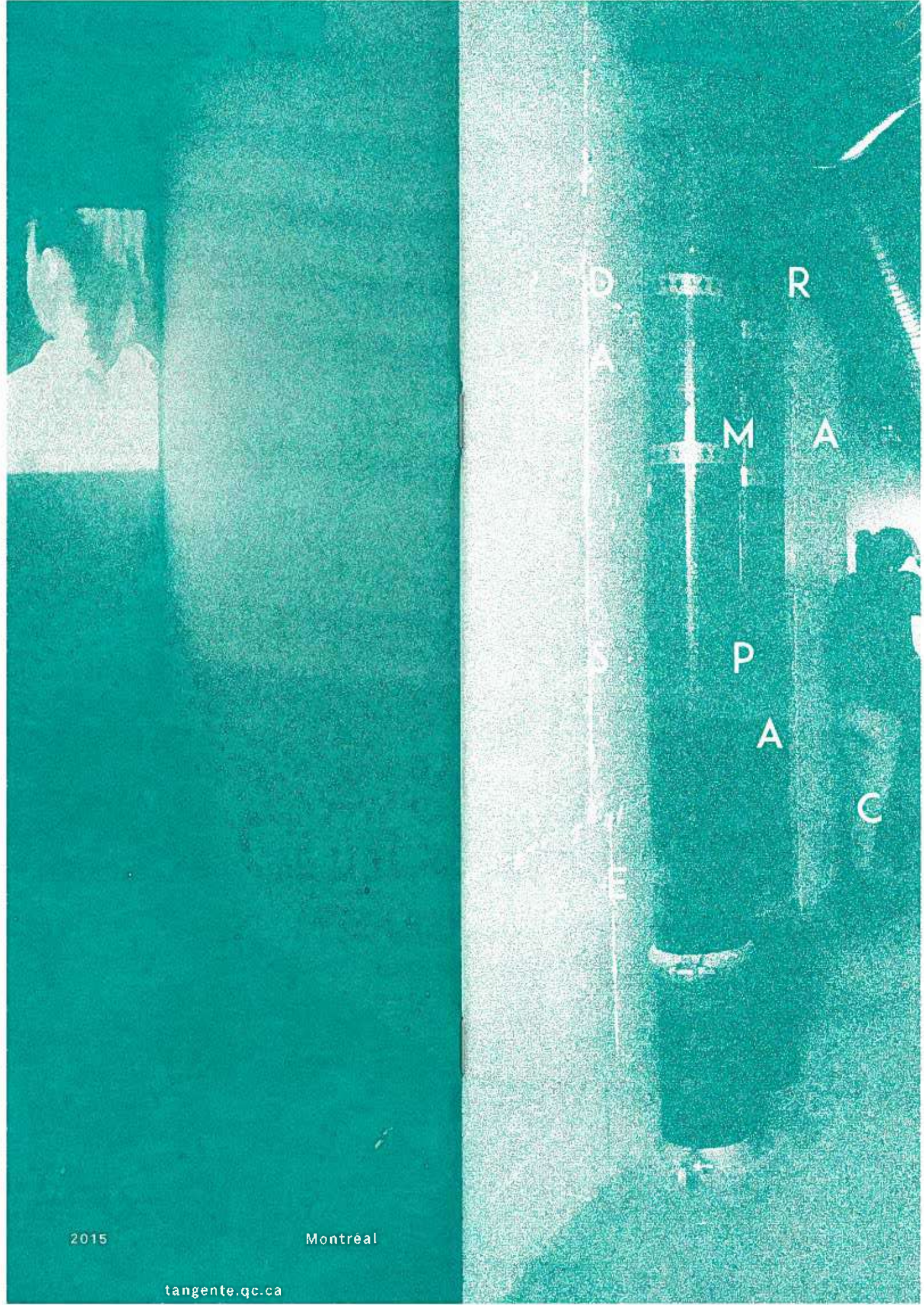




COORDINATION DU FANZINE

LYNDA GAUDREAU
lyndagaudreau.com

& MARIE CLAIRE FORTÉ

ARTISTES CONTRIBUTEURS Marie Claire Forté
Lynda Gaudreau
Adam Kinner
Catherine Lalonde
VK Preston

BEDE
Dany Desjardins

CONCEPTION GRAPHIQUE
Marie Tourigny.com

IMPRESSION RISO L'ABRICOT



x

INTRODUCTION

Studio Libre propose diverses activités dédiées à la recherche chorégraphique et interdisciplinaire avec différents assemblages d'artistes. Prolongement des événements *Clash* (2006-2009) et *In Limbo* (2009-2012), Studio Libre se consacre à la réflexion critique sur le processus de création dans un contexte d'échanges et de présentations privées ou publiques. Tangente est collaborateur et partenaire privilégié de cette initiative traversée par l'interdisciplinarité et proche des pratiques émergentes.

Mener une recherche dans un contexte de groupe est un défi artistique, humain, social et politique ; cela exige de chacun la volonté d'émanciper la réflexion au-delà d'une pratique personnelle et un fort penchant pour le jeu. Ensuite, tout est à découvrir.

Studio Libre propose diverses activités dédiées à la recherche chorégraphique et interdisciplinaire avec différents assemblages d'artistes. Prolongement des événements *Clash* (2006-2009) et *In Limbo* (2009-2012), Studio Libre se consacre à la réflexion critique sur le processus de création dans un contexte d'échanges et de présentations privées ou publiques. Tangente est collaborateur et partenaire privilégié de cette initiative traversée par l'interdisciplinarité et proche des pratiques émergentes.

Mener une recherche dans un contexte de groupe est un défi artistique, humain, social et politique ; cela exige de chacun la volonté d'émanciper la réflexion au-delà d'une pratique personnelle et un fort penchant pour le jeu. Ensuite, tout est à découvrir.

Studio Libre propose diverses activités dédiées à la recherche chorégraphique et interdisciplinaire avec différents assemblages d'artistes. Prolongement des événements *Clash* (2006-2009) et *In Limbo* (2009-2012), Studio Libre se consacre à la réflexion critique sur le processus de création dans un contexte d'échanges et de présentations privées ou publiques. Tangente est collaborateur et partenaire privilégié de cette initiative traversée par l'interdisciplinarité et proche des pratiques émergentes.

Mener une recherche dans un contexte de groupe est un défi artistique, humain, social et politique ; cela exige de chacun la volonté d'émanciper la réflexion au-delà d'une pratique personnelle et un fort penchant pour le jeu. Ensuite, tout est à découvrir.

Studio Libre propose diverses activités dédiées à la recherche chorégraphique et interdisciplinaire avec différents assemblages d'artistes. Prolongement des événements *Clash* (2006-2009) et *In Limbo* (2009-2012), Studio Libre se consacre à la réflexion critique sur le processus de création dans un contexte d'échanges et de présentations privées ou publiques. Tangente est collaborateur et partenaire privilégié de cette initiative traversée par l'interdisciplinarité et proche des pratiques émergentes.

Mener une recherche dans un contexte de groupe est un défi artistique, humain, social et politique ; cela exige de chacun la volonté d'émanciper la réflexion au-delà d'une pratique personnelle et un fort penchant pour le jeu. Ensuite, tout est à découvrir.

STUDIO LIBRE 2014-2015 — DRAMA SPACE

Où se situe le drame dans notre pratique scénique et performative ? Espace dramaturgique, drame, drama, drama space. Ces termes propres au théâtre, mais aussi à la musique, à la danse et à l'écriture, ont nourri les échanges et les explorations des artistes de cette édition, Marie Claire Forté, Adam Kinner, Catherine Lalonde et VK Preston. Une première résidence a eu lieu à La Fonderie Darling en janvier 2015, suivie au mois de mai par une occupation des espaces de La Mirage qui s'est conclue par des présentations les 22 et 23 mai 2015.

La pensée chorégraphique jouit d'une forte présence dans différents champs de création, mais la parole des artistes issus de ce domaine et leurs recherches demeurent confidentielles. Des entretiens écrits recueillis au sein de ce fanzine constituent une première tentative éditoriale de Studio Libre.

QU'EST-CE QUI EST PARTAGÉ DANS DRAMA SPACE ? WHAT IS SHARED IN DRAMA SPACE ?

A D A M
We shared space and time plus energy, conversation, perspective.

C A T H E R I N E
Il y a eu tant de partage, d'échanges et de présence qu'il est difficile d'en ressortir certains puisqu'en choisir, c'est établir ma priorité personnelle. Alors que la beauté de cette recherche collective a été de me permettre de lire, d'avoir accès, d'entendre les valeurs de chacun des artistes participants, celles qui leurs sont essentielles, leurs affinités électives, leur façon, unique, de concevoir ou de recevoir le travail.

Des thèmes ont fini, je crois, par contaminer tout le groupe ; une critique et un scepticisme face aux médias d'enregistrement ou de valorisation de l'art ; une préférence pour le corps « ordinaire » ou « presque ordinaire », loin des plus-values de la tradition théâtrale ; un certain rapport de longueur à la durée ; une idée de partage ou d'expérience plutôt que de représentation.

Pour *Fées* tout particulièrement, il y a eu un partage de la responsabilité artistique, en laissant beaucoup de place à Nadège et Isabelle, en les invitant même à détourner la proposition de base loin de mon esthétique.

A posteriori, je suis convaincue que je n'aurais pu avoir cette ouverture, ce lâcher-prise artistique sans la qualité d'écoute que j'ai vécue en début de processus avec le groupe de Drama Space et leur propension à l'émergence. Ça m'a permis de prendre un risque plus grand — qui ne me semblait même plus un risque à la fin, mais simplement une autre option sur *comment faire*.

L Y N D A
Les artistes affectionnent particulièrement le privilège d'être réunis physiquement. En revanche, partager le temps est complexe et nous n'opérons pas tous dans la même temporalité. Cela est à la fois problématique et merveilleux. Alors que partageons-nous ? Le trou, Le trou géant entre l'espace et le temps. Il est stimulant de former une communauté dans la mesure où rien n'est fixe, où seules les affinités assurent le lien provisoire, potentiellement réitéré. Avec Drama Space, nous avons partagé des affinités, des questions, des élans, du travail, du potentiel, de l'écoute, des différences et... de l'amour.



M A R I E C L A I R E
Drama Space proposed working on an individual project within a group where collective and personal stakes were emergent. In this sense, we shared an availability to understand this as a process over time rather than a framework that required definition. In each of our practices, I read a nudging of disciplinary constraints in both creation and production — a multidisciplinarity born of necessity ; Adam working with choreography and video installation to trouble listening to recorded music ; VK bringing in performers and researchers to deal with choreography ; Lynda inviting a conceptual artist to work on the performance score ; Catherine collaborating with a performance artist and a kinbaku practitioner to disrupt poetry readings ; and myself using live and recorded conversation as a way to offer performance and performance documentation as non-prescriptive experiences.

V K
What was shared was being in conversation. I appreciated not having homogenous impulses. If we didn't agree on how to proceed, we ran with what we had. Out of this I discovered that small meetings were a kind of ground zero for me — spaces of possibility for 'social choreographies' outside conventional theatres. This feels like a way to engage in creating, teaching and writing in new sites. The impulse to gather, in the midst of displacement, became a kind of slippage between 'a move' and 'the move' — the personal and particular.



A D A M

For our Drama Space residency held in May, I presented an excerpt of a 2-channel video installation called *50 days of atmosphere*, made in collaboration with video artist Jonathan Inksetter. Two videos track the movement of the sky and the movement of the body through their relation to a daily practice of music recording that tries to perform the atmospheric over the course of 50 days in 2014-15. One minute of sky and music, one minute of dancing. The weather—like music, like traffic, like relationships and families and careers—is a landscape of noise that sometimes coalesces into something that feels like something; a movement, a quiver. In this work, I seek to document the various ways we attune to these atmospheres, and in doing so hope to point back towards documentation itself in order to interrogate its various disciplinary claims.

MARIE CLAIRE

What recording and editing parameters did Jonathan bring into your process?

By the time I compiled 50 recordings of the weather, I was overwhelmed by the volume of it all and realized my ability to work with the video footage was limited. I approached Jonathan to help me conceive of how to present 50 videos in a single form. He was interested in how my recordings mixed different modes of documentation. For us, it became important to think of the final video as a single performance because the one-minute weather videos escaped "performance" through their episodic, fragmented nature. Jonathan and I decided to set the weather videos in chronological order with a minute of space between each, and then I would dance alongside this footage. The dance performance would be videotaped in La Mirage and then projected (as one of the two channels) in the same location.

VK

How did perception affect your dance?

When I danced in *50 days of atmosphere* I wasn't watching the weather, either on video or through a window. For me the weather is not something that is just "out there," but very much "in here"—in the body, in the room, in the spaces between people. So I'm interested in troubling the idea of how to dance weather and what perceiving the weather would entail.

Brian Massumi writes about the process of dancing the weather as a process of "non-sensuous similarity" where the weather can be "directly perceived, but only in feeling." I'd say that the whole project has been about trying to get specific with how to directly perceive the non-sensuous world of the weather, both in music and in dance. But perceiving these feelings is one thing, performing them another. How these directly perceived feelings move across various media, from

CATHERINE

Quand tu transposes les conditions météo (le temps) en musique et en corps, qu'est-ce qui se perd dans cette « traduction » ? Et qu'est-ce qui se gagne ?

You're right to point to what is lost and what is gained in the transposition of weather to dance and music. I think that's what interests me so much. I love how dancing the weather is something that is at once so impossible, but also something that we must imagine originates around the same time as dancing itself. Has there ever been a time in human history when we haven't been trying to dance the rain or the sun? The weather for me is an endless repository of the most intense kind of non-knowledge. Just like lovers or friends or parents, we can't control it, we can't know it. And with the weather, we can't even control our proximity to it. It presses non-knowledge against us. It undoes us over the course of our lives. Originally (and still today?) the heavens were precisely where any access to knowledge existed; the all-knowing that accounts for (or tries to account for) how helpless we are in relation to each other and to our world. The weather, that shifting irrational system of elements, is the site where movement and image sit in for what we can know.

LYNDA

D'un point de vue dramaturgique, comment travailles-tu les différences disciplinaires en musique et en danse ?

It's true that this project began with a question about disciplines. As someone trained in music and working in dance, I'm struck by the differences in how "dance" and "music" approach questions of performance and especially documentation. (Though I don't want to collapse dance and music into disciplinary generalizations, it will be useful for a moment.) In dance, the document lacks a body. We don't trust dance documentation because space, presence and the labour of dance is lacking. In music, we trust the document. In fact, the document is so strong that, as the theoretician Philip Auslander argues, it eclipses performance itself. In music, performing bodies make and then reproduce recordings, with music performance so often serving as a kind of re-performance of a record (lip syncing pop stars being only the most extreme example here). We often can't see the body even when it's there, as the record (or our general experience with recordings) masks it, indexing it against the recording-object. So, this project began with a question; how could I make a solo record without losing the body? The weather was the referent—the middle term that kept me involved in something unfolding in actual time, moving between the music feeling and the dancing feeling, so that the work was disciplinarily neither and both.

Dramaturgically, I was interested in moving between these disciplines as a kind of fragmentation, to point to what was unfinished in each. I think of the weather as something that produces, paradoxically, a particular rhythm of constant change. This rhythm is something like what I mean by "atmosphere;" not a thing, but a rhythm of change. A minute was the amount of time that gave me the feeling of this rhythm (and the rhythm of its change) without ever settling into a certain disciplinary unity. So for me, the dramaturgy came directly from the problem of doing the weather beyond discipline.

J'ai voulu questionner la lecture publique de poésie. Entre la représentation par des comédiens « qui jouent » et le poète qui ne lève pas le nez de son micro ; entre la lecture de six minutes et le livre entier ; entre le « poème joué » et le *recto tono* de voix sèche, que peut-il exister ? A jailli ainsi *Fées*, une révision *live* du manuscrit de poésie que je travaille actuellement, inspirée par la figure et la poésie de Josée Yvon (1950-1994). Les artistes Nadège Grebmeier Forget (artiste visuelle et de performance) et Isabelle Hanikamu (kinbaku) sont invitées à intervenir, à leur manière, pendant que je lis et corrige le texte.

VK

How does speaking your texts reveal them to you ?

De façon évidente, c'est seulement à voix haute que j'arrive à réellement rencontrer, entièrement, le rythme, la sonorité et conséquemment le souffle d'un texte. C'est là que je découvre si la ponctuation — cette percussion, ce *beat* — est efficace. Comme j'aime travailler à la frontière de la pudeur, du dévoilement (parfois fictif) et de l'impudeur, comme j'aime défier certains tabous (sans tomber dans la provocation), le fait de *dire* me permet d'observer à la fois si je *tiens* cette parole, si je peux l'assumer encore après l'avoir écrite, afin qu'elle ne soit pas qu'un flash, une image ou un coup de gueule.

Dire m'aide également à sentir si l'auditeur me suit dans ce jeu limite (qui n'est pas un jeu extrême et ne veut pas l'être) ou s'il décroche.

Le regard extérieur renforce ma tendance à l'autocritique et au jugement, et met conséquemment en lumière des passages boiteux du texte que je me suis « laissés passer » en lisant seule à ma table. Ce même regard extérieur surligne l'inusité, l'effet de surprise, l'impression de distance (ce « tiens, c'est moi, vraiment, qui a écrit ça ? ») que je prends comme des révélateurs de passages d'écriture intéressants, puisque je ne m'y reconnais pas mais m'y découvre, en quelque sorte.

MARIE CLAIRE

Quelles qualités d'écoute ressortent de tes lectures au cours de Drama Space ? Est-ce qu'il y a en une en particulier qui t'intéresse ?

J'ai été très impressionnée par la densité d'écoute — une densité pas « compacte », ni alourdie, ni impatiente — des spectateurs, une densité qui a vraiment déréglé, tant j'y suis peu habituée, mon sens du temps.

Il faut nommer aussi la qualité d'écoute de Nadège et d'Isabelle, autant dans leurs interventions que leur simple présence, différentes chez chacune, qui sert, je crois, d'indicateur au spectateur sur les manières possibles d'écouter (Isabelle qui texte, par exemple, mais reste présente).

Par ailleurs, tu me permets de nommer ce qui, je crois, m'intéresse le plus ; la possibilité d'atteindre une respiration commune, comme cela arrive en arts vivants, à travers une lecture, acte habituellement exécuté de manière solitaire. Il y a là aussi un jeu entre la pudeur et l'impudeur, l'intime et le public, un très léger déplacement, qui m'intéresse aussi.



ADAM

How did your experimental reading proposal affect your relationship with the historical character in your writing ? What role did the body play in hosting this relationship ?

Les lectures me permettent de désacraliser la grande charge de Josée Yvon, et ce qu'elle porte d'intense — le sexe, la prostitution, le rapport aux drogues et alcool, la tendance à l'autodestruction —, à l'appropriation de plus en plus comme je le ferai avec une personne « normale ». À être moins impressionnée, en quelque sorte. Peut-être que tout ça n'aura servi qu'à me permettre de faire d'elle un de mes personnages — avec cette possibilité de la faire disparaître, s'il y a lieu, de la couper d'une prochaine version du livre — plutôt que j'en reste l'héritière éternelle ?

Le rapport au corps permet de tracer clairement mes limites, qui ne sont pas celles d'Yvon — je pense ici beaucoup à l'expérience du kinbaku, à ma manière de le vivre en sachant que je ne supporterais pas et ne voudrais pas le supporter si le jeu devenait réellement sexuel ou humiliant. Ça me permet en quelque sorte de définir ce qui me fascine chez Yvon qui est *autre*, que je ne voudrais incarner d'aucune manière, ce que nous partageons et ce qui me distingue. Et l'inverse est aussi vrai ; comment puis-je me rapprocher de sa radicalité (mais à ma manière), de sa liberté de forme et de pensée qui m'hypnotise dans son œuvre et sa vie ?

LYNDA

Comment envisages-tu les deux rectangles dramatiques que sont le livre et la salle où tu lis le livre ? Est-ce possible de faire entrer le rectangle de la salle dans l'espace du livre ? Comment le livre s'articule-t-il dans la salle ? Et ton corps dans tout cela ?

Une des idées était de voir s'il semblait possible, subtilement, de faire sortir les personnages du livre, sans jouer pourtant, ou de faire descendre spectateurs et actants *dans* le livre. Pierre Bayard théorise très bien là-dessus dans *Aurais-je sauvé Geneviève Dixmer ?* (Minuit).

Cet aspect reste encore à réfléchir et explorer — surtout du côté de la « descente dans le livre ». Est-ce que la mise en scène de Nadège, ou la salle entière, peuvent être dessinée, sketchée *live* à même le manuscrit, pour en faire ensuite partie ? Est-ce que le fait de permettre aux spectateurs de lire eux-mêmes (à voix haute ou basse ?) une part du texte serait une « descente » suffisante ?

La page, le livre, la table, la salle partagent la même forme, et peuvent être en quelque sorte superposées ou emboîtées — le sont déjà. On pourrait pousser davantage sur cet aspect poupées gigognes. Je garde aussi en tête la possibilité où les spectateurs, peu nombreux alors, seraient assis *autour* d'une table plus grande — une proposition qui change complètement le rapport à l'autre et à ces espaces. Ta question me fait réaliser aussi qu'on pourrait jouer avec la situation de conférence de départ, afin que l'œil du spectateur d'abord glisse de gauche à droite, comme il le fait lors de la lecture sur une page, avant de court-circuiter ce mouvement.

Et mon corps ? Comme celui de Nadège et Isabelle, je crois qu'il est lettre, part de l'alphabet dans cette composition. Partiel, seulement, en quelque sorte.

Sold Out! est la rencontre de l'univers des enchères en arts de l'artiste David Tomas et de ma démarche chorégraphique dans la série *Out*. Amorcée en 2009, *Out* porte sur ce qui n'entre pas dans un système, le *misfit*, la marge et l'excentricité esthétique, politique et sociale. La mise aux enchères chez Christie's le 11 mai 2015 de l'œuvre *Feuille de vigne femelle* de Marcel Duchamp et particulièrement les paroles du commissaire-priseur lors de la vente ont servi de matière à une performance présentée les 22 et 23 mai 2015 à La Mirage à Montréal.

Lynda Gaudreau et David Tomas — SOLD OUT!
Interprétée et créée avec Marie Claire Forté

MARIE CLAIRE

Qu'est-ce qui est « out » dans ta série *Out* ?

Le titre de chaque pièce de la série amorce une recherche autour de la notion du hors-champ. Plus largement, je crois que nous sommes tous des *out* qui essayent d'être des *in* dans nos élans à vouloir se lier les uns aux autres... À quel prix ? La soi-disant ouverture à l'autre et le désir d'harmonie aplatit tout, l'humain en premier. Nous entravons notre liberté d'action et une grande équivoque en résulte. Ma pratique artistique est motivée par un désir de liberté et un besoin impérieux de « voir ». Le discours, la connaissance, la culture oblitèrent la réalité. On ne voit que ce que l'on a appris ; notre connaissance d'une chose et non la chose elle-même. Pour revenir à ta question, je dirais très simplement que je regarde ce qui n'est pas dans le cadre.

L'expérimentation *Sold Out!* puise dans le monde des enchères en arts. En ressort l'absurdité d'un système basé sur l'exclusion opérant dans des cercles restreints de gens fortunés. Et comble de tout, l'œuvre en question, évacuée, ne devient qu'un titre... financier. Une vente aux enchères chez Christie's ou Sotheby's manifeste le monde occulte du marché de l'art. Le hors cadre EST le lieu de la vente aux enchères.

Dans l'expérience esthétique, le *out* se situe, selon moi, dans l'imaginaire du spectateur. Mon travail réussit lorsqu'il produit un accès au *out*. En travaillant sur *Out of Mies*, mon projet autour de Mies van der Rohe, j'ai retenu quelque chose d'essentiel à son architecture, elle révèle non pas le bâtiment comme l'architecture-objet d'un Frank Gehry par exemple, mais plutôt ce qui est autour du bâtiment ; le mouvement des gens qui traversent une place, la lumière à l'intérieur du bâtiment... Le *out* devient visible à travers une attitude anarchique, ludique et très sérieuse envers la vie. Il se révèle par ricochet.

VK

What is an « in » ?

La connaissance. La connaissance que j'ai d'une chose est complètement *in*, déjà intégrée. Il n'y a rien de plus monotone que le *in*. Il est prévisible. Le *in* c'est aussi le divertissement, aller danser, la mode... le bonbon qu'on a besoin de suçoter.

À l'opposé, le *out* promet la liberté de perception, d'action. En intégrant davantage le *out* dans nos vies □ car il est toujours présent on devient plus heureux, plus calme et plus léger en regard des conventions. Il n'y a rien qui me rend plus intolérante et impatiente que l'assentiment et la rhétorique des perroquets de la connaissance. Je n'y vois rien de vivant, on y suffoque, c'est l'aliénation garantie sans sortie de secours, outre par le *out*...

ADAM

Can you elaborate on the relation between the art auction and your concept of a "fake body" ?

Le *fake body* est un concept chorégraphique qui conçoit le corps comme une entité artificielle. C'est une métaphore qui permet de le considérer comme matériau aplati, réalité bidimensionnelle, enveloppe sans contenu ou corps aliéné. De l'extérieur, pour un spectateur, ce corps pourra sembler vide, presque en carton.

La vente aux enchères en art est un monde totalement fabriqué. Tout sonne faux ; les œuvres, les acteurs, l'argent. Une poignée de gens sur la planète ont vraisemblablement le loisir de magasiner aux enchères à coup de millions de dollars. Qui sont-ils ? Quelle est leur motivation ? Les corps à l'œuvre sont subtilement codés et fonctionnent dans un espace des plus artificiel. La salle des enchères est encastrée dans un monde financier d'une très grande opacité. C'est le culte du pouvoir dans toute sa décadence.

Les divers agents de relais dans les transactions jouent des rôles précis. D'un point de vue chorégraphique, la vente aux enchères regorge de stratégies. Un léger signe de la tête ou de la main est rapidement décodé et traduit en millions de dollars. Marchand, commissaire-priseur, acheteur ; chacun possède son registre de gestes circonspects et réglés. Le corps est un maillon, une simple interface de communication, comme l'aiguilleur sur la piste d'atterrissage l'est pour le pilote d'un avion. Le corps se réduit à de petits gestes sémaphoriques au service d'une économie redoutable.

CATHERINE

Qu'est-ce qui t'intéresse dans la mise en corps de la disparition et de l'effacement ?

L'œuvre *Eidos;Telos* (1995) de William Forsythe me vient tout de suite à l'esprit, elle compte certainement parmi les plus belles réponses à ta question.

Lorsque je suis à New York, j'ai le sentiment de disparaître dans la ville, je deviens excessivement calme. Je n'ai pas besoin de faire du yoga ou de la méditation ; la ville le fait pour moi. Et la pièce de Forsythe, c'est comme New York. Par l'intensité du son, de la lumière, par l'accumulation du mouvement des nombreux danseurs et surtout par sa durée (trois heures), la pièce finit par s'autodétruire et la vie émerge. *Eidos;Telos* est à la fois sombre et éblouissante de vie. En octobre 1995 au Théâtre Maisonneuve de la Place des arts à Montréal, j'ai vu l'importance du temps dans la recreation perpétuelle de l'espace. La chorégraphie devenait pur temps, tout se transformait, les danseurs devenaient poreux et réceptifs et alors, la pièce disparaissait, les danseurs disparaissaient en abandonnant leurs identités au profit de leur survie dans le travail. Je voyais la vie, avec des êtres bouleversants de générosité dans leur adhésion à ce qui les entourait. Après ce spectacle, j'ai cessé de chorégraphier pendant plusieurs mois. Tout avait été dit. Mon attirance pour l'effacement est certainement liée à cette expérience bouleversante.

Lot 1A/Sale 3739



Êtres sociaux, nous sommes habitués à nous harmoniser. Je m'intéresse plutôt à l'adaptation et à la transformation de l'humain aux objets et à l'espace, et à l'inverse ; comment les objets et l'espace vivent-ils à travers nous ? Certaines personnes âgées s'effacent malgré elles, se fondent dans les objets qui les entourent, un peu comme si elles perdaient l'intégrité physique, qu'elles devenaient poreuses comme les danseurs de la pièce de Forsythe. Elles se confondent à l'espace, elles deviennent la chaise sur laquelle elles s'assoient. Aussi curieux et triste que cela puisse sembler, il s'en dégage une beauté vitale.

CATHERINE

Lorsque tu diriges Studio Libre, est-ce que tu dois t'effacer, disparaître, ne serait-ce qu'un peu, en tant qu'artiste ?

Oui. Lorsque j'organise un événement, je veux mettre de l'avant le travail des artistes invités au sein d'un projet commun. Ce *deal* plutôt délicat exige une direction de ma part et une entente avec le groupe. Comme j'accorde de l'importance à la direction artistique, cela m'engage chaque fois dans une réflexion rigoureuse sur la manière de procéder et ma place au sein du projet. Malgré tout, j'avoue volontairement provoquer le groupe et les individus — le contraire de l'effacement. Le groupe de Drama Space a été généreux à mon endroit en m'invitant à proposer un projet au mois de mai. Je ne le fais jamais.

I E M A R C L A I R E

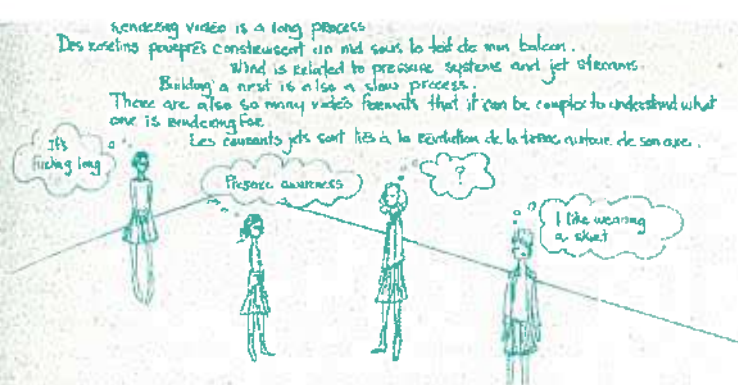
Comment troubler la frontalité ? Je me suis penchée sur la question avec Jody Hegel, Adam Kinner et Catherine Lalonde dans une chorégraphie, *Le projet qui tourne*, présentée à Tangente en janvier 2015. En premier lieu, Drama Space a servi de laboratoire en préparation des spectacles. En second lieu, c'était un site pour expérimenter avec la documentation du spectacle pour témoigner des multiples temporalités, perspectives et expériences générées par la création. En est issu un document audiovisuel avec deux captations du spectacle en janvier qui jouent en simultané, commentées par une conversation à cinq voix enregistrée en mai.

LYNDA

Le drame se situe-t-il dans ton travail ou plutôt en périphérie de ton travail ?

Il se situe dans l'invisibilité relative d'héroïsme des participants. Le drame évoque une narrativité claire, des champs d'action partagés, des enjeux saisis par les protagonistes, entre autres. Confronter la normativité de la représentation en danse contemporaine m'amène à détourner des idéaux de beauté, de virtuosité et de clarté qui m'ont longtemps tenu à cœur. Un drame nostalgique, peut-être ?

À la première du *Projet qui tourne* en janvier, Catherine, en dansant, a révélé son âge. C'était spontané de sa part et opportun dans la chorégraphie. Qu'il y ait la place dans le travail pour ce geste politique me frappe. On n'est pas héros, mais il y a un drame ; on crée des structures qui permettent l'émergence de gestes importants qui pourraient passer inaperçus — pour les émetteurs ou les récepteurs — parce la narrativité est stratifiée, les champs d'action ne sont pas consensuels, et les enjeux, on les découvre au fur et à mesure.



VK

It seems, from the outside, that you go through a process of saying something "isn't" until a rule emerges. What makes that 'click' or transformation happen ? How do you know when you've arrived at a rule ?

You make me wonder if I primarily use counterexamples in process... I am mindful of differentiating what I am working on relative to other creations I know of or have participated in that share similar values. Most parameters come from some or all of us noticing that our work is best served if a given element is more or less present. When enough of us agree, it becomes a rule. (And as with most people I know, my own intuitive process can catalyze into a directive energy that I sometimes impose on others, both in work I instigate and work I am invited into.) If a rule does emerge, we are hopefully always up for it to be refined or let go of.

ADAM

What effect does the turning proposal have on the idea of spectatorship ? Is this transferable to documentation ? Can the document turn ?

For spectatorship, it is hard to say as I made this work partly in reaction to seeing a lot of shows where artists performed at me, looking at the audience. I've certainly made work in which I take care of the audience in this way and I find it valuable, but I wanted something else. There are many location projects, outdoors, in galleries and other indoor spaces, where audiences can move and/or choose their vantage—I both have performed and witnessed these. My hope is that the turning proposal sits with artworks that disperse the locality of exchange and focus for both spectator and performer, inviting everyone to renew their own position throughout.

I certainly hope this is transferrable to performance documentation although I am not clear on what that is yet. Novels can do this quite well, when events are described from multiple points of view, through changing voices and linear time or verb tenses. I think a document that turns creates gaps that invite the observer to position herself or himself.

CATHERINE

Qu'est-ce que tu aimerais voir tourner davantage ?

Au plus simple, le corps sur scène et par extension, le corps dans la vie quotidienne. Le contact visuel et auditif dicte la primauté du face-à-face. C'est un mode génial pour la communication, mais il y a d'autres possibilités. Tourner soi-même plus pour mieux saisir notre porosité énergétique, pour changer de perspective, pour voir et entendre autrement.

Drama Space pointed me in two directions. Both were miniatures—a theatre and a city. I made buildings out of paper and lit them from within, as if seeing them from afar. In our first session, at the Darling Foundry, I invited colleagues to an informal, pop-up seminar. The conversation hinged on convenient misrememberings, erasures and the unrecorded details of forgotten dances. I was interested in kinds of anti-performance that crossed disciplinary boundaries. What I found especially interesting was the presence of musicians and music scholars. Alexis Risler, a lute player and musicologist, played fragments of music from old scores from a ballet associated with the rise of absolutism in performance. What he was doing, in exposing the gaps and silences, was I think quite radical, showing that the 'authoritative' past, one that passes for an origin, is deeply speculative. Addressing what's been written out is a kind of remembering that breaks from ruses of authority, using research to unknown.

The second gathering, in May, also involved an invitation. I held a little picnic in the Champ des possibles (field of possibility), a reclaimed park outside La Mirage, the gallery in which Drama Space was in residence for a week. With the help of friends and neighbors, especially Nadia Lombardo, Florence Mennessier and Natalie Doonan, we made a tiny, illuminated city hidden inside moving boxes. We wheeled those into the gallery and unpacked them in the dark, making stackable, illuminated piles.

I've been thinking about creativity, time and labor in the context of displacement, after losing my apartment very suddenly in California, and then in the midst of packing again myself in Montréal. I wanted beautiful, memorable things to happen in the interstices of this move, in the cracks, interrogating how to say goodbye, however temporarily. I wanted to make 'the move' a sensibility within displacements of relationships and movements at a plurality of scales.

ADAM

I see your work in Drama Space as focused on mixing times; you created events that take complex relationships to historical time and future time. Can you elaborate on how we can move across time's various (cultural, political) trajectories?

I'm interested in how we handle 'things,' as human-object interactions, as a kind of poetics of time invested culturally and politically in history or memory. I'm trying to weave these senses of past, present and future together. For me that's a way of thinking about time almost ecologically, as an ensemble of temporalities.

In theory and writing, 'the move' is also the 'turn' of an argument, reframing research. Here it was literal, tactile, moving boxes on dollies through my neighborhood, up and down stairs and lifts, often with strangers stepping in. Montréal being place I've lived in on and off for twenty years, it is also a way of taking account of past and present, as well as futures. 'Moving' is a known script, with social codes and ruptures we mostly all know how to do, but it is also a kind of ragged experience of pulling together and making do. I value that; a social choreography of tasks that is also quite a gift, revealing blockages and possibilities for capaciousness.

L'invitation (à partager un savoir spécifique, à en parler, à un pique-nique, à intervenir dans un espace performatif) était une partie intrinsèque de tes propositions à Drama Space. Qu'est-ce qui t'intéresse dans l'invitation?

I found that extending invitations within and outside the group initiated performativity. I rehearsed finding ways of initiating relationship that involved the autonomy and agency of participants. It's impossible to do such work in total isolation—the group was a condition of possibility and provided autonomy. Working with the Drama Space project helped me transition into sharing work after a year or two of writing. So your question, Catherine, about the invitation, adds to questions you contributed earlier in the process, interrogating home and moving house in a substantive way; asking about homelessness, the number of moves a person has experienced over a lifetime, and the sensory qualities and objects of home, its smells, over generations. Those questions helped me draw links between everyday life and dramaturgy—the 'house' is a maquette, and it is almost literally empty, provisional—but the changing of homes is also a question of autobiography and trajectory, changing both interior and exterior.

MARIE CLAIRE

I see highlighting absence or invisibility in history, including history-in-the-making, as part of your work. Where is your own presence or visibility in this research?

Fundamentally I'm asking how to remember and how to look ahead. These are personal as well as creative questions, as I have a strange pleasure in removing myself as much as possible from my work. I want to engage with times that are speculative and imagined, that can be shared in a tactile and convivial way—rather than a desire for authorship or its approval. The intimacies of history, the ways in which objects move and displacements change perspectives and create ways of apprehending things more immanently. My effort was to make 'things' touchable, making relational or shared objects. One of my research questions was whether there was a way to make the houses things people would manipulate, handle, yet retaining their poetic dimension. Accumulating and falling apart, for me, disclose histories and biographies in miniature. For Drama Space I wanted to see whether it was possible to create informal ways of touching another context, another city, another community.

LYNDA

Tu es sur le point de vivre un déménagement qui s'ajoute à une série de déménagements vécue au fil des ans. Que signifient pour toi les mots « maison » et « home » ? Comment résonnent-ils en toi et quels liens fais-tu avec le projet Drama Space ?

The issues that draw me to working with home and houses are from the outset questions of loss. The little houses are quite spectral, a kind of unreality. They evoke community and disaster to me. The first version I presented in San Francisco, where the housing crisis is urgent, was a shared investigation because it touched so many in the audience in the context of a kind of boom and bust capitalist cycle beyond the reach or control of any of those affected. At the time I was there to perform, but this shift where spectators became the agents of change, because they were touching and moving the houses in light of this and other crises, activated the sense of a city in an unexpected way. In Montréal the context was very different. I was thinking more about memory as a kind of beautiful potential. I began with an acoustic archaeology, listening to my past in the form of the playlists on old devices I had just unpacked, phones, iPods and computers. The sound was also the experience of this displacement, the intimacy of affective archives, returning to digital cul-de-sacs and dead ends in the form of strangely 'pocketable' past lives. While performing 'a move,' in the obvious sense of moving packing boxes, transience in relationship to friends and neighbors becomes especially powerful. There was also a unsuspected very local story emerging, as it turned out that everyone making the houses in these informal gatherings had lived at the same address at different times.

So, 'home,' here, is a site of relationships over time. It isn't a single place or structure. Whereas 'house' is a kind of building block, a 'unit.' I was interested in accumulating these at a miniature scale, as if they were felt micro-histories; not as single 'houses' but as numbers, or cycles. I'm imagining what Brian Massumi has described as a kind of metastability, thinking about flexible supports, procedures and practices to perform through displacements. This linked the tiny sizes of a city at this scale with the work of homing.

QU'EST-CE QUI DEMEURE INACHEVÉ DANS DRAMA SPACE ? WHAT REMAINS UN- FINISHED IN DRAMA SPACE ?

A D A M
I had hoped that we would share a critical perspective on each other's work. I don't think we got there. I think of Fred Moten and Stefano Harney who ask us to be "wary of critique...[but] dedicated to the collectivity of its future." I think our modes and discourses of critique were not dedicated so. It felt like we were not as careful with and empathetic to various practices as we could have been. Subtle dynamics of agency, power and contingency emerge to create cycles that dismantle the very fragile ecology of critical discourse.

I mention this not to cast a harsh light on the situation, but rather to insist that our work is unfinished. We still need to inaugurate modes of critique that account for the divergent practices and unseen/unspoken realities that form the collective. We need to continually insist that the work is never only about creating a product, but about creating a world that we can live in and live in together. And we need to learn to better reject the subtle and not-so-subtle ways that we reproduce between us the policies and politics that we actively critique in our work. It's not that our work needs to constantly loop back on itself to interrogate its means and modes of production. Rather, it is that certain modes of production create certain ways of recognizing what's going on. As it is when we watch the sky, our work is to constantly attune to the differences, the emerging relations, the potentiality inherent in a landscape, so that we can begin to recognize what we might not be able to know.

— Work Cited
Harney, Stefano & Moten, Fred (2013). *The Undercommons: Fugitive Planning and Black Study*. New York: Minor Compositions.

C A T H E R I N E

Pour moi, l'idée de recherche pure, sans objectif de présentation, demeure une utopie malgré les ambitions du laboratoire. S'il est essentiel d'avoir des moments de présentation, de tests, de « démonstrations » afin de nourrir la conversation et d'établir une base d'informations communes, ces moments induisent illico un autre mode, axé davantage sur la représentation et la performance, même en cherchant à rester ancré dans un processus de création. Comment faire autrement, pour avoir de l'information extérieure fraîche, sans tomber dans cette posture ? La question, pour moi, demeure.

J'ai été étonnée aussi de voir à quel point le temps filait vite, trop vite pour permettre une réelle émergence de quelque chose qui ne serait pas attendu, prépensé.

Dans la foulée, l'occupation de La Mirage nous a divisés en cellules créatrices ; le dialogue commun s'est délité, par manque de temps et par obligation, légitime, d'accueillir et d'accompagner les visiteurs, probablement aussi par cette idée de représentation. On n'est donc pas arrivé selon moi au partage critique constructif que nos premières conversations me laissaient espérer.

L Y N D A
Où en sommes-nous individuellement en regard de chacune des propositions? L'inachevé est inévitable dans une recherche de groupe réalisé en si peu de temps. Malgré tout, la recherche de chacun porte sur quelque chose de précis qu'on doit évaluer avec les autres. Cette étape n'a pas encore eu lieu.

M A R I E C L A I R E
This makes me wonder about when research ends. The open house concluding our time together in May invited a production modality. Our exchanges became more about sharing a time and space, and less about sharing process. This made me less available to the understand how we were still working together, and I wonder if this writing is trying to resolve that, to capture the unfinished. I have a desire to know what will become of our individual research, if and how our proposals carry forward, but this isn't as much about unfinishedness as it is about my own curiosity.

V K
For me the unfinished part of the 'move' in Drama Space is moving itself. It's about keeping my work active in a new place—at another time. The conversations from this process feel like they're branching into multiple possibilities. As I wasn't sure how to 'research' a dance as place was moving, I think reorienting the process helped invent ways of bringing the project along with me. I'm interested in having the next iteration at the next 'home.'



BIOGRAPHIES

MARIE CLAIRE FORTÉ aime penser qu'on peut toujours élargir notre champ perceptuel ; Inolure plus, comprendre plus, jouir plus... Chorégraphe et interprète, elle mène ses propres projets et travaille notamment avec Louise Bédard, PME-ART, Toronto Dance Theatre, Sophie Bélair Clément, Public Recordings, Ame Henderson, Alanna Kraaijeveld, Catherine Lalonde et Projet bk. De 2004 à 2008, elle danse pour de nombreux chorégraphes au maintenant défunt Groupe Lab de danse (Ottawa), où elle s'entraîne auprès de Peter Boneham. Parallèlement et conjointement à sa pratique artistique, Marie Claire traduit, écrit et enseigne la danse. Des personnes et des institutions nourrissent son parcours protéiforme, dont Lynda Gaudreau, k.g. Guttman, Tangente, Circuit-Est, l'Université Concordia, le Studio 303, le Centre d'arts actuels Skol, le Mois de la photo de Montréal, le Casino Luxembourg, Artexte, WP Zimmer (Anvers), le RQD, l'École de danse contemporaine de Montréal, Wants&Needadance et Montréal Danse, parmi d'autres.

Intéressée par les pratiques expérimentales et radicales en art, **LYNDA GAUDREAU** a collaboré avec de nombreux artistes et lieux de la scène contemporaine à travers le monde. Mentionnons, notamment, son lien étroit avec la culture flamande et le festival Klapstuk, auquel l'artiste a longuement été associée, ainsi que ses collaborations avec le Théâtre de la Ville de Paris, qui a coproduit et diffusé son travail pendant près de sept ans, la Biennale de Venise, le Festival d'Avignon, le Kunstenfestivaldesarts, le Festival international de nouvelle danse, l'école P.A.R.T.S. ou encore le festival ImpulseTanz. Son travail entretient un dialogue permanent avec l'architecture, les arts visuels, le cinéma et la performance.

ADAM KINNER is an American artist living in Montréal, Canada. He studied composition and music performance at McGill University, but since 2011 has been focused on making choreographies. In this time, he has worked with numerous artists in Montréal (Jacob Wren [PME-ART], Márten Spångberg, Marie Claire Forté, Ame Henderson) and has presented works in Montréal and abroad. His performances, each in their own way, are concerned with discourse and how it comes to be inscribed in and on bodies. He is interested in showing that there is a lot at stake. He has presented work in Montréal at Tangente, Studio 303, SBC Gallery, OFFTA, Usine C, the Leonard and Bina Ellen Gallery and the McCord Museum, and abroad in Istanbul, Rotterdam, Berlin, Washington DC, New York and Edinburgh. His latest work, *The Weather In Times Square, Today* (in collaboration with dramaturge Noémie Solomon), was presented at Tangente in May 2014. His work has been supported by residencies at the Banff Centre for the Arts (Alberta), Usine C (Montréal), iDANS (Istanbul), Forest Fringe (Edinburgh), Dance4 (Nottingham) and Artexte (Montréal).

CATHERINE LALONDE fait du journalisme, de la poésie, du spoken word et de la danse. Formée en théâtre puis en danse à LADMMI, elle a dansé pour la Fondation Jean-Pierre Perreault, Michèle Rioux, Geneviève La, Jean-Sébastien Lourdaie et Marie Claire Forté. Elle a chorégraphié le duo *Musica Nocturna* (2009) à Danse-Cité et monté et dansé au Studio 303 *Nulle part nulle nullipare* (2012) avec des solos signés Lourdaie et Forté alors qu'elle est enceinte de sept mois. Prix Émile-Nelligan 2009 de poésie avec *Corps Étranger* (Québec Amérique/ La Passe du Vent), elle écrit parfois des paroles de chanson. Elle est également journaliste au *Devoir*, où elle est présentement responsable de la section Livres.

VK PRESTON is a 2015-2016 Visiting Assistant Professor in Theatre Arts and Performance Studies at Brown University. She trained in contemporary dance at Le Groupe de la Place Royale, LADMMI and the American Dance Festival, and she has shown interdisciplinary work in Montréal, Berlin, San Francisco and Gießen. Most recently she has completed a SSHRC postdoctoral fellowship at the Institute for the Public Life of Arts and Ideas at McGill University. She holds a PhD in Theatre and Performance Studies from Stanford University, with a PhD minor in History, and a BA from Concordia's Liberal Arts College.