

revue

La Criée centre d'art contemporain, Rennes

n°5

lilli,
La rozell
et le
marimba

VERNACULAIRE ET CRÉATION CONTEMPORAINE 2019-2022



[Lili...]. & Trembling: a method for an applied polyphony (création), Antonija Livingstone & Benny Nemerolsky Ramsay, château de La Balue, Bazouges-la-Pérouse, festival Extension sauvage, 2017 © Richard Louvet

Extension Sauvage expands its horizons

Lotte Arndt and Latifa Laâbissi

Since 2011 *Extension sauvage* (Wild Extension), a "contemporary dance programme with variable geographies and temporalities", has been organised by choreographer Latifa Laâbissi and her allies in the vicinity of Combourg, in Brittany. *Extension sauvage* is based on a rural territory and combines an annual festival in early summer with a programme of workshops throughout the year. To increase its outreach within the intermunicipal territory of Bretagne Romantique, and to expand its horizons, *Extension sauvage* takes over the village of Combourg and the grounds of the Château de La Ballue in Bazouges-la-Pérouse.

Lotte Arndt: For this third issue of the journal, we are looking into a trend we have noticed in recent years: artists are leaving the cities to settle in the countryside, with an urge to work with a given territory and its inhabitants. Young people in particular are often no longer interested in the gallery and biennial system, but are looking for stronger local connections. *Extension sauvage*, though, in a way adopts the opposite approach: you started working with the rural environment and its people, creating a festival and establishing a link with your international practice, because you already lived there.

Latifa Laâbissi: When I came to live in Cuguen, a village of 800 inhabitants just outside Combourg, twenty-two years ago, I also set up my studio there. Very soon I felt the urge to welcome other artists, researchers, authors, gardeners and so on as guests. Very quickly I wanted not only to be there "in the countryside", but also to open up a playground for encounters where the question was raised of the transmission of dance practices and of being in the actual presence of choreographic works.

I was also very sensitive to ecological issues, and the renovation of our old farmhouse got me straight into the swing of things, *via* a shared worksite based on local knowledge. From this context, practices were passed on. Restoring a house is a very concrete process: I learned to work with hemp and lime, but I must admit that I did so much less assiduously than my companion, who was on the site continuously, with the constant give and take that necessitates. The principle of the shared building site that we had set up was simple: only the professional mason was paid, and the rest happened without any money changing hands. The idea was an exchange of time and skills, and the desire to learn. If, for example, a market gardener took part in our masonry work for four days, we could either return for four days to his work site or contribute to the harvesting of his crops. I sometimes proposed that my practice be a modality of exchange for learning about permaculture in particular. The question of "how to go beyond my studio" started like that, with exchanges of practices that I found very stimulating. A whole new context opened up when I came back from my tours and residencies. As a follow-up I began to visit places – village halls, schools, very different spaces – to consider possible projects, but the spaces were not

necessarily what was needed. It became clear that it was much more appropriate to join with the forces already at work, and here the landscape is the protagonist. This is how the move to the exterior came about, through the idea of relating choreographic practices to the landscape. Not in the romantic sense of the landscape as a setting to sublimate, but rather as a possible dialectic: what does it mean to embed a pre-existing work, as opposed to creating work in situ? How do we work with these co-presences?

Very quickly the importance of transmission came to the fore as a driver for meetings and exchanges over time with adult amateurs and schools.

Extension sauvage is not just a festival: there is certainly a time when works are on show, and this is important, but it is part of a continuity, with workshops throughout the year. We work a lot with schools, and I'm very keen on this, because at school there is everyone, without social exclusivity. I found people to talk to right away, including teachers who were extremely committed and curious: the project started there. The principle was to work for three years with each primary or secondary school, so as to have the necessary duration. With the guest artists, the teaching staff and the pupils, we are always in a process of co-construction. The project is based on the theory and practice of choreography, but it also encompasses the visual arts, music, broadcasting skills, etc.

In addition to the schools, there are also workshops with women. There was a strong demand from people who spontaneously approached us because they wanted to dance, so at the beginning we did studio work one weekend a month. Now we've opted for a smaller, workshop format.

In the first years of the festival, for reasons relating to the economics of the project, the artists arrived two days before their performance. Obviously, site-specifically developed works require longer timeframes for a meaningful perception of the location, which is why we set up our *lieux communs* (Shared Spaces) network

with other bodies in France and abroad that work on dance and landscape projects, among them the *À domicile* festival in Guissény in Brittany, *Format* in the Drôme and *Plastique Danse Flore, Entre cours et jardin*, in the Parc Jean-Jacques Rousseau in Ermenonville, north of Paris. We joined forces to obtain resources for residencies, so that we can welcome artists for longer periods. These residencies bring a lot to the project!

L.A.: With *Extension sauvage* you have chosen a title with a strong bias but also with several meanings. Sometimes it is accompanied by "artistic and educational programme in a rural environment" and at other times by "dance and landscape". There is the idea of an ecosystem, of a place where all sorts of different things come together. But there is also the notion of landscape, very much linked to a history of farming, to domestication, to an outside point of view. It leads us to the opposite of the notion of wilderness and recurs in the placing of part of the festival in the garden, in the castle grounds.

L.L.: I wanted to name the project *Extension sauvage* after the choreographer and dancer Tatsumi Hijikata, who was born in 1928 in the Akita region of northern Japan. He danced extensively in rural villages and his work often features marginalised figures such as the village madman, who are paradoxically completely integrated into the community; this ties in with: the twisted figures and dances to be found in my own artistic work. He talked about his dance in very precise terms, declaring among other things, "My

body is a wild extension of nature". This spoke to me a lot: that's why I chose this title.

Since then, with the increasingly pejorative use of the word "sauvage" (wild) especially in current political rhetoric, I am all the more pleased to have chosen this title. It posits a form of non-domestication.

With regard to the various sites, there are very different landscape situations in Combourg: the outskirts of a small town, lawns where the residents go for picnic breaks and children play, a small delightful wood, a pond, its generous groves of trees, and more. Further on, in Bazouges-la-Pérouse, there is a large wooded estate, the Villectartier forest. Of course, it is anything but a wilderness: we know that the forest in Europe is far from being the place of biological diversity that we like to imagine. Fortunately, in this forest, that diversity is there. The other festival site is the gardens of La Ballue, 17th-century parkland inspired by Mannerism and since developed in close collaboration with futuristic architects. Through perspective and vanishing lines, it produces a convergence between the geometric logic of the modern movement and classical symbolism. In this way, it subtly directs the gaze towards the carefully devised perspectives, as in the dramaturgy of a show, when you voluntarily decide that a scene is to be viewed from a specific point of view. The whole history of gardens is made up of these problems. I was also interested in placing this writing of the landscape in dialectic with contemporary choreographic writing.

These places can be perceived as precious settings, or even as pretty stage sets. You have to work them up to crisis point, make the images tremble. Above all, don't think of them as an inert setting waiting to be sublimated, but take them as a play companion. For me there can be a place of crisis, a critical place, a perception that does not systematically propose a comfortable, contemplative relationship.

Thus one can perceive a performative tension even in a repertory piece like *L'Après-midi d'un faune* performed by Boris Charmatz and Emmanuelle Huynh. The intensity of their dance, of the score even though danced in simple street clothes, of this dance implanted in an outdoor theatre which itself is a gesture of flawless precision – this simple variance was magnificent. Other projects have stretched the relationship to the landscape by deliberately choosing counterpoints: I am thinking of Sophiatou Kossoko in her solo in collaboration with Robyn Orlin or the work of artists like Antonija Livingstone, Vera Monteiro, Vania Vaneau and Volmir Cordeiro.

At the beginning, when I started talking about *Extension sauvage* to artists I wanted to invite along with other professionals, almost everyone told me that experimental staging was complicated, that it was already a very complex business putting over these projects in the theatres of a big city. They told me to start gradually, to educate the audience. And I said to myself, "No". This project was initiated by an artist: I don't have any specifications and I have no desire to smooth out the practices and issues. The people I met in the field seemed much more curious than the timorous advisors just mentioned. It was a non-negotiable bias, and I sensed above all an unconscious underlying disdain for the rural environment that supposedly needed to be "educated"; I refuse to subscribe to this idea.

And then, finally, it worked! From the very first meeting with Marie-Françoise Mathon, owner of the La Ballue gardens, who was intrigued and totally ready to participate without any restrictions or control over the programme. A real encounter. She always ensures that the artists can work

as they need to in the gardens, which is far from always being the case in highly visited heritage sites. Artists in residence – in museums for example – are often asked to come and work outside of opening hours so as not to disturb visitors, which I can understand. Here it's the other way round; visitors are told that artists are working and I think it's great that their presence and their work should be accepted, even when it's noisy or over the top. It's not out of a spirit of provocation or privilege – it's a sharing of practice by people at work.

L.A.: The scenographer Nadia Lauro has been an associate artist for the past eight years, and in the early days you also worked with artistic director Margot Videcoq, who now co-directs Les Laboratoires d'Aubervilliers.

L.L.: For the first two editions of the festival, I worked with Margot Videcoq, who was the administrator of *Figure Project* at the time. She came to us from a press agency and had trained in dance at the National Contemporary Dance Centre in Angers. At the time she was working a lot back and forth between theory and practice. We thought together about the idea of a long-term project that would include a festival. This led us to cross-fertilise our different approaches in a very experimental way and to think together about the programming and which artists to invite. At that point I was very interested in reviving works from the repertoire, from the beginning of modernity in dance to the present day. The idea then emerged of collaborating with schools and having pupils work directly on these revivals with the artists, authors and dancers. It was a way of working on a piece, its context and the conditions of its production at the same time. Céline Roux, who is a dance historian at the University of Rennes II, often accompanied the projects from a theoretical point of view, but also by imagining ways of noting, drawing or describing the scores: this was important for Margot and me.

The collaboration with Nadia Lauro is very different. Nadia is present more occasionally in Combourg, and we work mainly on the festival: its overall conception, which outlines the guest artists, but also the dramaturgy of the project, the contexts that we want to invest, the places, the spaces, the topographies and the invited works. We spend a lot of time walking together, checking out how we move from one space to another. We take care of these moments between two spaces, so that they are also an experience, not just a functional move. It's important to imagine how to leave time and space for images and sensations to settle, and what paths are going to lead to the discovery of another show.

L.A.: Can you tell us about guesting that led to particularly marked friction between practices?

L.L.: There are two artists whose residencies made a big impression on me: Antonija Livingstone and Myriam Gourfink. Antonija came twice in two different seasons. During her first visit, she worked with Simone Augtherlony, a Swiss performance artist, and the Japanese violinist Hahn Rowe. Antonija and Simone arrived with a remarkable energy charge, taking over the garden in such a way that the gardener began to say that they were lumberjacks, not dancers. For a week they spent their time changing the space originally planned for their performance, sawing, cutting and moving piles of wood about.

You mentioned the question of the vernacular. Antonija grew up in Canada, where her parents were gold miners. She has a very immediate relationship with the rural world, with working the land. If she realises that at the bottom of a field farmers are rolling bales of hay, she can drop everything to go and see them and get involved. For her, the site specific question entails contact with what is actually there: rather than being lost in a bubble of concentration, she absorbs and metabolises the forces at work. Myriam Gourfink's residency for her piece *Étale* (Loose) was of a completely different order. Among other things, she works on choreographies whose stretched temporalities mean transfers of weight that are extremely, almost imperceptibly slow. When she came in the autumn to prepare her piece for the festival in the summer, she came armed with a very precise choreographic score she wanted to confront with a specific space, with live music by Kasper T. Toeplitz and Stevie Wishart. The site in question is in the middle of the forest and very steep. This considerably altered her score, which was initially worked on in a studio, on a very stable floor, and it was precisely this confrontation that she was looking for to destabilise her initial project. The context involved rewriting it, because the site in the forest had major consequences for the dance. This is why, during her residency, she questioned the gardeners about the space and its unpredictability: what if animals were to pass through and modify it, for example? If we are to grasp the degree of adaptability required for the dancers to interpret her score, this tension between dance and place is a crucial part of the overall dramaturgy.

L.A.: Were it not for the postponement due to the pandemic, : : : *Extension sauvage* would have had its tenth edition this year. Over the last ten years certain invitees have been regulars, which opens up the possibility of asking questions over time. And then you also invite new artists, new views, new vocabularies to extend the exchanges. How would you describe the the shift in issues over this period? Do I detect an even greater insistence on being part of an organic social ecosystem?

L.L.: These questions have been around for a long time, even if they were developed for me in a more militant context. In particular, there is a grouping initiated by a farmer called Emmanuel Dufée, who has been bringing together a lot of people on ecological issues for years. He has trained lots of other farmers and initiated the first AMAP "basket" system here. He organises walks I take part in, during which we clear up old forest paths that have existed for hundreds of years and been neglected and forgotten. And when they are rehabilitated, he organises long walks. There are young people, old people, children, donkeys to carry the tiny tots, and a picnic; it's a very happy event. The meal takes place under an oak tree, the magnificent old Oak of the Republic, which was a place of resistance back in the day, and Emmanuel always triggers a utopian speech, an improvisation with several voices. It's an annual event that I really enjoy.

We had often talked with Emmanuel about the need to make room for ecological issues during the festival: moments of conversation, exchanges of knowledge, other ways of being together in the forest, of simply learning from the living world.

At the same time, with Nadia Lauro, we came up with the idea of extending the festival into the forest as an organic and social ecosystem, where personal and critical sensibilities meet. Ultimately it was during the first

lockdown, that totally improbable suspension of time, that the new meeting in the woods was decided on. It was not easy to cancel the 2020 edition of *Extension sauvage* for health reasons, but given the situation, inventing something else was an exciting consolation.

Extension sauvage is an interweaving of many, many practices. But for this to happen, there has to be a continuous presence beyond my own as a local resident. Since her arrival, Marie Cherfils, who works with me as *Figure Project's* administrator, has contributed a lot to *Extension sauvage's* follow-up.

L.A.: In Rennes, you have just opened a small space called TransCanal, which you share with the author and curator Olivier Marboeuf and the writer Gilles Amalvi. What are the links between this urban space and *Extension sauvage*?

L.L.: The two are very closely linked through different projects, such as urban guest artists who may want to come to the countryside as well. We work with the Rennes art school through Raphaële Jeune, for example, on their *Atelier vivant* (Live Studio) project. Our collaboration can give rise to events and workshops tying in with both contexts.

TransCanal is a former hookah bar that Marie and I restored, initially for office purposes, and very quickly Olivier Marboeuf joined us to set up his workspace there as well. The place was born out of a spontaneous need for a space that could also offer an extension to our practices in the form of invitations to other artists, authors, researchers, students, etc. Then Gilles Amalvi joined us in the adventure and we tried something – a hybrid space – at our own tempo.

L.A.: At the art school where I teach, in Valence in the Drôme département, graduates sometimes leave in groups of five or ten, find a house that they buy and renovate together, recuperate an old silk-screen printing press somewhere, work with natural inks and so on and so forth. I have the impression that, in the context of the pandemic, these projects suffer less than others, because they function locally in terms of roots, exchanges, togetherness and solidarity.

Finally, I would like to mention a more worrying trend. This wave of interest in the local often goes hand in hand with a loss of receptivity to the wider world, as if the local and the global were in opposition. All of a sudden, for example, we see little French flags on a lot of products in organic supermarkets. *Extension sauvage* is working very much in its own way in this respect, with the firm intention of nurturing connections both local and remote, and remaining open to other places and ways of being.

L.L.: You're absolutely right! This way of opposing the local to the global is totally binary. We have to be very careful about what local means in our heads. If, as you say, it comes down to :a tricolour flag or to inviting an artist solely on the basis of an ecologically acceptable 40-kilometre residential radius, we've very quickly settled the issue in "selfish" mode. I personally do not subscribe to this form of new catechism. If the idea of "local" reduces the question to that, it is no longer an idea but a knee-jerk reflex and a totally unproductive slogan.

Our thinking about the local needs to gain rather than lose in complexity.

We need to maintain heterogeneity and otherness because they do not clash with the local. We need to understand, especially with regard to the performing arts, how to find ethics in our practices that bring renewed vision to the different scales – local and global – in terms of organic and social ecosystems. This is not a contradiction: we need to rethink our modes of operation at all levels and collectively.

Ours is a huge and dizzying but exciting project, and I'm really looking forward to meeting a lot of young people in different fields who are involved in new cooperative arrangements in a very concrete way, daringly and inventively...

Since I began working on this project, I have inevitably given a lot of thought to a family tree of inspirational artists: Anna Halprin, Tatsumi Hijikata, K Murobushi, Lisa Nelson, and Steve Paxton - each of whom, in their own unique way, has imagined contexts of hospitality from wherever they live, in the villages, the forests, the mountains...everywhere.

Les horizons élargis de Extension sauvage

Lotte Arndt
et Latifa Laâbissi

Depuis 2011, *Extension sauvage*, « programmation de danse contemporaine à géographies et temporalités variables », a été créée par la chorégraphe Latifa Laâbissi et ses alliées dans les alentours de Combourg. Elle est pensée à partir d'un territoire rural, et s'articule entre le temps fort du festival annuel en début d'été, et un programme d'ateliers proposés toute l'année. *Extension sauvage* investit le village de Combourg et le parc du château de La Ballue à Bazouges-la-Pérouse, pour s'étendre plus largement sur le territoire de Bretagne Romantique, et le connecter à des horizons élargis.

Lotte Arndt: Pour ce troisième numéro de la présente revue, nous nous sommes intéressées à une mouvance que l'on remarque ces dernières années: des artistes quittent les villes pour s'installer à la campagne, avec l'envie de travailler avec un territoire et ses habitant·es. Les jeunes surtout ne sont souvent plus du tout intéressées par le système des galeries et biennales mais cherchent des inscriptions locales plus fortes. *Extension sauvage* est d'une certaine manière l'approche inverse: tu as commencé à travailler avec l'environnement rural et ses habitant·es, à créer le festival et à tisser un lien avec ta pratique à l'international, parce que tu y vivais!

Latifa Laâbissi: En venant vivre à Cuguen, un village de 800 habitant·es juste à côté de Combourg, il y a vingt-deux ans, j'y ai aussi installé mon atelier. Assez rapidement l'envie est venue d'accueillir d'autres artistes, chercheur·ses, auteur·rices, jardinier·ères... sous la forme d'invitations. J'ai donc très vite eu le désir de ne pas être là seulement pour être au « vert » mais aussi pour ouvrir un terrain de jeu et de rencontres où se posent à la fois la question de la transmission de pratiques de la danse, et celle d'être en présence d'œuvres chorégraphiques.

J'étais également très sensible aux questions écologiques, et la rénovation de notre vieille ferme m'a mise directement dans le bain, *via* un chantier partagé sur la base de savoirs locaux. À partir de ce contexte, des pratiques ont été transmises. La restauration d'une maison est un processus très concret: j'ai appris à travailler le chanvre et la chaux mais je dois avouer nettement moins assidûment que mon compagnon

qui lui était sur le chantier en continu, et forcément en échange constant. Le principe du chantier partagé que nous avons mis en place était simple, seul le maçon professionnel avait un salaire, le reste se passait sans transaction d'argent. L'idée était un échange de temps et de compétences, et l'envie d'apprendre. Si par exemple un maraîcher participait à notre chantier de maçonnerie durant quatre jours, nous pouvions rendre quatre jours soit sur son chantier chez lui, soit contribuer à la cueillette de récoltes. J'ai parfois proposé que ma pratique soit une modalité d'échange contre l'apprentissage autour de la permaculture notamment. L'interrogation « comment aller au-delà de mon atelier? » a commencé comme ça, par des échanges de pratiques que je trouvais très stimulants. Tout un contexte s'est alors ouvert lorsque je rentrais chez moi après les tournées et les résidences. Dans cette continuité, j'ai commencé à visiter des lieux, des salles des fêtes, des écoles, des espaces très hétérogènes, pour envisager des projets, mais les espaces n'étaient pas forcément appropriés. Une évidence est clairement apparue: il était bien plus juste de travailler avec les forces en présence, et, ici, le paysage est le protagoniste du territoire. Voilà comment est arrivé l'extérieur, par l'idée de mettre en relation les pratiques chorégraphiques et le paysage. Pas dans le sens romantique du paysage comme un décor pour sublimer mais plutôt comme une dialectique possible qui interroge ce que cela veut dire d'y inscrire une œuvre qui préexiste, ou de créer une œuvre *in situ*. Comment on travaille avec ces coprésences-là?

Très vite l'importance de la transmission est arrivée pour nourrir des échanges et des rencontres dans la durée avec des publics adultes amateurs, des écoles. *Extension sauvage* n'est pas qu'un festival: il y a certes un temps fort de visibilité d'œuvres, c'est important, mais ce dernier marque un moment dans un temps continu, avec des ateliers toute l'année. On travaille beaucoup avec des écoles, et j'y tiens énormément, car à l'école il y a tout le monde, sans exclusivité sociale. J'ai trouvé des interlocuteur·rices tout de suite, des enseignant·es formidablement engagé·es et curieux·ses: le projet a commencé là. Le principe a été de travailler trois ans avec chaque école primaire ou chaque lycée, pour avoir

le temps d'inscrire le projet dans la durée. Avec l'artiste invité-e, l'équipe pédagogique et les élèves, nous sommes toujours dans la coconstruction. Le projet est autour de l'art chorégraphique, sa pratique et sa théorie, mais il englobe aussi les arts visuels, la musique, la pratique radiophonique...

Hors école, il y a également des ateliers avec des femmes. Il y avait une forte demande, des personnes qui nous ont spontanément approché-es car elles voulaient faire de la danse, donc, au début, on a fait des ateliers un week-end par mois. À présent, on les continue en plus petit format, sous forme de *workshops*.

Les premières années du festival, pour des questions liées à l'économie du projet, les artistes arrivaient deux jours avant leur spectacle pour le festival. Il est évident que pour les œuvres qui se développent *in situ*, il faut s'engager dans des temporalités plus longues pour percevoir sensiblement les lieux. Pour cela, on a créé le réseau *Nos lieux communs* avec d'autres structures en France et à l'étranger, qui travaillent sur des projets autour de la danse et du paysage, comme le festival *À domicile* à Guissény en Bretagne, *Format* dans la Drôme, *Plastique Danse Flore*, *Entre cours et jardin*, au parc Jean-Jacques Rousseau, à Ermenonville, dans l'Oise... Nous nous sommes fédéré-es pour obtenir des moyens pour des résidences, de façon à ce que l'on puisse accueillir les artistes sur des périodes plus longues : ces résidences apportent énormément au projet !

L.A. : Les multiples volets d'*Extension sauvage* prennent forme de manière très organique : la pratique génère les questions. Il se passe plein de choses là où l'on est déjà, faites par des acteurs et actrices qui ne sont pas forcément visibles, et dont l'objectif n'est pas forcément de le devenir. Il s'agit plutôt d'élaborer des gestes ensemble. Qu'est-ce qui se produit dans ces échanges sur place ?

L.L. : Le projet *Extension sauvage* ne pourrait absolument pas exister sans les équipes de *Figure Project*, et les bénévoles – fantastiques –, une trentaine de personnes, dont la très grande majorité n'avait auparavant eu aucun lien avec la danse contemporaine. Le premier noyau est né dans le cadre des partages de pratiques lors du chantier, puis il s'est considérablement élargi. Je ne m'attendais pas à ce que les personnes s'aventurent à passer de la récolte de haricots à un atelier de danse aussi spontanément ! L'autre point fédérateur a été les enseignant-es, qui ont tout de suite salué la résidence, tout en soulignant qu'il leur fallait des outils pour une présence durable dans l'école, pour agir sur les pratiques.

Par rapport aux artistes invité-es, les résidences ont tout changé ! Quand les artistes arrivent quelques jours avant le festival, ils et elles sont totalement focalisé-es sur l'adaptation de leur projet à un contexte spécifique. C'est parfaitement normal, il faut faire des choix dans un temps court. Avec les résidences, les lieux suscitent les projets et cela même si un concept préexiste. Je pense par exemple à la collaboration entre Antonija Livingstone et un centre d'équitation. Sur place, elle a rencontré des enfants. Elle leur a alors proposé un atelier qui n'était pas du tout prévu au départ, elle a passé beaucoup de temps avec les jardiniers, les élagueurs...

Les pratiques appellent d'autres pratiques, parce qu'on se rencontre sur des espaces où des transferts peuvent avoir lieu et se nourrissent mutuellement : un échange avec le garde forestier et hop, on rentre avec un tas de feuilles mortes, du bois pour en faire quelque chose ou pas, et c'est une bonne occasion de l'inviter

à la répétition. Et lui, en observant, il va donner d'autres conseils, et puis il se retrouve à envoyer des brouettes tous les jours à Antonija, et à lui expliquer comment faire pour que cela se décompose plus vite. C'est aussi possible qu'il se retrouve dans le spectacle... Quand les artistes arrivent, il y a des gens qui sont déjà là, avec des savoirs et des gestes riches. Ils peuvent parfois infléchir sur les manières de faire des artistes, qui se renouvellent, parce qu'il y a une vie sur place. C'est formidable quand cela se produit, mais ce sont les rencontres qui en décident, ce n'est pas une attente de notre part.

L.A. : Avec *Extension sauvage*, tu as choisi un titre avec un parti pris fort et à la fois polysémique. Il s'accompagne parfois du complément « programme artistique et pédagogique en milieu rural » et à d'autres moments par « danse et paysage ». Il y a l'idée d'un écosystème, d'un endroit où il y a des choses hétérogènes qui se côtoient. Mais il y a aussi la notion de paysage, très liée à une histoire de cultiver, à la domestication, à un point de vue extérieur. Elle nous amène au contraire de la notion de sauvage et se retrouve dans le choix d'inscrire une partie du festival dans le jardin, le parc du château.

L.L. : J'ai souhaité nommer le projet *Extension sauvage* en pensant au chorégraphe et danseur Hijikata Tatsumi, né en 1928 dans la région d'Akita au nord du Japon. Il a énormément dansé dans des villages de campagne. Son travail fait souvent apparaître des figures marginalisées comme celle du fou du village et qui sont paradoxalement complètement intégrées dans la communauté, ce qui est un point commun avec mon propre travail artistique, les figures et les danses tordues. Il parle de sa danse avec une grande précision et dit entre autres : « *Mon corps est une extension sauvage de la nature* ». Ça me parlait beaucoup : voilà pourquoi j'ai choisi ce titre !

Depuis, avec l'usage péjoratif du mot « sauvage », notamment dans la rhétorique gouvernementale actuelle, dans des formules comme « rassemblement sauvage », « attitudes sauvages », « ensauvagement », je suis d'autant plus contente d'avoir choisi ce titre. Il revendique une forme de non-domestication.

Pour parler des différents sites, il y a à Combourg des situations de paysages très différentes : les abords d'une petite ville, des pelouses où les habitants vont faire des pauses pique-niques, où les enfants jouent, un petit bois délicieux, un étang et ses massifs d'arbres généreux... Plus loin à Bazouges-la-Pérouze, il y a un grand domaine forestier, la forêt de Villecartier. Bien sûr, elle est tout sauf sauvage. On sait que la forêt en Europe est loin d'être ce lieu de diversité biologique que l'on se représente. Mais, heureusement dans cette forêt-là, ça l'est grandement. L'autre site du festival sont les jardins de La Ballue, un jardin du XVII^e siècle, d'inspiration maniériste et élaboré dans une étroite collaboration avec des architectes futuristes. Il produit par la perspective et les lignes de fuite une rencontre entre la logique géométrique du mouvement moderne et du symbolisme classique. Ainsi, il oriente subtilement le regard vers les perspectives soigneusement inscrites, comme dans une dramaturgie de spectacle, quand tu décides volontairement qu'une scène va se regarder depuis un point de vue spécifique : toute l'histoire des jardins est faite de ces problématiques. Ça m'intéressait aussi de mettre cette écriture du paysage en dialectique avec des écritures chorégraphiques contemporaines.

Ces lieux peuvent être perçus comme des écrins, voire un joli décor. Il faut les travailler et les mettre en crise, faire trembler les images. Surtout ne pas les penser comme un décor inerte qui attend d'être sublimé, mais les prendre comme un partenaire de jeu. Pour moi, il peut y avoir un lieu de crise, un endroit



[...] 2. Été, Myriam Gourfink, château de La Baillie, Bazouges-la-Pérouse, festival Extension sauvage, 2016 © Richard Louvet

critique, une perception qui ne propose pas systématiquement un rapport confortable et contemplatif.

Ainsi, on peut percevoir une tension performative même dans une pièce de répertoire comme dans *L'Après-midi d'un faune* interprétée par Boris Charmatz et Emmanuelle Huynh. L'intensité de leurs danses, de la partition bien que dansée dans de simples vêtements de ville, cette danse ciselée dans le théâtre de verdure qui lui-même est un geste de précision sans faille, ce simple décalage était magnifique. D'autres projets sont venus tendre le rapport au paysage en choisissant délibérément des contrepoints. Je pense à Sophiatou Kossoko dans son solo en collaboration avec Robyn Orlin ou au travail de Antonija Livingstone, Vera Monteiro, Vania Vaneau, Volmir Cordeiro...

Au début, quand j'ai commencé à parler d'*Extension sauvage* à des artistes que j'avais envie d'inviter avec d'autres professionnel-les, presque tout le monde me disait que c'était compliqué de montrer une scène expérimentale, que c'était déjà très complexe de mener ces projets-là dans les théâtres d'une grande ville ! On me disait de commencer progressivement, de faire de la pédagogie avec le public. Et je me suis dit « Non ». Ce projet s'est fait à l'initiative d'une artiste : je n'ai pas de cahier des charges et je n'ai aucune envie de lisser les pratiques et les enjeux. Les personnes que je rencontrais sur le terrain semblaient bien plus curieuses que la frilosité décrite *a priori*. C'était un parti pris non négociable et je sentais surtout un petit mépris inconscient pour le milieu rural qu'il faudrait soi-disant « éduquer » ; je me refuse de souscrire à cette idée.

Et puis, finalement, ça a marché ! Dès le premier rendez-vous avec Marie-Françoise Mathon, propriétaire des jardins de La Ballue, qui s'est montrée intriguée et totalement partante, sans restrictions, sans mainmise sur la programmation, c'était une véritable rencontre. Elle rend à chaque fois les choses possibles pour que les artistes puissent travailler pleinement dans les jardins, ce qui est loin d'être toujours le cas dans les lieux patrimoniaux très visités. On demande souvent aux artistes en résidence, dans les musées par exemple, de venir travailler plutôt en dehors des heures de fréquentation, pour ne pas déranger les visiteur-ses, ce que je peux comprendre. Mais ici c'est l'inverse ; il est annoncé aux visiteur-ses des jardins que des artistes travaillent et je trouve génial d'assumer leur présence, leur travail, même quand c'est bruyant ou débordant. Ce n'est pas par esprit de provocation, ni de privilège, c'est pour partager une pratique, par des personnes qui travaillent.

L.A. : La scénographe Nadia Lauro est artiste associée à la conception depuis huit ans, et, les premières années, tu as également travaillé avec Margot Videcoq, qui codirige aujourd'hui Les Laboratoires d'Aubervilliers, sur la direction artistique.

L.L. : Pour les deux premières éditions du festival, j'ai travaillé avec Margot Videcoq, qui était à l'époque administratrice de *Figure Project*. Elle venait à ce moment-là d'une agence de presse, et elle s'était formée en danse au CNDC d'Angers. Elle travaillait alors beaucoup les allers-retours entre théorie et pratique. On a réfléchi ensemble sur l'idée de continuer un projet au long cours, avec un moment festivalier. Ce qui nous a amenées à croiser nos approches différentes d'une façon très expérimentale pour penser la programmation et les invitations ensemble. À ce moment-là, je m'interrogeais beaucoup sur des reprises d'œuvres du répertoire, depuis le début de la modernité en danse jusqu'à nos jours. L'idée a alors émergé de collaborer

avec des écoles, et d'accompagner les enfants dans la reprise des œuvres de répertoire directement avec les artistes auteur-rices ou les danseur-ses. C'était une façon de travailler à la fois sur une œuvre, son contexte, et ses conditions d'émergence. Céline Roux, qui est historienne de la danse à Rennes II, a souvent accompagné les projets d'un point de vue théorique, mais également en imaginant des façons de noter, dessiner ou encore de décrire les partitions : c'était important pour Margot et moi.

La collaboration avec Nadia Lauro est très différente. Nadia est présente plus ponctuellement à Combourg, nous travaillons principalement autour du festival, sa conception globale, qui dessine les invitations, mais aussi la dramaturgie du projet, les contextes que nous avons envie d'investir, les lieux, les espaces, les topographies, et puis les œuvres invitées. Nous passons beaucoup de temps à marcher ensemble, à voir comment on passe d'un espace à un autre. Nous veillons à ces moments entre deux espaces, afin qu'ils soient aussi une expérience, pas un simple déplacement fonctionnel. C'est important d'imaginer comment on laisse du temps se déposer, de l'espace pour que se sédimentent des images, des sensations et par quelles voies on arrive pour découvrir un autre spectacle.

L.A. : Est-ce que tu peux parler d'une invitation qui a suscité des frottements de pratiques particulièrement forts ?

L.L. : Il y a deux artistes dont les résidences m'ont beaucoup marquée : Antonija Livingstone et Myriam Gourfink. Antonija est venue deux fois sur deux saisons différentes. Lors de sa première venue, elle a travaillé avec Simone Augtherlony, une artiste performeuse suisse, et le musicien violoniste japonais Hahn Rowe. Antonija et Simone sont arrivées avec une énergie exceptionnelle, en investissant le jardin de telle façon que le jardinier commençait à dire que ce n'étaient pas des danseuses mais des bûcheronnes. Pendant une semaine, elles ont passé leur temps à changer l'espace initialement prévu pour leur performance, à scier, à couper et à déplacer des tas de bois.

Tu parlais de la question du vernaculaire : Antonija a grandi au Canada, ses parents étaient ouvriers orpailleurs. Elle a un rapport très immédiat au monde rural, au travail de la terre. Si elle se rend compte qu'en bas d'un champ des agriculteurs roulent des bottes de foin, elle peut tout laisser tomber pour aller les voir et mettre la main à la pâte pour entrer en relation. Pour elle, la question de l'*in situ* est un côtoiement avec ce qui est là, elle n'est pas dans une bulle de concentration. Au contraire, elle absorbe et métabolise les forces en présence. La résidence de Myriam Gourfink pour sa pièce *Étale* était d'un tout autre ordre. Elle travaille entre autres sur des chorégraphies avec des temporalités très étirées où les transferts de poids sont d'une extrême lenteur, presque imperceptibles. Elle est venue à l'automne, pour préparer sa pièce pour le festival en été. Elle avait élaboré une partition chorégraphique très précise en studio, et elle voulait la confronter à un espace spécifique, avec de la musique live de Kasper T. Toeplitz et Stevie Wishart. Le terrain en question se trouve au cœur de la forêt et il est fortement en pente.

Cela a beaucoup altéré sa partition initialement travaillée dans un studio, sur un plancher bien stable, et c'est précisément cette confrontation qu'elle cherchait pour déstabiliser sa partition initiale. Le contexte est venu la réécrire, parce que le lieu d'inscription dans la forêt avait des incidences fortes sur la danse.

[L.3]. Boléro 2, Boris Charmatz & Emmanuelle Huynh, château de La Ballue, Bazouges-la-Pérouse, festival *Extension sauvage*, 2012 © Caroline Ablain



C'est pourquoi, lors de sa résidence, elle a interrogé les jardiniers sur cet espace, sur les imprévisibilités des lieux, si des animaux allaient y passer et le modifier, par exemple. Pour comprendre le degré d'adaptabilité nécessaire pour les danseuses qui interprètent sa partition, cette tension entre la danse et le lieu participe complètement de la dramaturgie de la danse.

L.A.: *Extension sauvage* aurait connu cette année sa dixième édition, reportée à cause de la pandémie. Sur dix ans, certaines invitations sont récurrentes, ce qui ouvre la possibilité de poser des questions dans le temps long. Et puis, vous invitez aussi de nouveaux artistes, de nouveaux regards, de nouveaux vocabulaires pour étendre les échanges. Comment décrirais-tu le déplacement des problématiques sur cette durée? Est-ce que j'y vois bien une insistance plus poussée encore sur l'inscription dans un écosystème organique et social?

L.L.: Ces questions-là sont très présentes depuis longtemps, même si elles se sont élaborées pour moi dans un contexte plus militant. Il y a notamment un rendez-vous à l'initiative d'un agriculteur qui s'appelle Emmanuel Dufée. Il fédère énormément de gens sur des questions écologiques depuis des années. Il a formé beaucoup d'autres agriculteur-rices et a initié ici les premières Amap. Il organise des randonnées auxquelles je participe, lors desquelles on nettoie des anciens chemins en forêt qui préexistaient depuis parfois des centaines d'années, et qui avaient été oubliés et négligés. Il les repère et les nettoie avec des gens, et quand ils sont réhabilités, il organise des longues promenades. Il y a des jeunes, des vieux, des enfants, des ânes pour porter les plus petits, et un pique-nique, c'est très joyeux. Le repas se passe sous un chêne, le vieux et magnifique chêne de la république, qui était un lieu de résistance à l'époque, et Emmanuel y provoque à chaque fois un discours utopique, une improvisation à plusieurs voix. C'est un rendez-vous annuel que j'aime beaucoup.

Avec Emmanuel, nous avons souvent évoqué la nécessité de faire une place aux questions écologiques lors du festival, des moments de conversation, des échanges de savoir, d'autres façons d'être ensemble dans la forêt, pour simplement apprendre du vivant.

Simultanément, avec Nadia Lauro, nous imaginons l'idée d'étendre le festival dans la forêt comme un écosystème organique et social, où le sensible et la critique se touchent. Finalement, c'est durant le premier confinement, dans ce temps totalement improbable, suspendu, que le nouveau rendez-vous dans le bois s'est imaginé. Ce n'était pas simple d'annuler l'édition 2020 pour les raisons sanitaires. Dans cette situation, inventer autre chose était une consolation enthousiasmante.

Extension sauvage se tisse avec de très nombreuses pratiques. Mais pour que cela puisse arriver, il faut qu'il y ait une présence continue au-delà de la mienne qui vit ici. Depuis son arrivée, Marie Cherfils, qui travaille avec moi comme administratrice de *Figure Project*, a beaucoup contribué au suivi du projet.

L.A.: À Rennes, tu viens d'ouvrir un petit lieu qui s'appelle TransCanal, que tu partages avec l'auteur et commissaire Olivier Marboeuf et l'écrivain Gilles Amalvi. Quels sont les liens entre cet espace dans un contexte urbain et *Extension sauvage*?

L.L.: Les deux sont très liés par différents projets, comme des artistes invité-es qui peuvent avoir un désir de venir aussi à la campagne. Nous travaillons entre

autres avec l'école d'art de Rennes par l'intermédiaire de Raphaële Jeune autour de leur projet *Atelier vivant*. Notre collaboration peut donner lieu à des visibilités, à des *workshops* connectés aux deux contextes.

TransCanal est un ancien bar à chicha que Marie et moi avons restauré, pour des besoins de bureau dans un premier temps, et très vite Olivier Marboeuf nous a rejointes pour y installer aussi son espace de travail. Le lieu résulte très spontanément du désir d'imaginer un espace qui puisse également offrir un prolongement à nos pratiques sous la forme d'invitations à d'autres artistes, auteur-rices, chercheur-ses étudiant-es... Puis Gilles Amalvi nous a rejoint-es dans l'aventure et nous tentons quelque chose à notre rythme, un espace hybride.

L.A.: À l'école d'art de Valence où j'enseigne, dans la Drôme, nombre de diplômé-es partent à cinq, à dix, trouvent une maison qu'elles et ils achètent et rénovent ensemble, récupèrent quelque part une ancienne presse de sérigraphie, travaillent avec des encres naturelles... J'ai l'impression que dans le contexte pandémique, ces projets souffrent moins que les autres, parce qu'ils ont un fonctionnement local, avec des ancrages, des échanges, des cohabitations et de la solidarité sur place.

Pour finir j'aimerais bien parler d'une tendance plus inquiétante au sein de cette vague d'intérêt pour le local. Elle s'accompagne fréquemment d'une perte d'ouverture sur le monde, comme si le local et le global étaient en opposition. D'un coup, on voit des petits drapeaux français sur plein de produits des supermarchés bios... *Extension sauvage* mène un travail extrêmement singulier à cet endroit-là, avec une envie très forte de nourrir les connexions, locales et à distance, de garder l'ouverture vers des ailleurs et des multiplicités.

L.L.: Oui c'est sûr! Ce mode de pensée qui oppose le local au global est totalement binaire. Il faut faire très attention à ce que veut dire local dans les imaginaires. Si comme tu le dis ça représente un drapeau tricolore ou autre, ou se résume à n'inviter un-e artiste que sur le seul critère de sa localité de 40 km à la ronde parce que c'est ça qui est écologiquement tenable, nous allons vite faire le tour de la question en mode « entre soi ». Pour ma part, je ne souscris pas à cette forme de nouveau catéchisme, si l'idée de « local » résume la question à ça, ce n'est plus une réflexion mais un réflexe et un slogan totalement infécond!

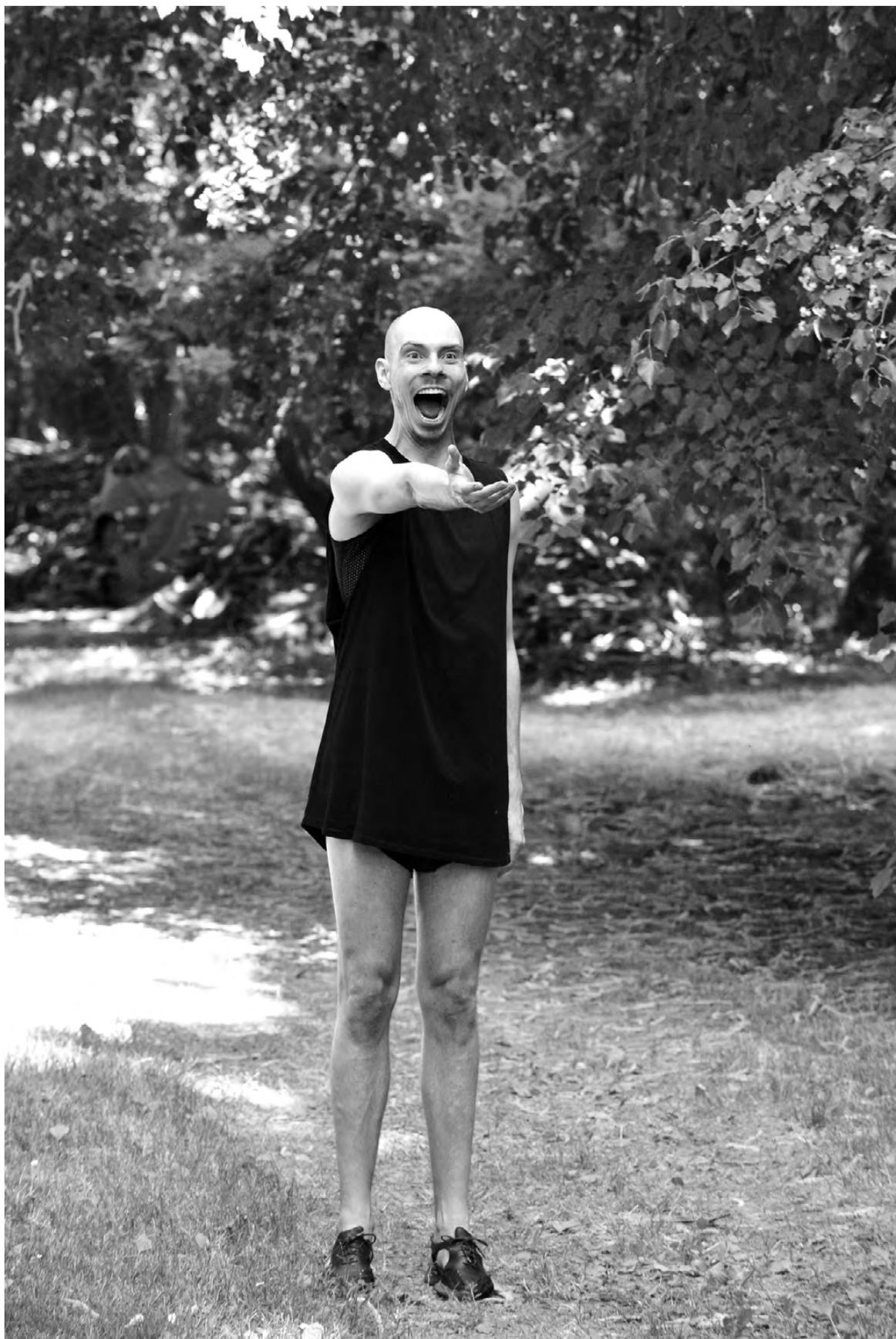
Il ne faut pas perdre de la complexité pour penser le local, mais en gagner au contraire, maintenir de l'hétérogénéité et de l'altérité car ce n'est pas opposé au local. Nous devons comprendre, notamment pour le spectacle vivant, comment trouver des éthiques dans nos pratiques qui réinventent entre les différentes échelles – locale et globale – pour justement imaginer des écosystèmes organiques et sociaux. Ce n'est pas une contradiction, il faut repenser nos modes de fonctionnement à tous les niveaux et collectivement.

C'est un immense chantier, vertigineux mais passionnant, je me réjouis vraiment de rencontrer aussi beaucoup de jeunes personnes dans différents domaines qui sont impliquées très concrètement dans de nouvelles modalités coopératives, avec une inventivité et une audace folle.

Depuis que je travaille sur ce projet, j'ai forcément beaucoup pensé à une généalogie d'artistes qui sont inspirants pour ces pratiques: Anna Halprin, Tatsumi Hijikata, Kō Murobushi, Lisa Nelson, et Steve Paxton – qui ont chacun-e, très singulièrement, imaginé des contextes d'hospitalité depuis là où ils et elles vivent, dans les villages, les forêts, les montagnes...

[L.L.]...Although I live inside... my hair will always reach toward the sun...
Robyn Orlin & Sophiatou Kossoko, château de La Ballue, Bazouges-la-Perouse, festival Extension sauvage, 2016 © Richard Louvet





[...] Rue, Volmir Cordeiro, château de La Ballue, Bazouges-la-Pérouse,
festival *Extensor sauvage*, 2018 © Richard Louvet



[L.6] Barn de forêt, Sophie Milbeau, bois du Lac tranquille, Combourg, festival *Extension sauvage*, 2019 © Richard Louvet