

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, la fondatrice de l'école. Elle avait étudié à l'Institut d'eurythmie d'Émile Jaques-Dalcroze à l'école d'Hellerau-Laxenburg près de Vienne en Autriche, dansé lors des festivals de Delphes organisés par Eva Palmer et son mari, le poète grec Angelos Sikelianós, et fondé, en 1930, sa propre école de danse, de gymnastique et de rythmique¹. On nous la présentait comme une femme stricte et déterminée qui avait interprété la grande prêtresse d'Héra lors de la première cérémonie de la torche olympique, en 1936. Koula Prátsika en avait chorégraphié le déroulement à Olympie avec ses élèves – onze femmes représentant les vestales récupéraient le feu sacré allumé par les rayons du soleil². Durant dix ans, après l'école, j'ai enfilé mes collants et mon justaucorps pour entrer dans le studio. L'air y était imprégné de la transpiration des étudiant-e-s et la lumière froide des néons descendait du plafond. L'enseignant-e saluait la-le pianiste, notait les absent-e-s et commençait le cours. En face du grand miroir, je me concentrais sur mes mouvements et, invariablement, le même jeu s'installait entre les participant-e-s : se regarder, regarder les autres, vérifier qui me regarde, mesurer l'écart entre ce que je fais et ce qu'elle-il-s 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 tou-te-s la même chose.

À cette époque, je vivais à Ampelókípi, un quartier populaire habité par des Grec-que-s et des immigrant-e-s pakistanais-e-s, philippin-ne-s, albanais-e-s et polonais-e-s. 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 M. Kóstas, l'épicier, et M. Panagiótis, le vendeur de cigarettes à qui j'achetais des Karelia lights pour ma mère. À la fin des années 1960, les colonels avaient déréglé la hauteur des bâtiments, menant à la construction des premiers gratte-ciel en verre. Le boom économique des années 1990 reconfigura à son tour le quartier où apparurent supermarchés et *fast-foods*. Mon adolescence est associée à ces larges surfaces uniformes qui reflétaient les activités quotidiennes de la rue. Elles construisaient un environnement scintillant en constante évolution où je pouvais apercevoir les interactions complexes entre les passant-e-s. L'urbaniste américaine Jane Jacobs a analysé l'agencement des regards que portent les habitant-e-s d'un quartier sur leurs actions quotidiennes. « Sous un désordre apparent, affirme-t-elle, il existe un ordre autour duquel s'ordonne la rue. À sa base, il y a le dédale de la circulation piétonnière qui engendre une suite infinie de témoins et d'observateur-trice-s. [...] Cet ordre, fait de déplacements et de changements, peut être comparée à de la danse. Mais il ne s'agit pas d'une danse simpliste au rythme de laquelle tout le monde lève la jambe, pirouette en même temps et fait la révérence à l'unisson. Il s'agit d'un ballet aux figures compliquées dans lesquelles les solistes et les groupes jouent des rôles distincts qui par miracle se complètent les uns les autres pour former un ensemble bien ordonné. Le spectacle du ballet des rues d'une cité n'est jamais le même d'un endroit à l'autre et chaque fois, il donne lieu à de nouvelles improvisations »³. Passant quotidiennement d'un environnement à l'autre, j'appris rapidement l'importance de m'adapter aux règles qui ordonnent l'action et le regard.

1 — Sur les relations entre danse moderne, gymnastique et rythmique, Annie Suquet, *L'éveil des modernités - une histoire culturelle de la danse (1870-1945)*, Pantin, Centre national de la danse, 2012, p. 170-191 ; sur Eva Palmer, Artemis Leontis, *Eva Palmer Sikelianos. A Life in Ruins*, Hightstown, Princeton University Press, 2019.

2 — Cette cérémonie est encore performée avant chaque olympiade.

3 — Jane Jacobs, *Déclin et survie des grandes villes américaines* [1961], trad. de l'anglais (US) Claire Parin, Marseille, Éditions Parenthèses, 2012, p. 54.

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 et les fondements de l'analyse du mouvement qui nous permettraient, ensuite, de nous exprimer. L'entraînement constituait donc la base de l'enseignement. Les techniques de danse qui m'étaient transmises avaient été développées en Europe et aux États-Unis dans la première moitié du xx^e siècle. Les chorégraphes modernes pensaient que, grâce à elles, la danse participerait aux transformations sociales rendues indispensables par le développement du capitalisme⁴. Au début du siècle, Isadora Duncan avait cherché une voie vers la spontanéité dans ce qu'elle appelait la danse « libre ». Eli Knipper, l'une de ses disciples, 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. Influencée par des anthropologues et des psychologues tels que Marcel Mauss et Carl Gustav Jung, Doris Humphrey pensait que toutes les activités humaines pouvaient être fondées sur un nombre restreint de gestes fondamentaux⁵.

Un siècle après qu'elle-il-s avaient dansé pieds nus sur les ruines hellénistiques, dans le même quartier, nos corps se soumettaient aux 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 10 à 13 ans, étaient quasi-transparents, dévoilant la croissance, vécue comme honteuse, de nos seins et de notre pilosité. Nous étions jugé-e-s sur la flexibilité, la précision et la rapidité avec laquelle nous effectuions les mouvements enseignés, mais les instructions qui nous étaient données étaient, souvent, contradictoires car chaque cours mettait en valeur des corps différents : classique, traditionnel, moderne, contemporain. Ainsi, l'entraînement ne correspondait pas au processus d'émancipation auquel j'aurais pu aspirer. En outre, K.Σ.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 femmes 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, les émotions que nous éprouvions étaient considérées comme des obstacles à notre réussite. Alors que dans les années 1910, les expérimentations modernistes étaient ancrées dans une perspective féministe radicale cherchant à émanciper les femmes des fonctions traditionnelles d'épouse et de mère⁶, dans l'Académie, la danse était devenue un processus d'assujettissement.

Les travailleur-euse-s culturel-le-s ne se contentent pas de danser, il-elle-s 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 blanche, exotique et indépendante, prête à profiter du moment présent.

4 — Dans *Dancing Machines: Choreographies of the Age of Mechanical Reproduction*, Palo Alto, Stanford University Press, 2003, Felicia McCarren propose une synthèse des enjeux qui, dans les deux premières décennies du xx^e siècle, conduisent à abandonner une représentation organique du mouvement pour lui substituer les notions de « moteur humain » et de « machine à danser ». Mark Franko restitue, quant à lui, les débats qui animent la danse moderne alors que le mouvement devient un objet d'étude partagé avec l'industrie ; *Dancing Modernism/Performing Politics*, Bloomington et Indianapolis, Indiana University Press, 1995.

5 — « Depuis l'aube des temps, les mains engendrent un nombre infini de mouvements. Ceux-ci reposent profondément dans le subconscient et nous y puisons pour nous exprimer. [...] La paume de la main dit offrande, salut, tendresse, compassion. Voilà des siècles que les paumes des mains servent à tenir, apaiser, calmer, donner, recevoir. » Humphrey cité par Margaret Lloyd dans *The Borzoi Book of Modern Dance* [1974], New York, Dance Horizon, 1949, p. 86.

6 — Dans *Mountain of Truth: The Counterculture Begins: Ascona 1900-1920*, Hanover (NH), University Press of New England pour Tufts University Press, 1986, Martin Burgess Green retrace les liens entre anarchisme, véganisme, féminisme et danse moderne à Monte Verità.

J'ai signé mon premier contrat d'interprète avec une compagnie française qui réalisait une performance autour d'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 avons dansé au milieu des imposantes plaques de métal parmi le flot des visiteurs qui défilait sous la nef. La verticalité, le poids et l'échelle de *Promenade* (2008) accentuaient le sentiment d'instabilité et de fragilité des micromouvements que j'effectuais. 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 pauvre petit 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 indépendantes. À la différence des compagnies de répertoire ou des ballets, ces associations rassemblent autour d'un-e chorégraphe des danseur-euse-s pour des projets spécifiques, en fonction de leurs *skills* (compétences, techniques, savoir-faire). Durant la création, le but n'est pas de créer un langage commun mais d'incorporer rapidement des matériaux. Du fait de la variété des projets et des thématiques que je traversais – répertoires historiques, cultures urbaines ou *queer*, danse postmoderne –, j'étais amenée à rapidement passer de résidences de création en festivals, de projets chorégraphiques en ateliers, 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 de la pratique des danseur-euse-s qui doit leur permettre de rester en forme entre des périodes intenses de travail. Elle consistait, pour moi, en une combinaison de pratiques somatiques, d'étirements, d'enchaînements de danse jazz ou contemporaine et d'improvisations d'une durée de deux heures qui nourrissait l'ensemble des aptitudes que j'étais amenée à mobiliser durant les créations. Habitant à Paris, la manière la plus commode et la moins chère pour rester en forme était de m'inscrire à une gym. Le *fitness* appréhende le corps comme un organisme biologique que l'on sollicite pour développer ses propriétés physiques. Il produit de l'adrénaline et de l'endorphine qui stimule ou détend. C'est une pratique solitaire, centrée sur des buts individuels, que l'on exerce avec des écouteurs dans un environnement aseptisé, dominé par des écrans et des machines. Au contraire, les techniques de danse sont une forme réflexive et analytique qui permet de penser à travers le mouvement. Le studio est, aussi, un lieu de savoir où se construit et s'entretient une communauté. Les danseur-euse-s s'y rencontrent, partagent leur passion, échangent des idées ou des conseils. Mon changement de mode de vie a, donc, eu un impact profond sur ma manière d'aborder et de concevoir le mouvement.

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. Durant dix ans, il n'y a eu aucune politique culturelle cohérente, ni subventions structurelles sur lesquelles compter. Mes pairs 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. Chorégraphe est un processus long et collectif qui implique de concevoir, expérimenter, écrire, composer, transmettre, répéter, danser et, finalement, performer. À la différence de ce qui se passe dans d'autres pratiques artistiques, le coût principal pour produire une pièce est 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, l'efficacité du spectacle est devenue le critère essentiel pour évaluer le succès d'une pièce qui ne peut plus être basée sur le développement d'un langage chorégraphique. J'ai, alors, commencé à percevoir une dichotomie entre deux mondes, d'un côté celui des techniques qui nécessitent des années d'apprentissage

et m'ont permis de développer des outils susceptibles de répondre à une diversité de défis chorégraphiques ; de l'autre, un marché à la recherche de nouveauté et d'authenticité. Pour reprendre les termes de Richard Sennett, ce nouvel ordre social, qui s'est développé dans la plupart des secteurs de l'économie, milite contre l'idéal du *crafts-woman-ship*, le fait de ne très bien faire qu'une seule chose. À la place, la culture du nouveau capitalisme célèbre les aptitudes potentielles, la faculté de passer rapidement d'un sujet, d'une tâche ou d'un style à l'autre⁷. Je me trouvais, ainsi, 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 auquel j'étais confrontée n'était donc plus de me conformer à une norme, autorégulatrice ou aliénante, mais de devenir moins ambitieuse et moins exigeante. Je me sentais comme une consommatrice avide de nouveaux produits, qui ne se donne jamais assez de temps pour en jouir. Cette situation a été problématisée, dans le champ des études culturelles et postcoloniales, sous le concept d'*appropriation*. Si la danse moderne a développé une culture alternative du corps, ses outils ont été utilisés pour incorporer « d'autres » mouvements, généralement issus de minorités sexuelles ou raciales. Loin de procéder à une décolonisation des pratiques chorégraphiques, les projets dans lesquels je travaillais conduisaient à déposséder les communautés des cultures et des pratiques qu'elle-il-s avaient développées⁸. Les danseur-euse-s professionnel-le-s étaient le véhicule de cette dépossession et la crise économique, ou la manière dont elle était administrée dans le spectacle, avait rendu la danse contemporaine vulnérable aux politiques culturelles hégémoniques.

J'ai – non sans peine – abandonné l'idée que cette manière de produire et de consommer la danse puisse produire du changement. Déçue du cahier des charges et des demandes implicites que les institutions culturelles faisaient peser sur les chorégraphes, j'ai accepté, en 2016, l'invitation à donner un atelier dans un petit festival de danse dans le village de Guissény, en Bretagne. À *domicile* présentait la particularité d'être organisé par les habitant-e-s chez qui nous étions logé-e-s. Un directeur artistique, Mickaël Phelippeau, leur soumettait le travail des chorégraphes susceptibles de les intéresser. Au lieu de faire cours à un petit groupe, j'écrivais un formulaire de vingt questions pour interroger l'ensemble des Guissénien-ne-s, permanent-e-s ou occasionnel-le-s, sur leurs pratiques. Le formulaire était un cadre léger et flexible qui permettait d'initier un processus d'introspection. Son élaboration avait été nourrie par la pédagogie critique, le féminisme, les pratiques somatiques et de danse⁹. À la différence de l'approche moderniste qui réduisait l'ensemble des expressions corporelles à du mouvement – ce qui avait été le préalable à des formes, parfois violentes, d'appropriation –, les réponses que je recueillais recouvraient un domaine très large : habitudes, rituels, usages, techniques, méthodes, métiers, traditions, gestes inconscients, obsessions. Elles décrivaient quelque chose d'assez difficile à définir, qu'on pourrait désigner comme des cheminements identitaires, des formes de vie¹⁰ ou des modes d'existence¹¹ – une certaine manière de

7 — Dans *La Culture du nouveau capitalisme* [2006], trad. de l'anglais (US) Pierre-Emmanuel Dauzat, Paris, Albin Michel, 2006 et *Ce que sait la main : la culture de l'artisanat* [2010], trad. de l'anglais (US) Pierre-Emmanuel Dauzat, Paris Albin Michel, 2009, Richard Sennett propose une conception sociale du *craft* (technique, savoir-faire, art) dont il dresse une généalogie depuis le xv^e siècle, des ateliers de la Renaissance jusqu'aux entreprises de hautes technologies.

8 — Voir, notamment, Jacqueline Shea Murphy, *The People Have Never Stopped Dancing: Native American Modern Dance History*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2007.

9 — Pour la pédagogie critique, voir, notamment, Jacques Rancière, *Le Maître ignorant*, Paris, Fayard, 1987 ; pour l'approche féministe, j'étais influencée par bell hooks, *Teaching to Transgress* [1994], Londres et New York, Routledge, 2014 ; pour les pratiques somatiques, Frederick Matthias Alexander, *The Use of the Self* [1932], Londres, Orion Publishing, 2001.

10 — Giorgio Agamben, *De la très haute pauvreté : règles et forme de vie. Homo Sacer IV, 1*, trad. de l'italien par Joël Gayraud, Paris, Rivages Poche, « Petite Bibliothèque », 2012 ; Franck Leibovici, (*des formes de vie*). *une écologie des pratiques artistiques*, Aubervilliers/Paris, Les Laboratoires d'Aubervilliers/Questions théoriques, 2012.

11 — Étienne Souriau, *Les Différents Modes d'existence* [1943], Paris, PUF, 2009 ; Bruno Latour, *Enquête sur les modes d'existence. Une anthropologie des modernes*, Paris, La Découverte, 2012.

se construire comme sujet dans l'action. La danse y apparaissait comme une pratique située dans la société où elle entretenait des relations complexes, parfois conflictuelles, avec l'ensemble des autres manières de se mouvoir dans le monde.

Sur le terrain, la rencontre commençait par une rapide discussion permettant d'évoquer le projet. Puis l'interviewé-e répondait, à l'écrit ou à l'oral, auquel cas les propos étaient pris en note. Il-elle-s étaient invité-e-s à formuler, parfois pour la première fois, les éléments caractéristiques de leur pratique en réfléchissant aux gestes effectués, au contexte et aux outils nécessaires, ainsi qu'à la place que cette pratique tenait dans leur vie. Comme l'entretien et le formulaire émanaient de la même personne qui se présentait à elles-eux comme une chorégraphe, ces réponses m'étaient adressées, ce qui donnait à cet échange un caractère intime bien que fugitif. La dernière question du formulaire consistait à savoir si les personnes interrogées seraient prêt-e-s à me transmettre leur pratique. Elle jouait un rôle stratégique dans la rencontre, plaçant comme horizon son incorporation par un-e autre. Si la plupart des réponses étaient positives, certain-e-s considéraient que leur pratique était intransmissible car il-elle-s y étaient attaché-e-s de manière viscérale (p. 25 ; p. 163), leur transmission dépendait d'autorités scientifiques ou spirituelles (p. 127 ; p. 130), ou bien, elle-il-s ne souhaitaient tout simplement pas s'engager avec moi dans ce processus fictionnel (p. 68 ; p. 146).

À la fin du festival, j'ai réalisé un diaporama dans lequel les entretiens avaient été édités sous la forme de portraits écrits. Projeté sur une caravane à la sortie du village, celui-ci proposait aux lecteur-trice-s de découvrir une représentation littéraire de leur environnement gestuel. Le texte faisait apparaître un réseau de relations, un agencement particulier qui donnait au territoire un rythme variant selon les moments de la journée ou les périodes de l'année. Chaque lecteur-trice pouvait, alors, se situer dans ce paysage contrasté.

Suite à cette première expérience, j'ai souhaité développer *Encyclopédie pratique* à partir d'un territoire proche d'où j'habitais, en l'articulant à une création chorégraphique. Avec le soutien des Laboratoires d'Aubervilliers, l'enquête a pris, un an durant, une forme collective. Nous avons nos bases sur la commune (le café associatif *Le Grand Bouillon*, le point Information Jeunesse, la mission locale, les médiathèques, l'institut de beauté *Chez Tanja*, etc.). Nous avons collecté environ 300 pratiques, éditées sous la forme de 176 portraits individuels ou collectifs et publiés dans un livre, *Encyclopédie pratique. Portraits d'Aubervilliers*¹². L'échantillon des personnes interviewées était loin d'être représentatif de la diversité des populations, des communautés et des institutions de la ville. Il représentait plutôt un parcours prolongé et insistant sur un territoire mouvant, dont j'essayais de rendre une part de la complexité.

En parallèle de ce travail d'envergure, j'ai créé un solo, *Portraits choisis*. Il était conçu comme une galerie de portraits qui devait rendre compte du rapport que l'enquête m'avait permis d'établir avec la ville d'Aubervilliers. Mon choix se portait sur certaines des pratiques collectives les plus représentées dans le livre (la lecture, la prière et la boxe), sur les rencontres faites au cours du terrain – comme avec Saidou Balde, que j'avais pu observer écouter du reggae en dansant – ou sur des portraits qui interrogeaient la notion même de *pratique* – la philosophe Maryse Emel, par exemple, expliquait, dans *Vivre le vertige sans basculer dans le vide*, sa négociation permanente avec la gravité depuis qu'elle souffrait de la maladie de Parkinson (p. 26).

Chacun de ces portraits faisait l'objet d'un traitement chorégraphique spécifique qui permettait d'affiner le rapport que j'entretenais avec eux. Ainsi, Noël Loyss décrivait la boxe (p. 48) comme un processus d'émancipation et de libération. Il valorisait un corps victorieux, résistant, musculeux et agile qui pouvait se surpasser sur le ring en exprimant « son envie de tuer ». Cette description me permettait de réfléchir en miroir à la relation que la

12 — Lou Forster, Lenio Kaklea, *Encyclopédie pratique. Portraits d'Aubervilliers*, Aubervilliers, Les Laboratoires d'Aubervilliers, 2018.

danse moderne entretenait avec les forces pulsionnelles et la mise en scène de la puissance, chez Martha Graham, notamment. Je composais une danse de victoire et de mort qui entrelaçait ces deux trames gestuelles. Dans d'autre cas, je proposais un *ready-made*, évoquant le rapport d'indifférence, d'étrangeté ou d'identité que j'entretenais avec des pratiques telles que la prière (p. 164) ou le vertige (p. 26). Construit par la succession de ces portraits, le solo proposait de découvrir le paysage gestuel de la ville d'Aubervilliers médié par la subjectivité d'une chorégraphe.

Lors des cinq représentations aux Laboratoires en mars 2018, un certain nombre d'Albertivilarien-ne-s que j'avais sollicité-e-s durant l'enquête sont venu-e-s assister à la pièce, acheter ou lire le livre sur place. Le terrain se révélait une manière de nouer un lien avec les habitant-e-s, utilisant des formes de connaissance réciproques et d'*empowerment* que le *Musée précaire Albinet* de Thomas Hirschhorn et le *Théâtre permanent* de Gwénaél Morin avaient, déjà, expérimentées sur la commune¹³.

Suite à cela, j'ai reçu les propositions du far° festival des arts vivants (Nyon, Suisse), de PACT Zollverein (Essen, Allemagne) et de Traversées (Poitiers, France) pour développer ce travail. Mon souhait était d'étendre les techniques d'enquête, d'écriture et de création chorégraphique initiées à Guissény et Aubervilliers pour explorer la circulation des gestes entre des territoires différents. L'un des défis concernait la production de ce nouveau chapitre désormais pris en charge par l'association abd. L'économie du livre, du spectacle et de la recherche procèdent selon des critères, des calendriers et des fonctionnements absolument distincts. Il m'était, ainsi, difficile de faire comprendre la cohérence globale d'*Encyclopédie pratique* dans chacun de ces secteurs qui, tous, avaient des impératifs différents. La liste impressionnante des partenaires figurant dans l'ours atteste du temps dévolu au montage financier qui fut un effort collectif et constant. Au cours de ce processus, j'ai pu observer le fonctionnement des bailleurs de fonds. Plus ils étaient institutionnalisés selon des critères objectifs, des divisions disciplinaires et opéraient à une échelle nationale, moins j'avais de chance d'être soutenue. À l'inverse, j'avais la faveur des institutions qui mettaient en avant des critères qualitatifs, développaient des approches interdisciplinaires, opéraient à une échelle locale ou globale et fondaient leurs décisions sur des stratégies de confiance mutuelle. Un engagement féministe était un plus.

Dans *Encyclopédie pratique. Détours* se trouve rassemblé le fruit des terrains menés depuis 2016 à Athènes, Aubervilliers, Essen, Guissény, Nyon et Poitiers. Organisé en douze chapitres, ce livre propose de découvrir 185 pratiques en suivant une typologie volontairement hétérogène (lieux, rythmes, substances, gestes, instruments, sphères d'activité). Avec Lou Forster, nous avons développé un ensemble de stratégies pour éditer les questionnaires en portraits individuels ou collectifs qui sont écrits dans la langue des praticien-ne-s. Annika Stadler nous a rejoint-e-s pour ceux en allemand. Dans une perspective féministe, nous avons eu recours à l'écriture inclusive¹⁴. Les portraits exposent différents niveaux d'implication et de savoir-faire et explicitent

13 — Le *Musée précaire Albinet* a été créé par Thomas Hirschhorn, à l'invitation des Laboratoires d'Aubervilliers, et installé, du 19 avril au 14 juin 2004, au pied de la Cité Albinet. Des œuvres originales, provenant du Centre Pompidou et du Fonds national d'art contemporain, y ont été présentées. Voir Yvane Chapuis (dir.), *Musée précaire Albinet — Quartier du Landy, Aubervilliers 2004*, Aubervilliers, Les Laboratoires d'Aubervilliers, 2005.

En 2009, pendant une année entière, Gwénaél Morin, accompagné d'un groupe de comédien-ne-s, a développé un outil d'affirmation et d'intensification du théâtre en jouant, répétant et transmettant en continu six pièces de théâtre du domaine public. Voir Yvane Chapuis (dir.), *THEÂTRE PERMANENT, Quatre-Chemins, Aubervilliers 2009*, Aubervilliers, Les Laboratoires d'Aubervilliers, 2010.

14 — En français, nous avons eu recours au *Guide pratique pour une communication publique sans stéréotype de sexe* publié par le Haut Conseil de l'égalité entre les hommes et les femmes (2015) ; URL : www.haut-conseil-egalite.gouv.fr/IMG/pdf/hcefh_guide_pratique_com_sans_stereo-_vf_2015_11_05.pdf. Ces recommandations ont été transposés en allemand, en anglais et en grec.

le parcours singulier qui mène le-la praticien-ne à se lier à une activité donnée. La forme-type¹⁵ propre à chaque activité se dessine, quant à elle, en creux. *Détours* se distingue, en cela, des formes littéraires (encyclopédie, manuel, traité, guide, abrégé, recette) qui règlent les procédures permettant d'exercer une activité. Il propose plutôt de se familiariser avec la diversité des formes d'exercice. Les portraits collectifs combinent, quant à eux, les réponses de plusieurs personnes partageant une même pratique. Ils mettent en évidence les régularités et les différences dans les parcours et manifestent certaines formes d'agencement collectif. Dans le passage du nom du-de la praticien-ne au il-elle-s, se joue l'apparition d'une école, d'un métier ou d'une communauté. Lorsqu'ils impliquent plusieurs langues, les portraits ont été traduits par Sabine Macher et Eleni Tranouli. Cette polyglossie souligne, alors, les logiques de circulation distinctes des gestes et des langages, qui sont l'un des enjeux de cette publication.

Détours est aussi le titre du quatuor développé durant cette dernière étape du projet. Au début des répétitions, j'avais proposé à Jessica Batut, Nanyadji Ka-Gara et Élixa Yvelin de choisir des pratiques en fonction de leur familiarité ou de leur étrangeté — une manière de nous situer vis-à-vis de ce paysage gestuel. Nous avons arrêté notre choix sur onze portraits qui révélaient un très large spectre d'activités, depuis la chasse au maquillage ou au don du sang, en passant par la zumba. Le processus chorégraphique se construisait sur un va-et-vient entre les textes et le studio. Ainsi, la battue (p. 32) est une activité qui inclut la coordination d'un mouvement de groupe, l'attente, la mise à mort et le déplacement des dépouilles. À de très longues séquences de marche et d'attente succèdent de très courts moments d'excitation. Notre tâche a consisté à travailler avec cette durée distendue, un environnement en constante transformation qui sollicite notre attention, la manipulation de nos corps inertes et des changements rapides de rythme. La composition de cette scène n'est ni narrative, ni linéaire, et les mouvements sont révélés par un éclairage intermittent qui donne le sentiment qu'une partie de l'action nous échappe. Pour la scène des pratiques d'entraînement et de soin, nous avons travaillé directement avec le vocabulaire, spécifique, du *street workout* (p. 39), de la boxe (p. 48), du fitness (p. 38) et du massage (p. 123), auxquels nous avons appliqué une règle : pour chacun des gestes athlétiques, introduire un autre mouvement qui le prolonge de manière imaginaire. Nous avons, ainsi, obtenu des matériaux hybrides, des séquences d'entraînement absurdes, performées alternativement par les quatre interprètes dans une longue scène.

La danse du maquillage a été développée avec Élixa. Dans le portrait 82, Hayat Errami le décrit comme un rituel lui permettant de se préparer à affronter le regard des hommes. Sans son maquillage, « elle ne ressemble à rien ». Élixa a suggéré que cette pratique permet, également, de construire une relation intime au visage, à travers le toucher. En manipulant sur scène une large bande de tissu qui constitue un seuil, nous avons élaboré une danse de groupe dans laquelle se joue l'apparition progressive du visage et la construction du rapport à la frontalité. Avec Nanyadji, nous avons abordé *Donner le sourire aux gens* (p. 4) à partir de la connexion dynamique entre l'expression et la respiration. L'alternance de l'inspir et de l'expir génère une structure rythmique et sonore que l'interprète module en variant l'intensité et l'adresse. Le portrait 169 rassemble, quant à lui, des personnes pour qui faire le ménage est un métier, un rituel ou une forme de travail domestique. Jessica l'a choisi car elle-même n'aime pas faire le ménage. Au cours de notre dialogue, nous avons explicité la relation contradictoire qu'elle entretenait avec cette pratique. Sa mère était femme de ménage, et le choix de faire du théâtre et de la danse a été pour Jessica une forme d'ascension sociale qui lui a permis de se distancer de sa classe. Le portrait a fait entrer dans le studio une réalité sociale rarement évoquée dans le champ du spectacle vivant, où les rituels

15 — Henry Petroski, *To Engineer Is Human: The Role of Failure in Successful Design*, Londres, Macmillan, 1985 ; Richard Sennett, *Ce que sait la main*, op. cit., p. 174.

prophylactiques tiennent pourtant une place importante dans de nombreuses techniques de danse et de jeu¹⁶. Dans un monologue, Jessica explore les contradictions auxquelles elle a été confrontée, en tant qu'interprète virtuose et transfuge de classe.

Alors que je m'achemine vers le terme de ce projet, je m'aperçois que la représentation des lieux, des gestes et des relations que propose ce livre a transformé ma pratique de studio. Il porte une somme d'expériences qui corroborent, infléchissent ou rentrent en conflit avec mes propres représentations du mouvement. Si la pièce chorégraphique que je suis en train de réaliser n'a ni récit, ni traitement stylistique reconnaissable permettant d'unifier les huit scènes qui la composent, c'est, probablement, parce qu'aucun geste ne me semble mériter plus qu'un autre d'être regardé. Le-la spectateur-trice suit un groupe de quatre femmes qui traversent des formes de violence, d'aliénation, de dépossession, de jouissance et de résistance à la découverte de ce qui leur permettrait, encore, de danser. Quant à l'impact de ces danses sur la vie de tou-te-s celles-ceux qui ont eu la générosité d'y contribuer, il n'y en a, probablement, aucun.

16 — À titre d'exemple, Yoshi Oida recommande, avant de commencer quoi que ce soit, de nettoyer l'espace de travail ; *L'Acteur invisible* [1998], trad. de l'anglais (US) Isabelle Fanchon, Arles, Actes sud, 2008.