

Mylène Lauzon

**Chorégraphies**  
*(six espaces de danse-écriture)*

POÉSIE

*Préface de Jean-Marc Adolphe*



LE QUARTANIER



*Un immense merci à Christophe Marquis et à Karine Denault.*

*Merci aussi à Renée Gagnon, à Jean-Marc Adolphe et à tous ceux qui ont rendu possible l'écriture de ce livre : Nabih Amaraoui, Alain Buffard, Matthieu Burner, Clara Cornil, Xavier Le Roy, Laurence Rondoni, Mohamed Shafik et toute l'équipe de L'échangeur.*



*Préface*  
**Écrire avec la danse**  
*par*  
**Jean-Marc Adolphe**



Il y a le bazar des mots. Il y a le vrac des corps. Le labyrinthe des sens. Ça cherche sa voie. À faire langage. Mettre de l'ordre dans « tout ce bruit qui nous habite ». Ou, à tout le moins, composer avec ce bazar et ce vrac le guide d'un trajet de vie, avec amarres et déplacements, repères et errances. (Re)lier les mouvements – de mots et de corps – qui construisent l'expérience, ce permanent chantier de soi à soi, de soi aux autres, par signes interposés. Voilà le plan, et son agencement sera affaire de science (la rationnelle mathématique?) ou d'inconscience (l'aléatoire poésie?), c'est selon. L'entreprise *écrivante* de Mylène Lauzon, telle qu'elle s'engage ici, relève en tout cas d'un désir d'agencement. La part d'aléatoire (ce tâtonnement du mot cherchant sa ligne de fuite) qui en qualifie le caractère *poétique* se double d'une certaine *rationalité* dans le choix (arbitraire mais déterminé) de définir au préalable une série de procédés d'écriture, dont chacun est soumis à une règle du jeu.

Le plus sérieusement du monde, et au risque qu'une telle annonce paraisse fort rébarbative, l'auteure dit envisager que l'ensemble de ces pages forment « un livre

d'études poésie-danse ». Elle-même précise cependant qu'elle n'est ni philosophe, ni théoricienne, ni historienne de la danse. Les *études* dont il sera question ici n'auront donc aucun caractère docte ni savant. Il faut alors entendre que la *mise à l'étude* d'une relation entre poésie et danse relèvera d'un principe d'expérimentation – où il s'agira d'*éprouver* cette relation sans avoir à rien *prouver*.

Les mots, de surcroît, sont piégés. Qu'est-ce que *danse*? Qu'est-ce que *poésie*? Nous n'avons que des définitions en crise. Au contemporain, les pratiques, représentations et écritures de ces deux *disciplines* sont également «réfractaires» à l'héritage qu'elles seraient censées assumer. «[Les] codes figés de la danse [...] demeurent encore empreints d'une esthétique passéiste», dit ainsi Karine Denault, quand Mylène Lauzon, évoquant sa propre écriture, affirme souhaiter «déliier cette langue, la faire moins nerveuse, moins préoccupée d'elle-même». Alors, pourquoi ce livre, dira-t-on? Justement, pour y aller voir, au-delà – ou à l'envers – des clichés persistants sur *poésie* et *danse*. Puisque «c'est dans l'envers du langage que ça fait route». Au demeurant, lorsqu'elle fait part d'un attrait déjà ancien pour la danse, ce n'est pas tant du corps en mouvement que parle Mylène Lauzon, mais d'une fascination envers le chorégraphique, comme «trame d'agencement de signes sans phrase ni récit ou volonté discursive». L'agencement, voilà donc le mot-



clé de cet ouvrage. « Danser, c'est travailler le sensible et l'agencement de signes à même la physicalité, par le corps », dit encore Karine Denault.

Comment une pratique d'écriture pourrait-elle être formée – transformée – par ce qui, de la danse, serait d'emblée *agencement chorégraphique* (et qui ne saurait être confondu avec les notions d'« écriture » chorégraphique ou de « langage » chorégraphique, utilisées pour faire la critique des œuvres ou qualifier le style de leurs « auteurs »)? Telle est l'ambition de Mylène Lauzon, clairement affirmée dans les premières lignes de son dialogue avec Karine Denault : si la littérature peut entrer dans la danse (source d'inspiration, emprunts textuels, etc.), le chorégraphique peut-il « entrer » dans le littéraire? Pour en tenter l'épreuve, Mylène Lauzon a délimité trois procédés d'écriture. Le premier relève d'une immersion dans un travail en cours de création, avec les chorégraphes Karine Denault et Clara Cornil. Le second procédé s'appuie sur des vidéos de spectacles (Matthieu Burner et Nabih Amaraoui; Laurence Rondoni et Mohamed Shafik), visionnées à dix reprises et à intervalles réguliers. Cette répétition de l'exercice est doublée d'une contrainte d'écriture *en direct* pendant toute la durée du visionnage. Le troisième procédé joue sur la réminiscence de spectacles vus en salle : (*Not a Love Song*, d'Alain Buffard et *Le Sacre du Printemps*, de Xavier Le Roy. Il s'agit alors d'écrire a posteriori, à

partir du souvenir de l'œuvre, et pendant la durée exacte de celle-ci. L'exercice est répété plusieurs fois jusqu'à décantation, semble-t-il : c'est alors que s'ouvrent des *parenthèses* où les mots du poème prennent le large du souvenir qui les a vus s'enraciner. Et s'obstinent, comme revenants, à faire signe – mais non dans le rappel de *l'événement qui a eu lieu*, se tenant au contraire aux aguets « dans l'attente du vouloir dire ».

Hospitalité d'une écriture qui ne cherche pas à étouffer son sujet, qui laisse ouvert le dialogue « entre un espace de la pensée en mouvement et celui d'un mouvement de la pensée », comme l'écrit Jean-Luc Nancy. Des livres *sur* la danse, il y en a en pagaille. Parfois utiles, parfois réussis. Là n'est pas la question. Mylène Lauzon débroussaille ici un nouveau chemin, celui d'écrire *avec* la danse. Le caractère novateur de cet agencement appelle, à l'évidence, d'autres entremises. Un « livre d'études » ne remplit-il pas sa mission dès lors qu'il dilate les possibles ?

## **Chorégraphies**



## **Résidences principales : chorégraphies campagne**

chorégraphies

écran : frappe temps frappe pense cours reste pense  
cours tiens pense file trace trouve cours trace montre  
cours reste frôle file frappe frôle file trace six espaces  
écriture danse trace comme mouvement

six fois trace

trace comme mouvement

trace comme mouvement

trace comme mouvement

trace comme mouvement

trace comme mouvement

en trois temps

campagne

fenêtre : un champ

le temps s'étire

s'alllllongent

les heures

un escargot

un matelas

un verre  
d'eau  
rester seule écrire  
rester seule  
frôler filer tracer

allez trace reste assise trace laisse entrer mouvement  
doigt sur regard écran et lumière reste dos arqué sans  
lunettes seule devant temps devant danse plusieurs  
frappes rapides touche file pense vite cours tiens reste  
encore dans espace devant chorégraphies écran ne te  
sauve pas dans les champs allez montre file comme  
frôle montre temps comme file bois ton eau reste seule  
écris les heures comme mouvement écris le temps et les  
moments frappe allez reste assise regarde écris

## Six espaces de danse-écriture

*Chorégraphies* répond à la création par la création, répond à la création par des questions, utilise une autre discipline pour questionner le statut, les matières, les formes de mon écriture et ma pratique.

J'ai segmenté ma recherche en trois temps et en trois méthodes distinctes de travail, j'ai voulu faire deux fois l'expérience pour chacune d'elles.

Pour chaque partie, j'ai choisi des chorégraphes ou des chorégraphies dont les esthétiques diffèrent les unes des autres afin de pouvoir observer l'impact et l'influence de chacune sur mon écriture.

Malgré mon engagement dans ce programme d'écriture, j'ai eu besoin de m'en éloigner pour écrire ce que j'ai nommé ici « Parenthèse ». Il y a eu débordements, désir de correspondance viscérale et intuitive, d'un souffle libre, direct et impulsif, hors cadre (le mien!).





**PARTIE 1 : AVANT**



*La première partie correspond au temps de la conception. J'ai voulu rencontrer Karine Denault et Clara Cornil alors qu'elles étaient en période de recherche. A priori, je sais que Karine travaille à partir d'idées, à partir d'intentions, de méthodes (l'échantillonnage dans Not I & Others, par exemple) alors que Clara entame son travail avec une approche intuitive, par ce que le corps lui dicte via des pistes de recherche très ouvertes (les mains dans (H)AND(S), par exemple). L'envie était fort simple : voir comment nos questions se rencontrent, quelles sont les préoccupations qui nous lient et qui nous distinguent, dans nos disciplines respectives, au cours du processus de création.*

*À toutes les deux, j'ai proposé un dialogue. La proposition était ouverte, et nous allions décider ensemble comment réaliser cette rencontre et ce que nous souhaitions en faire ressortir. La seule contrainte que j'ai imposée était que nous restions dans un paramètre d'une heure et que nous considérions cette heure comme une heure de performance (comme je le fais dans les deux autres parties du livre). Avec Clara, tout est passé par la parole, sous la*

*forme classique de l'entretien enregistré (d'une durée d'une heure), alors qu'avec Karine, le dialogue s'est fait par écrit, à raison d'une heure chacune par semaine pendant six semaines consécutives.*

**Espace Denault**

**Direction artistique** : Karine Denault

pièce créée en collaboration avec Alexandre St-Onge

**Chorégraphie et interprétation** : Karine Denault

**Environnement sonore et interprétation** : Alexandre St-Onge

**Conseillère artistique** : Mylène Lauzon

**Répetitrice** : Ginelle Chagnon

**Éclairage** : Armando Gómez Rubio

**Forme** : duo

**Année de création** : 2008

## ***Not I & Others***

«À mi-chemin entre la danse et la performance, *Not I & Others* est créée à partir d'œuvres existantes, combinées et détournées. À l'instar d'artistes en musique électronique, en hip hop et en arts visuels, j'adopte l'échantillonnage comme mode de création. Je recycle les gestes et paroles d'autres artistes, et les décontextualise pour mieux me les approprier. Présenté dans un espace ouvert, où le public peut librement circuler, cet objet chorégraphique intègre diverses disciplines artistiques à la danse pour interroger le statut du corps et de la présence. Œuvres échantillonnées : *59 Positions* de Erwin Wurm, *Fidget* de Kenneth Goldsmith, *Not I* de Samuel Beckett, *About Face* de Caroline Bergvall, le travail performatif d'Alexandre St-Onge et certaines des expérimentations réalisées sur vidéos par Bruce Nauman dans son studio à la fin des années 60.»

– Karine Denault / L'aune





**Mylène Lauzon** – *Not I*, c'est Beckett, & *Others*, c'est Goldsmith, Wurm, Bergvall... Qu'est-ce qui a motivé ton choix? Pourquoi Goldsmith, Wurm, Bergvall? Qu'est-ce qui dans l'œuvre de ces artistes fait relance dans ton esthétique, dans le travail de *Not I & Others*?

**Karine Denault** – Avant d'arrêter mon choix, j'avais amassé un nombre important d'enregistrements d'œuvres littéraires et sonores. Je souhaitais alors faire un montage de plusieurs échantillons, sorte de clin d'œil à l'histoire de la poésie sonore et de la performance. Il est rapidement devenu évident que ce type de montage prendrait la forme d'un pot-pourri disparate, ce qui n'était pas mon but. Pour bien comprendre et travailler chacune des œuvres, je devais en choisir moins.

Le texte de Beckett, *Not I*, et l'interprétation qu'en a fait Billie Whitelaw dans les années soixante-dix m'ont impressionnée. Je ne comprenais d'abord pas vraiment ce qu'elle racontait, mais son interprétation saccadée, rapide, à bout de souffle, me bouleversait. Un texte fascinant qui, par ses répétitions, crée un leitmotiv puissant. Le choix de ce texte s'est imposé et a, en quelque

sorte, déterminé les autres choix. Les artistes retenus ont tous été influencés, de près ou de loin, par l'œuvre de Beckett – et ce, malgré l'émotion palpable dans le texte *Not I*, loin de leurs esthétiques conceptuelles (et d'ailleurs loin aussi de la distanciation/dépersonnalisation et de l'absence de psychologie souvent travaillées par Beckett). L'absurdité des gestes exécutés, l'obsession et la répétition, le détachement dans l'exécution, la simplicité du vocabulaire (verbal et gestuel), sont tous des éléments qui marquent cette filiation.

Autre élément important qui lie certaines des œuvres choisies au texte de Beckett : l'absence d'un *je* identifié ou identifiable. Dans *Not I*, le *je* n'est jamais utilisé, bien qu'il soit évident que la personne qui parle parle d'elle-même. La voix (la bouche) nie sa situation, nie son état. Cette absence du *je* est également vraie dans *Fidget*, de Kenneth Goldsmith : lorsqu'on lit le texte en faisant abstraction de la performance qui l'a précédé, les gestes répertoriés peuvent être ceux de n'importe qui. Ce sont des membres qui bougent, et non quelqu'un en particulier. Bien sûr, dans l'absolu nous savons que ces gestes sont ceux de Goldsmith, mais il ne se nomme jamais et n'utilise aucun pronom possessif : « Right hand moves palm up. Back of hand holds as thumb and forefinger grab. Forefinger moves away. Thumb and middle finger grasp. Palm of hand receives. » Dans *59 Positions*, de

Erwin Wurm, le corps pris dans un vêtement est tout aussi anonyme : on ne sait pas qui se cache sous ces formes étranges. Le corps est souvent informe, les bras se distinguant difficilement des jambes et vice versa, à un tel point qu'on peut se demander si c'est bien d'un corps, donc d'un individu, qu'il s'agit.

La bouche, omniprésente dans le texte de Beckett, l'est également dans le travail de Caroline Bergvall. Avec ses tics de langage accentués et ses onomatopées, la langue accroche, dérape, trébuche et se reprend. Comme chez Beckett, cet aspect *physique* du texte constitue en partie son sujet.

Les expérimentations réalisées sur vidéo par Bruce Nauman dans son studio dans les années soixante sont également beckettiennes : obsessionnelles (une action simple répétée en boucle à l'infini), avec apparemment aucune utilité à l'action exécutée, une simplicité du vocabulaire (ici gestuel)... Une de ses pièces s'intitule d'ailleurs *Beckett Walk*. (Je vais me pencher plus spécifiquement sur les œuvres de Nauman et d'Alexandre St-Onge lors de mes prochaines étapes de travail.)

Je trouvais intéressant de faire se répondre entre elles des œuvres intrinsèquement liées « malgré elles » – dans leur forme, leur manière de parler du corps, de l'utiliser, par leur filiation avec l'œuvre de Beckett. De travailler, dans un contexte de danse, des gestes qui ne

sont pas des gestes « dansés », et que ces gestes soient exécutés par un seul corps, voire deux, clairement identifiables – c’est bien Alexandre et moi qui sommes sur scène. Je trouvais également stimulant de mettre à l’épreuve mon besoin de singularité et d’originalité : comment être singulier et original en créant à partir de matériaux déjà existants ? Comment faire passer par mon corps (et éventuellement celui d’Alexandre) ces gestes et ces mots qui ne sont pas les nôtres et qui marquent, en quelque sorte, l’Histoire ? Par ces gestes qui proviennent d’ailleurs, comment questionner et bousculer l’image d’un corps beau et performant encore trop souvent véhiculée en danse ? J’ai toujours cherché à présenter un corps différent, qui se sert de ses acquis techniques tout en s’en éloignant. Reprendre les gestes d’autres artistes me permet, d’une certaine manière, de renouveler mon vocabulaire « hors danse » dans la danse.

En mettant en relation des œuvres provenant de différentes disciplines, je cherche à questionner la danse et ses modes de production de signes et de sens. Par le biais de gestes, d’actions et de mots qui ne sont pas les miens et qui, de surcroît, ne proviennent pas du vocabulaire de la danse, j’interroge le statut du corps et de la présence sur scène. En plaçant le corps dansant dans une situation proche du *performance art* (contexte installatif, proximité avec le public, éclairage minimal,