

**JOURNAL DE L'ADCS** — MARS → SEPT. 2019  
ASSOCIATION POUR LA DANSE CONTEMPORAINE  
SALLE DES EAUX-VIVES — 87-84 RUE DES EAUX-  
VIVES — 1207 GENÈVE

❶ LE GESTE DANS LE SON —  
À QUOI LES CHORÉGRAPHEs  
PRÉSENT-ILS L'OREILLE

---

❷ ACCOMPAGNER LES JEUNES  
ARTISTES ❸ AFFIRMER  
LA DANSE, ENCORE

---

❹ ENTRETIENS AVEC THOMAS  
HAUERT, METTE INGVARSTEN,  
RARES DONCA, CINDY VAN ACKER,  
PHILIPPE BISCHOF, CATJA LOEPFE,  
PHILIPPE SAIRE, VÉRONIQUE  
FERRERO DELACOSTE, ADINA  
SECRETAN...



- 02 LE SON, BIEN ENTENDU  
*à quoi les chorégraphes prêtent-ils l'oreille?*
- 04 — TROUVER LES GESTES PAR LA MUSIQUE  
*entretien avec Thomas Hauert*
- 06 — COLTRANE, LE CARRÉ MAGIQUE — *par Stefan Hertmans*
- 08 — LE SILENCE ET LA DANSE — *par Alice Godfroy*
- 17 — TEXTURES DU SON / TEXTURES DU GESTE  
*entretien avec Cindy Van Acker*
- 22 — VERTIGO — *par Enrico Pittozzi*
- 25 — DANSER EN PARLANT — *par Foofwa d'Immobilité, Daniel Linehan, Emma Tricard*
- 26 — CHORÉGRAPHIE DE MAINS — *par Brice Catherin*

- 28 POLITIQUE — *affirmer la danse... encore?*
- 29 — APRÈS LA SUCCESS STORY — *entretien avec Philippe Bischof*
- 32 — ACCUEILLIR L'INDISCIPLINE — *par Patrick de Rahm*
- 33 — LA DANSE D'ABORD — *par Annie Bozzini*

Responsable de publication :  
association pour la danse  
contemporaine (ADC)  
Rédactrices en chef :  
Anne Davier, Michèle Pralong  
Textes : Simon Ashmead,  
Annie Bozzini, Brice Catherin,

Erin Catherine Marsh,  
Anne Davier, Patrick de Rahm,  
Yan Duyvendak, Foofwa  
d'Immobilité, Alice Godfroy,  
Stefan Hertmans, Corinne  
Jaquéry, Wilson Le Personnic,  
Daniel Linehan, Lydia Pilatrino,  
Enrico Pittozzi, Michèle Pralong,

Cécile Simonet, Emma Tricard  
Maquette : Silvia Francia, blvd  
Illustrations et couverture :  
Trân Tran  
Impression : Atar Roto Presse SA,  
tirage : 8'200 expl.  
Parution : deux fois par an

association pour la danse  
contemporaine (ADC)  
Rue des Eaux-Vives 82-84  
1207 Genève  
Tél. + 41 22 329 44 00  
www.adc-geneve.ch  
L'adc bénéficie du soutien  
de la Ville de Genève.

- 38 ACCOMPAGNER LES JEUNES ARTISTES — *manières de faire*
- 39 — DE LA PIÈCE COURTE À LA LONGUE PIÈCE  
*entretien avec Véronique Ferrero Delacoste*
- 41 — LA RÉSIDENCE POUR TRANSFORMER LES PRATIQUES  
*entretien avec Adina Secretan*
- 42 — RETOURS D'EXPÉRIENCES — *Romane Peytavin, Rudi Van der Merwe, Maud Blandel*
- 44 — DEUX MAISONS SUISSES — *la Tanzhaus à Zurich et Sévelin 36 à Lausanne*
- 46 — DEUX MAISONS BELGES — *Grand Studio et L'L à Bruxelles*
- 48 — DEVENIR ARTISTE À L'ABRI — *entretien avec Rares Donca*

- 50 PEER-TO-PEER — *Yan Duyvendak s'entretient avec Mette Ingvartsen*

- 56 LE CARNET DE BAL — *ce que font les Genevois*
- 58 LIVRES

## DANS LE SENSIBLE DU MOUVEMENT

Le Journal de l'adc se métamorphose. Il donne essentiellement la parole aux artistes et praticien. nes par le biais d'entretiens, d'analyses d'œuvres, de retours sur ce qui est fait ou tenté. Il cherche à examiner les esthétiques, analyser les processus, discuter les politiques. Il souhaite aussi sensibiliser son lecteur à la danse, à la culture chorégraphique, à l'histoire du corps et de ses représentations.

La mise en valeur de la pensée de la danse est autant un plaisir qu'une préoccupation. Jusqu'à aujourd'hui, il s'agissait pour l'ADC, alors nomade puis temporairement abritée aux Eaux-Vives, d'occuper une place concrète sur le papier. Cette phase d'instabilité, d'installation en des lieux un peu bricolés est bientôt terminée: le Pavillon de la danse, plateau spécifiquement conçu pour l'art chorégraphique, est en passe de se dresser au centre ville. Cette nouvelle scène viendra ouvrir, dès l'automne 2020, des espaces propices à notre programmation qui veut se déprendre de la seule immédiateté de la production, et qui cherche à tirer des bords entre la représentation et le monde. Dès lors, le Journal

peut se déployer autrement, entrer davantage dans la réflexion sur le travail, la recherche, les processus.

En attendant le Pavillon, bienvenue donc dans ce Journal renouvelé. Il se veut protéiforme, joueur, exigeant, accessible. Il bouge avec les propositions de la saison, avec les artistes, avec les spectateurs. Il tente de prendre soin du lecteur en l'emmenant dans le sensible du mouvement.

Ce nouveau Journal est dessiné. Pas de photos. Un numéro qui fait honneur à la jeune performeuse vaudoise d'origine vietnamienne Trân Tran, avec une série de formes répétitives, proliférantes et douces, qu'elle dit produire comme des exercices de méditation: un apaisant portfolio.

ANNE DAVIER

Vous souhaitez continuer à recevoir le Journal de l'ADC ? Faites-le nous savoir ! En dernière page, nous sollicitons votre consentement pour vous envoyer les prochains numéros.

# LE SON, BIEN ENTEN- DU!

ON VIENT ICI PORTER ATTENTION AU SON DANS LA DANSE. A QUOI LES CHORÉGRAPHE PRÉTENT-ILS L'OREILLE? COMMENT LE SILENCE DEVIENT-IL CONDITION DE SONORISATION DU CORPS? QU'EST-CE QU'UNE DRAMATURGIE MUSICALE? QUELQUES RÉFLEXIONS.

CE DOSSIER EST ANCRÉ DANS UNE INTUITION: QUELQUE CHOSE CHANGE À LA TABLE DES NÉGOCIATIONS PLUTÔT CHAHUTÉE DE LA MUSIQUE ET DU SON TELLE QU'ON LA CONNAÎT DEPUIS UN PEU PLUS D'UN SIÈCLE.

La liaison classique du son au geste était un oukase: *fais avec moi pour moi selon moi*. La liaison moderne et contemporaine était souvent un *chacun pour soi*. Comment comprendre le retour à une indexation du geste sur la musique, voire le retour à une pure obéissance, tels qu'on peut les observer sur les plateaux récemment? Quelle est cette nouvelle soudure esthétique qui vient repenser le lien geste-musique à nouveaux frais, en dégageant dans l'attention au son ce qui n'est pas de l'ordre du *diktat*, mais plutôt d'une coïncidence fertile?

Au cœur de ce dossier, le travail de trois chorégraphes est analysé, démontrant que chacun explore une adhésion au son sur un mode singulier. On découvre ainsi: l'élan de Thomas Hauert vers des musiques qui puissent véritablement conduire les improvisations du corps tout en le surprenant, tout en le protégeant du lieu commun; la nouvelle virtuosité de Cindy Van Acker dans sa manière de pousser la coïncidence des *beats* électroniques et des gestes dansés jusqu'à créer un trouble sur l'effet et sur la cause; et enfin l'arc tendu au soupir près entre le danseur et la partition de musique selon Salva Sanchis et Anne Teresa de Keersmaecker.

On lira aussi deux apports théoriques: Alice Godfroy explique pourquoi la naissance de la danse moderne puis contemporaine était fatalement conditionnée par le silence; Enrico Pittozzi décrit, à un autre bout de la chaîne, un *devenir-son* du corps.

Trois interprètes-chorégraphes racontent la manière dont leur corps et leur esprit sont impliqués différemment dans le mouvement lorsque ils parlent (ou chantent)... en même temps qu'ils dansent: c'est Foofwa d'Imobilité, qui vient de créer *dansongs*, Daniel Linehan, qui a présenté à l'ADC *dbddb*, et Emma Tricard, jeune artiste en recherche sur ces questions du corps qui vocalise.

Enfin, on trouvera une partition de gestes écrite par deux musiciens d'une pièce composée par Brice Catherin: *Symphonie pour une femme seule*.

MICHÈLE PRALONG

## On peut trouver les gestes par la musique

PROPOS RECUEILLIS PAR WILSON LE PERSONNIC

**La musique occupe une place centrale dans votre œuvre chorégraphique. Comment l'appétit pour ce médium est-il né ?**

**Thomas Hauert :** J'ai toujours eu un rapport actif à la musique, c'est une espèce d'évidence qui m'accompagne depuis que je suis tout petit. J'ai grandi dans un village en Suisse, éloigné de la culture officielle des métropoles. L'essentiel de l'activité culturelle se résumait à la fanfare de la ville, qui était d'ailleurs assez réputée dans la région. J'ai eu la chance de grandir dans une famille où la musique occupait une grande place : mon père n'était pas un musicien professionnel mais enseignait les cuivres aux enfants du village, ma mère aimait beaucoup l'opéra et m'emmenait parfois au concert. Je me souviens qu'un des premiers disques dans notre famille était un enregistrement de *La Flûte Enchantée*... Je chantais avec un petit groupe d'amis de mon village : nous réinterprétions des chansons pop. Plus tard au lycée, j'ai intégré une chorale où nous chantions plutôt des œuvres classiques.

**De la musique pop à la musique expérimentale, vos créations brassent un choix très éclectique de genres musicaux. Qu'est-ce qui se joue dans cette dé-hiérarchisation ?**

C'est sans doute cet éclectisme qui crée une cohérence dans mon travail. J'ai toujours ressenti une espèce de malaise face au canon de l'histoire de l'art occidental. Cette dictature des appréciations qui décrète le bon ou le mauvais goût. Je me suis toujours positionné contre ces contraintes, sans doute du fait de mes origines paysannes. Je trouve important d'aller à l'encontre d'un snobisme prégnant dans le milieu du spectacle vivant, de mélanger. J'ai découvert il n'y a pas très longtemps une citation de l'artiste plasticien Grayson Perry que j'aime beaucoup : *Good taste is that which does not alienate your peers.*

**La relation entre le corps et la musique semble être l'un des fondements de votre pratique d'improvisation. Comment la musique anime-t-elle votre manière de travailler ?**

En studio, pendant les répétitions, la musique nous sert à trouver nos gestes. La musique offre une énergie, une impulsion, un rythme, une atmosphère, elle envoie constamment de nouvelles informations aux corps. Elle permet aussi de clarifier des choses, de nourrir ou d'initier des mouvements par les sensations. J'aime travailler aussi bien à partir de musiques déjà existantes qu'à partir de créations musicales. Je compose souvent la danse en rapport à des textures, des rythmes, à l'inverse d'une écriture théâtrale. Il s'agit plutôt d'un voyage sensoriel, sensoriel, que d'une progression dramatique. Souvent, la dramaturgie de mes pièces prend la forme de compositions musicales. J'aime beaucoup travailler à partir de matériaux musicaux enregistrés, trafiquer des sons, mélanger différentes musiques, sur le principe du *mash-up*, mais aussi spatialiser le son pour le public dans la salle. Avec du recul, je crois que ma manière de créer des pièces est beaucoup plus proche de celle d'un compositeur que de celle d'un metteur en scène.

**Si l'analogie avec le médium musical est visible au plateau, il en va de même à l'intérieur de vos processus de création. Pouvez-vous préciser comment la musique participe à la dramaturgie de vos pièces ?**

La musique me permet de générer différentes formes d'écritures et participe pleinement à l'élaboration des pièces. Dans une de mes premières créations, *Pop-Up Songbook* (1999), nous avons travaillé cette relation entre le corps et la voix, la bande sonore était créée sur la base d'enregistrements de nos voix et l'on interprétait une série de chansons en direct pendant le spectacle : Barbara, Björk, Neil Young, etc. Dans le projet intitulé 5 (2003), nous avons appris un motet d'Anton Bruckner, puis chaque danseur incarnait physiquement en silence sa propre voix au sein du groupe. La musique interne donnait la structure à nos improvisations. J'ai poursuivi ce genre de recherche dans *Accords* (2008), avec une chanson pop espagnole qui nous a notamment servi de base pour écrire la partition chorégraphique : nous avons tenté d'en donner le rythme et la musicalité en silence.

A contrario, j'ai voulu renverser cette méthode de travail, en produisant une danse qui pourrait générer de la musique. Dans *You've changed* (2010), nous avons d'abord passé du temps en studio, à nous filmer en train de danser en silence. À partir de cette vidéo, le compositeur Dick van der Harst a composé une musique, sur laquelle nous avons à nouveau dansé.

**Vous êtes régulièrement invité à mener des stages avec des danseurs professionnels ou en formation. Dans votre travail pédagogique ou de transmission, quel rôle la musique joue-t-elle ?**

Il y a un lien très étroit entre mon enseignement, mes méthodes pédagogiques et mes pièces. La matière que je propose provient donc principalement de processus de création que j'ai pu traverser avec les danseurs de ma compagnie ZOO. J'ai pour habitude de proposer des exercices d'écoute de la musique pour clarifier des manières de recherche du mouvement. La musique de Thelonious Monk m'aide beaucoup par exemple pour expliquer la possibilité de modifier le déroulement d'un mouvement, notamment le rapport prévisible de notre corps à la gravité. En tant que consommateurs de musique occidentale, nos oreilles se sont accoutumées à certaines régularités, nous anticipons des mélodies ou des schémas rythmiques. Des recherches en sciences cognitives ont d'ailleurs démontré qu'une partie du plaisir dans le fait d'écouter de la musique vient de l'intérieur de notre spectre de connaissance. Reconnaître des sons, des schémas, permet de se sentir à l'aise, pourtant lorsqu'une musique devient trop évidente, l'oreille s'ennuie, il faut un peu de surprise dans la mélodie pour l'exciter. Mais s'il y a trop d'aléatoire et d'aspérités, comme souvent dans la musique expérimentale par exemple, l'oreille ne se connecte pas, rejette ce qu'elle estime être dissonant ou trop aléatoire. Thelonious Monk se trouve sur cette frontière : il détourne les harmonies, les rythmes... C'est presque impossible d'anticiper sa musique. Ces variations offrent de nouvelles dynamiques et de nouvelles textures aux mouvements, modifient le rapport du corps à la gravité, et encouragent à s'éloigner de ce qui pourrait être prévisible ou organique.

**Depuis 2013, vous dirigez le bachelor en danse contemporaine à La Manufacture de Lausanne. La musique semble occuper**

**aujourd'hui une place plus importante dans la formation proposée aux étudiants danseurs...**

Je me suis rendu compte ces dernières années que les jeunes danseurs avaient une culture musicale plutôt restreinte. J'ai le sentiment que l'effervescence de la danse conceptuelle de la fin des années 90 a eu pour effet de mettre la musique au second plan des programmes d'apprentissage et des formations de danse contemporaine. Désormais les étudiants ont des cours de chant, ils apprennent à faire de la musique. Cette approche active et créative de la musique — pas seulement en tant que consommateur — est très importante à mes yeux. La danse est en principe un art « muet ». Écouter, trouver, dévoiler sa voix en tant que danseur est une expérience fondamentale dans le parcours d'un jeune danseur en formation. D'ailleurs, les étudiants ont été très réceptifs à ces cours et ont demandé d'approfondir le travail autour de cette discipline. Depuis cette année, nous proposons également des cours de culture musicale, nous invitons des musiciens à venir analyser des morceaux avec les étudiants, à partager leur regard sur un mouvement ou des œuvres historiques ou contemporaines.

**Dans votre note d'intention pour le plan d'études du bachelor, vous écrivez que « les danseurs peuvent beaucoup apprendre des musiciens ». Qu'est-ce qu'un danseur peut apprendre d'un musicien ?**

Pour produire leur art, entretenir leur pratique, les musiciens doivent observer une discipline stricte. Les études de musique sont plutôt solitaires. Les musiciens doivent être très autonomes, se comprendre par eux-mêmes, déterminer le temps dont ils ont besoin pour progresser. Ils doivent construire une véritable routine d'entraînement. Cette autonomie-là me fascine. En danse, pendant les années de formation et plus tard, il existe une certaine passivité. Nous sommes d'abord dépendants du professeur, dépendants de l'espace ou du groupe. Nous peinons à trouver des studios pour travailler seuls, donc nous devons constamment faire des compromis. Mais de plus en plus, les danseurs sont obligés de s'échauffer eux-mêmes, de s'entraîner seuls. Ils deviennent par nécessité responsables de leur instrument, c'est à dire de leur corps, qu'ils doivent inlassablement entretenir et développer.

A la fin de l'été 1964, John Coltrane sortait de son studio avec, dans les mains, les esquisses d'une composition d'un genre totalement nouveau. Il s'était isolé cinq jours, à nouveau *clean* après de nombreuses mésaventures avec les drogues, et s'était replongé dans la spiritualité de l'Église noire et la puissance de ses rythmes rhétoriques — la même puissance qui a toujours fécondé les discours d'un Barack Obama.

## Coltrane, le carré magique et l'infini des possibles

PAR STEFAN HERTMANS

*A Love Supreme* — titre de l'œuvre — était déjà rudimentairement taillé en quatre mouvements, dont le premier comprenait la fameuse série de quatre notes qui structure son harmonie de base: sol — si bémol, sol — do; avec ça et là des indications schématiques pour le piano ou la basse et, dans la marge inférieure du papier à musique, cette exclamation: *All paths lead to God / Prayer entitled — A Love Supreme* [Tous les chemins mènent vers Dieu / Prière intitulée — Un Suprême Amour] — le tout griffonné à la hâte, au stylo à bille, en petites lettres maladroitement.

Mais il y a plus. Coltrane était alors intensément immergé dans la dynamique spirituelle de son temps. Il voyait la musique comme l'expression souveraine de la spiritualité, autant que comme l'expression la plus profonde de l'identité de la culture noire. Il avait complété ses esquisses en jetant sur le papier une sorte de psaume, totalement inspiré du style des prêcheurs noirs et basé sur trois principes: allégresse, élégance, exaltation.

Le concept était en place pour l'un des disques de jazz les plus révolutionnaires du XX<sup>e</sup> siècle — disque dont l'enregistrement fit l'objet d'une seule longue prise, extatique, en compagnie du trio qui accompagnait Coltrane depuis des années: McCoy Tyner au piano, Jimmy Garrison à la basse et Elvin Jones à la batterie.

*A Love Supreme* fit l'effet d'une bombe. Il était si neuf, ouvrait de si vastes perspectives, qu'un musicien pop comme Carlos Santana

eut bien admettre qu'il n'y comprenait rien — quitte à le réenregistrer lui-même, des années plus tard, après que ses implications musicales eurent révélé tout leur potentiel.

### MUGIR UNE PRIÈRE DANS UN SAXOPHONE

L'effet qu'il produit aujourd'hui est intact et n'a rien perdu de son aura intemporelle. Autour de quelques petits noyaux thématiques, les quatre musiciens font fleurir une liberté d'improvisation absolue, repoussant continuellement les frontières. Comme il est souvent d'usage dans le jazz, les quatre notes du premier thème correspondent aux quatre syllabes du titre. Le premier mouvement est aussi le plus célèbre et le plus facile d'accès; tous les musiciens, au final, se mettent à chanter ou à fredonner en répétant incantatoirement, au bord de l'extase, les mots «A love supreme».

Chacun des quatre mouvements est pourvu d'un titre: *Acknowledgement, Resolution, Pursuance, Psalm*; la gradation est conforme à l'échelle ascendante de l'exercice spirituel: Révélation, Engagement, Fidélité, Action de grâces. L'alternance classique des tempos n'empêche pas la structure de tendre vers une totale liberté d'esprit. Toute la grâce de l'opération — aussi paradoxal que cela puisse paraître — tient à cette manière de nous asséner une musique noire et violente, enivrée et déchirée, bouleversante et révolutionnaire. Et c'est aussi bien littéralement, dans la chair même de la musique, que Coltrane exprime ce bouleversement: c'est qu'il avait passé des années à décortiquer comme un possédé le cycle des quintes et ses implications sur le jeu modal, un peu comme Bach l'avait fait avant lui avec l'harmonie classique pour l'écriture du *Clavier bien tempéré*. Épinglé sur son mur: un grand tableau du cycle des quintes, qu'il avait assidûment pratiqué à l'instrument.

En combinant inlassablement de courtes cellules musicales, le quartet parvient à édifier une structure musicale ouverte et totalement modale (donc non tonale), en parfaite homologie avec l'ouverture spirituelle vers laquelle tendait Coltrane. Il faut ajouter à cela les rythmes révolutionnaires d'Elvin Jones, usant de toutes les complexités de la rythmique africaine, tout autant que le style inimitable de McCoy, suivant à la trace les feintes modales de Coltrane, les propulsant vers de nouveaux et inattendus niveaux d'expression. A la lettre, c'était inouï: c'était de la *Black Culture*, c'était de la politique (contemporaine de Malcolm X et de Luther King), c'était une pure incantation

religieuse héritée des prêcheurs noirs, c'était complexe et génial comme du Charlie Parker au temps du *bop*, ou comme du Schonberg au temps du dodécaphonisme, ça dégageait une énergie sexuelle jamais entendue, pourtant constamment tempérée par «l'élégance et l'exaltation» religieuses.

Mais tout bien pesé, la plus haute prouesse nous vient encore plus tard, dans le dernier mouvement — le Psaume: soutenu par ses trois musiciens qui suivent chacun leur propre fil, Coltrane tente quelque chose d'incomparable, en *jouant* les syllabes du poème religieux qu'il a écrit de sa propre main. Faites-en l'expérience, écoutez la musique en suivant les paroles — c'est totalement dément: Coltrane en extase, mugissant sa prière dans son saxophone ténor.

### DANSER AUTHENTIQUE

Comment voulez-vous traduire cela, ce colossal bloc de musique, dans la langue de légèreté et d'abstraction qui est celle de la danse contemporaine? Anne Teresa De Keersmaeker s'y est pourtant risquée en 2005, en collaboration avec Salva Sanchis; leur compréhension intuitive de cette incroyable musique s'y combine à leur propre génie formel. C'est cette production, réécrite de fond en comble après une décennie riche en recherches chorégraphiques, qui nous est offerte aujourd'hui, en 2017. Elle est prise en charge par une nouvelle équipe de jeunes danseurs.

La proposition de départ est bluffante de simplicité: quatre danseurs hommes s'emparent du jeu d'ensemble des quatre musiciens du Quartet de Coltrane. Rien, pourtant, n'est illustratif ou anecdotique. Certes, un mouvement dansé vient souligner ici tel arpegge de basse, là tel coup de caisse claire ou telle inflexion mélodique, avec un toucher ironique d'une légèreté d'oiseau. Tout respire cette liberté que Coltrane avait déjà pressentie en travaillant son style ouvert et modal: cela peut basculer à chaque instant, le moindre détail peut délivrer une nouvelle perspective, tandis que la dramaturgie musicale trace sa propre ligne formelle. Chaque danseur doit, à tout instant, engager sa pleine responsabilité dans son positionnement au sein de ce Cosmos sonore. C'est ce qui donne au spectacle son caractère quasi éthique: il ne peut se penser qu'en extension d'un projet plus large dont le nom est: authenticité — et pour de jeunes danseurs, c'est là un défi radical, et en tout cas la meilleure des écoles.

Le tapis de sol, comme c'est souvent le cas chez De Keersmaeker, est transformé en une

sorte de métaphore spatiale. Son dessin reflète non seulement la partition de Coltrane, mais d'abord et avant tout les complexités expressives de l'improvisation totale, qu'ordonnent pourtant des règles logiques. Les danseurs évoluent sur une musique qui n'a pas été écrite à leur intention mais semble soudain faite sur mesure pour eux, tant elle est accueillie entre de bonnes mains, au sein d'une grande justesse sensible. C'est saisissant de modestie, même si cette simplicité participe aussi d'une ambition extrême — celle d'affronter des questions comme: comment la liberté des corps peut-elle égaler celle promise par la musique, son ouverture absolue, comment nous restituer cet invincible élan dans toute sa lumière?

### L'INFINI DANS UNE CAPSULE

Le nombre quatre est omniprésent chez Coltrane: un quatuor de musiciens, une suite en quatre mouvements, une mesure perpétuellement battue en 4/4, une ascension spirituelle en quatre paliers... De tout cela découlent toutes sortes de combinaisons, de croisements et d'ouvertures. Le chiffre 4 se donne d'abord pour lui-même, il symbolise l'identité à soi, avant qu'il n'en vienne ensuite à se multiplier en tous sens. Et c'est exactement ce que donne à voir le spectacle. Il se peut que les danseurs interrompent leur mouvement lorsque «leur» instrument se tait — mais rien ne dit qu'à l'instant suivant, ils ne se brancheront pas sur un autre instrument.

*Le carré magique* est demeuré fameux dans l'histoire de l'art par la représentation de la mélancolie qu'a donnée Dürer: une figure allégorique, méditant sur les pouvoirs du nombre en fixant l'horizon avec morosité, voit se déployer l'infinie série des possibles que l'homme ne pourra jamais totalement capturer. Sa mélancolie est à la mesure de sa fascination: ainsi donc, un objet fini — une série chiffrée — peut-il en dépit des apparences inclure l'infini. L'extatique élégance de la musique de Coltrane, telle que ce spectacle la reconfigure, la comprend, la vit et la danse, témoigne de la même intuition: un infini des possibles est encapsulé dans l'intelligence de la forme juste et adéquate. C'est selon cette perspective qu'Anne Teresa De Keersmaeker et Salva Sanchis ont compris l'héritage musical de *A Love Supreme* et lui ont donné une nouvelle vie, en la restituant au corps de souffle et de pensée qui en est la source.

© Stefan Hertmans, janvier 2017. Avec mes remerciements à Peter Hertmans pour le fabuleux moment d'écoute que nous avons vécu à l'occasion de cette production, et pour la discussion qui s'en est suivie.

Traduction d'Emilie Syssau, rédaction de Jean-Luc Plouvier.

On reprend ici, de manière réduite, une belle démonstration historique et philosophique sur l'importance du silence pour la danse moderne et contemporaine. Alice Godfroy, danseuse et théoricienne, travaille les convergences intimes des gestes artistiques, qu'ils soient d'écriture, de peinture ou de danse. Son article initial sonde le silence sous trois modes: comme absence de musique (et condition d'autonomie de la danse), comme musicalité de la danse (et condition d'écoute du corps), et enfin comme modalité du vide (et condition de tout mouvement). Nous avons gardé les deux premiers descriptifs, dans une version condensée. Pour lire le troisième, qui examine la réévaluation de l'immobilité dans l'art dansé au XX<sup>ème</sup> siècle, lire *Écritures et silence*, paru en 2010 et référencé ci-dessous.

## Le silence et la danse au XX<sup>e</sup> siècle: d'un désaccord avec la musique à la musicalité des corps

PAR ALICE GODFROY

Si la musique fut la pierre d'achoppement contre laquelle la danse moderne a dû trébucher pour s'affirmer comme art autonome, l'effraction du silence a d'abord revêtu des allures de provocation. Les pionnières de la modernité chorégraphique ont en effet happé le silence, non dans un pur geste affirmatif, mais plus justement pour nier une aliénation ressentie comme insupportable au maître-métronome. Il est pourtant un revers du silence qui ne leur aura pas échappé: son «éloquence». Nous explorerons dans un second temps cette contradiction interne que les danseurs contemporains ont fait fructifier dans un climat non plus d'hostilité mais de complicité avec la musique, en développant une sensibilité chorégraphique aux bruits du silence et au devenir-instrument du corps dansant.

### COUPER LE CORDON MUSICAL

Rompre l'assujettissement traditionnel qui confinait la danse à l'ombre d'une musique tutélaire fut l'un des actes fondateurs de la modernité chorégraphique. Il est remarquable que cet «esclavage de la danse<sup>2</sup>» fut ressenti comme tel sous des latitudes différentes mais au même

moment — la Belle Époque — par les premières générations de la danse moderne que lancèrent l'école américaine (Isadora Duncan, ainsi que Doris Humphrey et Martha Graham issues toutes deux de la Denishawn School) et l'école allemande (incarnée par Mary Wigman). L'idée pourtant que «la danse doit avoir la liberté de se gouverner par ses propres lois<sup>3</sup>» en se retirant en bloc de l'«impérialisme» musical n'a rien d'un heureux hasard de circonstances; elle fut fomentée en amont dans le creuset théorique de non-danseurs, tels François Delsarte influençant la veine américaine, ou Emile Jaques-Dalcroze et Rudolf Laban à l'origine du sillon allemand.

Parturition théorique: en quête d'autonomie. Il est acquis aujourd'hui qu'à entretenir un rapport de redondance avec la musique, à l'illustrer donc, la danse gagne en valeur décorative ce qu'elle perd en qualité artistique. Ironie du sort, puisque la musique a souffert elle-même d'une menace similaire quand elle fut confrontée au cinéma: ce risque de l'illustration prit ici le nom de *mickeymousing*, cette technique empruntée au dessin animé qui consiste à souligner la moindre inflexion d'une action par une ligne musicale. Or, à la Belle Époque, l'idée d'une danse non-représentative n'allait pas de soi. Et comme toute affirmation forte appelle d'abord une destruction tout aussi radicale du paysage hérité, le premier geste des pionnières de la danse libre fut un «non» incisif à l'adresse de la musique. Mais si ce meurtre de l'Art-mère, pour être parfait, devait passer par la défense du silence, d'aucuns leur avait soufflé le mot...

Il est en effet nécessaire de rappeler que la danse moderne naquit paradoxalement dans une «absence de danse<sup>4</sup>», qu'elle fut enfantée dans un giron théorique qui, le plus souvent

sans intention préméditée, en posa les fondements avant même sa concrétisation pratique dans un corps. A commencer par la figure de François Delsarte, chanteur et acteur, professeur de déclamation et de musique au beau milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, lequel n'avait cure de la danse mais entendait réformer le théâtre sous Louis-Philippe par une réévaluation du corps et du mouvement au regard de la fonction symbolique du sujet. Si la postérité dramatique semble l'avoir occulté, ses intuitions visionnaires n'ont pas échappé à un danseur comme Ted Shawn et, par résonance, à tout le mouvement de la *modern dance* américaine auquel ce dernier participa. Sous le patronage des récits delsartiens jugés a posteriori fondateurs de l'art chorégraphique, les danseurs de la Denishawn School<sup>5</sup> mirent à profit la conception du mouvement comme monde à part entière qui doit prendre le parti du silence.

La filiation théorique de la danse moderne allemande s'origine, quant à elle, d'autres figures tutélaires: le pédagogue suisse de la musique Emile Jaques-Dalcroze et Rudolf Laban, premier théoricien de la danse à proprement parler. Sur le pont tendu de l'un à l'autre homme — de l'initiateur au théoricien — et qui imprima durablement les grandes directions de la danse allemande, est jetée toutefois une pomme de discorde sur laquelle était inscrit: «La danse, avec ou sans musique?». Point névralgique autour duquel se cristallisa le débat des penseurs du mouvement, la question de la musique surgit sur la toile de fond d'une danse moderne crépusculaire à la recherche d'elle-même. Mais le jugement de Paris fut ici celui de Mary. De l'un à l'autre homme, il y eut avant tout en 1913 le choix de Mary Wigman qui, en quittant Dalcroze et l'enseignement qu'il prodiguait à Hellerau pour rejoindre Laban à Monte Verità sur les bords du Lac Majeur, donna raison au sacrifice de la musique comme condition *sine qua non* de l'autonomie chorégraphique.

A Hellerau, Dalcroze développe la *Rhythmische Gymnastik*, une méthode pour l'éducation musicale qui entend réconcilier les instrumentistes avec l'engagement corporel de leur jeu et fait du rythme un phénomène organique que l'on apprend en exerçant son corps. Bien que très jeune, son élève Mary Wigman ne s'accorde pas au même diapason quand elle écrit: «Tout ce qui concernait la musicalité et l'éducation rythmique et musicale dans la méthode de Jaques-Dalcroze, je m'en contre-fichais! Ce qui m'intéressait tenait dans le seul

fait qu'on dise à quelqu'un: maintenant, dites-le uniquement avec votre corps<sup>6</sup>.»

La rupture est consommée sur un désaccord touchant à l'origine du rythme: est-il une émanation de la musique ou est-il d'abord fondé en droit dans le corps? Aussi novatrice son approche corporelle du rythme fût-elle, Dalcroze ne le pense toutefois que dans une relation de dépendance à la musique. Selon lui, tout l'enjeu revient à traduire avec son corps les mouvements de la musique, là où Mary Wigman veut au contraire inverser la démarche et partir de son ressenti pour faire œuvre musicale, ce qui sous-tend que le rythme serait phénomène purement corporel. Dubitative, Wigman improvise alors à Hellerau toute seule dans sa chambre, et sans musique... un silence qui s'impose d'abord pour des raisons pécuniaires (elle arguait elle-même de pas avoir le sou pour payer des musiciens) mais qui allait peu de temps après trouver chez Rudolf Laban des raisons plus esthétiques. En effet, en 1913, alors qu'elle n'a que vingt-quatre ans, Wigman apprend l'existence d'«un homme qui fait des choses formidables, qui laisse danser ses élèves, sans aucune musique<sup>7</sup>», répète-t-elle comme emportée par le charme subversif d'un silence qui aurait trouvé quelque part droit de cité. Elle décide alors de quitter Hellerau et de rejoindre Laban, ce pédagogue avant-gardiste qui saura entendre et faire fructifier son intuition.

Rudolf Laban, et en cela réside la rupture décisive, fait de la danse l'art originel (*Urkunst*) en lui prêtant la préséance sur la musique et en niant même le lien consanguin qu'il était de coutume de leur assigner. S'il ne congédie pas l'accompagnement musical au sein de sa pédagogie, il réduit son rôle à celui d'une dynamique participative et, ainsi, destitue la musique comme instance de régulation temporelle pliant le corps dansant sous le joug de son rythme.

De là se développeront des formes d'éviction de la musique selon différents degrés permettant de nuancer les angles d'attaque et de circonscrire plus essentiellement ce qui dans la cible musicale est visé. Sur un mode mineur, certains choisiront de vider la musique de sa composante mélodique pour n'en retenir que le substrat rythmique, seule ligne sonore jugée digne d'entrer en résonance avec le corps en mouvement. Jaques-Dalcroze occupe à cet endroit une position intermédiaire qui aura préfiguré la recherche d'une musique adéquate à la danse en provenance d'autres civilisations, qu'elles soient lointaines dans le temps (l'Anti-

quité grecque connu ici un second âge d'or) ou dans l'espace (les percussions orientales et africaines qui remportèrent un succès certain). Les percussions composaient également la quasi-totalité de l'arsenal qu'employait Laban dans son enseignement, lequel pour sa part n'attribuait une place à la musique que pour autant qu'elle venait accentuer la danse. Tambourins, castagnettes, grelots, hochets, gongs, tambours, simples morceaux de bois le plus souvent qu'il frappait l'un contre l'autre; les seuls instruments mélodiques non encore frappés d'ostracisme étaient une flûte à bec et un pipeau. Pour le théoricien, la monotonie de ces instruments devait aider à réduire les inhibitions rationnelles de ses élèves face au mouvement en les abouchant à la musique par un contact presque méditatif. Mary Wigman se montra très sensible aux seules ressources du rythme et prolongea même les intuitions de son collègue en portant sur la scène les percussions dont ce dernier usait dans un cadre d'abord pédagogique. Dans son journal intime, elle explique ainsi les affinités électives qui lient danse et instruments à frappe comme processus réciproques et promesses de (con)fusion: «Comme la danse, dans son être propre, vit entièrement du rythmique, l'instrument à percussion est son univers sonore le plus familier. Le tambour, le gong, les cymbales et toutes leurs formes apparentées sont plus susceptibles que tout autre instrument d'attraper et de souligner le rythme du corps dansant. Mais pas uniquement! Souvent, aussi, le timbre de ces instruments a tant partie liée avec l'atmosphère de la danse, ou plus exactement avec la disposition psychique du danseur, qu'on en oublie la provenance du son et que l'on pourrait même croire que ce sont les gestes mêmes qui commencent à jouer de la musique<sup>8</sup>».

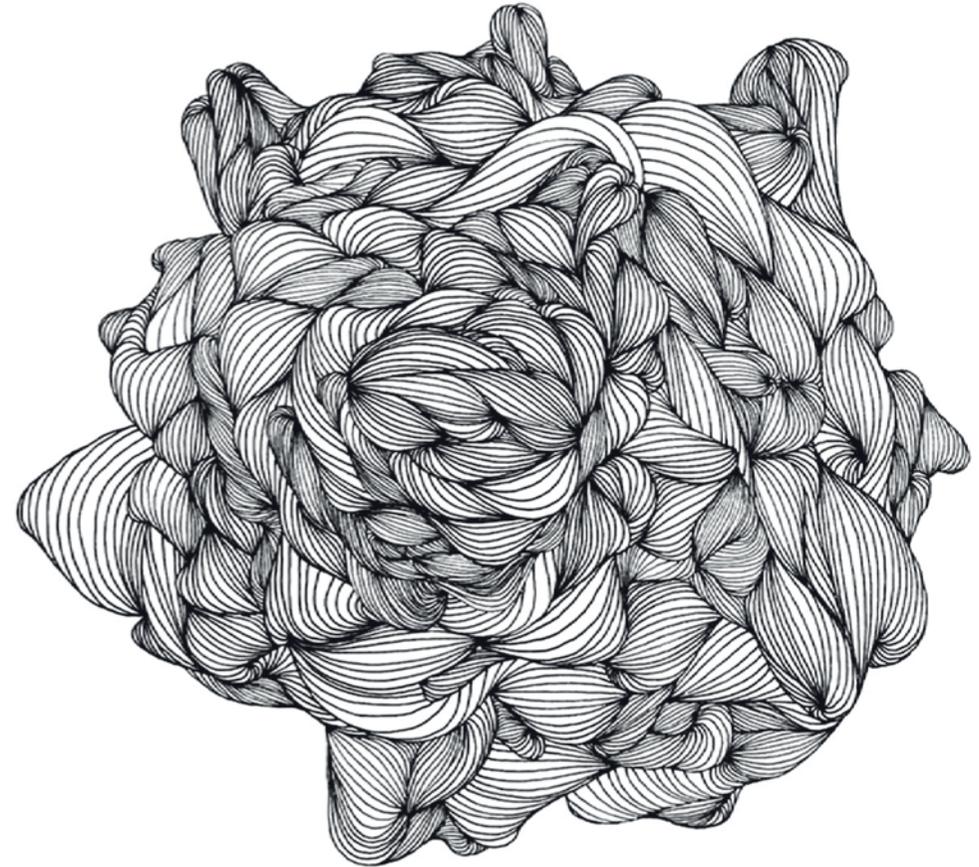
Seule «musique véritablement dansante» (*wirklich tanzbare Musik*), les percussions sont les «résidus» musicaux qui s'attirent la clémence des premiers danseurs modernes mais tout autant la méfiance des premiers spectateurs dont l'oreille, encore empreinte d'envoies romantiques, s'écorche sur ces partis-pris primitivistes. Mary Wigman, écrit la critique, «faisait accompagner ses danses seulement de bruits rythmés, provoqués par des instruments barbares. Il en résultait une danse brutale et saccadée<sup>9</sup>». Il est vrai, la percussion était aussi ce cheval de Troie qui allait pénétrer la forteresse du ballet classique pour la fissurer frappe par frappe. Ebranlement de l'extérieur pour celles qui désormais — dans un élan hellénique revisité — marquent le rythme de leurs pieds

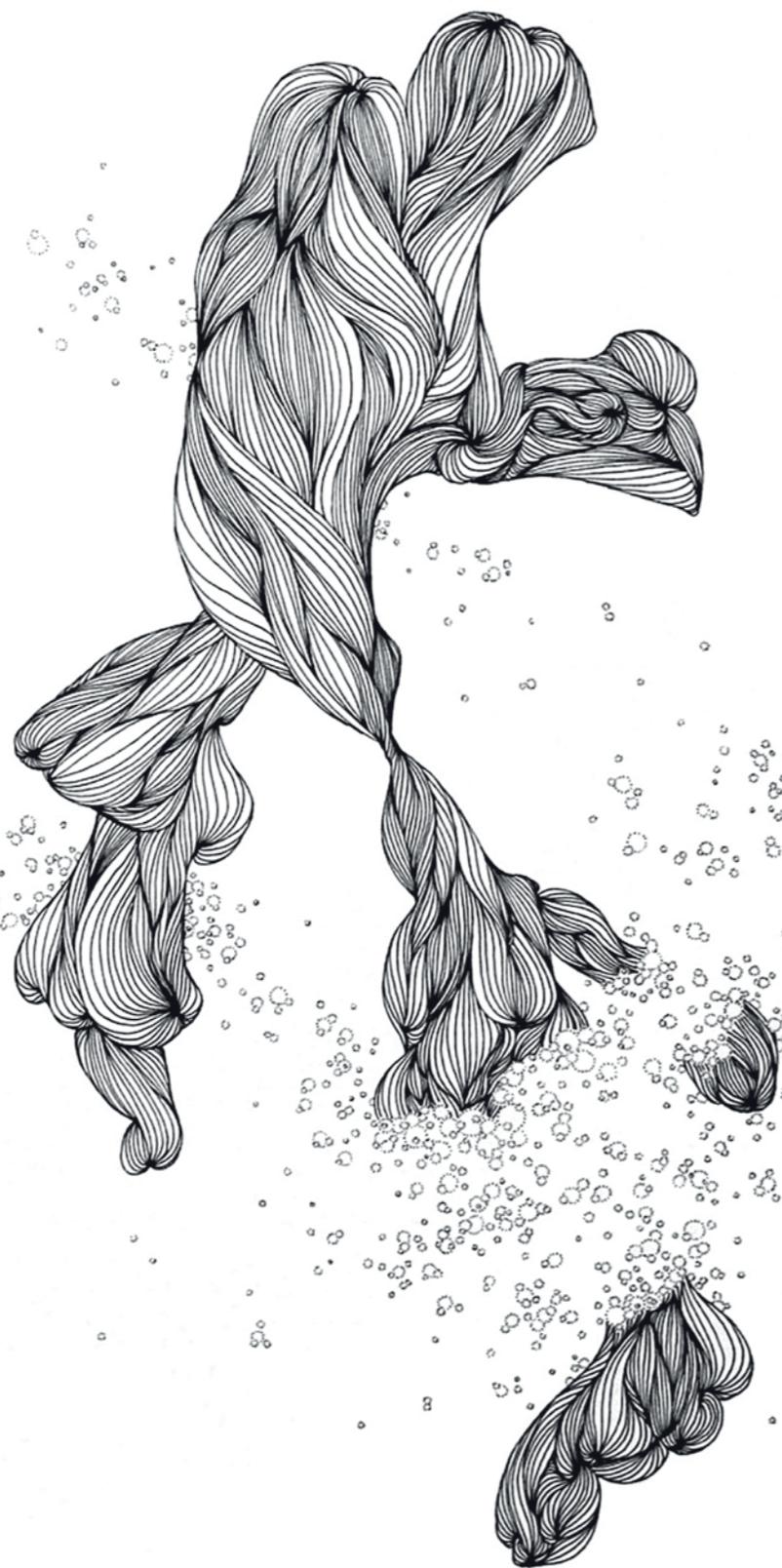
nus: Mary Wigman, Martha Graham, Doris Humphrey ou Isadora Duncan qui rompt avec la musique de ballet en recourant à des partitions non prévues pour la danse. «Je me sens pirate», dit Martha Graham, et Isadora Duncan de répondre: «Je suis ennemie du ballet, que je considère comme un genre faux et absurde, hors du domaine de l'art<sup>10</sup>».

## NÉGATION DE LA MUSIQUE ET EFFRACTION DU SILENCE

Si la réduction de l'accompagnement à la seule rythmique put passer pour une forme euphémisée du silence, la rupture avec la musique connut aussi ses variations sur un mode majeur: danser en silence, au sens plein du terme, se fit jour dans les deux grandes périodes de remise en cause que furent les années 1910-30 (les débuts de la danse moderne) et les années 1960-70 (les débuts de la danse contemporaine). Il n'est pas, en effet, de grands danseurs modernes qui ne se soient mis à l'épreuve de tels morceaux de bravoure, lesquels, dans la nudité sonore requise, faisaient d'autant mieux ressortir la teneur du propos chorégraphique exposé. Un silence gage de lisibilité qui contraignait et le danseur à la clarté de son phrasé, et le spectateur à une écoute plus exigeante. En tant que lieu de prédilection où un corps-manifeste développe et interroge sa nouvelle grammaire gestuelle, le solo fut sans conteste le cadre de cette évacuation plus systématique du matériau sonore. Tels les premiers soli de Mary Wigman, telle la première chorégraphie de Doris Humphrey, *Tragica*, qui ne réduisit plus le silence à un geste indépendantiste, mais aiguisa paradoxalement dans le répit de la pause la qualité de l'écoute sonore, comme elle l'écrivit dans son testament artistique: «L'idée de départ, la danse est autonome, a été prouvée maintes et maintes fois, mais la vertu principale de la danse en silence est qu'elle amplifie la concentration et repose l'oreille. Après un passage ou une danse entière en silence, la présence du son paraît plus neuve et fraîche que si elle avait été ininterrompue<sup>11</sup>».

Il convient pourtant de remarquer que ces pionnières, quand bien même elles gagnèrent leur célébrité par des soli silencieux, renouèrent assez rapidement avec la musique pour le reste de leur carrière. Comme si cette radicalité de la première heure s'était contentée de rendre possible et l'acte de naissance de l'art chorégra-





phique, et celui des danseurs qui l'auront renouvelé — un silence aussi prompt que le cri d'un nouveau-né.

Il faut attendre les années 1960-70 et les premières générations de la danse contemporaine américaine pour qu'une nouvelle chape de silence habille Terpsichore, revenue pour l'occasion «en baskets<sup>12</sup>» afin de se prêter à de nouvelles expérimentations: danses en plein air, happenings et autres performances. La génération du Judson Dance Theater donne à voir, à travers ses gestes de déconstruction, des danses sans ornements qui questionnent ce que peut un corps, tout ordinaire soit-il, ce qu'il fait et peut faire notamment quand il ne se soutient d'aucune musique, et en dépit des difficultés causées par ce découplage pour celui qui danse comme pour celui qui regarde. Lucinda Childs avoue qu'il est ardu de «garder les rythmes d'un danseur à l'autre, en silence [...] il est bien plus aisé de s'ajouter sur quelque chose sur quoi on peut se brancher<sup>13</sup>». Et Trisha Brown de reconnaître: «Ne pas avoir de musique rend difficile au public la perception de la danse<sup>14</sup>» — une réalité qui a pu conduire jusqu'à aujourd'hui à certains dialogues de sourds comme en témoigne cette phrase volée à un spectateur devant la première partie silencieuse de *Rosas danst rosas* de Anne Teresa de Keersmaeker: «On a payé nos places, on a au moins droit à la musique<sup>15</sup>!».

Au-delà des écoles et des périodes, cette première trajectoire nous aura découvert que la raison du silence en danse tient fondamentalement en un double geste de négation et d'affirmation. D'une part, un «non» aux schémas traditionnels et à un asservissement servile à la musique qui doit rendre la danse autonome et le danseur responsable de ses propres mouvements. Et d'autre part, un «oui» aux possibilités insoupçonnées d'une danse nue qui permette aux danseurs, souligne Laurence Louppe, d'entendre «en leur propre corps les ressources rythmiques du silence<sup>16</sup>».

## FAIRE RÉSONNER LE SILENCE: EXPÉRIENCE D'UNE ÉLOQUENCE CORPORELLE

En 1952, John Cage provoque avec sa pièce *4'33''* une onde sismique aussi discrète que ravageuse sur l'échelle de l'art musical. Si le titre

révèle faussement la durée des secousses, la véritable audace du compositeur américain tient à avoir mis sur scène un interprète qui, sans jamais sortir un son de son instrument, allait imposer le silence et sa loi. L'enseignement de cette pièce, expérience muette et non sourde, repose sur cette découverte de Cage: à écouter attentivement le silence, c'est-à-dire à prendre conscience du bruissement incessant (bruits des hommes, de leurs activités, et rumeur de l'environnement) qu'il charrie sur son passage, on tient la preuve qu'il n'existe pas *stricto sensu*. Dans son ouvrage *Silence*, publié en 1961, Cage développe une nouvelle axiologie du son qui bat en brèche la hiérarchie que sous-tend un certain dogmatisme musical selon lequel le silence, perçu négativement, n'est qu'absence, interruption de la linéarité, laps de temps entre deux notes. Cette définition creuse s'apparente à une posture, une disposition d'esprit, et partant, à une imposture à l'endroit de la réalité phénoménale de l'acoustique. Au contraire, soutient Cage, le silence n'est que l'ensemble des bruits non organisés, non maîtrisés; il se compose de «tous les sons que je ne détermine pas». Distinguer les sons que nous produisons intentionnellement de ceux qui surviennent indépendamment de notre volonté, c'est par là même abolir l'opposition entre son et silence et conférer à ce dernier un statut actif. Une entreprise similaire de réhabilitation de l'environnement acoustique, jusque-là jeté dans l'amnésie collective, sera radicalisée plus d'une décennie plus tard par le compositeur canadien Murray Schafer, ardent défenseur de l'écologie et du «paysage» sonores qui s'insurge contre la perte du silence dans nos sociétés occidentales<sup>17</sup>.

Cette éthique du silence a pénétré la sphère chorégraphique aussi profondément que fut durable et féconde la collaboration de John Cage avec Merce Cunningham. Ancien élève de Martha Graham, Cunningham se démarque de la danse moderne en n'évacuant jamais la dimension sonore de ces créations chorégraphiques. Pire encore: si elle a toujours lieu, l'intégration de la musique se produit au prix d'une dissociation radicale d'avec la danse. A l'encontre de Wigman, par exemple, il refuse que le vecteur dynamique soit la matrice des rapports de temporalités entre le musicien et le danseur. Cunningham est alors inséparable de son chronomètre, seul garant d'un temps absolu détaché de l'expérience et de l'indépendance entre musique et danse dans le cadre d'une structure rythmique, celui de la repré-

sentation. Ainsi, le chorégraphe monte de son côté une chorégraphie sans musique, John Cage du sien compose une musique sans danse — seule la durée de la performance étant au préalable communiquée — puis l'un et l'autre mettent en commun leurs travaux le jour de la première. La rencontre devient par conséquent un pur accident de simultanéité, une situation non hiérarchique et imprévisible entre deux arts.

## FAIRE ENTENDRE LE VACARME DES CORPS

Si le désir du silence s'était traduit dès les débuts de la Modernité par le passage de la note jouée au son frappé, l'amenuisement de la matière acoustique venait de se radicaliser jusqu'à son ultime résidu: le simple bruit. En proclamant le rôle du silence, John Cage ne fit pas autre chose que d'en introniser les bruits constitutifs émis par le murmure informe de notre environnement sonore. Encore faut-il préciser que ce paysage bruitiste connut son envers et son endroit et que son versant interne fut le plus redoutable, comme le démontra l'expérience qu'en fit Cage vers la fin des années 40 et qui engendra la germination des «TACET» de 4'33". Parce qu'il voulait «entendre le silence», Cage s'était en effet rendu à l'université de Harvard pour en éprouver la chambre anéchoïque, une pièce insonorisée sans surface réverbérante. Expérience ratée mais précieuse dans la surprise d'un silence se refusant, *in fine*, alors que toutes ses conditions semblaient avoir été réunies. Il persistait toujours deux faibles sons: «Lorsque je les décrivis à l'ingénieur responsable, il m'expliqua que le son aigu était celui de la tension de mon système nerveux, le grave celui de la circulation de mon sang.»

Premier et dernier bruit du silence, l'activité interne du corps se montre irrépressible — il fut tout autant irrésistible pour le danseur de lui donner la parole et de faire résonner l'organique à même le déploiement de son geste.

L'histoire chorégraphique a en effet montré que les passages sans musique étaient souvent fort bruyants: souffles, chuintements, glissements et chocs au contact du sol. Mais la réception balance: en livrant des bruits de corps à l'état brut, c'est-à-dire sous une forme pas toujours esthétisée, la danse s'attire les réactions contraires que sont l'empathie, à ce titre renforcée, ou le malaise qui soulève les cœurs de toute une catégorie de spectateurs

en mal d'une musique qui viendrait cacher l'épouvantable vacarme des viscères. Qu'il ait pu incomber à l'orchestre de faire croire au silence des corps, ce n'était pour les danseurs qu'une raison de plus à sa mise en demeure hors de l'espace chorégraphique. Plus inquiétante et tenace est l'idée d'une certaine obscénité inhérente au corps, révélée à mesure qu'il se montre tel qu'il est — une crispation qui n'est pas sans rappeler le *cave canem*<sup>19</sup> (attention à la chair!) qui présidait à la réception de la danse au XIX<sup>e</sup> siècle.

Le canon traditionnel qui fait de la danse un acte silencieux et du danseur un être aphone participe par là même du transfert de cet art dans la sphère des images éthérées, gage d'une immatérialité escomptée et d'une idéalité fantasmée; il est un rempart contre l'angoisse inavouée d'un corps réel, mortel et juste au monde. On comprend dès lors que l'histoire de la danse au XX<sup>e</sup> siècle se confonde avec une entreprise de dynamitage progressif de telles barrières mentales, et adopte pour cheval de bataille la défense de l'obscène sur scène — non pas tant pour choquer que pour amender des partis-pris culturels persistants. Pratiquement, le refus de l'assignement au silence se manifesta par étapes et convoqua sur les planches toute la gamme sonore s'étendant des bruits les plus informes au langage articulé: souffles audibles, cris, sons gutturaux, onomatopées, profération de textes. En découvrant la nature paradoxalement éloquente du silence, et en sacrifiant au passage les bienséances, la danse s'arrogeait ce qu'elle venait de refuser à la musique. Elle devenait détentrice de son propre rythme: extérioriser le tapage des organes comme preuve d'un art qui avait réussi à s'incorporer *in situ* l'instance musicale.

## FAIRE VOIR LA MUSICALITÉ PROPRE AU MOUVEMENT

Le devenir-instrument du corps dansant, s'il s'opère au sens propre dans la sonorisation des bruits organiques, connaît une intériorisation seconde (bien que première dans son avènement) dans la facture musicale qu'il s'agit de reconnaître au mouvement même.

Faire fi de la musique procure au corps une liberté de décision et l'aide tout autant à pénétrer plus en profondeur dans son phrasé; il devient, explique Laurence Louppe, «entièrement responsable des modalités de déroule-

ment du geste, et l'on voit immédiatement comment le danseur s'y investit<sup>20</sup>». Il n'est donc pas surprenant que les studios de danse — ces laboratoires où les corps éprouvent la teneur de leur «langage» singulier — soient aujourd'hui dans leur grande majorité baignés de silence: ce serait même la condition d'un geste intime, possiblement neuf, et défait de ce carcan du mimétisme qui pouvait inhiber Odile Duboc à ses débuts: «Je pouvais danser seule sans musique, ouverte à l'espace et non plus dépendante de l'image que je cherchais autrefois à reproduire ou du son sur lequel je voulais placer mes mouvements<sup>21</sup>». Dans l'intime attention qu'ouvre l'ancre du silence, le danseur est plus à même d'écouter les résonances sourdes qui le parcourent, échos d'une impulsion gagnant place par place le reste de son corps ou vibrations homogènes muant toute la kinésphère en un espace ondulatoire.

Cette qualité vibratoire du mouvement, ce senti kinesthésique qui parcourt le corps dansant se révèle indocile dès que l'on tente de l'approcher avec des mots. Le malaise de la dénomination est manifeste, à titre d'exemple, quand Dominique Bagouet évoque ainsi la temporalité corporelle à l'œuvre dans sa pièce *Le crawl de Lucien* (1988): «c'est une musique qu'on entend pas, mais c'est peut-être une dimension silencieuse de la musique. C'est la partie silencieuse de la musique, là où les mots s'arrêtent et où ce n'est pas encore de la musique<sup>22</sup>». De la musique? oui et non. La définition flotte, entre l'intuition d'un rapport et la prudence d'un écart à observer. Sans ambages, Odile Duboc coupe court au débat en forgeant, au cœur du vide terminologique dont la danse est toujours en proie, la notion de «musicalité» ou «musique intérieure», découverte primordiale qui va fonder toute sa recherche chorégraphique. Elle est «une musique de silence, de rythmes, de sons invisibles et intérieurs au danseur [...] avec des lignes inspiratoires, des courbes expiratoires, des points d'apnée, qui à eux seuls définissent le rythme et la mélodie du mouvement<sup>23</sup>». Deux aspects principaux déterminent cette musicalité: elle est d'une part une «attention respiratoire» qui ne retiendrait de l'analogie musicale que les signes de sa ponctuation silencieuse, et elle met en jeu d'autre part une écoute sensible. Cette attention kinesthésique est par exemple d'une grande intensité dans l'exercice dubocien du «vol des oiseaux»: en configuration rapprochée, le groupe des danseurs doit s'élancer tel un seul homme dans une traversée non déterminée à l'avance de

l'espace, les points de départ et d'arrivée, la direction, la vitesse comme la qualité du déplacement se définissant sur le vif et dans un silence aérien. La réussite de l'exercice est à la mesure de la justesse d'une écoute collective, reposant sur le seul vecteur de la musicalité inter-corporelle.

Le silence fut un étendard pour la Modernité, ourdi par des théoriciens et brandi par les danseurs qui voulaient en découdre avec l'asservissement traditionnellement consenti à la musique. Conjuré cette tutelle était le plus sûr moyen de gagner une reconnaissance à part entière et de libérer danseurs comme spectateurs de sources pathiques et rythmiques importées de l'extérieur qui les soumettaient à l'avance à un *prêt-à-(é)mouvoir*. C'est pourtant lorsque la question du silence ressurgit, par passages, dans les entreprises chorégraphiques contemporaines qu'elle finit par apprendre à la danse sa condition musicale propre — *ce devenir-musical* des corps retentissant à la fois sur un mode patent, par la sonorisation des bruits organiques, et sur un mode latent, sous le couvert d'une musicalité à même le geste.

Extrait de *Ecritures et silence au XX<sup>e</sup> siècle*, textes réunis par Yves-Michel Ergal et Michèle Finck, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 2010, p.309-336.

1. Isadora Duncan, *The art of the dance*, New York, Theater Arts, 1928, p.102.
2. Philippe Soupault, *op. cit.*, p.23.
3. *Ibid.*, p.27.
4. Cette expression, ainsi que l'analyse qui la suit, sont tirées de: Laurence Louppe, *Poétique de la danse contemporaine*, Bruxelles, Contredanse, 2004, p.47-48.
5. Ecole fondée en 1915 à Los Angeles par Ted Shawn et sa femme Ruth Saint-Denis et considérée comme le berceau de la danse moderne américaine (*modern dance*).
6. Passage cité dans: Hedwig Müller, Mary Wigman, *Leben und Werk der Grossen Tänzerin*, Berlin, éd. Quadriga, herausgegeben von der Akademie der Künste, 1986, p.30.
7. Citation de Mary Wigman tirée du même ouvrage, p.36.
8. Citation de Mary Wigman tirée de: Hedwig Müller, *op. cit.*, p.87.
9. «Que pensez-vous de la danse sans musique», Commoedia, Dossier d'une œuvre, Bibliothèque de l'opéra, août-sept. 1935.
10. Isadora Duncan citée par Philippe Soupault, *op. cit.*, p.91.

11. Doris Humphrey, *Construire la danse*, Arles, éd. Bernard Coutaz, (1959) 1990, p.163.
12. S'en remettre au titre de l'ouvrage de Sally Banes qui étudie justement le mouvement de la *post-modern dance new-yorkaise*; Sally Banes, *Terpsichore en baskets*, Chiron, 2002.
13. *Danse et Musique*, Bruxelles, éd. Contredanse, «Nouvelles de danse», n°10, mars 1992, p.12.
14. *Ibid.*, p.13.
15. Invetive prise au vol par Geisha Fontaine lors d'une représentation de *Rosas danst rosas* en 1993 au Théâtre de la Ville de Paris; Geisha Fontaine, *Les danses du temps*, Pantin, Centre national de la danse, 2004, p.187.
16. Laurence Louppe, *op. cit.*, p.149.
17. Voir R. Murray Schafer, *Le paysage sonore*, éd. Jean-Claude Lattès, (1977) 1979, p.346-354.
18. John Cage, *Silence*, Middletown, Connecticut, Wesleyan University Press, 1961, p.8.
19. «Attention à la chair». Expression empreinte d'humour qui supplante le célèbre «*cave canem*» latin; expression empruntée à Henri-Frédéric Amiel qui l'inscrit dans son *Journal* en 1857.

20. *Ibid.*

21. Odile Duboc, «La musique intérieure», dans *L'Evidence* n°2, automne 1993, p.8-9.

22. Voir Isabelle Ginot, *Dominique Bagouet: un labyrinthe dansé*, Pantin, Centre National de la Danse, «Recherches», 2000, p.292.

23. Joëlle Vellet, «Le Chorégraphe Passeur d'une Musicalité du Mouvement», publication électronique: [www.univ-lr.fr/recherche/mshs/axe2recherche/art\\_sciences/colloque/publications/VELLET.pdf](http://www.univ-lr.fr/recherche/mshs/axe2recherche/art_sciences/colloque/publications/VELLET.pdf) -

ENTRETIEN

## CINDY VAN ACKER

### *Textures du son / textures du geste*

PROPOS RECUEILLIS PAR MICHÈLE PRALONG



Jusqu'à récemment, Cindy Van Acker composait en silence, pour s'assurer une liberté d'invention qui se protège de toute aimantation vers l'illustration, le commentaire ou la traduction du musical. Et puis il y a eu *Knusa/Insert Coins*, solo construit en osmose structurelle avec des morceaux électroniques de Mika Vainio, dans lequel le corps vient matérialiser le son. Plus précisément: du corps vient matérialiser du son. La simultanéité virtuose du visuel et du sonore y fait commotion. Le son déclenche le geste, à la pointe d'un ultra-présent, sur une coïncidence telle qu'on peut croire que c'est le geste qui déclenche le son. Pour la C<sup>ie</sup> Greffe, c'est comme une pièce inaugurale d'un autre type de rapport à la musique, qui a pourtant une pré-histoire, un solo écrit en 1998, et un premier champ d'exploration, l'opéra.

Conversation autour du son, avec hypothèses temporelles.

#### **Pourquoi le silence pour travailler tes pièces ?**

**Cindy Van Acker :** Je voulais trouver le rythme et l'élasticité de chaque mouvement pour lui-même, ainsi que le passage d'un mouvement à un autre. Mon désir de silence valait autant pour le geste que pour la séquence.

Mais je travaillais en laissant de l'espace pour la musique. J'étais à tout moment consciente de cet *absent musical*, sinon j'aurais fait une pièce silencieuse. J'espérais tellement une innovation de la forme, du corps, une invention du mouvement, que je ne voulais pas d'inductions extérieures. J'étais dans la recherche d'une identité du mouvement renouvelée.

Mais avant ce long temps de travail en silence, j'avais créé en 1998 trois hommages intitulés *Subversité*. Dans l'une de ces danses, j'avais analysé une partition de Mika et mis le geste au cœur du son. Avec la plus grande attention. J'étais déjà fascinée par la manière dont il construisait ses rythmiques. J'ai donc voulu mettre cela dans mon corps: ces 7 minutes étaient un *Hommage à De Keersmaeker*. Cette pièce est un peu l'ancêtre de *Knusa/Insert Coins* que j'ai créé en 2016, selon un même principe de rapport à la musique.

#### **Depuis 2011, le metteur en scène Romeo Castellucci t'invite régulièrement à chorégrapier des danseurs ou des chœurs de chanteurs à l'opéra. Peux-tu parler de cette confrontation à une partition de musique ?**

La première partition était *Parsifal*. Je me suis retrouvée face à Wagner, et ce rapport au monumental m'a saisie. Il s'agissait pour moi de n'être ni complètement dedans ni complètement avec, mais de produire tout de même un certain enivrement. Pour le solo de Kundry, par exemple, qui impliquait le personnage et une danseuse comme un double, j'ai cherché une tension entre ces deux corps et la musique, une sorte de triangulation. En revanche, pour l'ouverture de *Tannhäuser*, l'idée de Romeo d'avoir des créatures qui tirent à l'arc était un début tellement fort au niveau visuel et conceptuel, que j'ai pu aller complètement avec la musique. Faire entrer les danseurs en plein dans la partition.

L'opéra m'a remise à cet endroit du geste pensé à partir de la musique. Mais on ne prend jamais le même chemin pour décider où se positionner par rapport à la musique. Et ce n'est jamais une idée d'obéissance à la mu-

sique. Jamais. La musique m'amène à trouver une nouvelle liberté de composition. Pour Schönberg, par exemple, après pas mal de ressassement, j'ai compris que face à cette musique très complexe, qui ne peut pas créer de façon immédiate de l'engouement comme Wagner, les mouvements devaient faire voir et entendre la musique. À la première écoute, on n'entend pas tous les détails, il y a beaucoup d'événements sonores, mais il faut choisir un geste approprié sur tel ligne, sur tel éclat. La danse les entend et les fait entendre. Le mouvement met en évidence des sons. J'ai surtout travaillé à l'oreille, mais aussi en regardant la partition. Puis j'ai fait appel à un musicien pour nous aider à compter puisque le sériel ignore la mesure: il s'est finalement rallié à mon compte intuitif. Ce compte intuitif était posé sur les détails des instruments: nous avons travaillé en studio avec les enregistrements d'orchestre. Lorsque nous sommes passés aux répétitions plateau à l'opéra avec seulement le piano, les danseurs étaient mis en grande difficulté.

**Et puis il y a eu *Knusa/Insert Coins*. Un solo de 23' sur des morceaux de Mika Vainio, qui cale les gestes sur les sons électroniques, dédiant certains membres à la matérialisation de certains sons. Ici, l'incorporation et la simultanéité peuvent même conduire au sentiment que c'est le geste qui déclenche le son. Est-ce qu'il y a des effets anticipateurs dans *Knusa* ou dans *Speechless Voices*?**

C'est un effet qui découle naturellement du fait d'être sensible à la nature même du son au moment de la création du mouvement. Stimulé par la pensée que le mouvement peut devenir la matière sonore, on travaille avec précision son placement, sa dynamique, son exécution. Parfois c'est la texture même du son qui détermine le détail du geste, sa qualité. Un même geste peut donner l'impression d'être le son, ou de seulement l'accompagner. Des micro-changements de durée, d'attaque, d'interruption peuvent altérer la rencontre. Le mouvement peut en effet parfois anticiper le son afin de se poser entièrement dedans. Ce qui est le cas du duo de Stéphanie Bayle et Daniela Zaghini dans *Speechless Voices*. Pour le solo que je travaille actuellement avec Daniela, *Prototype I: mélancolie de l'espace*, sur une musique instrumentale de Ryoji Ikeda, on

explorait la légèreté avec laquelle elle fait voyager ses membres, mais le strident du violon n'était pas présent. On a ajouté une certaine résistance depuis l'épaule, qui vient traverser le bras, et tout d'un coup, la stridence du son apparaît. C'est ce que j'appelle travailler la texture du mouvement avec la texture du son. Ici, penser que l'os pousse la peau, relie l'arche du violon dans son contact aux cordes.

**Cet effet du geste qui déclenche le son dans l'immédiat pourrait être obtenu avec des interfaces, via des capteurs, sans problème. Mais c'est simplement le corps, la danse, l'esprit qui reprennent l'ascendant, sans aucun recours à la technologie.**

C'est ce qui m'a beaucoup émue avec *Knusa*. Qu'un simple corps avec du son puisse encore avoir un tel impact aujourd'hui. Cela m'a apporté un nouvel espoir par rapport à ce que peut la danse.

**Lorsque tu dances *Knusa/Insert Coins*, par exemple, est-ce que tu chantes la musique intérieurement, pour être à ce point dans la simultanéité?**

Non, dans *Knusa* je ne chante pas. Ce sont mes cellules qui connaissent la musique, moi je m'applique à démultiplier mon attention sur la qualité du mouvement. Par exemple, le bras gauche est dans une continuité du mouvement alors que le bras droit est le rythme. C'est un peu comme si je jouais du violon à gauche et de la percussion à droite. Inutile donc d'ajouter à cela un chant intérieur... Je laisse le son traverser mon corps et je m'accroche à lui pour aller vers la qualité recherchée. Alors que dans *Lanx*, j'ai recours au chant interne parce que ça me soutient dans ma traversée du temps. Dans une séquence de mouvements d'une durée assez longue, le chant, chez moi, est souvent relié à la respiration. Il permet d'inscrire un rapport au rythme. Il permet tenir la lenteur, et de donner la proportion de durée des mouvements les uns par rapport aux autres. Il peut aussi simplement aider à prolonger «la vie» d'un mouvement arrivé à sa fin dans la forme.

**Tu as développé différentes stratégies pour garder le danseur dans le présent mais il me semble que depuis *Knusa*, tu es au cœur d'une nouvelle expéri-**

**mentation sur le son avec l'idée de toucher à un ultra-présent. Un présent qui ancre l'interprète (et donc le spectateur) dans une vérité du corps, quelque chose de concentré, qui vaut instant après instant.**

L'intensité du moment présent. C'est au cœur de mes préoccupations depuis toujours, également en tant qu'interprète, même en tutu pendant les *Sylphides* au Ballet de Flandres: *zoomer* dans le corps jusqu'au bout du petit orteil pendant la posture immobile les bras croisés. L'instant puis l'instant puis l'instant. C'est ce qui m'a tant comblée dans la rencontre avec Myriam Gourfink: dans son travail on *zoom* tellement dans ce qui constitue l'instant présent, que le temps en est dilaté. J'ai pris conscience qu'il n'y avait pas de limite dans ce qu'on peut y engager et qu'il y avait une distinction à faire entre chercher l'intensité du moment et le laisser advenir. Il me semble que pour ce dosage très fin entre volonté et attention, pour ce réglage des paramètres, les danseurs peuvent trouver un support dans une partition par exemple.

Je ne parlais donc pas de stratégies développées dans l'objectif d'amener le danseur dans le présent, mais plutôt d'outils qui permettent de préciser un territoire d'attention. Plus on précise le territoire, plus on augmente l'intensité du champ, et plus on est dans un présent immédiat permettant de réduire la distance entre le spectateur et le protagoniste. Il y a quelque chose de très organique là-dedans.

DE L'OREILLE DE LA CHORÉGRAPHE AU CORPS DU DANSEUR  
Les interprètes de *Speechless Voices* expliquent comment le mental et le physique sont mobilisés pour clouer le geste dans le son.

DANIELA ZAGHINI

Sur ce genre de travail, il faut d'abord connaître parfaitement bien la musique. À part sur certains moments où je mets des comptes, par exemple quand il y a un certain nombre de *beats*, je fabrique des schémas dans ma tête. Il y a des phrases, je les visualise très clairement, et je chante ces phrases intérieurement. Ensuite, en fonction des sons, ce sont des tactiques différentes. Rien n'est régulier. Au final, de toute façon c'est le corps qui sait. Et on finit par trouver une liberté énorme, dans des contraintes énormes.

heures, pour le mettre dans mon corps. J'ai appris en tapant dans mes mains. Quand je l'ai su par cœur, j'ai pu mettre les mouvements. Avec le temps, ça devient très plaisant. Il y a des micro-espaces qui se dégagent à l'intérieur. Cindy continue à changer des choses, pour nous garder en alerte, pour éviter les automatismes et entretenir ce rapport intense au présent du faire, justement. J'aime bien ça aussi.

LAURE LESCOFFY

Je ne chante pas pour apprendre. Au début j'étais dans l'attente: attention ça va arriver. Maintenant mon corps sait. Tel grésillement lance mon genou, et je pense plus à la qualité du mouvement. C'est même la qualité du mouvement qui induit la temporalité. Dans un premier temps, j'avais du mal à entendre tous les sons. Cindy a dû m'ouvrir l'écoute, trouver des sons qui, pour moi, étaient derrière, dans des couches plus lointaines. La musique de Mika me donne l'espace. Mon corps peut traverser cette musique, ces nappes, ces vibrations qui résonnent et me happent. C'est comme des cavités qui me permettent de faire résonner mes cavités corporelles.

RUDI VANDER MERWE

On ne peut pas vraiment *triper* dans ce type de travail. On est toujours dans la concentration absolue. C'est nécessaire. Mais on développe un *timing* intérieur, à partir de cette concentration. Quand on part ailleurs, on fait des erreurs. Je ne suis pas toujours conscient de la musique, cela peut être aussi une dynamique de groupe qui me porte.

RAPHAËLE TEICHER

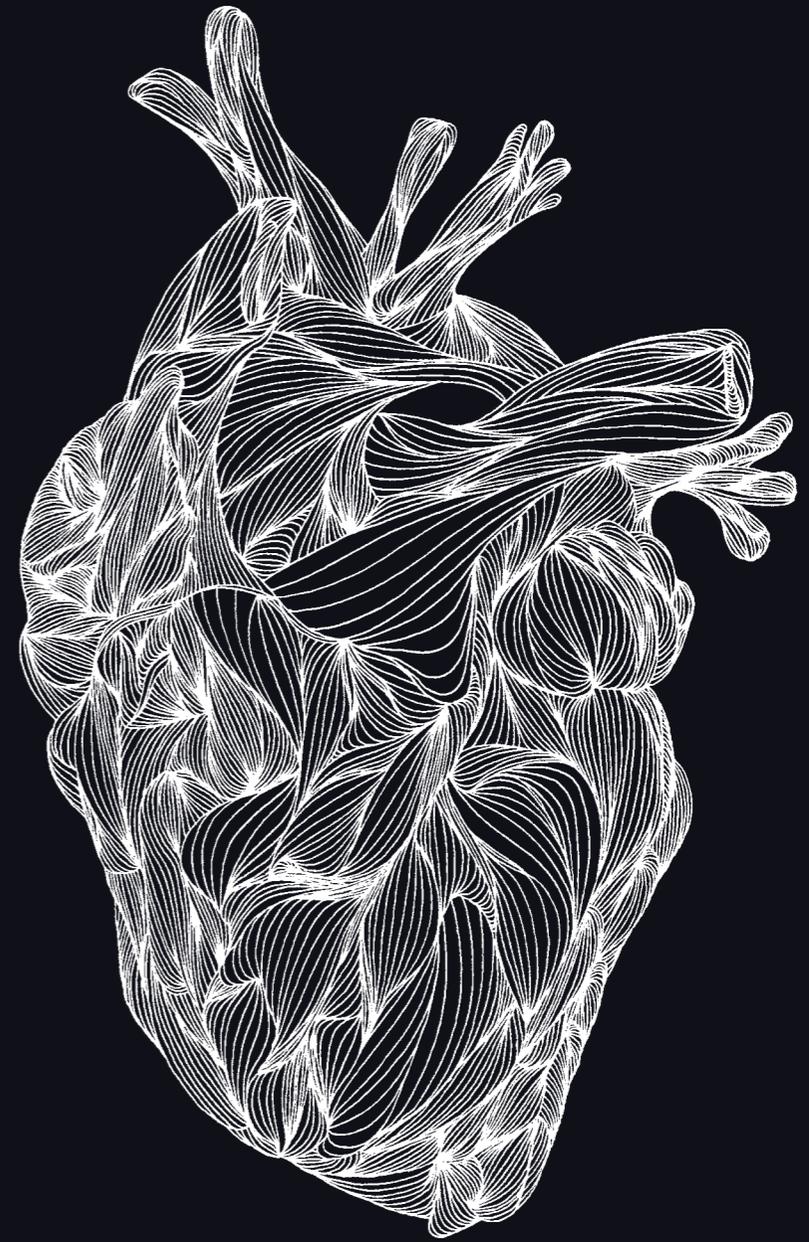
Au début, j'entendais le son venir et je lançais le mouvement, c'était un peu tard. Et puis je suis entrée de plus en plus dans la simultanéité. Comme je suis dans des nappes, et que ma danse se joue sur des étendues, je tiens le temps avec le son. Mais je ne suis pas toujours si clairement sur la découpe des nappes, ma chorégraphie a sa vie propre aussi. Et puis il y a des moments où il faut aller contre la musique. Dans la première partie, il y a une espèce de *crescendo*, et je dois m'en défendre pour ne pas devenir lyrique.

MATHIEU CHAYRIGUES

Quand je suis dans mon duo avec Raphaëlle, elle sur les nappes et moi sur des *beats*, je sens très fortement cette sensation de présent absolu. J'ai dû écouter ce morceau de quelques minutes pendant des

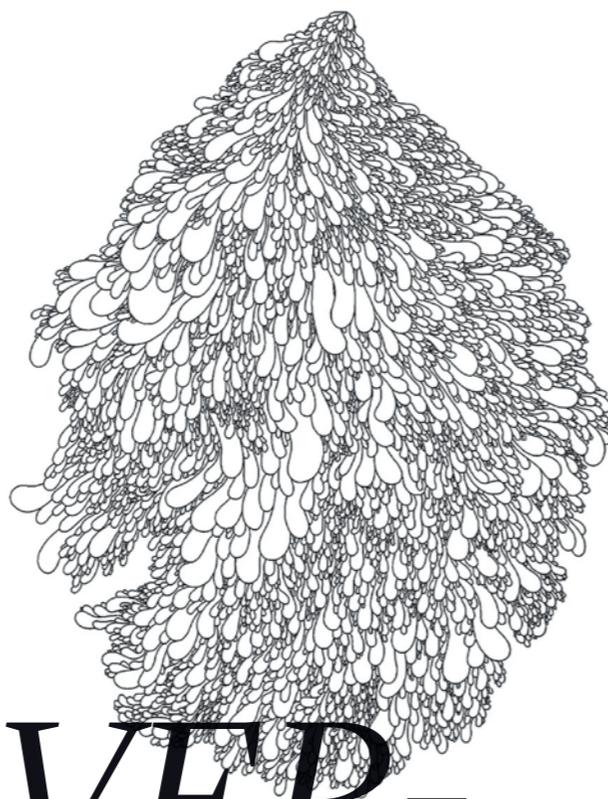
STÉPHANIE BAYLE

Chez Cindy, on est souvent dans cet ultra-présent. C'est moins lié à la musique, à mon avis, qu'à ce qu'on doit faire. La concentration est telle! Qu'il s'agisse de compter, d'être précis sur des rendez-vous, ou de produire un mouvement qui emplit de sa densité un espace-temps, il y a imposition d'une présence absolue. Je suis beaucoup dans les sensations concrètes des muscles, des os, de la chair. Il me faut parfois beaucoup de temps pour entendre la musique tellement je suis en lien avec le corps. Je sens que mon corps donne à voir la musique, sans avoir jamais l'impression de produire le son: pour ça, il faudrait être, encore plus calé, encore plus précis, être en osmose totale.



LES CORPS SE DISTINGUENT ENTRE EUX SOUS LE RAPPORT DU MOUVEMENT ET DU REPOS, DE LA VITESSE ET DE LA LENTEUR, ET NON SOUS LE RAPPORT DE SUBSTANCE. [...] UN CORPS EN MOUVEMENT OU EN REPOS A DÛ ÊTRE DÉTERMINÉ AU MOUVEMENT OU AU REPOS PAR UN AUTRE CORPS, QUI LUI AUSSI A ÉTÉ DÉTERMINÉ AU MOUVEMENT OU AU REPOS PAR UN AUTRE, ET CELUI-CI À SON TOUR PAR UN AUTRE, ET AINSI À L'INFINI.

Spinoza, *Opera posthuma*<sup>1</sup>



# VERTIGO:

*Le devenir-son  
du corps sur la scène  
chorégraphique*

PAR ENRICO PITOZZI

En regardant le panorama actuel de la danse contemporaine, on peut constater qu'une relation privilégiée à la dimension sonore se met en place. Le son, au lieu d'être un simple accompagnement à la chorégraphie, devient un élément capable de définir et d'orienter certains paramètres de la composition d'une pièce. C'est dans cette perspective que se manifeste une homologie entre corps et son — postulant qu'il n'y aurait pas de différence entre les articulations du corps et les blocs de sons. Il y a seulement une diversité d'agrégation moléculaire, une consistance différente des particules.

Lorsqu'une composition sonore complexe (par exemple du point de vue des différences de vitesses ou de grains du sons) entre en relation avec les corps des danseurs, des agencements inédits peuvent se produire. Les dynamiques corps-sons se réorganisent et définissent ce que l'on peut appeler une « cinématique du son ». Une sensibilité partagée entre chorégraphes et compositeurs se déploie alors autour du mouvement pour gérer ces agencements inédits.

Le mouvement, passant à travers les choses, opère la transformation des corps sur scène. Il est dans un devenir qui ne connaît pas de fin. « Devenir, écrit Deleuze, c'est, à partir des formes qu'on a, du sujet qu'on est, des organes qu'on possède ou des fonctions qu'on remplit, extraire des particules, entre lesquelles on instaure de nouveaux rapports de mouvement et de repos, de vitesses et de lenteurs, les plus proches de ce qu'on est en train de devenir, et par lesquels on devient<sup>2</sup>. »

Dans le même esprit, nous pourrions dire que la danse, lorsqu'elle travaille l'homologie entre mouvements et sons, s'inscrit dans un « devenir-son ». Cette forme très particulière d'entraînement<sup>3</sup> permet de penser dans quelle mesure le son pénètre le corps jusqu'à devenir anatomique et, inversement, dans quelle mesure le corps vibre, pulse, accélère et se repose en imposant des rythmes inédits.

## QUATRE PIÈCES POUR L'EXEMPLE

— Sur ce plan, *Both Sitting Duet* (2002) de Jonathan Burrows et Matteo Fargion d'après la pièce *For John Cage* de Morton Feldman est une véritable composition pour les mains et les bras. Assis côte à côte sur des chaises, les deux musiciens exécutent pendant 45 minutes un contrepoint rythmique où les gestes deviennent matière acous-

tique alors que, dans le même temps, ce grain musical met le corps au silence. À l'unisson, les mains tournoient dans l'air et se croisent dans l'espace, les doigts bougent sur la poitrine, les bras, les jambes, les épaules tournent d'avant en arrière. Chaque fibre du corps, chaque particule de son (produite uniquement par frappe ou frottement) donne forme à un devenir autre des matières corporelles et sonores.

— De la même manière, *Duos pour corps et instruments* (2003, recreation en 2014) de Danièle Desnoyers et Nancy Tobin, explore les dynamiques possibles entre le geste des danseuses et des surfaces métalliques résonnantes. L'idée de travailler à partir de la vibration provoquée par la friction de deux surfaces métalliques, ou de la vibration induite par la friction de corps en mouvement (par exemple, la friction de l'air provoquée par la vitesse du mouvement, captée dans un micro glissé dans les chaussures des danseuses) a induit un processus de création inattendu: à partir de sons à peine audible, la pièce s'est développée vers la manifestation d'un véritable nœuds de sons. En d'autres termes, chaque section chorégraphique a été travaillée pour que chaque son émis par le mouvement puisse s'inscrire de manière pertinente dans la courbe dramaturgique de la pièce. L'un des principes importants de la conception sonore était celui des variations de hauteur du son. Les sons descendent progressivement dans les octaves et se transforment de telle manière qu'il devient impossible de percevoir leur provenance — pourtant, ils restent toujours étroitement liés à la friction des pieds des danseurs sur la plaque métallique, c'est-à-dire aux corps et gestes. Si bien que la descente en continu du son vers une basse vrombissante et constante fait corps avec la danse.

— L'une des caractéristiques qui semble être au cœur de la composition contemporaine est celle de la dimension organique, à savoir les références constantes au monde de la matière, des métaux, de l'eau, des cellules... telles qu'elles apparaissent dans la composition électroacoustique de Mika Vainio (fondateur avec Ilpo Väisänen du duo finlandais Pan Sonic). C'est à Mika Vainio, récemment disparu, que la chorégraphe Cindy Van Acker a confié la com-

position de l'environnement sonore de pièces comme *Lanx* (2008), *Nixe* (2009) et *Obtus* (2009), et plus récemment *Speechless Voices* (2018), poème chorégraphique qui lui est dédié. Dans ces pièces, l'espace est saturé de sons. Ceux-ci semblent se déplacer le long du périmètre de la scène, fluctuer sur les lignes des corps des cinq interprètes et les prolonger dans un espace continu, où motifs sonores et chromatiques s'entre-croisent organiquement.

— Sur un autre plan, *Anatomia* (2016) de Simona Bertozzi, Francesco Giomi et Enrico Pitozzi naît de la rencontre de deux corps: l'un biologique, l'autre sonore. C'est sur le son, véritable point d'appui, que se structure et advient la chorégraphie. Chaque section de la performance porte le nom d'un élément du corps humain; l'une d'elle, par exemple, se nomme le *tendon* — structure portante du corps permettant aux muscles de prendre la forme souhaitée. Dans cette section, une dilatation linéaire et constante du geste, par le biais de micro-mouvements, produit une légère vibration visible sur la surface du corps. Le son va lui aussi chercher du côté d'une vibration de «grains sonores», qui se dilatent progressivement pour devenir des «nuages de sons», qui eux-mêmes enveloppent et soutiennent le corps de l'interprète. Le spectateur perçoit comme une suspension du temps, une dilatation de l'espace.

Les quatre chorégraphes cités ci-dessus rendent visible, par l'articulation du son et du corps, cette sensation que le mouvement pré-existe au corps — il s'étend même bien au-delà de ses limites. De fait sur scène, le *premier* mouvement n'est jamais un *début*, de même que l'épuisement du mouvement, ou le *dernier* mouvement n'est jamais une *fin*. Le mouvement, en se déconnectant de l'organisme anatomique pour intercepter cet autre organisme de nature sonore, rend possible la poursuite d'une trajectoire sans début ni fin. Autrement dit, dans les exemples cités ci-dessus, la composition sonore étend le geste des danseurs simplement en modifiant matière, vitesse et substance.

Chorégrapheur signifie alors écrire le mouvement qui passe par les choses. Cette écriture s'apparente à celle d'une topographie, c'est-à-dire qu'elle localise le point de raccord entre un corps et un son dans l'espace, puis formalise le lieu dans lequel les échanges d'in-

tensités sont tangibles. Sous l'angle de la réception du spectateur, il se produit une *image sonore*. Le son n'est pas considéré comme un accompagnement de l'image, mais plutôt comme son activateur: la vision est la conséquence de l'écoute.

Cette *image sonore* n'est rien d'autre qu'un moyen d'orienter l'attention du spectateur: là où il croit pouvoir interpréter l'image devant lui de manière autonome, la composition sonore — qui agit principalement à la limite de la perception grâce aux hautes ou basses fréquences — oriente et induit son interprétation. Le son n'agit pas directement, mais crée les conditions pour qu'une certaine sensation perceptible soit convoquée. L'écoute invite à prolonger, intensifier son attention, pour percevoir jusqu'aux micro-événements qui progressivement émergent. Écouter est un appel à se faire soi-même habiter par le mouvement qui traverse la scène. Comme le suggère François Bonnet, l'oreille doit redevenir ce qu'elle a toujours été: un organe de la peur<sup>4</sup>, dans le sens où elle est capable de détecter et capter le tissu inaudible du monde, et de le traduire en sensations et comportements sensibles et visibles.

1. Spinoza, *Opera posthuma*, Amsterdam, 1677 (trad. fr. Éthique, Paris, Gallimard, 2007).
2. Gilles Deleuze, Felix Guattari, *Mille Plateaux*, Paris, Minuit, 1980, p. 334.
3. Le phénomène de l'*entraînement* a été détecté pour la première fois par le physicien Christian Huygens en 1666, qui a inventé le terme. Il a observé que deux pendules placées l'une à côté de l'autre supposaient exactement le même rythme d'oscillation. Dans le domaine neuroscientifique, on parle d'entraînement lorsque les ondes cérébrales montrent une oscillation superposable à un stimulus externe pulsant visuel, auditif ou tactile (cf. M. Clayton, «What is entrainment? Definition and applications in musical research», *Empir. Musicol. Rev.*, 7, 2012).
4. François J. Bonnet, *Les mots et les sons. Un archipel sonore*, éditions de l'éclat, Paris 2012.

Trois interprètes-chorégraphes décrivent la manière dont leur corps et leur esprit sont impliqués différemment dans le mouvement lorsque ils parlent ou chantent en même temps qu'ils dansent.

## DANSER EN PARLANT

### FOOFWA D'IMOBILITÉ, DANSEUR ET CHORÉGRAPHE

«On a fait de la danse un art muet et silencieux en dissociant le corps de ses bruits. Cela demande une maîtrise particulière car en fait sons et mouvements sont intimement liés au sein de notre être-corps. On le voit quand on s'exprime verbalement, quand on souligne un mot par un geste, et que tout le corps est impliqué. Et je le remarque encore plus fort lors de mes pratiques d'*être-ici-présent*, où mon humeur, mes gestes, mes sensations, mes sons, mes émotions, mon imaginaire, mes mouvements et mes pensées font partie d'un grand métabolisme sentant, pensant et agissant. Rien n'est dissociable.

Avec la création de *dansongs*, j'ai l'impression d'être à la fois dans du très familier et du très nouveau. Lorsque je décide de combiner poésie, mélodie et chorégraphie au sein du même corps-interprète, je jongle avec trois corps: le corps expressif où tout est lié, le corps maîtrisé où tout est séparable, et le corps recomposé où tout doit être re-connecté. D'une part, l'intention première d'une *dansong* est d'exprimer quelque chose de particulier à quelqu'un de proche de manière directe. Et il y a quelque chose de naturel et ancien dans le fait de ne pas séparer nos moyens expressifs, de simultanément utiliser le verbe, le chant, le mouvement.

Par le travail artistique, je glisse vers le jeu: jeu poétique avec la signification des mots et des gestes; jeu mélodique avec la musicalité des mots et des gestes; jeu chorégraphique avec les sens du mouvement des mots et des gestes. Et quand je développe chacun de ces jeux, ils deviennent des compositions presque séparables, des entités en soi, chacune traversé par une intention nouvelle.

Il y a donc aussi quelque chose d'étranger dans la combinaison de ces jeux et intentions développées séparément. C'est par le travail, l'analyse et la répétition, qu'Alizée et moi

coordonnons et réorganisons ces différentes activités pour qu'au final, au moment du spectacle, nous trouvions un nouveau naturel de l'expression qui rejoint l'intention première de la *dansong*.»

### DANIEL LINEHAN DANSEUR ET CHORÉGRAPHE

«Je parle ou j'utilise souvent ma voix lorsque je danse, parce que je m'intéresse à la façon dont le langage tire ses fondements du corps, de la physicalité. Quand je parle, une vibration physique naît de mon corps qui est ensuite transmise au public par d'autres vibrations physiques dans l'air, qui font à leur tour vibrer de minuscules os dans les oreilles des spectateurs. La parole est donc une action physique et le langage trouve son fondement dans le corps ou dans l'expérience corporelle. Ainsi, lorsque je parle et danse en même temps, la sensation est celle d'une expérience unique et «intégrée», plutôt que deux expériences qui se recourent. Je suis lucide et concentré quand je danse et parle à la fois. Je suis parfaitement concentré sur le fait d'intégrer ensemble la voix et la physicalité. La voix exacerbe le rythme et l'impact de mes gestes et le mouvement accompagne la voix.

Dans mon quotidien, lorsque je parle, on me dit souvent que je bouge et fais des gestes en permanence. Les gestes et les mouvements du corps sous-tendent la pensée. En effet, la pensée n'est pas un acte isolé qui se déroule dans le cerveau: la pensée est une action que je génère à travers mon corps tout entier.»

### EMMA TRICCARD DANSEUSE

«La situation aurait besoin d'être sauvée, celle-là même qui se déroule devant vos yeux, et derrière vos oreilles. L'idée c'est de traverser la topographie qui se dessine sous nos pieds et d'y trouver un peu d'air frais. On me dit que les mots arrivent toujours à point nommé.

Apparemment il faut attendre, un tout petit peu, que quelque chose vacille. L'espace se contracte alors dans la cavité pour qu'ils sortent de la bouche. Par là, ils font danser les lèvres dans le paysage.

Regardez, leur venue a fait partir le point. La quête se poursuit et les mots s'envolent, les uns après les autres exprès pour que les doigts piaillent et cherchent à les attraper. Lorsqu'un

mot est pris en chasse, il frétille et l'air se rafraîchit. Le mouvement de vos yeux à l'affût rythme le paysage dans lequel vous avancez. Par chance, le sol s'adapte à chacune de vos enjambées, vous commencez à sautiller. Mais voilà, plus vous vous élancez plus il vous en vient de nouveaux, des mots, qu'il vous faut rattraper. Et lorsque enfin une main en saisit un, c'est un mot-main qui fait son apparition. Très brève, l'image n'a pas le temps d'émerger que la main se serre autour du mot, qui lui, étouffé. Le moment n'a pas survécu. Ça commence alors dangereusement à parler, les mots tout seuls se mettent à parler la situation et tout s'éclaircit, de trop.

Les oreilles se tendent et ça fait faillir les genoux par ricochet. Pour être sauvée, la situation a besoin d'ombres portées, de trous et d'espaces inexplorés. Un peu plus loin on commence à percevoir la fin. La situation se rafraîchit pour de bon. La main touche le mot sans que le regard ne soit invité, ça rebondit. La bouche s'ouvre alors et les mots glissent par la salive jusqu'aux images qui s'échappent des corps. Maintenant, c'est des *corps-mots* qui font résonner le paysage. Les creux, bosses et crevasses formés par ces sons font jaillir les hanches et plier les chevilles. La situation en profite et se sauve alors, à dos de *corbeaux*.»

Brice Catherin a écrit une pièce musicale intermédia, *Symphonie pour une femme seule*, dans laquelle il a invité Manon Parent à proposer une performance. C'est *Le Baiser*, devenu *Le Baiser par contagion*. Ci-dessous, l'une des partitions chorégraphiques de cette performance.

## CHORÉGRAPHIE DE MAINS DE MUSICIENS

MISE EN CONTEXTE PAR BRICE CATHERIN

Il y a donc un compositeur, performeur à ses heures perdues, qui décide de monter une grosse affaire, une *Symphonie pour une femme seule*, pièce intermédia et collective, avec deux vidéastes, une plasticienne, et une performeuse. Or la performeuse, c'est Manon Parent, et elle propose du tac-au-tac «les musiciens vont se rouler une pelle» (ce sont ses mots généreux et sincères comme une pelle roulée avec amour / la performance s'appelle *Le Baiser*), et bien sûr, c'est comme l'essence de la *Symphonie* cristallisée en un seul geste, le geste qui dit «nous sommes quinze musiciens ensemble, ensemble comme nous avons choisi de l'être, et cette musique, ces images sur l'écran et dans l'espace, et tout ce que nous faisons pendant ces deux heures et demi, c'est de l'amour».

Mais c'était ne pas voir que les musiciens, pas tous, mais enfin beaucoup, mais enfin la plupart, ont oublié qu'ils avaient un corps, un corps derrière leur instrument, un corps qui souffle, qui frotte, qui pince, qui presse, qui chante, qui respire, qui bouge, qui transpire, qui vit, enfin un corps, quoi. Un corps? Quelle horreur. Alors toucher un autre corps, toucher une autre bouche avec la sienne, c'est impossible pour les musiciens, pas tous, mais enfin beaucoup, mais enfin la plupart.

Alors les musiciens refusent de toucher une bouche avec leur bouche, et Ilona Krawczyk, qui dirige l'atelier et met en scène la performance de Manon, qui habite à Berlin, alors que Ilona et moi, le compositeur, habitons à Huddersfield, Ilona, Manon, et moi, nous réfléchissons, et Manon dit «alors ils toucheront la partie du corps de l'autre qu'ils voudront avec la partie de leur corps qu'ils voudront, et ils écriront la partition de cette rencontre des parties du corps». Alors Ilona va donner cet atelier une heure et demi en tout et pour tout un jeudi matin froid et normal, alors que le compositeur reste un peu à l'écart.

Et alors tout à coup, des musiciens, ceux-là mêmes qui n'avaient pas de corps un instant plus tôt, ces musiciens qui ne sont pas beaux, grands et divins comme des danseurs et des danseuses, mais qui ressemblent simplement à des gens normaux, c'est-à-dire qu'ils sont magnifiques comme des gens normaux, soudain ces musiciens aperçoivent la cicatrice sur le visage de l'un, le petit corps tout rond de l'autre, le dos timide d'un troisième, les bras gênés qui jamais ne se déploient vraiment de la quatrième, et soudain, ces corps magnifiques comme des corps normaux se touchent, s'explorent, sexe-plorent, et à la fin de l'atelier disent «cela est plus intime qu'un baiser». Alors ils écrivent les partitions de leurs mouvements, et voici celle de Erin et Simon, deux musiciens au corps normalement magnifiques qui se sont touchés pendant la version de remplacement du *Baiser par contagion* de Manon Parent, mise en scène et dirigée par Ilona Krawczyk, pendant la fin de la deuxième heure de la *Symphonie pour une femme seule* de Brice Catherin, les 7 et 9 décembre 2018 à Hull et à Huddersfield, dans le Yorkshire.

## PARTITION POUR IMPROVISATEURS

PAR ERIN CATHERINE MARSH  
ET SIMON ASHMEAD

### 1<sup>er</sup> mouvement

Exploration des doigts de l'autre, doucement pour commencer, avec le bout des doigts seulement. Après ce premier contact, un mouvement progressif s'opère vers les doigts, lentement et doucement avant d'accentuer la pression, en remarquant la rugosité de nos empreintes digitales et la façon dont elles changent le long des doigts eux-mêmes. Après avoir découvert les doigts dans leur intégralité,

l'exploration devient plus latérale, se concentrant sur les côtés et les espaces entre les doigts, en remarquant les rides aux jointures et les protubérances de la structure osseuse qui soulèvent la peau.

### 2<sup>ème</sup> mouvement

Après avoir exploré les côtés et le dessous des doigts de l'autre, on se déplace jusqu'à ce que nos mains se touchent complètement, paume contre paume pour commencer, et en bougeant de telle sorte que la paume de l'un touche le dos de la main de l'autre, puis les côtés de la main, le long de la partie charnue sous le pouce et de la partie extérieure, là où le petit os métacarpien se fait sentir sous la peau. La sensation initiale est celle de mains qui glissent doucement l'une contre l'autre, mais par la suite les doigts de l'un enveloppent la main de l'autre et commencent à exercer une pression plus grande, doucement toujours, mais avec suffisamment de fermeté pour ressentir les muscles et les os. Plutôt que de glisser, le mouvement devient plus inquisiteur au fur et à mesure que la pression est exercée et relâchée sur un endroit spécifique, puis le mouvement se déplace vers une partie adjacente de la main et le processus se répète. On prête une attention particulière aux changements d'épaisseur des muscles, à la proximité de la structure osseuse et à la tension ou au relâchement de la peau, alors que la structure générale des composants de la main de l'autre commence à se dessiner.

### 3<sup>ème</sup> mouvement

On débute avec la paume gauche de l'un contre la paume gauche de l'autre, l'une tirant vers le haut et l'autre vers le bas. Les doigts de l'un s'étirent vers l'extérieur et explorent le contour du poignet de l'autre, puis cette action est reprise par l'autre. Le mouvement le long du bras se poursuit naturellement, chacun déplaçant sa main vers le coude de l'autre. La pression est légère et les mains glissent doucement. Alors que la main se déplace vers le haut, les bras de l'un et de l'autre restent en contact. Le mouvement progressif le long des bras suit un mouvement rotatif le long du cubitus de l'autre, l'os qui part de la jointure du coude jusqu'au petit doigt. Après avoir atteint le coude de l'autre, les mains poursuivent et les doigts s'incurvent autour de l'avant-bras jusqu'à ce que chacun englobe le coude de l'autre.



# AFFIRMER LA DANSE... EN- CORE?

POLITIQUE SUISSE DE LA DANSE

ENTRETIEN

## PHILIPPE BISCHOF *Après la Success Story...*

PROPOS RECUEILLIS PAR ANNE DAVIER

DIRECTEUR DE PRO HELVETIA DEPUIS UN PEU PLUS D'UN AN, LE BÂLOIS PHILIPPE BISHOF PARLE DE DANSE. REGARD HISTORIQUE, CONCEPT POLITIQUES, PERSPECTIVES STRATÉGIQUES: OÙ SE POSE LA QUESTION DE LA SPÉCIFICITÉ DE LA DANSE ET DE LA SPÉCIFICITÉ DU SOUTIEN À LA DANSE.

**Lors du dernier Forum Danse, en novembre 2018 à Berne, vous avez déclaré que le développement global de la danse en Suisse ces dix dernières années est une véritable *Success story*. Or, nous ressentons aujourd'hui de la part des politiques une certaine frilosité à l'égard de la danse, pour ne pas dire un enlèvement... Comme si, après avoir bénéficié d'une attention singulière, la danse avait atteint son plafond de verre et devait s'en satisfaire...**

**Philippe Bischof:** Je constate que la génération des pionniers en charge de la danse au niveau des politiques cantonales et communales a quitté ses fonctions. Avec eux s'en est allée une énergie et un enthousiasme de défricheurs, à une époque où il y avait tant à faire pour la danse en Suisse. Depuis, en effet, tout

semble être devenu plus «normal», ce qui en culture est toujours en même temps positif et négatif. Mais je ne parlerais en aucun cas d'un enlèvement de la danse: tant au niveau de la promotion que de celui de la formation professionnelle ou encore de la coordination entre les différents échelons politiques, j'observe plutôt que la danse s'est en quelque sorte «posée» à un endroit nouveau pour elle. À partir de là, la question de l'élan ou de la prochaine étape se conçoit différemment. L'énergie, même si elle n'est plus la même que celle des pionniers, est bel et bien là et le Forum Danse l'atteste: il y a une volonté manifeste de travailler ensemble pour le développement de la danse. Mais la danse n'est plus la grande exception, elle s'inscrit dans un ensemble culturel très large.

**Cet ensemble plus large auquel vous faites référence comporte l'ensemble des domaines artistiques et projets soutenus par votre fondation. La danse y tient aujourd'hui une belle place: elle s'est hissée rapidement en terme de budget à la même hauteur que le théâtre, et parmi les 16 conventions de soutiens conjoints ville-canton-confédération (outil spécialement destinés aux compagnies qui se diffusent de par le monde), 11 sont attribuées à la danse. Signe d'une diffusion exemplaire?**

Il y a en effet des compagnies suisses qui tournent beaucoup, et Pro Helvetia essaie de les soutenir au mieux. Mais l'image d'ensemble n'est pas aussi positive. Les créations avec du potentiel ne tournent à mon sens pas assez, la diffusion mérite d'être renforcée. Je pense que nous devons valoriser davantage les bons projets, dans le sens où derrière chaque projet il y a du travail, énormément de travail même, mais bien trop souvent seulement quelques dates de représentations, donc un impact relatif. Le Panorama Danse, une évaluation de l'encouragement à la danse par la main publique en 2017, a démontré que les services publics investissent encore fortement dans la création et trop peu dans la diffusion. C'est pourquoi de nombreuses pièces sont créées alors qu'elles ne sont jouées que quelques fois. En outre, de nombreux projets continuent d'être soutenus avec des fonds très insuffisants. La dissémination des moyens conduit dans ce sens à la stagnation d'un domaine.

J'apprécie l'esprit de la CORODIS, modèle romand qui réunit plusieurs forces pour encourager de manière significative quelques bons projets. Un tel modèle manque pour le reste de la Suisse.

**Pour ce faire, un accroissement des moyens financiers dévolus à la danse semble être nécessaire...**

Pas forcément, c'est aussi une question de focus ou d'intention. Les budgets de la danse sont stables depuis quelque temps déjà. Mais il y a de grandes disparités entre les cinq principales métropoles du pays (Bâle, Berne, Genève, Lausanne, Zurich) et les autres régions. La danse contemporaine ne doit pas rester un phénomène urbain. Nous devons montrer plus clairement que la danse est une tâche nationale et qu'il s'agit de la faire progresser encore dans les régions. C'est tout le travail que réalise depuis quelques années Reso. Le poids de la Suisse romande est par ailleurs conséquent. Pour améliorer la diffusion, il faut aussi parler d'un autre phénomène: les infrastructures sont encore insuffisamment dotées, ou de manière trop hétérogènes les unes par rapport aux autres.

**Les politiques de la danse des villes, cantons et de la Confédération se réunissaient au sein de la Conférence permanente danse, ciblée sur les enjeux propres à la danse. Le Dialogue national, groupe rattaché à la culture qui embrasse tous les domaines artistiques, l'a remplacée en 2017. De la même manière, les Prix suisses de la danse, mis sur pied en 2013, fusionnent dès 2021 avec les Prix suisses du théâtre. On peut le percevoir comme une perte de visibilité et d'acuité à l'égard du domaine de la danse.**

Je vois la situation de manière différente: le fait qu'existe un groupe de travail pour la danse dans le cadre du Dialogue national renforce la visibilité de la danse au niveau national. La danse doit sortir de ce sentiment d'être minoritaire ou mal considérée. Il faut juste comprendre comment utiliser le potentiel du Dialogue national, mais ce n'est pas au désavantage de la danse. Si la Conférence danse a avorté, c'est pour laisser place à une meilleure proposition, à même de répondre aux enjeux culturels.

**Mettre toutes les disciplines dans le même panier... Ne risque-t-on pas de perdre les singularités propres à la danse ?**

Non: dans le prochain Message culture que la Confédération prépare actuellement, un chapitre va décrire nos actions spécifiques pour les différentes disciplines. Et l'encouragement par discipline reste important, personne ne le met en doute. Mais aujourd'hui, la politique travaille différemment les contenus. On n'échappe pas aux «métathèmes», il est important de soigner les rapports entre la culture et la société. C'est-à-dire qu'on se penche sur les thèmes et sujets qui traitent des préoccupations contemporaines, comme l'écologie, le vivre-ensemble, la durabilité, les notions de genre, la réalité virtuelle. On considère de plus en plus les impacts d'un projet culturel, tout en respectant la liberté des artistes: quels sont ses effets sociétaux, médiatiques, économiques, culturels, politiques, environnementaux? Le défi consiste à entremêler les savoir-faire de chaque discipline dans une transversalité qui nous réunit tous.

**Vous appelez la mise en place d'une nouvelle fondation dotée d'un fonds suisse pour la valorisation de créations...**

Cette idée d'un fonds suisse pour soutenir les projets de toutes les disciplines qui ont un potentiel de diffusion et dont on devrait valoriser les impacts est simple dans la forme: il s'agirait de réunir des fondations privées qui chacune verserait un pourcentage à définir pour nourrir ce fonds et soutenir une action commune. Dans son fonctionnement, il se rapprocherait de celui de la CORODIS, mais à un niveau national. Ce fonds valoriserait surtout les bons projets qui ont le potentiel d'être largement diffusés. Ce qui demande de sortir de la logique «projet par projet» qui met une pression énorme sur les artistes, et de se concentrer sur les impacts autour d'un projet.

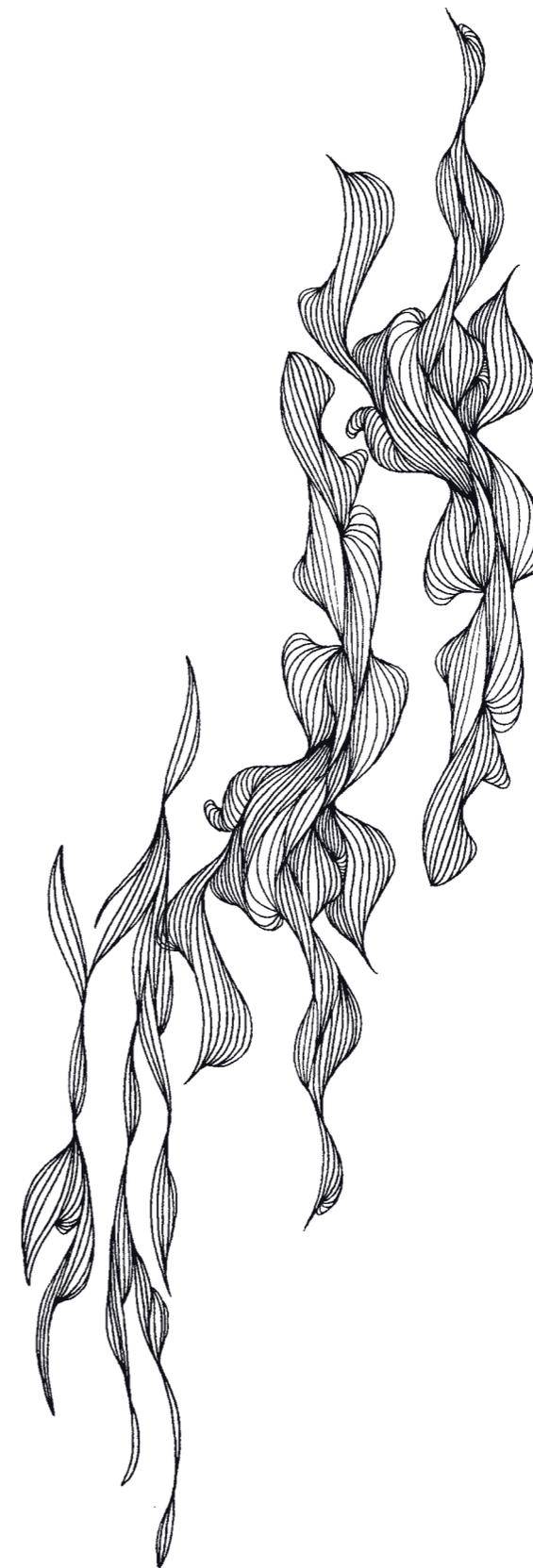
**En quelque sorte, vous appelez à moins de production mais à plus de diffusion...**

J'entends tous les jours des artistes me dire qu'ils sont dans une logique de production infernale, que le système actuel au niveau suisse et européen les conduit à produire de nouveaux projets et à délaisser la diffusion des œuvres à peine produites. Alors oui: produire moins, mais mieux valoriser. C'est-à-dire travailler dans de bonnes conditions et s'appli-

quer à la diffusion du projet. C'est clair, face au nombre élevé des requêtes que reçoivent tous les services d'encouragement et les fondations, cette logique impliquerait davantage de refus de soutiens qu'aujourd'hui. Il y aurait plus de «non», mais le «oui» aurait idéalement davantage d'impact.

**Comment inscrivez-vous dans cette logique la question du territoire et du travail plus enraciné de certaines compagnies appelées à agir autrement sur leur région que par la diffusion de leurs œuvres ?**

Bien sûr que je défends le territoire, et de ce fait les racines de toute création et les impacts locaux. Une politique culturelle cantonale et communale a des obligations envers son territoire, que ce soit en terme de relève ou de médiation, tout comme envers le suivi des artistes à long terme. Le rôle de Pro Helvetia est autre, nous sommes complémentaires. Une fois encore, il s'agit de coordonner différents niveaux et maillages. Cette coordination peut encore s'améliorer en Suisse. À cet égard, Reso reste un interlocuteur majeur. Il recentre les savoirs, garantit une ligne, une permanence, alors que les acteurs changent.



# PATRICK DE RAHM ET ANNIE BOZZINI LIVRENT LEUR POINT DE VUE SUR LA PLACE DE LA DANSE. LE PREMIER SE NOURRIT DU TERREAU LAUSANNOIS, LA SECONDE S'APPUIE SUR L'HISTOIRE DE LA DISCIPLINE EN BELGIQUE.



## PATRICK DE RAHM, ACCUEILLIR L'INDISCIPLINE

Dernièrement, invité comme intervenant à un forum traitant du manque de système d'archivage pour la performance d'art, j'ai rapidement tenté de changer mon rôle en une sorte de médiateur. La solution évidente d'intégrer cette discipline au projet national de nouvelle plateforme SAPA (Swiss Archives of Performing Arts) se heurtait en effet à la méfiance des artistes présents, autant qu'à la grande réticence des responsables de la plateforme (SAPA est traduit en français de manière malheureuse par «archives suisses des arts de la scène» — cela illustre bien le malentendu).

Peu de temps après, j'interpelle Emmanuel Cuenod, directeur du GIFF (*Geneva International Film Festival*, ndlr), qui milite sur les réseaux sociaux pour la création d'un département de subventions artistiques dédié très spécifiquement à la réalité virtuelle. Comme exemple, il cite la fameuse pièce *VR\_I* de Gilles Jobin, pourtant créée totalement en dehors des programmes d'encouragement au *cultures numériques* déjà existants. J'essaie de lui expliquer, sans succès, pourquoi je défends le principe de subventions qui encouragent les artistes, validées par des critères artistiques et non un choix de médium ou de technique, voire de technologie.

Enfin, Mathias Ringgenberg, dont le travail est présenté en février aux Swiss Dance Days et fidèlement coproduit par l'Arsenic et le programme de danse de STUK à Louvain, se voit refuser, par la ville puis le canton de Zurich, l'aide à la création de sa troisième pièce. Raison invoquée: les commissions théâtre et danse se sont renvoyé le dossier. De nombreux autres avant lui ont fait l'expérience des difficultés créées par leur non-conformité disciplinaire: Massimo Furlan, Yan Duyvendak, La Ribot, Yann Marussich...

### Digression indisciplinée

Si la définition des disciplines artistiques est souvent un moteur pour leur encouragement et leur promotion, nous pourrions ainsi multiplier les exemples où l'étanchéité de leurs frontières va à l'encontre des intérêts des arts. Dans un milieu précarisé, on comprend aisément la tentation pour un segment professionnel de défendre trop précisément sa part de gâteau. Et pourtant... Une majeure partie des artistes qui font la renommée des arts vi-

vants suisses suivent des chemins transversaux, multiréférencés, très éloignés de l'image d'excellence des bon petits horlogers helvétiques. Nos institutions artistiques s'appellent d'ailleurs plutôt Dada ou Fluxus que Rosas ou Bolchoï, et il est plutôt réjouissant de voir cette digression indisciplinée constituer une de nos principales forces dans le monde des arts, en multiplication cellulaire rapide, stimulée et confrontée à l'internet, la prolifération des publics, l'horizontalisation et la décolonisation de la pensée.

Dans ce contexte, encourager encore plus la liberté de médium des artistes me paraît primordial. Les organes de ce qu'on appelle «l'art contemporain» appliquent ce principe depuis longtemps: les centres d'art et musées produisent et exposent peinture, sculpture, installations, performances, musique, son, vidéo, VR et... chorégraphie. Que ce soit pour Tino Sehgal, William Forsythe, Alexandra Bachzetsis, Anne Imhof ou Mårten Spångberg, créer dans ce genre d'institutions revêt un double avantage: une liberté de format difficile à obtenir dans un théâtre et le prestige de la validation d'un appareil critique rigoureux, probablement considéré comme plus efficace à approcher l'entier des sujets de la société contemporaine.

La danse contemporaine est traditionnellement une discipline très ouverte. Les artistes qui y travaillent sont polyenracinés. On y parle de chorégraphie d'objets, de chorégraphie d'idées, on y a intégré depuis longtemps la vidéo, les technologies numériques, l'installation, on y transpose tous types d'esthétiques. Il me semble pourtant urgent, aujourd'hui, de travailler d'avantage l'ouverture de nos institutions, de décentrer leur réflexion, d'embrasser avec exigence et enthousiasme des référentiels artistiques et culturels plus variés — sans pour autant céder au populisme culturel, au cynisme post-moderne et au marketing tapageur. Permettons ainsi aux artistes de tous horizons de construire le futur de la chorégraphie à partir d'esthétiques, techniques, histoires, idéologies et cultures multiples, qui ne sont en aucun cas concurrentes mais désormais indispensablement complémentaires!

PATRICK DE RAHM, DIRECTEUR DE L'ARSENIC  
CENTRE D'ART SCÉNIQUE CONTEMPORAIN  
DE LAUSANNE

## ANNIE BOZZINI, LA DANSE, UNE DISCIPLINE PROPRE

Au moment où se posent en Suisse des questionnements sur les catégories des arts et leur accès à l'argent public et privé, il est judicieux de s'appuyer sur les exemples que l'histoire peut nous offrir. En Wallonie-Bruxelles, nous nous sommes inspirés du modèle français. La place de la danse au sein de l'institution n'est jamais allée de soi en Belgique et il n'est pas dit qu'aujourd'hui encore qu'elle connaisse un meilleur sort.

Commençons par la définition des arts de la représentation depuis leur apparition. Historiquement et dès le XVII<sup>e</sup> siècle, les arts sont mêlés. Danse, théâtre, musique et chant sont représentés ensemble avec le point d'acmé que constitue la comédie-Ballet de Molière/Lully. L'acte de naissance de l'«Académie Royale de musique» date de 1669, et si la dimension chorégraphique y est sous-entendue, elle n'est pas encore prononcée. Cet assujettissement de la danse à la musique perdurera quelques siècles et présidera à l'organisation des arts au sein du ministère de la Culture, dès sa création en 1959.

En 1961 est créée la «Direction du théâtre, de la musique et des spectacles», qui perdurera sous l'appellation de la «Direction de la musique et de la danse». Cette organisation sera contestée dans les années 70, avec la mise en place du Plan Landowski — première étape d'une politique de la musique pensée en termes de décentralisation et d'accessibilité de la musique pour tous. Le Plan Landowski ne profitera guère à la danse: pragmatique et créative, cette politique de la musique en région a en effet soigneusement exclu la danse du fait de son affiliation au secteur musical dans l'organigramme ministériel.

### En temps de disette

L'essor de la danse française durant les années 80 ira de pair avec le travail effectué au sein des institutions. L'évolution de la danse moderne puis contemporaine a bouleversé l'écriture type du ballet traditionnel, et par conséquent tout le système d'organisation de la danse, avec par exemple l'apparition de la notion de compagnie. Ses besoins sont reposés: en quelques années, on questionne tout, les outils propices à son développement, les type d'écoles à mettre en place, les infrastructures et équipements nécessaires, etc.

Lorsque se posera la question du financement propre à la danse contemporaine, couplée à celle de la création des premières commissions d'attributions de subventions, une délégation autonome pour la danse semblera nécessaire (elle s'instaurera en 1987). Au sein du ministère de la Culture, cette délégation autonome signale une volonté forte de prendre en compte les besoins spécifiques de la danse. La délégation disparaîtra pourtant en 1998 dans la réorganisation de la direction du spectacle vivant au sein du ministère de la Culture, avec l'avènement de la « Direction de la musique, de la danse, du théâtre et des spectacles ». A ce moment-là, il s'agit encore de bien différencier les dotations allant directement aux artistes chorégraphiques des soutiens aux autres disciplines scéniques.

C'est cette autonomie institutionnelle, résultat de luttes et prises de positions dynamiques du milieu professionnel de la danse, qui participera à la définition du champ chorégraphique, lui apportant une forme de respectabilité et de reconnaissance. Evidemment, tout cela est à mettre en perspective avec la politique culturelle particulièrement énergique des premières années du ministère Lang, dont le budget va quasiment doubler en 1982. Il est entendu que les périodes de disettes actuelles sont nettement moins favorables à ce type de positionnement sur les arts autonomes.

### **Autonomie du champ chorégraphique**

La définition d'un domaine artistique suppose la reconnaissance de la discipline par le biais d'une économie qui lui soit singulière, d'une sauvegarde de ses ressources et de ses savoirs, d'une reconnaissance d'emplois et de formations qui lui soient propres. Nul ne conteste aujourd'hui que la danse maîtrise sa propre logique de formation ou d'éducation des publics, qui nécessitent des compétences singulières. L'ouverture de départements de recherches spécifiques, notamment sur les pratiques liées au somatique et à la pensée post-coloniale, ne cesse de la danse dans ses réflexions — sur sa propre histoire comme sur sa place dans nos sociétés. Un domaine artistique est fort lorsqu'il sait travailler sa propre mémoire, la rendre disponible et l'investir dans la création.

En quelques décennies, la danse est devenue un art complexe et extrêmement diversifié dans ses approches et ses modalités de perceptions. Alors qu'elle ouvre de nouveaux débats sur les moyens dont elle a besoin, la définir est aussi devenu plus difficile. La danse perturbe les cadres traditionnels de la représentation, en questionnant par exemple l'adresse au public — en ce sens, elle doit également s'imposer auprès des directeurs de théâtre dont la culture du spectacle vivant passe encore beaucoup par la tradition du théâtre parlé. La danse déborde également de plus en plus vers le nouveau cirque et les arts plastiques, par le biais de la performance et d'un « autre usage du corps » qui en brouille les contours.

La question est de savoir désormais comment l'effacement des genres esthétiques, la collusion des arts et la remise en question des codes traditionnels à l'œuvre sur les plateaux doit ou non se retrouver au niveau institutionnel. Il ne nous appartient pas de contester ici le bien-fondé de la porosité des genres. Les artistes, les technologies et les perceptions sont en pleine révolution. Mais il faut constater que si la danse s'est beaucoup nourrie et a beaucoup nourri les autres domaines artistiques, elle l'a fait à un moment où elle se trouvait forte.

Revendiquer une autonomie du champ chorégraphique ne suppose pas un éloignement de ce qui se joue dans les autres arts, mais au contraire une capacité à les embrasser tout en conservant sa formidable aptitude à l'innovation et à l'aventure.

ANNIE BOZZINI, DIRECTRICE GÉNÉRALE DE CHARLEROI DANSE, CENTRE CHORÉGRAPHIQUE DE WALLONIE-BRUXELLES



ensemble6

04-17.03

# Le brasier

texte David Paquet  
mise en scène Florence Minder  
ensemble Christina Antonarakis,  
Rebecca Balestra,  
Fred Jacot-Guillarmod  
production POCHE / GVE

accueil4

01-14.04

# L'Histoire mondiale de ton âme

N'importe qui / A good story / Trou noir /  
Le truc / Le pays des femmes / Les limitrophes  
texte Enzo Cormann  
mise en scène Philippe Delaigue  
jeu Jean-Aloïs Belbachir, Enzo Cormann,  
Roberto Garieri, Véronique Kapoian,  
Margaux Le Mignan, Hélène Pierre  
production La Fédération - Cie Philippe Delaigue  
coproduction POCHE / GVE, Château Rouge - Scène conventionnée  
d'Annemasse, Les Scènes du Jura - Scène Nationale, et Les Colporteurs  
avec le soutien du Conseil du Léman

# POCHE / GVE

Théâtre / Vieille-Ville  
+41 22 310 37 59  
poche---gve.ch

# VIDY THÉÂTRE LAUSANNE

## FÉVRIER/ JUIN 2019

CYRIL TESTE/COLLECTIF MXM  
FRÉDÉRIC FISBACH/DIEUDONNÉ NIANGOUNA  
JEAN-LUC BIDEAU/ERIK TRUFFAZ  
THÉO MERCIER/FRANÇOIS CHAIGNAUD  
OSCAR GÓMEZ MATA  
ARTHUR NAUZCYIEL  
GREMAUD/GURTNER/BOVAY  
STEFAN KAEGI/RIMINI PROTOKOLL  
JÉRÔME BEL  
ANGÉLICA LIDDELL  
THÉO MERCIER/STEVEN MICHEL  
NTANDO CELE  
YASMINE HUGONNET  
MATTHIEU JACCARD  
YOANN BOURGEOIS  
ALEXANDRE DOUBLET  
MARLENE MONTEIRO FREITAS  
TIAGO RODRIGUES  
TABEA MARTIN  
LOAN NGUYEN  
THOMAS OSTERMEIER/DIDIER ERIBON

VERNIER  
culture

DANSE SALLE DU LIGNON

# FADED

CIE IOANNIS MANDAFOUNIS  
CRÉATION 2018

DU JEUDI AU SAMEDI 4-6 AVRIL 2019 • 20H



VERNIER  
Une Ville pas Commune

Culture et communication  
022 306 07 80 • culturecom@vernier.ch  
www.vernier.ch/billetterie • VilledeVernier

Coproduction  
Ville de Vernier • Theater Freiburg • Onassis Cultural Center •  
Steps Festival de Danse du Pour-cent culturel Migros

# Théâtre Sévelin 36

Un lieu pour la danse  
Lausanne, Suisse

e info@theatresevelin36.ch  
w theatresevelin36.ch

## Les Printemps de Sévelin

# 12

# 31

mars  
2019

## Festival de danse contem- poraine

Avec Jan Martens Katerina Andreou Thibault Lac & Tobias Koch B. Matijević & G. Chico Núria Guir Sagarra  
Arno Schuitemaker Pietro Marullo Perrine Valli Mandeep Raikhy Simon Crettol S. Bucher & V. Poltier

En lien avec deux autres structures genevoises, l'ADC lance un nouveau format de programmation centré sur les jeunes artistes : *Emergentia*. Une salve de onze jeunes chorégraphes, qui tous travaillent une première ou une deuxième pièce longue. Ils sont d'ici et d'ailleurs et vont prendre les plateaux du Théâtre de l'Usine (TU), de L'Abri et de l'ADC, du 3 au 13 avril.

ACCOM-  
PAGNER  
LES JEUNES  
ARTISTES

# MANIÈRES DE FAIRE



Autour de cette relève, le Journal de l'ADC interroge différents modes de soutiens aux jeunes artistes : résidences, accompagnements dramaturgiques, mise en réseaux, programmations assistées... Certains formats répondent à des besoins précis, proposent des encadrements ficelés alliant théorie et pratiques; d'autres au contraire s'avèrent trop brefs, voire plus contraignants que féconds.

Tour d'horizon pour approcher la manière dont les premières créations trouvent des appuis spécifiques auprès des scènes et des festivals, pour comprendre les vices et les vertus des différentes formules.

## ENTRETIEN VÉRONIQUE FERRERO DELACOSTE

*De la pièce courte à  
la longue pièce*

PROPOS RECUEILLIS PAR ANNE DAVIER

EXTRA TIME,  
PROGRAMME MIS  
EN PLACE PAR LE FAR°,  
EST UN DISPOSITIF  
DE SOUTIEN D'AR-  
TISTES SUISSES  
ISSUS DE LA RELÈVE  
QUI S'ÉPROUVE  
DEPUIS QUATRE ANS.  
VÉRONIQUE FERRERO  
DELACOSTE,  
DIRECTRICE DU  
FESTIVAL NYONNAIS,  
COMMENTE CE  
DISPOSITIF.

### Comment accompagnez-vous les jeunes artistes ?

Nous avons mis en place depuis 2009 un accompagnement avec un artiste associé pendant deux ou trois ans, selon les besoins et les projets. Actuellement, nous sommes en accompagnement avec Adina Secretan (voir son entretien à la page 41). Avant elle, nous nous sommes associés à Daren Roshier, Anne Delahaye et Nicolas Leresche, François Gremaud, YoungSoon Cho Jaquet.

L'autre format que nous développons depuis 2014 s'appelle Extra Time. Son but premier est de donner du temps pour la réalisation d'un projet artistique et de l'accompagner, depuis l'écriture d'un dossier jusqu'à la production, en passant par un suivi dramaturgique et la diffusion. Extra Time est une expérience totale.

### Comment la nécessité de cet Extra Time s'est-elle imposée ?

J'allais régulièrement aux Quarts d'heures de Sévelin 36 à Lausanne, au 12.Min.Max de la Tanzhaus puis au Zwölf Minuten de la Rote Fabrik, à Zurich. Chacun permet de découvrir de nouvelles écritures mais dans des formats courts qui donnent l'occasion de tester une idée devant un public. Il m'a semblé nécessaire de proposer un accompagnement pour l'étape suivante, à savoir la pièce longue.

### Passer de la pièce courte à la pièce longue : y a-t-il des enjeux et des difficultés repérables ?

Les enjeux de la pièce longue se situent généralement dans la construction d'une dramaturgie, dans la structuration de l'espace et du temps. Les artistes cherchent à développer leur sujet, à en tirer une nécessité. S'égarer dans l'accumulation des éléments est souvent l'écueil rencontré par les jeunes artistes: il y a plein d'idées, mais aucune n'est suffisamment développée.

### Vous choisissez à chaque édition trois artistes. Comment se fait cette sélection ?

On s'intéresse à tous les jeunes artistes en Suisse. On se rend régulièrement aux présentations des travaux de fin de Master à la HKB à Berne, aux sorties de la Manufacture option mise en scène ou bachelor danse, au Treibstoff festival à Bâle et on observe ce qui se passe à la HEAD dans le domaine de la performance... J'essaie aussi de repérer des jeunes qui sont hors des circuits. Je suis attentive au bouche à oreille. J'essaie toujours de voir le premier travail, dans toutes les disciplines. Je trouve particulièrement intéressant de donner la possibilité à des artistes venant des arts visuels de se confronter à la scène. Ce qui a été le cas de Tràn Tran, artiste de l'édition 2018 (*ndlr*: Tràn Tran signe les illustrations de ce journal). Toutefois, on ne veut pas uniquement des jeunes qui sortent des écoles. On s'intéresse à des artistes qui ont déjà quelques premières expériences.

### Comment ces artistes sont-ils concrètement accompagnés ?

Nous cherchons chaque année un nouvel interlocuteur. Il peut être curateur, dramaturge, artiste, théoricien... Il faut qu'il ait bien sûr des affinités avec les arts vivants. Nous avons collaboré avec Eric Vautrin, à cheval entre la dramaturgie et la théorie, sans pratique artistique

propre mais avec une belle capacité à parler des œuvres et à les mettre en regard. Yan Duyvendak est également intervenu. Lui est artiste et enseignant, ex-responsable de la filière arts actions à la HEAD. Je l'ai sollicité pour la qualité de son dialogue. Il y a aussi eu Christophe Wavelet, critique et curateur, proche d'artistes de renom (Xavier Leroy, Eszter Salamon...), puis, pour l'édition 2018, Michèle Pralong qui navigue habilement entre la dramaturgie, l'écriture et la mise en scène. Les relations sont bilatérales: chacun s'organise pour travailler avec l'accompagnant.

#### Ces jeunes manquent-ils d'éléments historiques et théoriques de base ?

Ils sont d'excellents danseurs ou comédiens, mais les références théoriques et culturelles n'ont pas toujours alimenté leurs formations. Dans les arts plastiques, on sent que l'histoire de l'art est plus présente; il y a une culture générale mieux posée, une connaissance théorique que les arts vivants ont moins. Dans n'importe quel processus créatif, même lorsqu'il s'agit de pur mouvement, être capable de reconnaître et de connaître ce qui s'est déjà fait est essentiel!

#### A quoi êtes-vous particulièrement attentive durant les sept mois de ce processus de travail ?

Au temps concret, depuis les intentions de recherche jusqu'aux répétitions. Je m'assure que les plannings soient cohérents. Nous leur mettons à disposition notre espace ou nous les aidons à en trouver dans leur ville de résidence, à Bâle, Berne, Lausanne... On en profite pour les mettre en réseau avec les théâtres suisses. Nous accompagnons aussi beaucoup toute la gestion administrative de leur projet: on les aide à créer une association, à faire un dossier, un budget, une recherche de fond, le bouclage des comptes finaux... Parfois, l'aide consiste à trouver des figurants, à construire une scénographie: ils doivent aussi apprendre à parler de leur pièce, à décrire le type d'ambiance qu'ils recherchent, pour la mise en place d'une création lumière et sonore appropriée. On réalise une captation et un *teaser* de la pièce. Enfin, nous accompagnons aussi la communication, en les aidant à réaliser une matière textuelle et visuelle qui puisse servir à présenter au mieux leur projet.

#### Quelques noms d'artistes qui ont poursuivi sur leur lancée ?

Oliver Roth, proche du monde musical, Mathilde Aubineau, plutôt dans le théâtre, Joëlle Fontanaz, comédienne, Romain Daroles, comédien et metteur en scène, Loan Nguyen, à qui l'on a proposé de réaliser une création au sein du *far°* par la suite, et Trân Tran, qui vient des arts visuels, elle s'est formée à l'ECAL.

Le parcours de Trân Tran est parlant: nous l'avons repérée comme figurante dans l'un des projets du *far* (celui de Sonia Brunelli). Elle venait beaucoup au festival. Elle a fait des illustrations pour notre programme et pour notre journal, puis les Quarts d'heure de Sévelin. Sa pièce a été reprise dans le réseau suisse Tanzfaktor. Nous l'avons invitée pour un *Watch&Talk* (résidence pour cinq artistes sur toute la durée du festival, avec un appareil critique mis en place pour eux), puis elle a rejoint Extra Time, où elle a développé sa pièce *Here&now*.



## ENTRETIEN ADINA SECRETAN

### «La résidence pour transformer ensemble nos pratiques»

PROPOS RECUEILLIS PAR CÉCILE SIMONET

#### ARTISTE ASSOCIÉE AU FAR° À NYON DEPUIS 2017, ADINA SECRETAN REVIENT POUR NOTRE JOURNAL SUR LES DIFFÉRENTES RÉSIDENCES EXPÉRIMENTÉES EN SUISSE COMME À L'ÉTRANGER.

##### Qu'est-ce qu'une résidence d'artiste aujourd'hui ?

**Adina Secretan :** Généralement, le temps de résidence est un moment charnière pour une création, situé entre la gestation «en roue libre» et la création à proprement parler. C'est un temps précieux et potentiellement transformateur, catalyseur. La résidence est aussi une pratique inhérente au «job» d'artiste et fait entièrement partie de son parcours professionnel. D'ailleurs, dans le gros magma qui mêle temps de recherche et création, il y a eu ces dernières années un changement de nomenclature par les politiques culturelles. Ce que l'on nommait auparavant «semaines de pré-répétition» — cette zone trouble que nous devions toujours revaloriser comme un temps de travail essentiel pour une création —, est désormais appelé «résidence». En vue d'une création, l'artiste doit concrètement trouver des lieux de répétition et des logements pour toute son équipe et obtenir les défraiements pour ses frais de repas. Si la résidence s'offre bien comme un temps privilégié pour la recherche, elle est aussi une sorte de «pré-requis» demandé à l'artiste, lui

permettant éventuellement d'obtenir un temps de création sur le plateau d'un théâtre, une coproduction, une reconnaissance au sein d'un parcours personnel...

##### Les résidences plus institutionnelles, qui se profilent comme des invitations voire des mises au concours, représentent-elles une valeur ajoutée dans le parcours d'un artiste ?

Elles sont, c'est vrai, très encouragées par diverses institutions culturelles et apportent une sorte de plus-value dans les CV des artistes, tout comme une plus-value dans les rapports d'activité des institutions d'encouragement à la culture. En cela, la résidence porte en elle une injonction tacite — le cumul de résidences rend désirable le projet de création.

##### Décrivez-nous trois résidences différentes.

Il y a par exemple la résidence de type «Rencontrez-vous!» dans laquelle des artistes sont invités à collaborer de manière ponctuelle sur un projet de leur choix. Les artistes ne se connaissent pas forcément au préalable. Ils sont dans un rapport «forcé» qui peut être artificiel s'il est mal pensé dès le début. Mais cela peut aussi très bien fonctionner si les initiateurs ont eu de bonnes intuitions de départ. Il y a aussi la formule «artiste-résident», ou «artiste associé» qui est transversale et se déroule sur une durée beaucoup plus longue, idéalement sur plusieurs saisons. J'en profite actuellement au *far°* à Nyon. Cette proposition permet véritablement à un artiste et à un lieu culturel de se rencontrer autour d'un projet commun. Les formats et finalités sont multiples et pas nécessairement pré-définis: promotion, mise en réseaux, réflexions communes, suivi du travail pratique... Dans une perspective plus large, ce suivi au long cours permet aussi de réfléchir et transformer ensemble nos pratiques artistiques et curatoriales respectives, dans un climat de type «esprit de famille».

La résidence autogérée, enfin, est impulsée par les artistes eux-mêmes. Elle est basée avant tout sur un échange horizontal et mêle dimensions pratiques et théoriques à part égales, tout cela dans le courant de la vie quotidienne — mise elle aussi en gestion commune. Ce genre de résidence permet d'expérimenter très librement et rend possible des prises de risque artistique.

### Pour qu'une résidence soit prolifique, quel élément semble essentiel?

Le temps long passé ensemble, l'échange de pratiques et de réflexions mais aussi la vie quotidienne partagée à plusieurs sont des expériences qui m'ont parfois profondément transformée. Lorsque des artistes et des personnes en résidence ont du temps, qu'il n'y a pas la pression liée à l'agenda, au produit fini, au réseau, une vraie émulation se produit au sein du groupe et la qualité artistique s'en voit augmentée.

### Quels sont les défauts que vous avez pointés jusque là?

S'appuyant sur le modèle des arts visuels (l'artiste travaille souvent seul), les résidences en arts vivants ne tiennent pas toujours compte de l'équipe. Il faut donc déboursier de sa poche pour venir avec ses collaborateurs en résidence. Plus globalement, le modèle économique de la résidence mérite débat. Nous pourrions par exemple développer avec les institutions, les villes, les cantons et la confédération une charte économique qui définisse les conditions (économiques, sociales, pratiques, logistiques etc.) minimales pour que la résidence puisse pleinement profiter à l'artiste et ne pas le mettre dans une situation de précarisation.



## Retours d'expériences

PAR CÉCILE SIMONET ET ANNE DAVIER

Ils ont bénéficié d'accompagnement à des étapes différentes de leur parcours: Romane Peytavin, Rudi van der Merwe et Maud Blandel pointent les soutiens qui font sens.

### ROMANE PEYTAVIN, PLUS DE TEMPS ET MOINS DE STRESS

On a pu voir danser Romane Peytavin avec quelques chorégraphes déjà — Maud Blandel, József Trefeli et Mike Winter, Guilherme Botelho. Sortie de la Manufacture en 2017, Romane a enchaîné, voire entremêlé formation et premiers mandats. Son travail de fin d'étude cosigné avec Pierre Piton est remarqué, notamment par Rares Donca qui les invite tous les deux à rejoindre le groupe des artistes associés de L'Abri, saison 18-19. Un cadre stimulant pour cette jeune danseuse qui, avec Pierre Piton toujours, envisage une première pièce ce printemps déjà, à l'Arsenic de Lausanne. Les choses vont-elles trop vite? Non. Romane réalise qu'elle débute dans des conditions de création favorables: «Avec Pierre, nous bénéficions d'une période de trois mois et demi de studio répartis entre l'Arsenic et L'Abri, et de l'accompagnement de L'Abri. Nous avons du temps pour créer, pour essayer, pour éprouver les jalons de notre langage chorégraphique improvisé, sans stress». L'encadrement de L'Abri établi par Rares Donca est précieux. «Il nous rend attentif aux aspects administratifs du métier. Il développe la mise en réseaux en organisant des studios ouverts pour des professionnels et pour le tout public.» Ce qui lui paraît essentiel? «Confronter son travail au regard des autres est vraiment une bonne chose, qu'il s'agisse de pairs, de professionnels ou de spectateurs. Il y a dans ces rencontres une part d'erreurs nécessaires qui surgit. Ces erreurs, nous devons les expérimenter, les éprouver. Elles nous permettent de mieux nous construire en tant que chorégraphes.» Le regard de l'autre, c'est aussi celui de Romane sur Pierre et retour: «Le fait de créer en binôme nous permet de nous soutenir et de nous évaluer en permanence.»

### RUDI VAN DER MERWE, DE LA SUITE DANS LE SUIVI

Rudi van der Merwe a plusieurs pièces à son actif. Il a expérimenté différents formats d'accompagnement. Pour *Blue Moves*, créée en 2018 à l'ADC, le chorégraphe a suivi une formation de groupe au Centre National de la Danse à Paris à l'initiative de Pro Helvetia, échelonnée sur cinq semaines réparties sur neuf mois. Chaque semaine, un focus précis éclairait le travail en cours — parler d'un projet, traiter sa dramaturgie, saisir la complexité des droits d'auteurs, réfléchir aux présentations d'étapes de travail, élaborer des plannings et des prises de contacts avec des professionnels. Le temps étiré de cette formation, proposée bien en amont du travail de création sur le plateau, a permis de laisser mûrir le projet. «Avec un objectif précis lié à la création en cours, explique Rudi van der Merwe, la résidence prend tout son sens. Il n'y a pas de formation à proprement parler pour devenir chorégraphe, mais les résidences sont formatrices: elles permettent de mieux cerner les spécificités du métier. Toutefois, à force de se confronter constamment à de nouvelles personnes lors des étapes d'une création, dans des contextes de résidences ou d'accueils studios chaque fois différents, il arrive que l'on souffre de dispersion. Montrer quelque chose de présentable à chaque nouvelle étape et chaque fois devant de nouvelles personnes génère parfois beaucoup de pression.» L'accompagnement qui lui a sans doute été le plus utile est celui offert par Danse et dramaturgie (voir page 45). Il en a bénéficié pour ses deux premières créations — *Miss En Abyme* (2011) et *Celestial Spunk* (2012). L'encadrement dramaturgique proposé par le philosophe Roberto Fratini Serafide nourrit aujourd'hui encore sa pratique. «Les interactions stimulantes entre les différents participants se déroulaient dans un dispositif bienveillant, se souvient le chorégraphe, propice aux regards et commentaires de chacun.» Aucun doute pour le chorégraphe: le suivi au long cours par des partenaires de confiance est le meilleur accompagnement qui soit.

### MAUD BLANDEL, PETIT À PETIT DEVENIR GRAND

Formée à la danse à Toulouse, Maud Blandel choisit de suivre la filière mise en scène de la Manufacture de Lausanne dont elle sort en 2013. Elle a participé à un dispositif proposé par Pro Helvetia: un laboratoire tenu sur deux ans, dans le cadre du festival Julydanse d'Amsterdam. «Il s'agissait, avec sept autres artistes internationaux invités tout comme moi, d'aller voir tous les spectacles et d'en discuter, accompagnés par la dramaturge Moos van den Broek. Nous pouvions aussi en débattre avec les artistes. La deuxième année de laboratoire, nous pouvions postuler pour figurer dans la programmation du festival, qui choisissait et produisait trois de nos projets.» Maud Blandel est sélectionnée pour un solo qu'elle écrit pour le danseur Yang Zhen. Ils travaillent ensemble à Pékin, puis en Suisse. Les échanges de sensibilités, de pratiques, de contextes de travail seront extrêmement féconds tout au long de ce labo de deux ans. D'une manière générale, la chorégraphe pointe du doigt la pertinence de ce type de sessions: «*Les Watch&Talk* nous permettent d'aiguiser notre regard critique: que voit-on, quels sont les signes émis sur le plateau, le positionnement de l'artiste, l'efficacité de la pièce? Tout cela, collectivement, en évitant le spéculatif.» Les invitations à réseauter lui semblent en revanche plus éprouvantes: «Pro Helvetia m'a proposé de passer trois semaines à Tanz Im August. Il fallait aller à la rencontre des pros, me présenter, parler de mon travail... J'étais mal à l'aise, timide, je ne connaissais personne.»

Maud souligne toutefois comment chaque nouvelle expérience ouvre de nouvelles perspectives. Par exemple sa rencontre avec Lou Colombani, dont le bureau est à Marseille. «C'est quelqu'un de précieux, avec qui je suis en confiance. Elle m'aide à formuler ce qui pose problème, à trouver des solutions. Elle travaille avec moi sur le montage des productions et sur la diffusion.» Maud Blandel est aujourd'hui la chorégraphe proposée par Lou Colombani qui, avec sept structures européennes et autant d'artistes, vont traiter dans le cadre d'un projet soutenu par l'Union Européenne les notions de déplacements, d'hospitalités, de stéréotypes nationaux. «Je ne cherche pas la visibilité et la mobilité à tout prix. Le plus important, c'est le dialogue avec les partenaires et les structures, en vue d'élaborer des projets culturels, artistiques et politiques qui font sens.»

# Deux maisons suisses qui pensent aux nouvelles émergences

PROPOS RECUEILLIS PAR CORINNE JAQUIÉRY

## CATJA LOEPFE ET LA TANZHAUS

### Comment la Tanzhaus accompagne-t-elle la création émergente ?

**Catja Loepfe :** La *Tanzhaus* est d'abord un lieu de création et de production. Nous soutenons les jeunes créateurs en danse de Zurich et ceux qui ont un lien avec le canton. Nous avons six compagnies/artistes en résidence par année. C'est peu, mais notre manière de les soutenir demande beaucoup d'engagement. C'est également une fidélité sur plusieurs années. Nous avons aussi le *Show Off*. C'est une plateforme où nous invitons des chorégraphes zurichois débutants à présenter vingt minutes de création avec un coaching d'artistes zurichois confirmés.

### Vous travaillez avec les étudiants issus des nouvelles HES en danse contemporaine à Zurich et Lausanne ?

Pour être honnête, j'ai surtout des relations avec La Manufacture de Lausanne, pour des raisons d'esthétique et de philosophie. Il y a là des personnalités. A la ZhdK de Zurich, ce sont avant tout d'excellents interprètes qui privilégient la virtuosité plus que la créativité et qui souhaitent souvent entrer dans des compagnies de ballet en Allemagne. Ils peuvent toutefois s'entraîner à la Tanzhaus et viennent de temps en temps aux spectacles. Pour stimuler ceux qui souhaitent plonger dans le milieu de la scène indépendante, nous avons créé une sorte de laboratoire chorégraphique. Quand aux étudiants de la Manufactures, que je connais bien, ils sont régulièrement invités pour des résidences.

### Quels types d'accompagnement proposez-vous à vos jeunes artistes ?

Ils sont au centre de notre travail. Nous avons un accompagnement individualisé avec chacun des six artistes choisis. Il y a de nombreuses discussions. Nous évoquons leurs

envies et leurs besoins pour comprendre comment les soutenir. Cela va de la constitution de dossiers pour trouver des financements à des soutiens pour la technique, la dramaturgie, la production et la diffusion.

Depuis janvier 2019, nous avons un poste de production-diffusion. Nous avons analysé les besoins généraux et c'est à cet endroit-là que nous manquons le plus de moyens. A partir de cet été, je vais constituer un pool de dramaturges. Nous offrirons à chaque artiste qui le souhaite le service d'un dramaturge de la maison.

### Introduisez-vous ces artistes dans le milieu professionnel ?

Oui, nous voulons les aider à trouver des lieux de résidence et des coproducteurs. Il est difficile de trouver des programmeurs qui invitent des pièces qu'ils n'ont pas vues en *live*, aussi essayons-nous d'inclure les artistes dans notre réseau dès le début de la création pour qu'ils aient une chance de montrer leur pièce ailleurs. Je n'aime pas quand une chorégraphie n'est montrée que trois fois à la Tanzhaus, et puis terminé !

### Quel est votre rapport avec la scène romande ?

J'ai un rapport très étroit avec la Suisse romande. Dès mes débuts à la Tanzhaus, j'ai invité des compagnies romandes car je trouvais la scène romande élaborée et vivante. J'ai constitué un bon réseau avec des programmeurs romands comme Philippe Saire, Patrick de Rahm, Claude Ratzé ou Sandrine Kuster. Nous échangeons des idées et des pratiques. Des noms d'artistes et résidences. Et aujourd'hui, nous avons le réseau Danse et Dramaturgie (voir encadré ci contre).

### Pensez-vous mettre sur pied de nouveaux projets ?

Je suis en train de mettre en place *The Fields*, grande compagnie qui rassemble de jeunes artistes et des artistes confirmés. Ce ne sera pas seulement une machinerie destinée à créer plus de spectacles, mais un collectif qui

## DANSE ET DRAMATURGIE

Biennal, ce programme propose des échanges de résidences et un accompagnement dramaturgique. Il permet à de jeunes chorégraphes suisses d'être accompagnés par des dramaturges dans le cadre du processus de création de leur pièce. Ce projet fait voyager les artistes à travers la Suisse et leur permet de tisser des liens avec de nouveaux lieux et publics. Il est mené par le Théâtre Sévelin 36 en partenariat avec la Tanzhaus à Zurich, la Dampfzentrale à Berne, Le TU-Théâtre de l'Usine à Genève et le Roxy-Birsfelden. Chaque lieu propose une artiste et son projet de pièce, et le Théâtre Sévelin 36 s'occupe d'engager le ou la dramaturge. Une plateforme finale réunit les cinq pièces pour les montrer au public et programmeurs. Intitulée *Stratagèmes*, elle aura lieu en juin 2020 au Théâtre Sévelin 36.

questionnera la société et tentera de trouver de nouvelles pistes pour faire rayonner la danse contemporaine. Un espace pour créer, penser, philosopher. Un moyen d'imaginer des relations et des collaborations différentes, notamment avec des scientifiques ou des personnes issues de différents domaines de la société. Je suis convaincue que c'est l'art du futur. Une clé pour rencontrer et communiquer dans différents domaines. Ainsi, nous donnons déjà des cours de danse dans un centre pour réfugiés: j'y ai vu récemment cinquante personnes déracinées et isolées s'exprimer par la danse.

## PHILIPPE SAIRE ET LE THÉÂTRE SÉVELIN 36

### Le Théâtre Sévelin 36 a une longue pratique avec la jeune création. Les Quarts d'heure, par exemple. Comment avez-vous réfléchi ce format ?

**Philippe Saire :** Cela a commencé en 2007. Je pensais qu'il fallait trouver un système sans pression pour donner une ouverture scénique aux jeunes chorégraphes en devenir et générer une émulation dans la région. On y voit des chorégraphes inabouties, d'autres qui fonctionnent mieux, mais c'est surtout l'occasion d'essayer quelque chose sans la nécessité et la pression d'une soirée complète. Très souvent, les créateurs ont envie de développer ce premier jet. Cette formule permet la confrontation d'un premier travail, en présence de programmeurs qui viennent en repérage. Il y a souvent des engagements suite aux Quarts d'heure. Depuis peu, j'essaie systématiquement de repérer une ou deux compagnies qui développeront leur projet sur une demi-heure au festival des *Printemps de Sévelin*. Le meilleur exemple est celui Yasmine Hugonnet. Après son Quart d'heure, elle a créé *Le Festival des postures* qui tourne encore aujourd'hui. Cette année, j'ai proposé à Victor Poltier et Sarah Bucher, ainsi qu'à Simon Crettol de développer leur travail sur une demi-heure aux prochains Printemps.

### En quoi consiste votre accompagnement ?

Nous proposons à ces jeunes artistes d'être accompagné par des artistes confirmés, chorégraphes, danseurs, metteurs en scène ou cinéastes. Ce sont des regards extérieurs. Ils voient ponctuellement le travail, le relance, expriment ce qu'ils lisent de ce qu'ils voient et posent des questions. Pas de vase clos, c'est essentiel. Parfois des collaborations se poursuivent. Les accompagnants sont tirés au sort pour chacun: cela pousse à sortir de ses familles habituelles.

### Comment travaillez-vous avec les étudiants de La Manufacture de Lausanne ou de la ZhdK de Zurich ?

Ceux de Zurich ne sont pas présents pour l'instant. Pour les Quarts d'heure, nous avons beaucoup de propositions de la Manufacture, du Marchepied et du Ballet Junior. Nous souhaitons que cette manifestation reflète la pluralité des styles de danse. Pour chaque édition, nous recevons 30 à 40 dossiers en moyenne. On reçoit même des dossiers de l'étranger. Nous en sélectionnons 5 à 7. C'est un endroit de stimulation pour la création régionale, mais ma priorité est le canton de Vaud. S'il y a encore de la place, ce qui arrive parfois, on élargit le cercle à la Suisse romande et, exceptionnellement, jusqu'en Suisse allemande. On ne prend pas des extraits de spectacles: la pièce proposée doit être d'une durée de 15 minutes au maximum. Ce n'est pas une plateforme de diffusion, c'est une plateforme pour s'essayer au métier de chorégraphe.

### Avez-vous d'autres formats d'aide à la création émergente ?

Danse et dramaturgie est un format d'accompagnement du processus de création. Car si la qualité des jeunes interprètes se professionnalise de plus en plus, il reste souvent, dans leur pièce, un problème de dramaturgie. Les chorégraphes étant des auteurs, je me suis adressé à la SSA puis à Pro Helvetia pour soutenir le projet. Je me suis ensuite approché de cinq lieux en Suisse romande et en Suisse allemande pour établir des partenariats. Chacun choisit un artiste de sa région qui participe à ce programme biennal. C'est aujourd'hui un projet important de stimulation de la création en danse contemporaine, qui inclut également un réseautage dans toute la Suisse.

### Qu'attendez-vous de ces différents formats d'accompagnement ?

La progression! Les Quarts d'heures, la demi heure des Printemps de Sévelin, la pièce issue de Danse et dramaturgie: ces trois formules sont comme des paliers. Elles offrent des opportunités à de nouvelles personnalités émergentes, elles permettent aussi son renouvellement. J'ai la chance d'avoir un lieu. On l'a construit pour ma compagnie. Il faut que cet endroit profite aussi à un maximum de jeunes artistes en phase de démarrage.

### En 20 ans, avez-vous pu voir les fruits de tout ce travail autour de l'émergence ?

Oui, mais pas de manière linéaire. Sévelin 36 est perçu comme un lieu qui favorise l'émergence, qui œuvre pour la danse. C'est d'ailleurs le premier lieu qui a reçu un prix de l'Office fédéral de la culture pour cela. Les jeunes compagnies qui passent aux Quarts d'heure sont reconnaissantes de l'opportunité donnée. En revanche, les résultats artistiques sont variables. Il y a des projets forts qui se radicalisent et d'autres pas du tout. C'est bien comme cela. Nous sommes dans une toute petite région et si chaque année sept nouvelles compagnie émergeaient des Quarts d'heure cela ne serait pas viable. Ce qui compte, c'est d'avoir la chance d'essayer quelque chose. Parfois, certains constatent que le métier de chorégraphe n'est pas fait pour eux. D'autres avancent avec succès. Comme Yasmine Hugonnet, Jasmine Morand, Claire Dessimoz ou Edouard Hue.

## ENTRETIENS

# Deux maisons belges offrent du temps, et plus encore

PAR WILSON LE PERSONNIC

## « GRAND STUDIO », UN PREMIER TREMPLIN

De Charleroi danse à la compagnie Ultima Vez (Wim Vandekeybus), la commune de Molenbeek-Saint-Jean revendique un rapport particulier avec la danse. Ce quartier, qui se veut un important bastion de la chorégraphie à Bruxelles a vu arriver en 2011 un nouveau voisin, qui a su rapidement se démarquer par son caractère audacieux: Grand Studio. Niché au premier étage d'un ancien bâtiment industriel, le lieu porte bien son nom: avec un plateau de plus de 250m<sup>2</sup> et une hauteur de plafond caractéristique de l'architecture industrielle, ce studio stupéfie par son ampleur et sa lumière.

Cet écrin propice au travail de création est né à l'initiative de ses deux co-directeurs Ivan-Vincent Massey et Benoit Marcandella. Après avoir travaillé au sein de compagnies de danse pendant de nombreuses années, ces complices ont mis à profit leurs expériences en partageant leurs expertises auprès de jeunes compagnies.

### LA GRATUITÉ DES SERVICES

Grand Studio semble représenter une bienveillante utopie: la mise à disposition gratuite d'un espace de travail et d'un accompagnement administratif sur mesure et sans aucune contrepartie. Si le budget de location d'un studio est souvent problématique pour les compagnies émergentes et que les chorégraphes passent parfois plus de temps dans les papiers administratifs que dans le studio, alors cette offre promet d'être salvatrice. Si le projet semble répondre à un véritable besoin partagé par un grand nombre de jeunes artistes, le service proposé par les deux directeurs reste singulier parmi la multitude de structures d'accompagnement pour la danse par ailleurs présentes sur le territoire. Aucun critère subjectif ne vient conditionner la sélection des

PAMINA DE COULON, RETOUR SUR L'L

L'auteure, metteuse en scène et performeuse suisse Pamina de Coulon a été en résidence à L'L de 2011 à 2015. Elle est aujourd'hui artiste associée à L'Arsenic à Lausanne et au Magasin des horizons à Grenoble. « Je sortais à peine de la HEAD à Genève et je n'avais pas encore conscience que la recherche pour un artiste ne va pas de soi. Pouvoir être en recherche sans être en production, ni asservi par des critères économiques est aujourd'hui extraordinaire. Le fait de pouvoir travailler sans but précis ni *deadline* est essentiel aussi bien en science qu'en art. Offrir du temps libre à un artiste, c'est beaucoup plus subversif que ça en à l'air. Ce dispositif permet de façonner quelque chose dans son esprit et dans sa manière de concevoir son propre travail, de l'écartier de la norme de super efficacité. J'avais à cette époque besoin de prendre confiance en moi, de prendre conscience de ma légitimité au travail. Même si ma pratique artistique implique encore intrinsèquement des temps de recherche en solitaire, je n'ai jamais pu retrouver ailleurs la même qualité particulière du temps qui m'a été offert à L'L. »

artistes bénéficiaire de leurs services. Seuls deux critères prévalent: être reconnu par la Fédération Wallonie-Bruxelles et ne pas bénéficier de convention ni de contrat-programme. La chorégraphe belge Louise Vanneste a été l'une des premières artistes à bénéficier du studio et de l'accompagnement de Grand Studio en 2011. Elle est aujourd'hui artiste en résidence à Charleroi danse. Pour elle, « Grand Studio, c'est un véritable incubateur pour la création émergente. Bien au delà d'un simple soutien concret, la structure a été un véritable soutien moral ».

### GRAND LUXE

Devenu en seulement quelques années un outil d'accompagnement indispensable dans le paysage artistique bruxellois, Grand Studio a également mis en place un réseau de structures de résidences à l'échelle européenne, avec, entre autres, la Tanzhaus de Zurich et Materiais Diversos au Portugal. Depuis 2015, Grand Studio travaille à son rayonnement en participant aux échanges au sein d'un autre dispositif international: le Réseau Grand Luxe qui compte aujourd'hui sept structures partenaires (Grand Studio à Bruxelles, les CCN de Lorraine et de Mulhouse, le CDCN de Strasbourg, le Trois C-L au Luxembourg, le Theater Freiburg en Allemagne et L'Abri à Genève). Les sept structures œuvrent à la mutualisation de leurs savoir-faire et de leurs espaces de travail, au service de projets nés sur leurs territoires. Délocaliser les résidences et faire voyager les projets artistiques par delà les frontières, de Molenbeek-Saint-Jean aux quatre coins de l'Europe, Grand Studio construit désormais un projet tentaculaire.

## « L'L », UNE STRUCTURE À REBOURS

Depuis sa création en 1990 par Michèle Braconnier, L'L occupe une place unique en son genre dans le vaste paysage des arts vivants à Bruxelles. D'abord lieu de répétition, de production et de représentation destiné à l'émergence, le théâtre ferme ses portes au public en 2008 pour devenir un lieu exclusivement dédié à la recherche en arts de la scène. Cette mutation radicale est la réponse de sa directrice face à la dégradation des conditions de travail des artistes qu'elle accueillait en ses murs. Avec pour ambition d'aller à rebours de la nécessité d'efficacité productive en flux tendu, dans un

temps très court, L'L offre un contexte qui permet d'échapper à la loi du marché et à l'exigence de rentabilité. Avec pour fer de lance la « défense de la recherche et la libération des artistes de cette obligation de résultat », le dramaturge Olivier Hespel (qui épaula Michèle Braconnier) souligne la distinction entre L'L et une résidence de création traditionnelle: « Ici, les artistes sont incités à prendre le temps pour perdre leur temps. » En effet, les projets de recherche accueillis à L'L sont tous détachés d'un but précis de diffusion, ils ne sont pas liés à des enjeux de production. Interroger sa propre pratique en terme d'efficacité peut être perçu comme un luxe aujourd'hui. A l'époque où le besoin de rentabilité du temps passé en résidence pourrait être anxiogène pour un artiste, ne plus être tenu par la rigidité d'un calendrier de production permet d'expérimenter de nouvelles dynamiques de recherche. Si le lieu offre un véritable espace de liberté aux artistes, il n'en demande pas moins un certain engagement rigoureux de leur part: quatre résidences en solitaire de minimum deux semaines par an sont imposées. Se retrouver seul dans un espace de recherche, pour une période libre permet de « rentrer dans une autre rythme de création et de se mettre en condition de travail » constate Olivier Hespel.

### RÉSIDENCES RÉMUNÉRÉES

Au delà d'un suivi dramaturgique avec l'équipe artistique, plusieurs rendez-vous sont également organisés au cours de ces périodes de travail: l'intervention extérieure d'un « mentor », un atelier avec des personnes étrangères au projet pour nourrir la réflexion, un accompagnement théorique et esthétique par un philosophe, etc. Ces résidences rémunérées se déroulent dans les locaux de L'L situés dans le quartier d'Ixelles à Bruxelles ainsi que dans d'autres structures partenaires de la capitale. Pour servir sa volonté de déplacer et de faire voyager la recherche dans les pays francophones – la langue française est une condition *sine qua non* pour les candidats qui souhaitent bénéficier du dispositif –, les artistes sont également invités à partir régulièrement en résidence chez des partenaires du lieu (entre autre Le Gymnase à Roubaix, le Studio Kelemenis/KLAP à Marseille, L'Usine C à Montréal, le Théâtre Sévelin 36 à Lausanne, etc.) Au regard des outils mis à disposition des artistes résidents, inutile de préciser que les places qui se libèrent à L'L sont rares. Le prochain appel à projet aura lieu en juin 2019.

RARES DONCA, NOUVEAU DIRECTEUR DE L'ABRI À GENÈVE, A CONSTITUÉ UN POOL DE ONZE ARTISTES ASSOCIÉS AU LIEU POUR UNE SAISON. PROVENANT DE TOUTES LES DISCIPLINES, ILS SONT À L'ABRI COMME DANS UN LABORATOIRE.

**Quel est l'objectif de votre projet pour L'Abri ?**

**Rares Donca :** Faire moins, mais mieux. La réalité du tissu culturel à Genève et dans la région est la suivante: l'offre de spectacles et d'événements est très forte — une dizaine de festivals, une vingtaine de théâtres... Cela ne faisait pas sens de proposer une saison de spectacles supplémentaire. J'ai cherché à ralentir le processus de production, à offrir du temps pour la recherche et le développement d'un projet, sans l'échéance d'un spectacle à la clé.

**Sur quels critères choisissez-vous vos jeunes artistes associés ?**

Je choisis des artistes émergents. L'émergence, c'est clairement le début d'un parcours. Les artistes sont récemment sortis de leur formation, ou dans les prémises d'un premier projet. Je vise aussi la pluridisciplinarité et je cherche à construire un groupe très hétérogène, avec dix à quinze artistes maximum par saison. Mes choix sont aussi orientés par ma subjectivité: je cherche à sentir une forme d'urgence, une énergie, une ambition, une forte volonté d'avancer et de questionner la pratique, un besoin de prendre position artistiquement.

**Que doivent-ils faire pendant cette année de résidence à L'Abri ?**

Ils doivent articuler un projet individuel. Questionner, échanger, collaborer s'ils le souhaitent. Ils ont le temps et l'infrastructure pour travailler, préciser la pensée et démarrer la production d'un projet. L'Abri, c'est l'étape où ils deviennent artistes à part entière. Ils se débarrassent d'éventuels réflexes d'école et prennent la mesure du statut d'artistes associé.e.s que cette résidence leur confère.

**Concrètement, comment travaillent-ils ?**

Chacun a une période de résidence individuel en studio de 1 à 3 mois. Il y a des rencontres avec tout le groupe chaque mois. Deux temps forts proposent des ouvertures de résidence, le premier sous la forme d'un séminaire en collaboration avec La Bâtie, le second pendant le festival Antigél avec un format portes ouvertes offrant un aperçu des pratiques. Enfin, des résidences avec des structures à l'étranger sont proposées, de deux à trois semaines, entre autres dans le cadre du réseau Grand Luxe, de la Paintbrush Factory en Roumanie et de Campo Abierto en Uruguay.

**Après cette saison de résidence, vous « lâchez » vos artistes ?**

Nous travaillons dans une logique déployée sur une ou deux années après la sortie de résidence qui permettrait d'activer un accompagnement et un suivi de la production. Cette phase de production se ferait en partenariat avec d'autres structures, par exemple La Bâtie, ou par le biais du temps fort Emergentia mis en place avec le Théâtre de l'usine et l'ADC. L'Abri peut jouer un rôle de relais entre ses artistes et les partenaires producteurs.

**Quels sont les écueils à éviter avec les artistes émergents ?**

Leur proposer une production avec relativement peu de temps de travail dans un contexte d'envergure, c'est vraiment à double tranchant. C'est un cadeau, mais c'est aussi une mise en danger. La pression et les enjeux peuvent être importants. Si le résultat ne convainc pas sur le moment, cela peut fragiliser la suite du parcours de l'artiste. Je mise sur une confiance réciproque, avec plusieurs temps et formats de confrontation publique qui permettent de réajuster et affiner son travail. Dans un esprit de laboratoire.

A

D

association pour la  
danse contemporaine  
genèvemars  
— juin  
2019

C

Gaëlle Bourges — Gregory Stauffer et Johannes Dullin  
et Ariel Garcia — Emergentia — Aurélien Dougé et  
Rudy Decelière et Perrine Gado — Christian Pizzo —  
Le Ballet Junior et Olivier Dubois —  
Marthe Krummenacher et 16 guests —  
La Manufacture et Kiriakos Hadjiioannou et  
Elina Pirinen — radio Station Debout

adc-geneve.ch

L'ADC bénéficie du soutien de la Ville de Genève

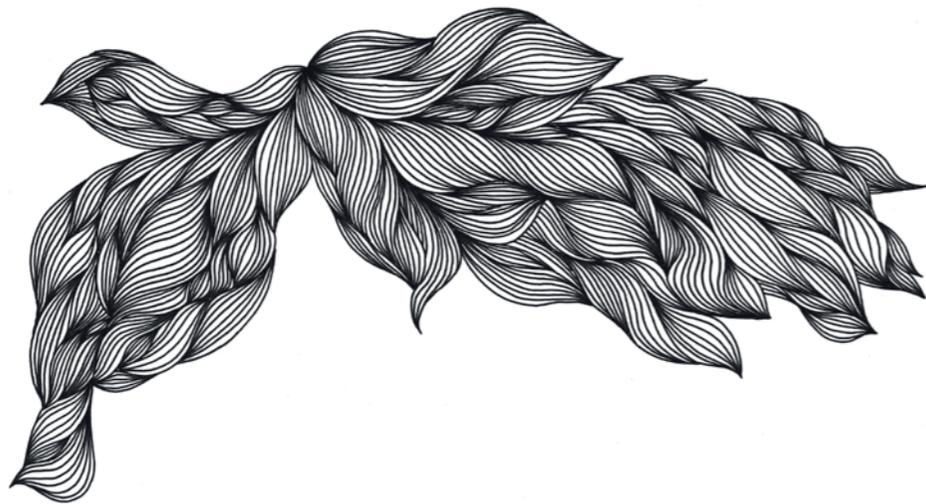
design office.ch

© DIOTHEIM

FLUX  
LABORATORY  
WWW.FLUXLABORATORY.COMLA FONDATION FLUXUM  
ET LE FLUX LABORATORY  
SOUTIENNENT L'ADC.

# YAN DUY- VENDAK

s'entretient avec **METTE**  
**INGVARTSEN**



Yan Duyvendak

a vu

*21 pornographies*

à La Bâtie

en septembre

2018. Choc.

Plaisir.

Admiration.

Nous lui avons

proposé d'entrer

en dialogue avec

la chorégraphe

danoise Mette

Ingvartsen. Ils

inaugurent ainsi

une rubrique

d'interview

d'un.e artiste par

un.e autre.

**YAN DUYVENDACK** Je suis très intéressé par le processus de création de *21 pornographies*.

**Comment as-tu constitué le matériel de base, les différentes scènes de film, les extraits de texte? Quels étaient les critères de choix?**

METTE INGVARTSEN J'ai commencé par considérer le champ élargi de la pornographie, à savoir un champ qui n'est pas seulement composé d'images de corps humains qui copulent, mais qui se conçoit plutôt comme une structure d'excitation-frustration-excitation que l'on retrouve dans de nombreux secteurs de la société. Par exemple, dans la production de produits de consommation qui reposent sur le désir, ou dans l'utilisation de «structures orgasmiques» — je pense ici à la qualité orgasmique de l'actualité, ou à la profonde frustration provoquée par le suspens de la fin d'un épisode d'une série *Netflix* qui te donne envie de rester collé à l'écran pour voir l'épisode suivant.

Après avoir cherché toutes sortes d'images et de textes qui correspondaient à ces critères, j'ai commencé à m'intéresser à la pornographie sous un angle plus historique. J'ai trouvé un texte de Susan Sontag, *Conférence sur la pornographie classique*, dont l'effet a été déterminant sur ma performance. Dans ce texte, Sontag démontre comment le Marquis de Sade utilise une forme de satire littéraire, ou de parodie, pour produire une critique sociale du système politique dans lequel il vit. Le lien entre écriture, imagination, humour, mais également horreur, cruauté et abus de pouvoir est devenu un nouveau critère dans le choix des matériaux que j'ai finalement utilisés pour cette performance.

**As-tu commencé par l'écriture du texte avant de travailler le corps?**

Oui et non. L'idée de vouloir travailler sur l'imagination et sur la façon dont la description des scènes peut traiter différentes formes de cruauté a précédé le travail physique. Mais j'avais aussi cette idée très nette et tangible de travailler physiquement l'imaginaire porté par cette notion de «manger de la merde». Je voyais comment je pouvais exprimer cela sur scène, en décrivant les récits écrits par le Marquis de Sade tout comme le récit filmique de Pasolini, *Salò ou les 120 journées de Sodome*. Cette scène, je pense, était la première que j'ai vraiment testée en studio. Ironiquement, c'était le jour où Donald Trump a été élu président des États-Unis.

**Dans la pièce, tu parles non-stop ou presque. Un texte compliqué, appris par cœur et ajouté en partie à des mouvements, avec des adresses au public et des déplacements dans les gradins. Comment est-ce que tu as réparti les différents couchés de sens, entre celles du corps, de la voix et de l'espace?**

J'utilise des techniques développées dans *Spéculations* (2011) et *69 positions* (2014). Dans ces deux précédentes performances solo, j'ai beaucoup travaillé sur les descriptions de sources existantes. Parfois, ces sources se réfèrent à l'art, au cinéma ou à la littérature; d'autres fois elles proviennent d'images documentaires, comme par exemple des coupures de presse, des récits d'expériences concrètes, des images et des séquences filmées.

En mettant en scène ces matériaux, j'essaie d'incarner ce qu'ils représentent. Cela va des personnages, des voix et paroles qui sont proférées, aux animaux morts, rochers ou tout autre matériau non humain. En m'engageant dans ce type de processus, je vois mon corps devenir une sorte de vaisseau, habitacle de spéculations historiques, présentes et futures. J'ai également une approche créative envers les matériaux avec lesquels je travaille. J'imagine ce que j'aurais ressenti si j'avais fait moi-même ces actions que je vois en image, puis j'essaie de trouver un moyen d'incarner cette sensation. Ainsi mon imagination peut traduire et transmettre cette sensation aux corps des spectateurs. Il est très important, à mes yeux, que l'imagination soit un processus viscéral et corporel, sans distinction entre l'imaginaire du corps et l'imaginaire de l'esprit.

**J'ai la sensation que dans chaque œuvre d'art radicalement forte, il y a souvent une « opération », une seule, qui est à l'œuvre: la répétition, le décalage, le ralentissement, la densification, etc. Est-ce que tu as travaillé avec une ou des opérations particulières ici? D'après moi, tu fais des translations, comme on le fait en géométrie, par exemple, ou la transformation géométrique d'un objet correspond à un glissement sans déformation de cet objet.**

J'imagine que l'opération de l'imagination est un principe déterminant. Tout comme l'idée d'un récit-cadre, de *frame story*: j'assemble différentes sources dans une sorte de récit halluciné de *frame stories* qui se croisent et se décroisent. La décision de travailler sur ce genre de structure porte autant sur la technique que le contenu.

**Est-ce que cette notion d'« opération » t'est familière?**

Je réfléchis pour ma part en termes de « mécanismes d'affect ». Mais peut-être qu'on peut aussi appeler cela les « opérations des affects »...

**Les opérations me semblent très liées au monde de l'art visuel... Est-ce que tu puises dans différentes disciplines?**

Oui, mon travail sur le langage a beaucoup à voir avec ma façon de penser la chorégraphie comme un champ élargi incluant toutes les disciplines artistiques, mais aussi le monde et ses paradigmes sociaux et politiques.

**Comment décrirais-tu ton rapport à la voix et au corps?**

La voix est une partie du corps, une fonction corporelle que j'utilise pour créer une chorégraphie. On peut la faire bouger ou danser comme le reste, que ce soit par l'émission de sons incompréhensibles ou la création de structures linguistiques complexes.

**Quelle est la question de départ qui t'a amenée à faire cette pièce?**

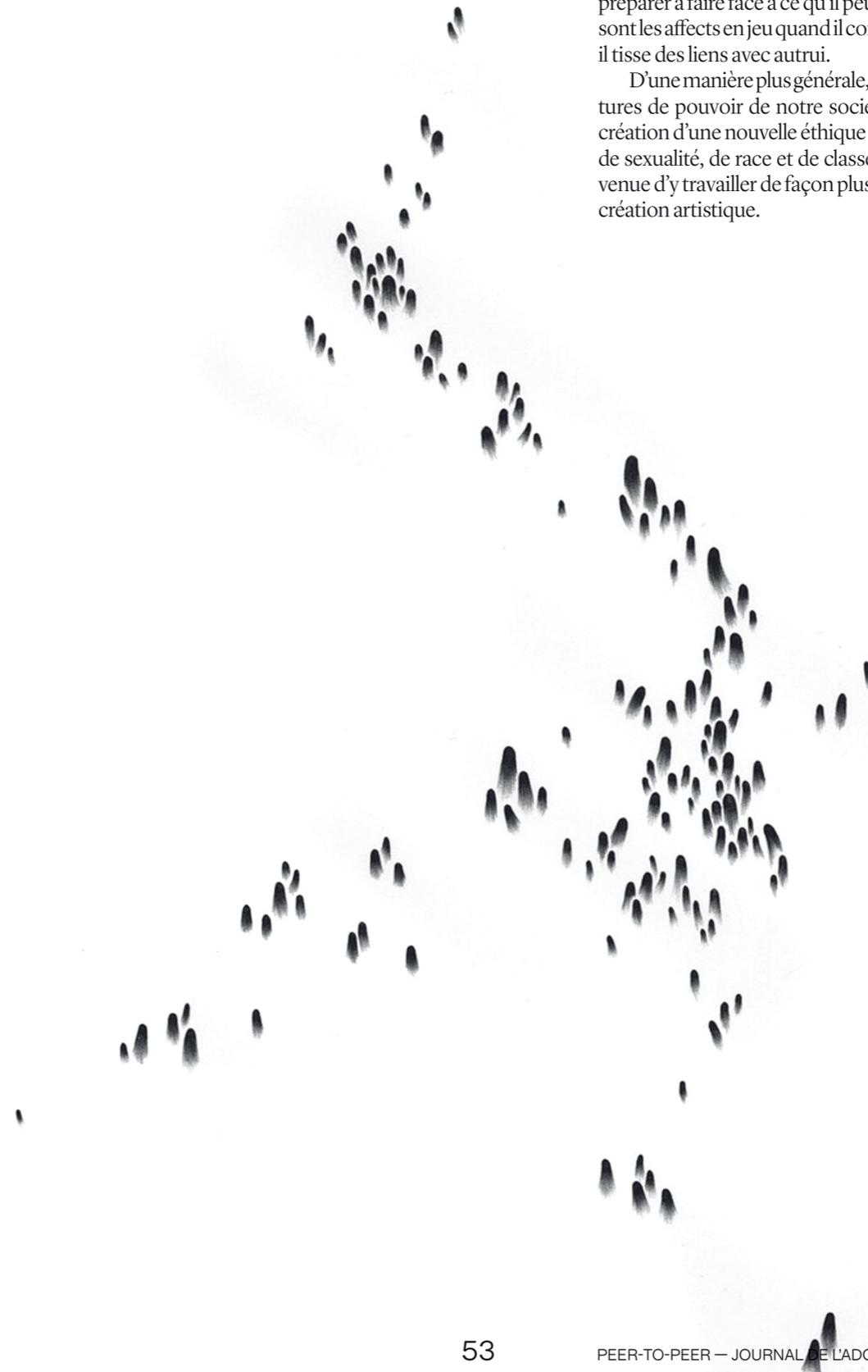
L'idée de cette performance m'est venue après avoir fait *69 positions* et *7 Pleasures*, qui pour moi ne traitaient pas de pornographie. Néanmoins, on m'a souvent posé la question suivante: ces œuvres critiquent-elles la pornographie et l'économie actuelle de l'imagerie sexuelle? Bien entendu, la réponse était oui, mais j'ai toujours dit non. A mes yeux, la question la plus importante était de voir comment notre sphère privée et notre sphère publique sont en train de fusionner, et comment il est de plus en plus difficile d'établir une distinction claire entre les deux. Selon moi, *21 pornographies* formule une réponse à cette question. Elle m'offre aussi l'opportunité de m'intéresser à la question de la pornographie et, plus particulièrement, aux côtés les plus sombres de l'imaginaire sexuel, que je n'avais pas encore abordés dans mes précédentes œuvres.

**Et quelle est la question à l'arrivée, là où la pièce t'a amenée?**

Elle m'a amené à me demander quels autres sujets en dehors de la sexualité pourraient m'occuper artistiquement! Après avoir travaillé cinq ans sur la sexualité, *21 pornographies* marque la fin d'une période.

**Je me suis rendu compte que beaucoup d'artistes se considèrent engagé.e.s politiquement, mais que cet engagement se situe le plus souvent à des endroits très divers. Te considères-tu comme une artiste engagée?**

Oui, je me considère comme politiquement engagée. Mais je pense aussi que j'essaie d'exprimer mon engagement par ce que je fais artistiquement, ce qui induit pas mal d'ambiguïté. Je n'aime pas proclamer des messages politiques clairs sur scène. Je pense que si le but est de provoquer un changement politique, il vaut mieux dans ce cas faire de la politique. L'art, à mes yeux, opère de façon plus imprévisible et subtile. Cela ne veut bien entendu pas dire qu'une œuvre ne peut pas avoir d'impact politique.



Pour moi, les performances que j'ai créées sur la sexualité ont beaucoup à voir avec une réflexion sur le capitalisme et les formes de manipulation affective utilisées par l'économie néolibérale dans laquelle nous nous trouvons. Il y a aussi une réflexion sur le corps en tant que lieu de résistance à ces formes de manipulation affective. La stratégie que j'ai utilisée est de créer une situation théâtrale dans laquelle le public est invité à prendre conscience de ce que cela déclenche chez lui en termes d'affects. Cette prise de conscience peut potentiellement le préparer à faire face à ce qu'il peut rencontrer dans sa vie de tous les jours: quels sont les affects en jeu quand il consomme, quand il vote, quand il baise ou quand il tisse des liens avec autrui.

D'une manière plus générale, je ressens le désir profond de repenser les structures de pouvoir de notre société, de promouvoir une meilleure égalité et la création d'une nouvelle éthique lorsqu'il s'agit d'aborder les questions de genre, de sexualité, de race et de classes sociales. Je pense également que l'heure est venue d'y travailler de façon plus militante — et plus seulement par le biais de la création artistique.

FONDATION  
DANCE  
AREA

2<sup>ème</sup> FESTIVAL  
INTERNATIONAL  
JEUNES BALLETS  
4-6 AVRIL 2019  
G E N È V E

PRELJOCAJ BALLET JUNIOR  
BALLET JUNIOR DE GENÈVE  
JOHN NEUMEIER NATIONAL YOUTH BALLET  
AREA JEUNE BALLET  
VERVE



SPECTACLES. MASTERCLASSES. AUDITIONS  
FONDATIONDANCEAREA.CH

FESTIVAL INTERNATIONAL 15-26  
DE DANSES URBAINES MARS 2019  
GENÈVE

# GROOVE'N'MOVE

WWW.GROOVE-N-MOVE.CH

QUE FAIT  
DE NOUS  
LE  
CYBER-  
MONDE?

Danse 20 mars  
Cloud de Perrine Valli

Théâtre Forum Meyrin  
forum-meyrin.ch

Vient de paraître

## Steve Paxton aux Éditions Contredanse

**LA GRAVITÉ**  
Dans cet opuscule inédit, le danseur Steve Paxton retrace une vie en compagnie de la force de gravité. Des souvenirs du premier vol en avion aux cours de danse, de méditations métaphysiques à l'observation de cochons, Steve Paxton interroge ce qui est à la limite de notre conscience et convie nos sens à entrer dans la danse. Traduit par Denise Luccioni.

**GRAVITY**  
Steve Paxton

**MATERIAL FOR THE SPINE**  
a movement study / une étude du mouvement

WWW.MATERIALFORTHE SPINE.COM  
La publication digitale interactive *Material for the Spine - a movement study / une étude du mouvement* est désormais disponible en ligne. English version / Sous-titres français.

Catalogue complet  
www.contredanse.org

Biennale  
des Arts inclusifs  
20-26.05.2019  
Genève

Théâtre, Danse, Cinéma,  
Arts plastiques, Conférence  
La Comédie, Le Grütli, Andata/Ritorno,  
Villa Dutoit, Fondation Bodmer

# OUT OF THE BOX

biennaleoutofthebox.ch

## ÉCOLE DE DANSE DE GENÈVE

venez  
découvrir le  
programme  
de cours pour  
adultes

L'imprimerie  
6 rue du Pré Jérôme  
Plainpalais

www.edgeneve.ch

022 329 12 10

## RENCONTRES PROFESSIONNELLES DE DANSES — GENÈVE Formation continue mars — juin 2019

**GREGORY STAUFFER**  
MASTERCLASS AUTOUR DU  
SPECTACLE *The Wild West Show!*  
● SA. 16 MARS  
● DE 10H À 13H  
PLATEAU DE L'ADC EAUX-VIVES

**NOELIA TAJES**  
INITIATION À LA CHORÉOLOGIE,  
CONFÉRENCE-LECTURE  
● MA. 26 MARS  
● DE 19H À 21H  
STUDIO CFC DANSE  
9 RUE PICTET-DE-BOCK

**ISABELLE RÉMY**  
PRENDRE LA PAROLE EN PUBLIC  
● SA. 30 MARS  
● DE 10H À 13H  
STUDIO CFC DANSE  
9 RUE PICTET-DE-BOCK

**SOROUR DARABI**  
MASTERCLASS AUTOUR  
DU SPECTACLE *Fracti(e)*  
● DI. 7 AVRIL  
● DE 10H À 13H  
STUDIO L'ABRI —  
1 PLACE DE LA MADELEINE

**AURÉLIEN DOUGÉ**  
MASTERCLASS AUTOUR  
DU SPECTACLE *Au risque de...*  
● SA. 4 MAI  
● DE 10H À 13H  
PLATEAU DE L'ADC — EAUX-VIVES

**URS STAUFFER**  
ATELIERS DE C.I. ET BMC  
● DU MA. 14 AU JE. 16 MAI  
● DU MA. 25 AU JE. 27 JUIN  
● DE 14H À 17H  
STUDIO NOEMI LAPZESON  
MAISON DES ARTS DU GRÜTLI

**EDOUARD HUE**  
ATELIERS  
● SA. 25 ET DI. 26 MAI  
● DU LU. 19 AU VE. 21  
● DE 10H À 13H ET DE 14H À 17H  
LIEU À DÉFINIR

LE TARIF DES MASTERCLASS  
ET DES ATELIERS EST DE  
10 FRANCS / HEURE.  
INFOS ET INSCRIPTIONS:  
WWW.RP-GENEVE.CH — RP@  
RP-GENEVE.CH

# Bande J

Troupe Acrylique Junior  
création 2019

## Sept secondes ou la banalité du mal

de Falk Richter

Théâtre de la Parfumerie  
du 3 au 12 mai 2019

Réservations  
022 300 23 63  
reservations.parfumerie@gmail.com

# CARNET DE BAL

## MARCO BERRETTINI

Marco Berrettini est en résidence pour la reprise 2019 de *Sorry, do the tour. Again!* au CND à Paris puis à l'Arseenic de Lausanne, où la première à lieu ce printemps.

## GUILHERME BOTELHO

Guilherme Botelho et la C<sup>ie</sup> Alias donnent une représentation de *Contre-mondes* à l'Equilibre de Fribourg puis présentent au Théâtre du Crochetan de Monthey leur dernière création, *Normal*, dont la première a eu lieu en novembre 2018 au Théâtre Forum Meyrin.

## MÉLISSA CASCARINO

Mélina Cascarino est au Théâtre du Galpon en mai avec la pièce *PETROLE*. En juin, elle participe au *BIG 2019*, biennale des espaces d'arts indépendants de Genève. En ouverture du festival *les Aubes musicales* aux Bains des Pâquis, elle présente l'installation chorégraphique *Notte Ab-Joy ou l'ivresse poétique*. Elle travaille avec Pascal Gravat sur une nouvelle pièce, *WILD ROSE*, pour la saison prochaine. Elle anime des ateliers de danse contemporaine pour les élèves du Studio théâtre.

## LA C<sup>IE</sup> 7273

Nicolas Cantillon donne une formation *FuittFuitt* au Cairo Contemporary Dance Center. Le tournage du film *In search for Tarab*, réflexion autour du parcours chorégraphique de Laurence Yadi et Nicolas Cantillon au Moyen Orient, est finalisé au Caire avec les réalisateurs Sandra Gysi et Ahmed Mohsen. *Tarab* est reprise à Châteaue

Rouge à Annemasse, puis retour au Caire, où la compagnie est en création pour une pièce présentée au Falaki Theater.

## FOOFWA D'IMOBILITÉ

Footwa d'Imobilité et la danseuse Alizée Sourbé reviennent du Festival Fari Foni Waati à Bamako et des Journées historiques de la danse de Bobo-Dioulasso où ils ont présenté *Dancewalks* et *DANSONgS*. *Dancewalk* s'en va dans le cadre de Hiver de danses avec une marche de La Chaux-de-Fonds à Neuchâtel; *Dancewalk — Rétroperspectives* est présenté suite à une résidence au Centre des arts de l'Ecole internationale de Genève; *Dancewalk* et *DANSONgS* sont performés en Egypte avec les participants d'une série d'ateliers. Une *Dancewalk* et la projection du film *Dyade* sont présentés à la Biennale de danse du Val de Marne, en collaboration avec le CCS et la Briqueterie, puis *Dyade* et *DANSONgS* s'en vont à Tours et au Tessin.

## CAROLINE DE CORNIÈRE

Caroline de Cornière travaille sur son prochain projet chorégraphique, *Entre les deux épaules* autour du journal *Traces de vie* d'Alice Rivaz, programmé au Théâtre du Galpon en mai 2019. Elle propose un projet de médiation sur l'écriture biographique et la danse avec des classes et un atelier tout public dans le cadre de la Fête de la danse. Elle anime également deux ateliers corporiels sur le plateau de l'ADC autour des pièces *La belle indifférence* de Gaëlle Bourges et *Ceci est une rencontre* de Marthe Krummenacher. Caroline de Cornière travaille avec la C<sup>ie</sup> Dansehable comme chorégraphe pour la prochaine production, *Enso*, prévue pour le mois de novembre.

## AURÉLIEN DOUGÉ

Aurélien Dougé est en résidence de création à Paris au point Ephémère et au centre-quinatre, à Genève au Centre des arts de l'Ecole internationale ainsi qu'à l'ADC où il crée en mai *Au risque de...*

## DANSEHABILE

Dansehable et sa performance *Boléros*, conçue par Inkörper Company — compagnie de Aurélien Dougé — est reprise dans le cadre de la Journée inclusive du Musée de la Croix Rouge et du Croissant Rouge à Genève. La nouvelle performance *Liens*, chorégraphiée par Maroussia Ehrnrooth et Ulinka Vitale avec Dansehable et l'association Cérébral est présentée en mars au Centre des arts de l'Ecole internationale de Genève. Dansehable propose des ateliers inclusifs de gym douce, danses urbaines, danses pour adultes et enfants.

## MEHDI DUMAN

Mehdi Duman présente au Camden people's theatre à Londres *Anchor*, pièce créée en collaboration avec la chorégraphe Elsa Couvreur de la compagnie Woman's Move. La pièce est montrée ensuite dans le cadre de la Fête de la danse et au festival Rêves d'avant l'aube à Paris.

## LUCIE EIDENBENZ

Lucie Eidenbenz est en résidence de recherche à Utopiana — Genève pour le projet *Faune, faune*, programmé en septembre dans le cadre de leur biennale titrée 1000 écologies.

## MARIE-CAROLINE HOMINAL

Marie-Caroline Hominal débute les répétitions de *Hominal / Xaba*, seconde pièce de la série *Hominal / XXX* pour laquelle elle invite la chorégraphe et performeuse sud-africaine Nelisiwe

Xaba. Elle donne un workshop à l'ECAL—Ecole cantonale d'art de Lausanne, puis part en tournée en Amérique du Sud où elle présente son travail au FIDCU à Montevideo, à la Biennale de performances de Buenos Aires ainsi qu'à la Galerie El Gran Vidrio à Cordoba. Elle est invitée au festival No new idol à Riga. Elle joue *Duchesses*, pièce créée avec François Chaignaud en 2009, au festival Extensions sauvages à La Ballue.

## ÉDOUARD HUE

Edouard Hue tourne avec son solo *FORWARD* au CCS à Paris, au Festival international de danse de Ouagadougou, à Ciné-Théâtre à La Mure, au FIDCDMX à Mexico, au festival off d'Avignon. Il termine la création des dernières années du CFC danse. Il répond à la commande d'un duo pour le Yokohama Ballet Festival au Japon en collaboration avec Yurié Tsugawa.

## GILLES JOBIN

Gilles Jobin et sa compagnie poursuivent la tournée de *VR\_1*, pièce en réalité virtuelle. Après 3 semaines à la BAM / Brooklyn academy of music à New York dans le cadre du Teknopolis festival, *VR\_1* s'installe à La Comédie de Genève au mois d'avril avant d'initier une tournée en Asie et en Russie (à suivre sur www.VR-l.space). Parallèlement, Gilles Jobin continue ses travaux de recherches. Ainsi le projet en réalité augmentée *Magic Windows*, lauréat du concours d'intervention artistique art & architecture de la restauration de l'Aula des Cèdres de la Haute Ecole pédagogique (HEP-VD) sera présenté en septembre 2019.

## IOANNIS MANDAFOUNIS

Ioannis Mandafounis revient d'une tournée en Angleterre avec la pièce *Make sure you have exhausted all that is communicated through stillness and silence*, en collaboration avec Brice Catherin. La performance *One One One* est présentée à l'Alhambra en ouverture du documentaire *Les voyageurs, un temps de rêve*, réalisé par Grégoire Korganow à

l'EMS Le Nouveau Prieuré. Ioannis Mandafounis présente deux pièces au Théâtre du Lignon: *B-Cut* réalisé avec les habitants de la ville de Vernier et sa nouvelle création *Faded*, en collaboration avec l'artiste Antigone Frida. La pièce est ensuite programmée à l'Onassis cultural center à Athènes et au Stadttheater à Freiburg.

## LA RIBOT

La Ribot est conviée par le Mercat des Flors, associé au MACBA / Museu d'Art Contemporani de Barcelona, à réaliser une constellation de ses travaux: *Panoramix* (1993-2003), *Laughing Hole* (2006), *Despliegue* (2001), *Mariachi 17* (2009), *Beware of Imitations!* (2014) et *Another pa amb tomàquet* (2002). Elle performe également *Pièce distinguée n°45* (2016) au MACBA où y est également exposé *FILM NOIR* (2014-2017). *Happy Island* (2018) avec la compagnie de danse inclusive Dançando com a Diferença, prend part à la tournée suisse qu'organise IntegrART et Out of the box, biennale des arts inclusifs à Genève. La pièce va ensuite au festival Latitude Contemporaine à Lille. Actuellement artiste associée du CND à Paris, La Ribot prend part à CAMPING avec le groupe Dançando com a Diferença. Elle poursuit le travail de création d'une nouvelle pièce, en collaboration avec Mathilde Monnier et Tiago Rodrigues, présentée au Théâtre de Vidy en septembre. La Ribot continue son enseignement à la HEAD durant le premier semestre 2019.

## MARCELA SAN PEDRO

Marcela San Pedro et Nicolas Wagnières viennent de terminer le film *A la Recherche des pas trouvés* sur la démarche pédagogique de Noemi Lapzeson. Ce DVD, dont la sortie est programmée pour le premier semestre 2019, est un outil pédagogique de consultation destiné à toute personne intéressée par la transmission en danse contemporaine et qui témoigne des 50 années d'enseignement de Noemi Lapzeson. La maquette du film a été présentée en janvier lors de l'hommage rendu à Noemi au Grütli.

## RÉBECCA SPINETTI

Rébecca Spinetti présente *Dédoublement, le hasard du commun!* à la Salle communale de Genthod. Elle travaille sur sa nouvelle pièce pluridisciplinaire, *Paroles d'Arbre, murmures de l'invisible*, présentée au Château de Penthes dans le cadre de la Nuit des musées et donne une masterclass pour la Compagnie junior du Centre de danse Open-Mouvement à Danse-Equilibre à Neuchâtel.

## GREGORY STAUFFER

Gregory Stauffer, Ariel Garcia et Johannes Dullin co-écrivent *The Wide West Show* coproduit par l'ADC et visible dans le *Programme commun*. Gregory Stauffer donne un atelier de performance avec les élèves du CFC danse. Il crée avec les danseur/euses du Marchepied une performance pensée pour les environnements publics et réalise avec les plus jeunes élèves de la Manufacture un travail présenté fin mai à la Manufacture puis à l'ADC.

## JÓZSEF TREFELI

József Trefeli est revenu de Bonn où il a travaillé en résidence sur sa prochaine création, *HEIR WAVE* dont la première est présentée à la Dancehouse de Melbourne. Il est chorégraphe invité par le Théâtre Brétigny et participer à la commande *La Beauté du geste*. Les étapes du projet participatif *#TRACES* de József Trefeli et Mike Winter s'organisent dans le Jura et en Valais avec des enfants. *#Valais* débute en mai en collaboration avec le TLH de Sierre, le ZeughausKultur de Brig et le Théâtre du Crochetan à Monthey. *Creature*, production co-signée avec Gábor Varga, tourne en Allemagne au Tanzmainz festival et à Valses-Bains. La production *JINX 103* va à Adelaide et au Fairbridge festival à Perth. Cette dernière est également présentée en Catalogne dans le cadre du Sismograf festival. La Fête de la danse donne l'occasion de découvrir plusieurs pièces de la

compagnie, notamment *LIFT* à Brig et *Creature* à Fribourg.

## CINDY VAN ACKER

Cindy Van Acker présente au Theater aan het vrijthof à Maastricht *Elementen I - Room*, pièce créée pour le Ballet de Lorraine. *La Flûte enchantée*, mise en scène de Romeo Castellucci à la Monnaie en septembre 2018 et dont Cindy Van Acker a signé la chorégraphie, est reprise à l'Opéra de Lille. Après le solo pour Daniela Zaghini présenté à Antigal, la chorégraphe crée un solo pour Mathieu Chayrigues et un solo pour le musicien Louis Childs. Elle est invitée à remonter *Anechoic* et à présenter *Knusa/Insert Coins* à la Dancehouse de Melbourne.

## RUDI VAN DER MERWE

Rudi van der Merwe présente une nouvelle pièce/film documentaire, *Lovers, Dogs and Rainbows* dans en Afrique du Sud à Oudtshoorn (festival KKNK), Cape Town (ICA) et Pretoria (*Dance Umbrella*). Il collabore avec József Trefeli et Victoria Chiu sur *HEIR WAVE* créée à la Dancehouse de Melbourne. Il est interprète dans *Speechless Voices* de Cindy Van Acker et commence la création *WUT/MUT* avec Michèle Pralong.

## KYLIE WALTERS

Kylie Walters joue dans le film de Wim Vandekeybus projeté pour son spectacle *TrapTown*. Elle commence les répétitions avec la chorégraphe Lara Barsaq pour son spectacle *IDA* co-produit par Charleroi Danse et les Brigittines en Belgique.

## PERRINE VALLI

Perrine Valli prépare sa création tous publics, *Cloud*, dont la première a lieu au Théâtre de l'Octogone à Pully. La pièce est ensuite présentée au Forum Meyrin puis au festival Le Grand Bain, au Théâtre du Crochetan à Monthey et enfin au Dôme Théâtre d'Alberville. Une petite forme, *Jour Blanc*, est présentée à Champigny-en-Vanoise, à Ugine

et au CCRD à Delémont. *Sun Trip*, création 2016 avec le groupe The Sunfast, est à la Dancehouse Melbourne.

## BALLET JUNIOR DE GENÈVE

Saison française pour le Ballet Junior avec les spectacles et créations de Maguy Marin, Rachid Ouramdane et Olivier Dubois. De nombreux artistes interviennent dans le cadre de la formation: Ioannis Mandafounis, Ian Garside (un ancien de DV8), Jos Baker (un ancien de Peeping Tom), Sam Coren (Hofesh Shechter Co), Pascal Marty (Göteborg Ballet). L'audition pour intégrer le Ballet Junior a lieu les 30 et 31 mars.

## CFC DANSE

La pièce de fin d'études est créée par Edouard Hue. Tabea Martin et Rudi van der Merwe sont en workshop avec les élèves de 2<sup>e</sup>. Les élèves de 1<sup>ère</sup> travaillent avec Ruth Childs sur des extraits du répertoire de Lucinda Childs. Les auditions des futurs candidats ont lieu le 9 mars. En mai, le CFC participe à la Fête de la danse et en juin à la Fête de la musique.

## C<sup>IE</sup> ACRYLIQUE JUNIOR

La Bande J — C<sup>ie</sup> Acrylique Junior présente sa nouvelle création, *7 secondes* ou la banalité du mal d'après *7 secondes* de Falk Richter en mai au Théâtre de la Parfumerie.

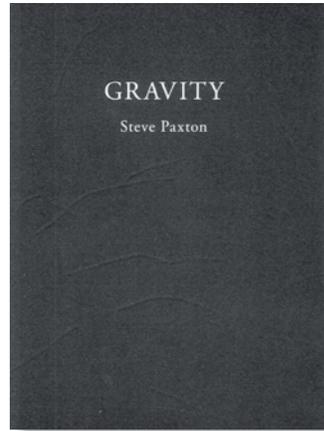
## PROJET H107

Projet H107 favorise la rencontre entre artistes, jeunes danseurs, enfants et grand public. Des résidences sont proposées pour des artistes en arts vivants intéressés par l'échange, pour un projet fini ou une recherche sans but de production. Chaque jeudi à 19h, le lieu s'ouvre au public autour du travail des artistes en résidence. Le lieu accueille également l'espace «Création, semis et palabres, fonds d'archives Manon Hotte» ainsi que le Groupe jeunes danseurs du Projet H107, et des ateliers de création en danse contemporaine pour les enfants et adolescents.

DANS LES BUREAUX DE L'ADC  
82-84 RUE DES EAUX-VIVES  
OUVERT LE JEUDI DE 10H À 13H  
OU SUR RDV AU 022 329 44 00

LES LIVRES DE CET ARTICLE PEUVENT ÊTRE CONSULTÉS OU EMPRUNTÉS À NOTRE CENTRE DE DOCUMENTATION QUI COMPREND PLUS DE CINQ CENTS LIVRES SUR LA DANSE, AUTANT DE VIDÉOS OU DVD ET UNE DIZAINE DE PÉRIODIQUES SPÉCIALISÉS.

## CONTACT IMPROVISATION



STEVE PAXTON, GRAVITY, CONTREDANSE, 2018

Un petit livre du grand danseur américain Steve Paxton. Sur la gravité. Formé en gymnastique puis interprète chez Merce Cunningham et José Limon, cet expérimentateur a développé dès le début des années 70 la pratique du Contact Improvisation. Une stratégie de liberté qui a bouleversé l'impulsion et la transmission du mouvement. Une méthode d'entraînement ou de composition dans laquelle le danseur maintient constamment le contact avec son ou ses partenaires. «Un art martial sans le martial, un art-coopéra-

tion», explique Steve Paxton. *Gravity* réunit de courtes méditations ou anecdotes sur l'expérience de la gravité au travers de la marche, de la station debout, de la danse. Avec un détour par un Centre européen de l'Espace en Belgique, où Paxton est invité à expérimenter une machine tournante qui lui fera vivre la double impression troublante d'être à la fois assis sur son siège et propulsé dans les airs: son système vestibulaire, pourtant conditionné par une vie d'acrobaties, de roulades, de rotations et d'extravagances spatiales, complètement dupé.

Un aveu vers la fin de cet ouvrage à la fois léger et profond: «It's difficult to find words to talk about the feelings of gravity...»

## FEMMES PUISSANTES



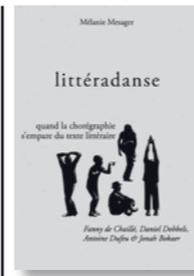
MONA CHOLLET, SORCIÈRES. LA PUISSANCE INVAINCUE DES FEMMES, ZONE, LA DÉCOUVERTE, 2018

A travers les mouvements féministes, la figure de la sorcière a pu reconquérir des points en popularité. Les guérisseuses, vieilles femmes et femmes indépendantes du passé, celles qu'on a traquées, chassées, brûlées par centaines à la Renaissance ont globalement été réhabilitées. La démonstration de Mona Chollet est pourtant imparable lorsqu'elle pointe trois catégories qui sont aujourd'hui stigmatisées et perçues comme menaçantes

pour la société. Les femmes indépendantes, les femmes sans enfants et les vieilles femmes sont les nouvelles sorcières. A qui s'opposent la censure, l'hostilité, la violence, bref, la misogynie. Dans un livre qui se dévore, la journaliste du *Monde diplomatique* s'appuie sur des lectures, anecdotes, films, réflexions personnelles, pour valoriser le célibat, le non-désir d'enfant et la vieillesse.

Après *Chez soi. Une odyssée de l'espace domestique*, passionnante réflexion sur les femmes à la maison, Mona Chollet s'attaque bille en tête, dans *Sorcières*, au grand mythe de la maternité. Elle explore cette zone de non-pensée qu'est l'injonction à l'enfantement, avec le grand mérite non seulement de mener enquête auprès de femmes sans enfants, mais aussi de citer toute une série d'auteurs qui ont examiné ce «désir de stérilité».

Comme à chaque fois que des minorités ou minorisés se trouvent aux prises avec une assignation négative, la voie à suivre c'est de s'approprier l'assignation pour la positiver. Devenez sorcière, dit Mona Chollet. Chacune à votre manière, selon vos propres impulsions de vie, sans vous laisser impressionner par les injonctions sociales, aussi terrifiantes qu'elle puissent paraître au premier abord.



## DEUX MÉDIAS

Formée en études médiévale et en danse, Mélanie Mesager s'intéresse tout particulièrement aux pièces chorégraphiques qui mobilisent le langage verbal. Elle examine ici trois pièces récentes: *Groupe de Fanny de Chaillé*, *La Fille qui danse* de Daniel Dobbels, *Museum of Nothing* de Jonah Boaker et Antoine Dufeu. Elle les approche avec un concept qui rend compte de la juxtaposition des deux media sans effacer les sutures. Très ancré dans une analyse précise de la langue et du mouvement, l'ouvrage refuse cette idée reçue qui mettrait le geste dansé à l'origine et les mots comme une greffe ou un calque. Selon Mélanie Mesager, il n'y a pas une danse qui serait première et un langage qui serait second. Il s'agit donc d'aller percevoir ces deux registres expressifs sous des notions communes telles que le souffle, le phrasé, le rythme.

MÉLANIE MESAGER, LITTÉRADANSE, QUAND LA CHORÉGRAPHIE S'EMPREND DU TEXTE LITTÉRAIRE, L'HARMATTAN, 2018

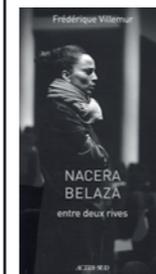


## FEMMES ET PERFO

Faisant suite à un colloque international intitulé *Femmes, attitudes performatives*, organisé en 2012 par l'Ecole nationale d'art de Nancy sous la direction de Carole Boulbès, cet ouvrage revient sur un certain nombre de femmes artistes d'avant-garde

entre les années 1910 et 1970. Historiens, critiques, danseurs et chorégraphes examinent le travail de pionnières qui, en Europe et aux États-Unis, ont tout bousculé: Valeska Gert, Mary Wigman, Anna Halprin, Simone Forti et d'autres. Avec une interview performative de La Ribot en fin de volume, qui entre en dialogue polémique avec un des pionniers du *happening* en France, Wolf Vostell, qui écrivait notamment: «Les happenings ne sont pas à vendre.»

CAROLE BOULBÈS, FEMMES, ATTITUDES PERFORMATIVES AUX LISIÈRES DE LA PERFORMANCE ET DE LA DANSE, LES PRESSES DU RÉEL, 2014.

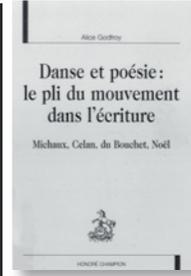


## BELAZA

Le livre est né d'une rencontre entre une historienne de l'art et la danseuse et chorégraphe franco-algérienne Nacera Belaza. Frédérique Villemur retrace avec sensibilité le parcours singulier de cette artiste autodidacte. L'auteure déplie et rend perceptible une danse qui ne vient pas des codes usuels de la danse contemporaine, insistant sur ces nouvelles intensités, sur ces invitations à se trouver soi-même que Nacera Belaza sait déposer sur le plateau, avec très peu de moyens. «La danse, c'est très proche de la sculpture, dit la chorégraphe, il faut en enlever.»

Présente aujourd'hui dans de nombreux festivals internationaux en France et sur la scène européenne, Nacera Belaza est montrée ici, au travers d'une dizaine de pièces, dans sa belle exigence de dépouillement. Faire le vide, lancer une adresse, faire advenir.

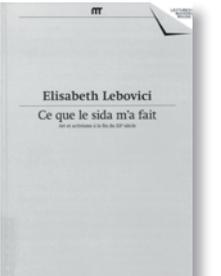
FRÉDÉRIQUE VILLEMUR, NACERA BELAZA, ENTRE DEUX RIVES, ACTES SUD, 2018



## DANSITÉ

Où trouver la danse dans la poésie du XX<sup>e</sup> siècle? Voilà la question que se pose Alice Godfroy dans cette première partie d'une thèse de doctorat. Elle plonge dans les œuvres de quatre auteurs: Michaux, Celan, du Bouchet et Noël pour chercher dans la production de cette *clique* littéraire les points d'appariement du poème avec le mouvement. Sans parler là d'une danse qui serait thématiquement exposée ou narrée dans le texte. C'est en d'autres dimensions, plus essentielles, que seront traquées les rencontres et fécondations, même si, comme le dit Bernard Noël «l'écriture vaporeuse le corps». Des réponses sont données dès l'introduction: «André du Bouchet, poète de l'avancée a inscrit sa poésie à même les enjambées de la marche; Henri Michaux, poète des voyages réels et intérieurs, a poussé l'écriture jusqu'aux limites du corps, dans l'espoir d'en rendre visibles le geste intérieur, l'élan et le passage; Bernard Noël, poète du corps, reconnu comme tel, n'a cessé d'en affirmer la nécessité, seul langage capable de redonner sens aux mots; enfin, avec ses dents d'écriture, Paul Celan a pétri main, œil et bouche afin de restaurer un chemin de parole qui étaye ce qu'il reste du sens sur le souffle des sens.» Mais cette fine comparatiste, qui est aussi danseuse et pédagogue du mouvement (on peut lire d'ailleurs dans ce numéro du Journal de l'ADC son texte sur *Le silence et la danse au XX<sup>e</sup> siècle* en p.X), mène ensuite une démonstration minutieuse et argumentée de ces premières intuitions.

Alice Godfroy, *DANSE ET POÉSIE: LE PLI DU MOUVEMENT DANS L'ÉCRITURE*, MICHAUX, CELAN, DU BOUCHET, NOËL, HONORÉ CHAMPION, 2015

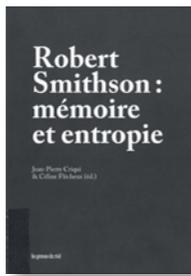
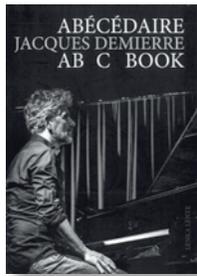


## ANNÉES SIDA

Critique d'art et journaliste qui parle haut et vrai, engagée aux côtés des activistes français et américains de la lutte contre le sida, Elisabeth Lebovici est une observatrice privilégiée des années 1980-1990. Elle témoigne. Elle le fait en *survivante affectée*, qui vient rappeler des faits et des émotions peu connus du grand public. Illustré d'affiches et d'*ephemera*, cet ouvrage montre l'importance du graphisme dans la lutte contre le sida. Et offre surtout en 2<sup>e</sup> et 3<sup>e</sup> de couverture un très émouvant texte d'hommage à ceux qui seraient vivants si Elisabeth Lebovici mène ce récit à la première personne, comme un journal, mais depuis sa connaissance encyclopédique des productions artistiques du XX<sup>e</sup> siècle, puisant à toutes les disciplines, qui sont ici convoquées pour rendre la créativité artistique et activiste de ces années sida. Urgence de vivre et combat.

Le livre entre en résonnance avec le texte américain d'une autre *survivante affectée*, Anne Schulman, tout juste paru en français et cité dans *Ce que le sida m'a fait: La gentrification des esprits*. On trouve dans les deux ouvrages le même souci de montrer que «l'épidémie de sida, épidémie d'une maladie transmissible et mortelle au potentiel dévastateur à grande échelle, est aussi une épidémie de sens et de signification.» (Paula Treichler).

ELISABETH LÉBOVICI, CE QUE LE SIDA M'A FAIT, JRP/RINGIER, LA MAISON ROUGE, 2018



## DEMIERRE

Jacques Demierre est pianiste, compositeur, improvisateur et performeur. Il aime aussi réfléchir sur le papier. A plusieurs reprises, il a écrit sur le son, examiné les *comment*: comment jouer, comment écouter, comment composer. En résidence à Londres l'an dernier, il a repris et développé des notes, des anecdotes, des interrogations, des lectures. Un rythme est né, qui articule d'un côté vingt-trois entrées annoncées par autant de lettrines (rien sous K, Q et X) et de l'autre une ritournelle: composition inédite pour voix, donnée via un cd et une partition.

Cet Abécédaire intime et généreux égrène des rencontres. Avec des œuvres, des espaces, des personnes. Avec des pianos surtout. Là où la plupart des pianistes sont des fétichistes aristocratiques, qui élisent ou négligent, Demierre est un fétichiste démocratique: « Dès le début, j'ai choisi d'accepter tous les pianos qui m'étaient proposés, non pas comme un geste de capitulation, mais comme une curiosité à découvrir ce qu'ils avaient à me raconter, qu'elle était leur histoire dans un contexte qui était celui où j'étais invité à présenter ma musique. Je voulais et veux encore me faire entendre à travers ce qu'ils me donnent à écouter. »

*Abécédaire* est un livre sur l'écoute, dans ce qu'elle peut avoir de fondamental et d'irremplaçable comme lien avec l'autre, les autres, avec le monde. L'écoute en tant qu'elle révèle le flux de la vie, le devenir constant de toute chose avec lequel l'improvisateur Jacques Demierre cherche à voisiner.

JACQUES DEMIERRE, *ABÉCÉDAIRE AB C BOOK* (LIVRE BILINGUE: FR-AN), LENKA LENTE, 2018

## SMITHSON

Enfin un livre en français sur cet immense artiste américain du Land Art: *Robert Smithson: mémoire et entropie*, paraît aux Presses du Réel, maison qui prépare également une traduction de ses *Collected Writings*. Le lecteur francophone aura ainsi accès à la pensée de cet artiste singulier, inspiré par la science et la science-fiction, qui prend et brasse tout avec liberté: architecture, vertiges temporels, vestiges suburbains, littérature, philosophie. Disparu à l'âge de 35 ans, en 1973, dans la chute d'un avion avec lequel il survolait au Texas son dernier *earthwork*, *Amarillo Ramp*, Robert Smithson a produit des dessins, des sculptures, des films, des photographies, du son, des peintures, des écrits, les accompagnant très souvent d'essais, de réflexions, d'envois.

Jean-Pierre Criqui, responsable du Service Parole au département du Service culturel du Centre Pompidou, et Céline Flécheux, Maître de conférence en esthétique à Paris Diderot, ont coordonné cet ouvrage, ancré dans un Colloque organisé en 2013. Aux interventions du colloque, ils ont ajouté des textes de plusieurs natures, pour rendre compte de l'état de la recherche actuelle sur Smithson en France, et pour faire entendre des Penseurs qui sont à des croisées différentes. Y compris des poètes, conviés ici pour évoquer la manière dont l'artiste américain travaillait le langage et sa matérialité.

JEAN-PIERRE CRIQUI & CÉLINE FLÉCHEUX, *ROBERT SMITHSON: MÉMOIRE ET ENTROPIE*, LES PRESSES DU RÉEL, 2018

## REVUES EN LIGNE

### ARCHÉE, ARTS MÉDIATIQUES & CYBERCULTURE

*Archée* est un site canadien fondé en 1997 par Pierre Robert qui promeut la production artistique liée aux nouveaux médias. Son programme éditorial s'intéresse à l'impact des nouvelles technologies, de l'information et de la communication sur le geste artistique. On y trouve des œuvres inédites et des comptes rendus, réflexions, critiques qui permettent d'appréhender ces nouvelles pratiques, du cyberspace culturel. <http://archee.qc.ca/wordpress/>

### POUR UN ATLAS DES FIGURES

*Pour un atlas des figures* est une plateforme collaborative issue d'un travail de recherche conduit depuis 2010 par Mathieu Bouvier, artiste et chercheur, et Loïc Touzé, danseur et chorégraphe. Elle a été produite en 2017 par La Manufacture, Haute école des arts de la scène de Lausanne. Plus largement, le projet *Pour un atlas des figures* est une géographie de relations entre artistes, chercheur.e.s et curieux.se.s, entre théorie, pratique et critique, entre textes, images et paroles. Un site en mouvement. [www.pourunatlasdesfigures.net](http://www.pourunatlasdesfigures.net)

### MACULTURE.FR

*Maculture.fr* est un média en ligne gratuit et indépendant créé en 2014 et dirigé par Wilson Le Personnic. Avec lui, une petite équipe de rédactrices et rédacteurs bénévoles issus principalement du milieu de la recherche en danse et en arts visuels. La ligne éditoriale se concentre principalement autour des écritures contemporaines dans le champ de la danse, du théâtre et de la performance. Les articles prennent différents formats: critiques, analyses, rencontres, entretiens, carte blanche... [www.maculture.fr](http://www.maculture.fr)

### NEURAL

*Neural* est un magazine imprimé fondé en 1993 en lien avec les nouveaux médias artistiques, la culture digitale, la musique électronique et l'activisme. Créé par Alessandro Ludovico et le propriétaire de Minus Haben Records Label Ivan Iusco. Un site internet en est sorti dès 1997. <http://neural.it>

MP

# HERMETICA

Molecular Fragrances



SOUHAITEZ-VOUS TOUJOURS RECEVOIR  
LE JOURNAL DE L'ADC ?

(RE)ABONNEZ-VOUS, IL EST GRATUIT

IL SUFFIT DE REMPLIR LE FORMULAIRE  
MÊME SI VOUS ÊTES ABONNÉ ET  
RECEVEZ DÉJÀ LE JOURNAL.

- SOIT SUR NOTRE SITE:  
ADC-GENEVE.CH/JOURNAL/RECEVOIR/  
→ SOIT EN NOUS RENVOYANT LE COUPON  
À L'ADRESSE SUIVANTE:

ADC – 82, RUE DES EAUX-VIVES  
1207 GENÈVE – SUISSE

SOCIÉTÉ / INSTITUTION : \_\_\_\_\_

PRÉNOM : \_\_\_\_\_

NOM : \_\_\_\_\_

ADRESSE : \_\_\_\_\_

N° POSTAL : \_\_\_\_\_

VILLE : \_\_\_\_\_

PAYS : \_\_\_\_\_

MAIL : \_\_\_\_\_

**C**

association pour la  
danse contemporaine  
genève

82-84, rue des Eaux-Vives  
CH-1207 Genève  
+41 22 320 06 06  
adc-geneve.ch

**A D**

JE SOUHAITE:

RECEVOIR LA VERSION  
PAPIER DU JOURNAL DE L'ADC  
DANS MA BOÎTE À LETTRES.

RECEVOIR UN MAIL POUR ÊTRE AVISÉ DE  
LA MISE EN LIGNE DES VERSIONS  
NUMÉRIQUES DU JOURNAL DE L'ADC.

