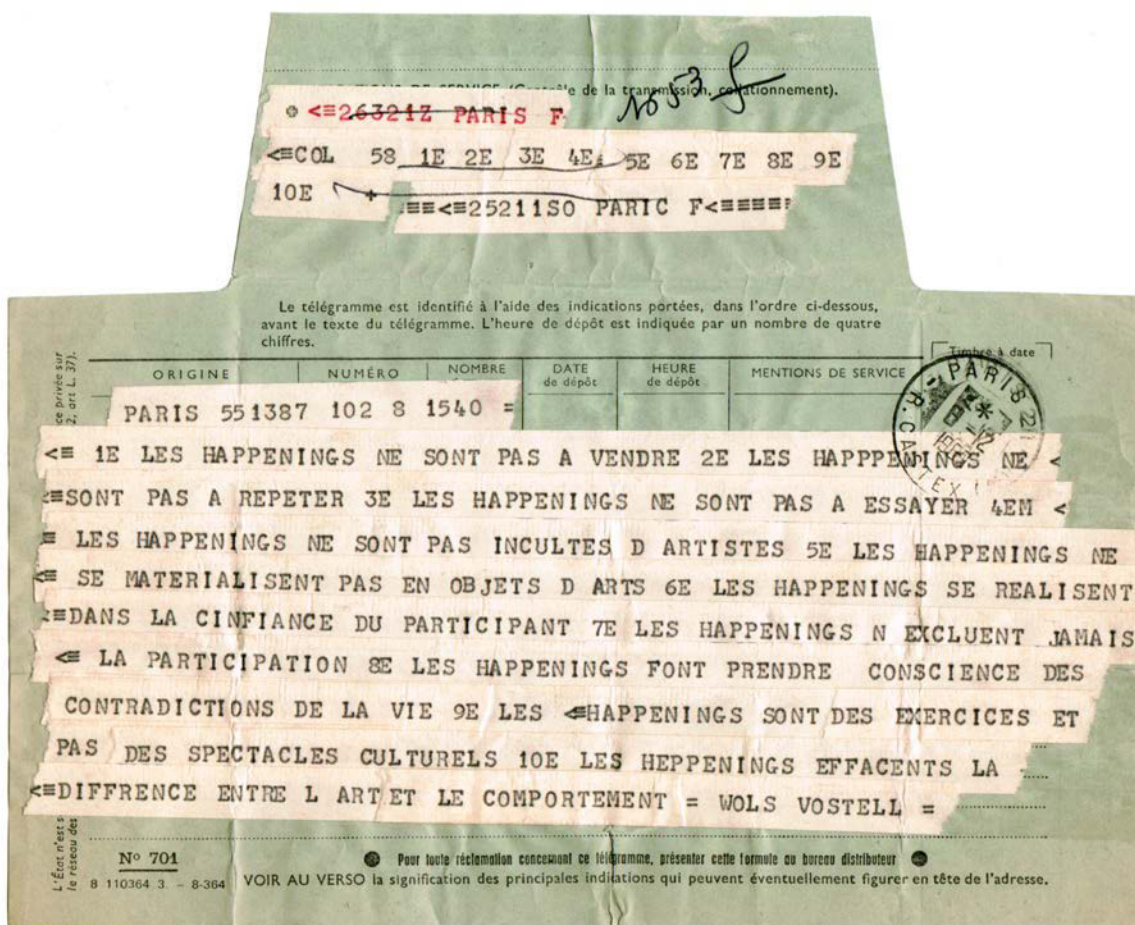
Il nous a semblé que l'on pouvait aller plus loin, et constituer en quelque sorte des archives consultables par nos étudiants ou par d'autres chercheurs. Nous avons donc demandé aux chorégraphes qui avaient organisé des workshops à l'école de bien vouloir revenir ultérieurement pour se prêter à un questionnement plus global, moins axé sur leur pratique.

3. LA PROBLÉMATIQUE

Dans ce but, nous avons créé une ligne de recherche intitulée **Something/ishappening** avec l'idée de réunir des chorégraphes, des performers mais aussi des artistes plasticiens pour interroger les pratiques actuelles du spectacle vivant, et les confronter à l'histoire du happening et de la performance.

Nous posons la question suivante : quels rapports ces artistes entretiennent-ils avec les « performances historiques » qui se sont succédé au xx^e siècle, en Europe et aux États-Unis ?

Pour ce faire, nous avons décidé de recueillir les réactions des créateurs à un télégramme de l'artiste Wolf Vostell qui fut envoyé le 8 décembre 1969 au critique d'art Raphaël Sorin. En ce sens, nous continuons le questionnement qui avait débuté en 2012, grâce à La Ribot, lors du colloque organisé à Nancy.



Par le biais de ce télégramme en dix points, véritable **manifeste Fluxus**, Vostell répondait à la proposition d'exposer dans une galerie parisienne. L'orthographe très approximative (et créative) est probablement liée aux problèmes de communication entre le ou la préposé(e) des Postes et Télécommunications et Vostell, artiste de langue allemande qui lui dicta ce message dans un bureau situé dans le quartier de la Bastille, rue Castex (cela ne s'invente pas !). La forme n'est pas sans rappeler les télégrammes de Marcel Duchamp et la pratique du *mail art* qui vint ensuite.

Pour nous, l'essentiel est que ce télégramme aborde, de façon concise, des points aussi importants que la commercialisation, la ou les répétition(s), les prises de risque, la participation du public, les liens avec le domaine des arts plastiques, la signature artistique, le rapport scène/salle, l'exposition des performances ou du travail du danseur, les différences entre exercice et spectacle, etc.

4. UNE RECHERCHE À PARTIR D'UN TÉLÉGRAMME

Concrètement, nous proposons aux chorégraphes qui ont mené un workshop avec nos étudiants de réagir à ce télégramme qui nous sert de fil conducteur pour réfléchir ensemble.

Pourquoi Wolf Vostell ? Après George Maciunas, il fut l'un des pionniers du happening et du mouvement Fluxus. Avec son concept de *dé-coll/age*, Vostell fut l'un des grands représentants allemands de la peinture, de la sculpture et de l'art vidéo.

Ironique, rebelle et quelque peu autoritaire, sa réponse à Raphaël Sorin sonne un peu comme une leçon. Vostell y livre une **définition des happenings en dix points** :

- 1 – *Les happenings ne sont pas à vendre.*
- 2 – *Les happenings ne sont pas à répéter.*
- 3 – *Les happenings ne sont pas à essayer.*
- 4 – *Les happenings ne sont pas un culte d'artiste.*
- 5 – *Les happenings ne se matérialisent pas en objets d'art.*
- 6 – *Les happenings se réalisent dans la confiance du participant.*
- 7 – *Les happenings n'excluent jamais la participation.*
- 8 – *Les happenings font prendre conscience des contradictions de la vie.*
- 9 – *Les happenings sont des exercices et pas des spectacles culturels.*
- 10 – *Les happenings effacent la différence entre l'art et le comportement.*

À l'image des manifestes belliqueux de l'avant-garde futuriste ou dadaïste, Vostell énonce une suite de définitions non contestables. Confronter les artistes et les étudiants à ce manifeste, c'est aussi se demander pourquoi on ne parle plus et on n'agit plus de la même façon aujourd'hui. Pourquoi le concept d'avant-garde n'est-il plus opératoire de nos jours ? Quels glissements se sont opérés ? Quels écarts ?

5. UN PROTOCOLE ET DES PAROLES PERFORMATIVES

Ces entretiens ont été préparés et mis en place avec les étudiants-chercheurs. Ils ont été filmés en vidéo et enregistrés avec ou par eux. À terme, notre ambition est de constituer des archives.

Un protocole de filmage simple a été mis en place avec l'aide de l'artiste Michèle Waquant : durée maximale d'une heure avec le moins de montage possible, plans fixes sur le chorégraphe-performeur placé dans l'environnement de la salle de danse de l'ENSAPC. Chaque interviewé est libre de mettre en place ou non un « décor », et surtout, il a toute liberté pour formuler ses réponses (visuelles, verbales, gestuelles, chorégraphiques, etc.) comme il le souhaite, dans l'ordre qu'il souhaite.

À partir de cette trame et de ces affirmations génériques auxquelles chaque chorégraphe a réagi à sa façon, des différences d'approches ont émergé. Ces différences sont évidemment liées aux formations, aux parcours et aux diverses créations et collaborations des artistes interviewés, mais aussi tout simplement à leur façon d'aborder cet exercice (difficile) d'un entretien « sans filet » dans le cadre d'une école d'art.

Ce « tourné filmé » (sans répétition devant la caméra et quasiment sans montage), nous le concevons comme un exercice performatif qui, à chaque entretien, donnera naissance à une parole, à un « verbe » singulier.



Laurent Pichaud, interview du 27 octobre 2016.



Rémy Héritier, interview du 8 décembre 2016.



Claudia Triozzi, interview du 10 novembre 2016.



Mickaël Phelippeau, interview du 24 novembre 2016.

6. LES WORKSHOPS

Au cours de l'année 2014-2015, cette recherche en actes a pris forme lors de workshops avec :

– **Fanny de Chaillé, travail autour de sa pièce *Le Groupe*, octobre 2014.** Fanny de Chaillé est venue poursuivre son travail autour de la langue et de ce qui se trame derrière les mots. À partir d'un travail de la voix, associé à différentes propositions de mise en espace de textes, elle a évoqué sa distance par rapport aux images dramatiques stéréotypées.

– **Latifa Laâbissi, travail autour de la reprise de sa pièce *Love*, janvier 2015.** Latifa Laâbissi est venue remonter une partie de la pièce *Love* créée en 2003 avec Loïc Touzé. Confrontés à la question de la reprise, les étudiants ont pu s'essayer aux motifs refoulés de la modernité chorégraphique comme l'expressivité ou encore la figuration.

– **Eszter Salamon, après *Monument 0*, mai 2015.** « *Memories for the future* initie une pratique artistique et de recherche qui s'appuie sur la mémoire des œuvres d'artistes femmes et féministes du xx et xxi^e siècle qui ont en grande partie révolutionné nos regards, et en même temps sont restées à la marge de l'histoire officielle.

La mémoire de ces œuvres constitue la genèse de cette nouvelle œuvre "rétro-perspective" et qui n'a pas comme objectif de re-performer des pièces historiques, mais de proposer une performance de longue durée en relation à ces performances et fictions.

Ces œuvres questionnent, à travers l'utilisation de la nudité, l'espace public/privé, la présentation de soi, la relation aux corps – aux objets, à la nature, à l'histoire de l'art et au langage. Elles portent la mémoire de divers engagements politiques, sociaux, économiques et imaginaires. Il s'agit pour moi, en tant qu'artiste, de remettre ces préoccupations en jeu, trouver dans ces œuvres le courage et l'élan vers une pratique émancipatrice construisant un espace symbolique nouveau.

Ce travail nécessite un temps de recherche en plusieurs étapes se concentrant sur différentes sources : performance, arts visuels, cinéma expérimental. Je propose également de faire des interviews avec certains des artistes ou cinéastes, aller à des conférences ou rencontres. »

Eszter Salamon

Au cours de l'année 2015-2016, la recherche s'est prolongée avec les workshops de :

– **Mickaël Phelippeau, après *Chorégrapheur l'exposition*, mars 2015.** En partenariat avec la Ferme du Buisson, et à l'occasion de la parution de l'ouvrage *Chorégrapheur l'exposition*

CN D

AIDE À LA RECHERCHE ET AU PATRIMOINE EN DANSE 2015

de Mathieu Copeland et Julie Pellegrin, Mickaël Phelippeau, interprète de l'exposition, est venu partager avec les étudiants cette expérience ainsi que les « protocoles partionnels » qu'il met en jeu dans son travail.

– **Laurent Pichaud, *Pratiquer l'in situ*, mars 2016.** Pendant une semaine de cours-atelier hors les murs, Laurent Pichaud a proposé aux étudiants d'expérimenter l'inscription d'un geste chorégraphique dans des champs non spécifiquement artistiques.

– **Claudia Triozzi, *Je fais ce que je fais*, avril 2016.** Claudia Triozzi a invité les étudiants des écoles d'art de Cambrai, Cergy et Nantes à une semaine de la performance intitulée *Je fais ce que je fais*. Les échanges à propos des diverses approches de l'acte performatif ont servi de base à la matière réflexive de la semaine, tout en constituant également le moteur des actions.

– **Rémy Héritier, *Composition et interprétation*, mai 2016.** Au sein de l'école d'art de Cergy, Rémy Héritier est venu travailler avec les étudiants sur les notions de composition et d'interprétation au sens large, en mettant particulièrement l'accent sur la résurgence de strates temporelles et spatiales d'un lieu, résurgence souvent mise en jeu dans son travail.

CN D

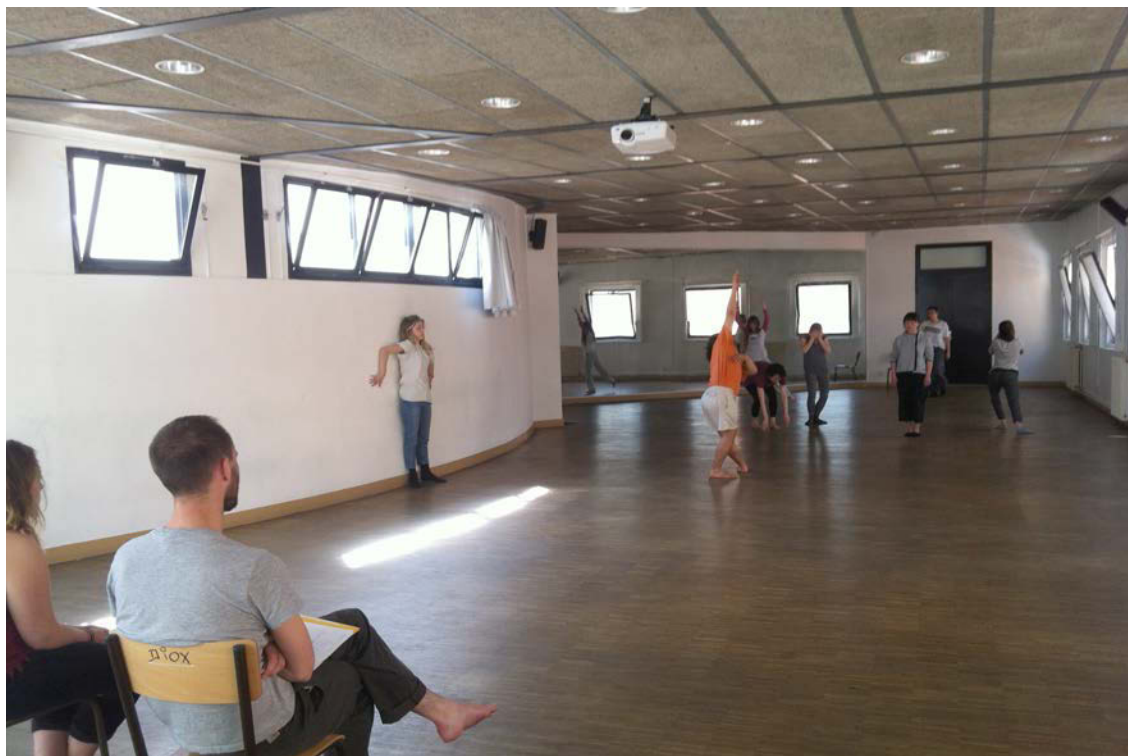
AIDE À LA RECHERCHE ET AU PATRIMOINE EN DANSE 2015



Workshop de Fanny de Chaillé.

CN D

AIDE À LA RECHERCHE ET AU PATRIMOINE EN DANSE 2015



Workshop de Rémy Héritier.



Workshop de Latifa Laâbissi.

CN D

AIDE À LA RECHERCHE ET AU PATRIMOINE EN DANSE 2015



Workshop de Mickaël Phelippeau.



Workshop de Laurent Pichaud.

CN D

AIDE À LA RECHERCHE ET AU PATRIMOINE EN DANSE 2015



Workshop de Laurent Pichaud.

7. LES PREMIERS ENTRETIENS, ÉLÉMENTS DE SYNTHÈSE

En premier lieu, **Rémy Héritier** s'est interrogé sur le vocabulaire employé par Wolf Vostell et a souligné les problèmes de compréhension et de décalage. Il a mis l'accent sur les « microtonalités » du télégramme.

C'est pour lui un manifeste qu'il faut rapprocher par exemple du *No Manifesto* d'Yvonne Rainer (1965) ou de *La Société du spectacle* de Guy Debord (1967). D'abord réservé et même plutôt critique sur les notions de commercialisation, de répétition et d'essai (points 1, 2 et 3) : « On n'essaie jamais, on fait toujours », déclaration qu'il emprunte à Mark Tompkins (« *Here we don't try, we do* »), Rémy Héritier oppose la démarche d'un artiste qui crée des objets pour les vendre à celle du chorégraphe. Il affirme qu'« on ne fait jamais les pièces chorégraphiques seul », qu'« il faut dealer avec la microtonalité du malentendu, et se prémunir d'une pensée qui serait uniquement intellectuelle, pour mettre en place une pensée par la pratique ».

Les deux derniers points du télégramme (notion d'exercice et de contradiction) reçoivent généralement l'assentiment des chorégraphes interviewés. Mettant l'accent sur *Chevreuil*, une pièce chorégraphique de 2009, Rémy Héritier évoque les notions d'« intertextualité » et d'« intergestualité » (cette dernière est empruntée à Isabelle Launay) qui ont été essentielles pour sa décision de faire entendre un entretien de Judith Butler et Gayatri Chakravorty Spivak (*L'État global*, Payot, 2007).

Laurent Pichaud remarque que Wolf Vostell établit la plupart de ses définitions par la négative. Pour comprendre ce télégramme qui est parfois « daté dans sa formulation ». Il est nécessaire de se plonger dans le vocabulaire des années 1960 et dans le contexte historique et artistique américain et européen (Deborah Hay notamment).

À ses yeux, une opposition majeure se joue ici entre le « sauvage » et le « spectaculaire ». Cette opposition est à rapprocher de l'*in situ* et du *land art*, grandes orientations artistiques des années 1960, lorsque l'art essayait d'échapper aux circuits commerciaux des galeries.

Pour lui, l'*in situ* est toujours, en 2016, un sujet de recherche et d'expérimentation essentiel. La question du culte d'artiste (point 5) est abordée sous l'angle de la signature d'une pièce et du narcissisme du créateur. L'*in situ* permet justement d'échapper à la maîtrise de l'objet, mais ce processus de création particulier nécessite une « participation du public au sens large », « une co-existence ». Un tel processus ouvert ne peut aboutir sans la confiance du « co-participant » (point 6). Il s'agit pour Laurent Pichaud de « se déplacer

de la représentation vers la présentation », tout en admettant que « *L'in situ* nous assure que, de toute façon, ce que l'on fait nous échappe grandement et qu'on n'est qu'un élément parmi d'autres dans un système réel qui nous dépasse tous. » (point 8).

Enfin, à travers ses projets chorégraphiques pour les *Monuments aux morts* du sud de la France, Pichaud reprend la notion de « spectaculaire prédominant et autoritaire » qu'il oppose à son désir de « confrontations » et d'« explications » avec différents publics (points 9 et 10).

Mettant en abîme le télégramme, **Claudia Triozzi** entend se positionner par rapport aux dé-coll/ages de Wolf Vostell et aux happenings historiques de Jean-Jacques Lebel, tout en définissant sa propre pratique ainsi que ses expériences pédagogiques.

Autant que possible, il s'agit pour elle de détourner les questionnements de ce télégramme tout en laissant survenir les « dépassements d'intention ». Se pensant comme une « œuvre vivante », Claudia Triozzi investit l'espace de tournage et même le hors-champ, allant jusqu'à disparaître lorsque se pose l'ultime question : le happening efface-t-il la différence entre l'art et le comportement ?

Se référant à plusieurs reprises à ses pièces *Park* et *La Thèse vivante*, elle indique qu'installer un espace avec des participants ou des animaux est déjà en soi une répétition (point 2). Dans ses pièces, le corps est « un corps engagé qui n'est pas à vendre » (point 1). Elle envisage le happening comme un « psychodrame avec des moments clés », comme « un pot-pourri contenant des états de narcissisme très forts ». Il est donc inévitable de retenir le nom des artistes (Allan Kaprow surtout) qui ont marqué un changement dans le champ de l'art et de la pensée. « Le happening est un objet qui se pense. » Il faut tester ses limites, mettre à l'épreuve la liberté, ce qui est « une posture politique » (points 3 et 4). Dans les actions de Triozzi, la « vulnérabilité » et l'« accident » sont recherchés (point 6). Enfin, pour elle, « la contradiction est un cri, et donc une énergie » (point 8).

Dans un environnement d'objets où domine la couleur jaune, **Mickaël Phelippeau** entend réagir à ce qu'il nomme un « manifeste », qui lui évoque aussi le *No manifesto* d'Yvonne Rainer. Pour lui, la notion de participation est très importante, mais il ne veut pas transformer cet entretien en happening. Il ne veut pas se lancer dans une mise en perspective historique ou une contextualisation politique ou géographique des différents points abordés. Il s'agit plutôt de voir si certains points peuvent résonner par rapport à son travail ou à d'éventuelles conversations.

À partir de définitions du happening empruntées à Wikipédia et à Roselee Goldberg (*La Performance du futurisme à nos jours*), Phelippeau met en valeur une notion qui lui est

chère, celle d'« art vivant mis en œuvre par des artistes ». Souvent opposé aux déclarations de Wolf Vostell, il affirme que « la danse est son métier », ce qui l'amène à se poser la question de l'économie (point 1) et à lire un texte de l'interprète-performatrice Valérie Castan sur le fait de travailler après 40 ans.

Fort de ses collaborations avec Jean-Yves Robert (curé de Bègles) et Emmanuelle Juan (directrice du Théâtre Louis-Aragon de Tremblay-en-France), Mickaël Phelippeau leur donne la parole tour à tour par le biais de son téléphone portable pour répondre d'abord aux questions sur la participation (points 6, 7), puis sur la différence entre spectacle culturel et exercice (point 9). Juste après les dernières représentations du solo *Pour Ethan*, les contradictions de la vie sont mises en perspectives et illustrées par deux photographies du jeune Ethan prises sur scène à trois ans d'écart.

8. CONCRÉTISATIONS ET RÉALISATIONS

Dans le courant de l'année scolaire 2016-2017, de nouveaux entretiens sont programmés, notamment avec Latifa Laâbissi et Esther Ferrer. Si nous en avons le temps et les moyens, d'autres artistes performeurs pourront être sollicités à la fin de l'année 2017 afin qu'ils nous livrent leur approche du télégramme de Vostell. Nous pensons par exemple à Jean-Luc Verna, à Fanny de Chaillé ou à François Chaignaud.

Après les étapes de la post-production, une édition de l'ensemble des réponses sur support électronique ou en ligne est envisagée à l'horizon 2017.

Valorisant une approche interactive et non linéaire, nous souhaitons permettre aux étudiants-chercheurs de visionner facilement les réponses aux questions qui les intéressent, en fonction des chorégraphes ou des performeurs.

Nous imaginons par exemple qu'un chercheur pourra s'intéresser exclusivement à la question de la commercialisation (« 1- Les happenings ne sont pas à vendre ») ou à celle de la répétition (« 2- Les happenings ne sont pas à répéter »). C'est aussi pourquoi le protocole est simple : il s'agit de répondre à des questions génériques foncièrement ouvertes, et non à un questionnaire ciblé qui serait axé arbitrairement sur certaines créations des artistes.

Décembre 2016.

Pour citer ce document : Carole Boulbès et Judith Perron, « Something/shappening. Synthèse du projet ». CN D, Aide à la recherche et au patrimoine en danse, 2015.
http://www.cnd.fr/syntheses_des_projets_aides