

- 1 ART, ÉCOLOGIE, TRANSITION
- 2 COMPOSER EN DANSE
- 3 RECHERCHE EN COURS, ANNIE SUQUET
- 4 *Entretiens avec BARBARA MÉTAIS-CHASTANIER, MILO RAU, JÉRÔME BEL, AURORE STALIN, YVANE CHAPUIS, GILLES JOBIN, MYRIAM GOURFINK, EMMANUEL EGGERMONT*

- 02 ART, ÉCOLOGIE, TRANSITION — *Ne voler que sur la piste de danse*
 06 — APPRENDRE DES CHAMPIGNONS
entretien avec Barbara Metais-Chastanier
 11 — LE TEMPS DES MESURES ÉCO-CULTURELLES
par Pierre-Louis Chantre
 16 — RENONCER AUX TOURNÉES SERAIT LA MORT
 DU THÉÂTRE — *entretien avec Milo Rau*
 18 — JE SUIS PRÊTS À RENONCER À TOUT
entretien avec Jérôme Bel
 22 — SLOW DANSE — *entretien avec Aurore Stalin*
 27 — PENSER L'ÉCOLOGIE DEPUIS LA DANSE — *par Joanne Clavel*
 32 — DEVENIR ANIMAL — *par Joanne Clavel*
 37 — DANSE ET ÉCOLOGIE SOCIALE — *par Alice Gervais-Ragu*
 39 — RALENTIR, DÉPOSER, DURER — *par Jonas Parson*

Responsable de publication:
 association pour la danse
 contemporaine (ADC)
 Rédactrices en chef:
 Anne Davier, Michèle Pralong
 Secrétaire de rédaction:
 Jonas Parson

Textes: Joanne Clavel,
 Pierre-Louis Chantre, Anne
 Davier, Alexandre Demidoff,
 Alice Gervais-Ragu, Julie Gilbert,
 Jonas Parson, Wilson Le
 Personnic, Michèle Pralong,
 Marika Rizzi, Cécile Simonet,
 Annie Suquet, Bertrand Tappolet

Couverture: Graniers, 1975
 par Gisèle Durand
 Maquette: Silvia Francia, blvdr
 Relecture: Aloys Lolo
 Impression: Atar Roto Presse SA,
 Tirage: 3'000 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.

- 42 COMPOSER EN DANSE
 44 — LES MOTS DE LA COMPOSITION
entretien avec Yvane Chapuis
 47 — ÉCOUTER ET COMPRENDRE LES AUTRES
entretien avec Myriam Gourfink
 48 — MORCEAUX CHOISIS
Loïc Touzé, Laurent Pichaud, Cindy Van Acker, Marco Berrettini
 50 — LES ASSEMBLAGES ALCHIMIQUES DE LA RIBOT
par Bertrand Tappolet
 53 — COMPOSER À PARTIR D'UNE ARCHIVE
entretien avec Emmanuel Eggermont
 58 — RECHERCHE EN COURS *par Annie Suquet*

64 CARNET DE BAL

66 LIVRES

68 PEER-TO-PEER — *Julie Gilbert s'entretient avec Gilles Jobin*

«J'ai mis mes
 mains dans
 la boue pour
 la première fois,
 je me suis
 baignée dans
 des torrents
 froids et me suis
 perdue dans
 les bois»

SIMONE FORTI
 citée dans le dossier *Art, écologie,
 transition*, page 28

Le dossier *Art, écologie, transition* de ce Journal piste de très nombreuses voies à travers d'immenses territoires. Mais les textes proposés ici signalent surtout une chose: on est au début d'une refonte fondamentale de nos anthropologies et philosophies.

Depuis un monde ébranlé dans ses anciennes convictions, il s'agit de poser avec l'environnement des négociations autres, des pratiques du soin et du don renouvelées, des médiations inédites. Ce branle-bas produit ce que de nombreuses chercheuses appellent des *éthiques émergentes*. Lorsqu'on se trouve comme aujourd'hui en transition, en mutation, il faut chercher, il faut essayer, il faut nommer, et puis il faut recommencer, et encore recommencer. Car de nouveaux champs de la pensée sont ouverts, qui transforment bien évidemment aussi les pratiques artistiques.

Ce dossier permet d'envisager le futur non pas seulement comme une menace, mais aussi comme une promesse. À quelques mois de l'ouverture du Pavillon de la danse, c'est à prendre.

ANNE DAVIER ET MICHÈLE PRALONG

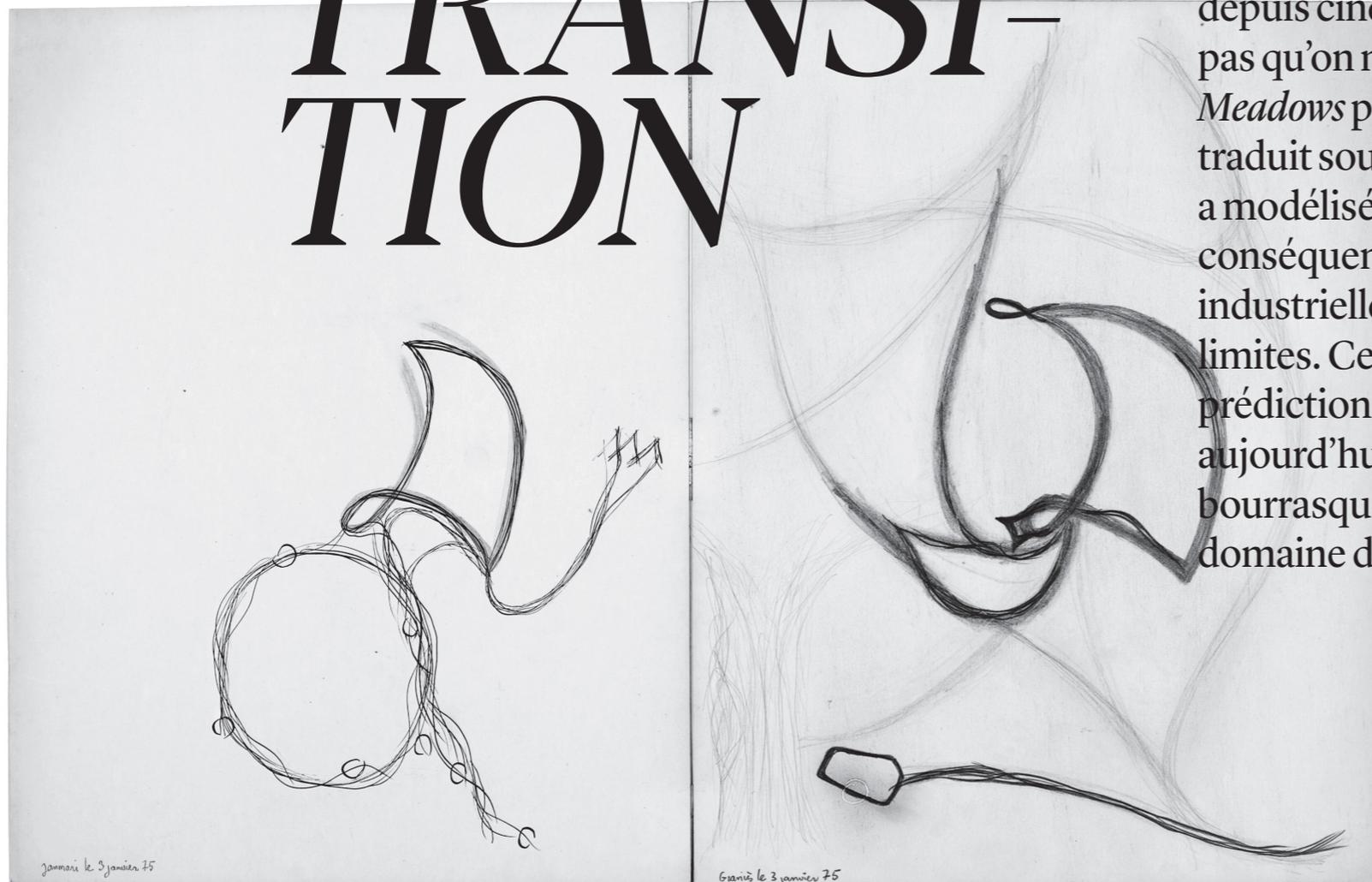
Les illustrations qui ponctuent ce journal sont tirées de *Cartes et lignes d'erre, Traces du réseau de Fernand Deligny, 1969-1979*, (voir rubrique livres, p.66) Ces cartes sont reproduites avec l'aimable autorisation de la maison d'édition *L'Arachnéen*.

Le travail de Fernand Deligny constitue un large pan du travail éditorial de *L'Arachnéen*.
 editions-arachneen.fr

Vous souhaitez recevoir le Journal de l'ADC ? Faites-le nous savoir ! Contact en dernière page.

ART ÉCOLOGIE

TRANSI- TION



Qui peut dire aujourd'hui ne pas avoir le tournis? Ne pas avoir bougé dans ses mythologies, ses anticipations et ses modes de vie de manière fulgurante depuis cinq, trois ou deux ans? Ce n'est pas qu'on ne savait pas: le rapport *Meadows* paru en 1972 aux États-Unis et traduit sous le titre *Halte à la croissance* a modélisé très précisément les conséquences fatales d'une civilisation industrielle qui ne se soucie pas des limites. Ces chiffres, ces projections et prédictions font retour et forcent aujourd'hui à une évolution en bourrasque des consciences, dans le domaine des arts et de la culture aussi.

Graniers, 3 janvier 1975,
deux cartes tracées
par Jacques Lin — diptyque
40 X 63 cm

«NE VOLER
QUE SUR
LA PISTE
DE DANSE»

En ouverture de ce dossier *Art, écologie, transition*, Barbara Metais-Chastanier constate: les arts et la culture sont aussi écocides. Dans un entretien titré *Apprendre des champignons*, l'auteure et metteuse en scène examine ce que peuvent devenir les éthiques, les esthétiques, les œuvres, les formats, les matériaux, les modes de production lorsqu'on sort des illusions néo-libérales de croissance et qu'on refuse l'universalisation du sujet masculin européen afin de prendre en compte les Autres (humains ou non-humains).

Pierre-Louis Chantre, membre d'un petit groupe qui lance en Suisse romande une *Charte pour le climat des artistes, acteurs et actrices culturelles*, propose un panorama de mesures éco-culturelles prises en Europe par des institutions. Avec un salut à cette formule du très poétique et très idéaliste manifeste de la Tanzhaus de Zurich: «Ne voler que sur la piste de danse.»

Du côté des artistes, plusieurs approches idéologiques coexistent. Le chorégraphe Jérôme Bel interrogé par Marika Rizzi et le metteur en scène Milo Rau interrogé par Alexandre Demidoff livrent ici leurs convictions écologiques, parfois antagonistes. Avec un descriptif précis de l'aventure *Slow Dance* depuis la région de Nantes, via un entretien mené par Wilson Le Personnic avec la porteuse du projet Aurore Stalin, et une rapide radiographie par Jonas Parson des pratiques de trois artistes suisses romands, on entre dans plusieurs autres écosophies artistiques singulières.

Enfin, il est question de *Penser l'écologie depuis la danse contemporaine* avec Joanne Clavel, tout d'abord par une approche historique branchée sur quelques exemples contemporains, puis à travers *Le devenir animal* qu'explorent de nombreux chorégraphes: des expériences qui cherchent autant à sentir depuis une position animale/végétale qu'à élargir ce que peut être l'humain lorsqu'il essaie ces sensations.

Enfin, on suivra Alice Gervais-Ragu dans une critique institutionnelle des structures de production et des systèmes politico-financiers (lieux dédiés, subventions, prix, reconnaissance par la tournée...). En trois exemples, elle expose des tentatives de lier davantage mode de vie et mode de production artistique. Là où s'inventent de nouveaux communs, activistes, esthétiques et éthiques.

BARBARA METAIS-
CHASTANIER*Apprendre des champignons*

PROPOS RECUEILLIS PAR MICHÈLE PRALONG

Autrice et dramaturge, Barbara Métais-Chastanier est aussi enseignante-chercheuse et artiste associée à l'Empreinte — scène nationale de Brive-Tulle. Elle a porté cet été, dans le journal *Libération*, une charge contre les arts et la culture en tant que secteur peu éco-responsable. Elle décrit les secousses qui ébranlent aujourd'hui les arts vivants, transformant tout : les modes de production, les formats, les sensibilités, les esthétiques, la notion d'œuvre et la notion même d'artiste.

Lorsque vous avez publié dans le journal *Libération* un article intitulé *La culture comme pétrole*, vous avez jeté un pavé dans la mare. Est-ce parce que vous mettez à mal cette illusion dont le milieu culturel peut se bercer, d'être toujours forcément irréprochable politiquement, du côté de la pensée, de la conscience, de la dénonciation ?

BARBARA METAIS-CHASTANIER: J'ai écrit ce texte pour partager des questions qui m'habitent depuis longtemps, pour élargir le cercle d'un scandale éprouvé par beaucoup et plus profondément inviter à engager collectivement un changement radical : quel rôle voulons-nous donner aux arts sur une planète abîmée ? Au service de quel monde souhaitons-nous les mettre ? C'était une invitation à un exercice de lucidité — aussi douloureux soit-il : en oblitérant ces questions, en les traitant en surface — par des effets de marketing politique ou de pop-contestation —, ne voyons-nous pas que ce que nous nommons aujourd'hui les « arts » relèvent la plupart du temps d'une vaste entreprise de lubrification

culturelle de l'idéologie néolibérale, de ses inégalités et de ses violences ?

J'ai publié cette tribune en sachant qu'elle allait déplaire ou irriter parce qu'elle pose, comme vous le dites, de façon frontale la question de la responsabilité des institutions culturelles dans la diffusion et le soutien des modes de fonctionnements néolibéraux à l'origine de ce désastre écosocial. Autrement dit, elle contrevient à l'imaginaire dominant qui fait qu'en tant qu'acteurs du champ des arts et de la culture, nous nous vivons comme des porteurs de flamme de l'émancipation, de l'engagement et — pour le dire vite — d'une pensée critique donc de gauche.

Ceci dit, j'ai beaucoup hésité avant de la publier : dans un contexte de précarisation, de réduction budgétaire et de mainmise des politiques publiques sur les objets artistiques et les programmations, elle pouvait être mal lue et instrumentalisée pour défendre — au nom d'un art pauvre et donc pseudo « écologique » — des réductions de subvention, ou justifier d'un certain interventionnisme sur les œuvres et les saisons. Je voulais également éviter un autre piège : celui de la culpabilisation individuelle de l'artiste alors que l'enjeu est d'abord et avant tout collectif, politique et structurel. Les effets de moralisation individuelle sont encore de l'ordre du symptôme, pas une manière de déjouer la situation.

Les manifestes et les chartes de meilleure conduite éthique dans la production artistique fleurissent soudain. Ce tournant écologique dans les arts performatifs a déjà été engagé depuis plusieurs années, notamment sur les scènes néerlandophones et aux États-Unis, avec la figure de plus en plus répandue de l'éco-artiste. Pensez-vous que les arts et la culture ont une mission particulière dans cette lutte ?

Les luttes porteuses de nouveautés sont, je crois, celles qui accompagnent un geste destituant d'un geste instituant. C'est en tant que citoyens que les artistes me semblent pouvoir s'engager au sein des luttes politiques : en se tournant du côté des mouvements sociaux (gilets jaunes et gilets noirs en France par exemple), des lieux de résistance où se déploient d'autres formes de vie (Zad, squats et campements de sans-papiers, collectifs auto-gérés, etc.), en participant à des occupations, à des actions de sabotage ou de blocage, en

étant actifs, présents et solidaires dans les contre-mondes qui tiennent tête à l'hégémonie de celui qu'on nous présente comme le seul possible. Cela dit, et les manifestations d'Extinction Rébellion qui mobilisent des dramaturgies fortes de l'espace public, les livres d'Alessandro Pignocchi nourris de sa vie à Notre-Dame-des-Landes ou les concerts improvisés sur les places de Santiago contre le régime libéral de Sebastian Piñera en témoignent, leur savoir-faire sont précieux pour accompagner ces luttes.

Mais c'est en tant qu'artistes qu'ils peuvent produire des gestes instituants. Les arts dits « vivants », si on prend au sérieux leur nom, sont les laboratoires où inventer et partager les valeurs, imaginaires et conditions d'une nouvelle culture occidentale qu'on pourrait appeler post-capitaliste ou post-extractiviste en ce sens qu'elle serait

soucieuse de toutes les formes de vie et porteuse de nouvelles écologies relationnelles et multispécifiques. Ces cultures ont déjà existé — elles existent encore en partie — mais elles ont été sacrément malmenées pour ne pas dire détruites par l'impérialisme néolibéral et colonial.

Pourquoi les arts vivants ? Parce qu'une idée vraie n'a jamais produit aucune conversion et que la force sensible et émotionnelle des arts leur permet d'engager cette puissance de

transformation. Parce que les arts vivants permettent d'élargir en acte le parlement des vivants et des acteurs qui ont voix de cité. Parce que ces arts dans leur économie singulière sont des pratiques anthropologiques de la fragilité, de la relation, du jeu, de l'impermanence, de la modestie, de l'écoute et du dialogue. La dépense s'y fait en pure perte. L'erreur y est un cadeau. L'échec un possible. La majesté un effet d'ombre portée. L'acceptation de l'usure, de la fatigue, du vieillissement, de la disparition, la tenue du présent, de la générosité sont des exercices que les arts vivants développent en nous. Appellent en nous. Des trainings en acte pour explorer et muscler une autre humanité : sensible, reliée, interdépendante, à hauteur de tous les vivants — en bref, des écoles de la fragilité où le sensible et l'intelligible se rencontrent, où la connaissance et la re-

cherche se font en acte, où la croyance et le désir se travaillent, comme le reste. Quoi de mieux pour forger de nouvelles institutions qui sont des opérations collectives de croyance ? Quoi de mieux pour rêver les nouveaux désirs, imaginer les nouvelles familles, les relations sociales, politiques, diplomatiques que nous pourrions engager en élargissant le parlement des vivants ? Quoi de mieux pour travailler à déployer des processus de resubjectivation et d'organisation des communs et du commun ?

Mais pour cela, ne faut-il pas disposer de temps de recherche, d'espaces pour essayer ?

En effet. Ces dimensions fondamentales — symboliques et anthropologiques — doivent être explorées en profondeur dans le temps long que suppose le laboratoire. Et aujourd'hui, ces espaces dégagés des contraintes du résultat et préservés de la logique productiviste sont malheureusement de plus en plus rares. Ils sont à peine réduits à la portion congrue des écoles, des ateliers ou des workshops : les pédagogues sont sommés de produire des résultats permettant de singulariser le projet pédagogique de l'école, les interprètes sont invités à penser en mercenaire la capitalisation d'une image de marque, les chorégraphes et metteur.e.s en scène priés de se comporter comme des chefs d'entreprise sous peine de rejoindre la longue liste des espèces écologiquement éteintes, les élèves invités à calculer leur entrée dans le monde professionnel sous peine d'évacuation rapide du pré carré de l'émergence, les institutions de justifier des taux de rentabilité/remplissage dignes des vols *low-cost*, les équipes de fonctionner au rythme des resserrements de vis de la violence sociale (les crises sociales dans la plupart des CDN en France en témoignent). Dans un tel contexte, ce sont évidemment les œuvres les moins nuisibles au système — donc les plus consensuelles ou inoffensives — qui vont circuler le plus, malgré la bonne foi de la plupart des acteurs qui croient travailler au service de l'émancipation par l'art, la culture, etc. Mais je crois que nous sommes beaucoup — et de plus en plus nombreux à vrai dire — à penser que les modèles culturels et artistiques qui sont les nôtres sont totalement à réinventer : l'anthropocentrisme et la coupure sociale, qui ont jusqu'ici régné en maître, ont clairement montré leurs limites. Leur épuisement nous invite, aujourd'hui, à penser en dehors de nous-mêmes.

Au même titre qu'il y a plusieurs féminismes et que tous ne sont pas fréquentables, il y a plusieurs écologies. Et toutes ne sont pas bonnes à prendre

Vous liez assez explicitement notre société fondée sur l'extraction, la consommation et la prédation, dont la culture fait partie, à un ethos patriarcal : le plus, le plus grand, le plus fort, le plus vu, le plus applaudi, ... Pensez-vous l'engagement écologique lié au féminisme ?

Au même titre qu'il y a plusieurs féminismes et que tous ne sont pas fréquentables, il y a plusieurs écologies. Et toutes ne sont pas bonnes à prendre. Certaines font même partie du problème (croissance verte, *greenwashing*, accomplissement technologique, moralisme individualiste culpabilisant, éco-consommation, marketing, etc.). Celle qui m'intéresse est radicalement politique et donc intégratrice des autres crises que connaît notre monde. Elle se pense comme intrinsèquement liée au féminisme matérialiste et *queer* mais aussi nourrie des approches décoloniales : elle met en regard les systèmes de domination, de domestication et de colonisation de l'Occident avec le paradigme métaphysique de la modernité. Elle a fondamentalement à voir avec les pratiques qui questionnent les politiques d'égalité et d'hospitalité. Elle travaille à rebours de cette jouissance de la conquête, de la domination, de l'impérialisme et de la hiérarchie qui est propre à l'éthos moderniste, viriliste, cartésien et phalocrate. C'est de cette mégalomanie néolibérale toute puissante qu'il faut se départir pour redonner sa place à une métaphysique de la fragilité, du moindre, de la magie. Et l'expérience des minorités, des périphéries, des marges, qu'elles soient de confins lointains ou d'un petit coin d'herbe tapi dans le talus, cette expérience est exemplaire en cela qu'elle permet la mise en perspective, l'enchevêtrements, le trouble. Elle multiplie les regards.

Ces nouvelles chartes écosophiques s'accompagnent souvent d'incitations à de nouveaux modes de faire non seulement dans le rapport de l'artiste à son environnement non-humain, mais aussi dans son rapport aux autres et à son propre corps (notamment dans le milieu de la danse) : on rejoint là le magnifique texte de Guattari sur *Les trois écologies*. Est-ce que vous pensez que l'éthique peut conduire à de nouvelles sensibilités esthétiques ?

Nous vivons globalement un tournant éthique de l'art, plus largement même qu'un tournant écologique. On le voit ces dernières années : la déconstruction des imaginaires de la performance, de la prouesse accompagne ceux de l'asservissement à la Grande Œuvre, les actions et manifestations sur la base de questions éthiques ne cessent de se multiplier, les contenus des œuvres s'arrachent progressivement au formalisme qui avait guidé une bonne partie du XX^e siècle. Nous sommes, en effet, en train de vivre la crise du paradigme de la modernité, paradigme qui supposait également la séparation du champ de l'art du champ politique et social. L'art qui avait pendant plus de deux siècles imposé son autonomie et permis ainsi l'avènement du formalisme à travers la revendication de son autotélie, renoue avec la question de l'éthique : l'art ne parle plus uniquement de lui-même, il n'est plus à lui-même sa propre morale, il a à voir avec le monde. Et surtout, il a un rôle à y jouer. Certains s'en inquiètent, déplorant un âge moraliste ou « une exténuation de l'art » ou encore une « balkanisation de la culture » (Carole Talon-Hugon, 2019). Mais je crois qu'il y a une forme d'hypocrisie à réduire le retour de l'enjeu éthique dans l'art à une réduction aux bonnes mœurs, à une police du sens ou des minorités. Et il importe de dissocier l'éthique de l'œuvre de celle de la posture artistique, de son processus et du champ artistique et culturel dans son ensemble. Une chose est sûre : ce tournant fait naître de nouveaux objets, de nouvelles sensibilités, de nouveaux enjeux également. En bref, il invite à repenser radicalement la question de l'art et la question de l'œuvre.

Et si la crise écologique est aussi une crise de notre lien aux vivants — humains et non-humains —, de la façon dont nous avons appris à nous relier à eux et avec eux, à en prendre soin, si elle est le symptôme d'un appauvrissement généralisé de nos liens aux autres formes de vies — végétales, animales, humaines —, alors le déploiement de nouvelles formes d'art et d'esthétique peut permettre de sortir de cette appréhension naturaliste et fonctionnaliste dans laquelle nous nous débattons. Elles peuvent permettre de réenchanter nos relations avec tous les vivants, en les tissant d'autres épaisseurs, d'autres devenirs, en les expérimentant sensiblement et intellectuellement comme des enchevêtrements. De ce point de vue, un art véritablement écologique se doit d'être fondé en son éthique. Inversement, une éthique et

une politique écologiques, ne peuvent qu'inspirer de nouvelles formes, démarches, sensibilités esthétiques.

Si la nature n'existe pas, que le partage nature-culture doit être déplacé, que mettre à la place aujourd'hui ? Quels effets dans nos corps ? Dans nos mouvements ? Nos mots et nos expériences sont encore trop pauvres, ils doivent être requalifiés et resémantisés. Le chantier est immense et il ne fait que commencer.

Si on pense aux changements que la transition écologique va apporter aux modes de production et de diffusion de l'art (plus de local, moins de tournées, plus d'attention aux matériaux et à leur récupération...), quels pourront en être les effets là aussi, sur les formes et les formats, sur les esthétiques ?

Dans un très beau film, *Story telling for earthy survival*, Donna Haraway nous rappelle vigoureusement qu'une guerre est en cours et qu'elle passe aussi par les récits qu'on (se) forge du monde : « Ces récits — anthropocène, capitalocène, gnagnacène — nous menacent toujours de devenir trop gros et dès qu'ils deviennent trop gros, ils prennent le pouvoir sur tout. Le capitalisme et sa critique nous rendent stupides, dans la mesure où ils nous font croire qu'il n'existe rien d'autre comme possible dans le monde. Le genre de stupidité qui provient de la répétition constante de la version la plus neuve, la plus intelligente, la plus récente, de la critique du capital. Le plus stupide est d'être tellement fasciné par la dernière analyse du capital que l'on perd tout sens de ce qui importe dans le monde. Alors que la seule raison de faire ce travail critique et analytique est d'apprendre comment construire une nouvelle histoire. Une insurrection qui refuse la paralysie de la critique. Nous devons pratiquer la guerre. Nous devons être pour certains mondes et non pour d'autres. Nous sommes contre certaines manières de faire le monde. »

Je pense que dans cette guerre des imaginaires et des mondes qu'ils rendent possibles, nous allons voir se lever de nouvelles formes et de nouveaux récits — du corps, du mouvement, du semblable et du dissemblable, de l'habiter comme de la relation, etc. —, nous allons aussi voir apparaître le recours à de nouvelles dramaturgies des matériaux — qui se déploient déjà chez un Patrick Neu par exemple, où la fragilité des supports et leur instabilité sont partie prenante d'un devenir modeste et

fugace de l'œuvre. Ceux-ci seront nécessairement accompagnés d'une réévaluation des valeurs qui guidaient jusqu'à présent la production contemporaine. Je crois trop réducteur de penser les choses en termes de décroissance, de pauvreté des moyens, de réduction de l'empreinte carbone, de sortie des boîtes noires ou de dramaturgie du bricolage, puisque le somptueux n'est pas toujours coûteux, la technologie pas toujours asservissante ou carbonée, mais je pense (j'espère !) que la fonction anthropologique et sociale de l'art se déplacera progressivement, entraînant avec elle une transformation des institutions, des acteurs et des effets, en arrachant aussi l'art à sa part réservée.

Est-ce que tout cela, au fond, n'incite pas à repenser les arts et la culture dans leur rapport au don ? Cesser de prendre, ou de prendre autant, notamment à l'environnement, pour redonner un peu plus, ou autrement, notamment à la planète ?

Il est clair que nous touchons aujourd'hui du doigt la nécessité absolue de parvenir à sortir d'une économie extractiviste, d'une logique de prédation et de relations sociales fondées sur la violence parasitaire, sur le détournement et sur l'exploitation pour inventer des formes de relations symbiotiques — susceptible de profiter à toutes les parties. Autrement dit, nous avons beaucoup à apprendre des champignons ! Cela dit les exemples sont nombreux dans des œuvres déjà anciennes, que l'on songe au travail de Joseph Beuys par exemple — un des pionniers de l'art environnemental et de la scène politique écologique — qui a ouvert l'art à la sculpture sociale et qui, en 1982 déjà, avait proposé pour la Documenta 7 la plantation de 7000 *chênes* afin d'y déployer une action intégratrice des rapports qui relient l'homme au végétal. On voit bien qu'il est donc possible d'imaginer des arts qui ne s'en tiendraient pas seulement à la dénonciation des effets destructeurs du capitalisme mais qui tendraient vers la réparation, la régénération ou la réhabilitation, des œuvres ou des gestes travaillant non pas dans le paysage, mais avec lui, dans une relation de collaboration, d'échange, d'alliance, bref, de dialogue.

LE TEMPS DES MESURES ÉCO-CULTURELLES

PAR PIERRE-LOUIS CHANTRE

LA CULTURE GANTOISE RÉDUIT SON CARBONE EN FAMILLE

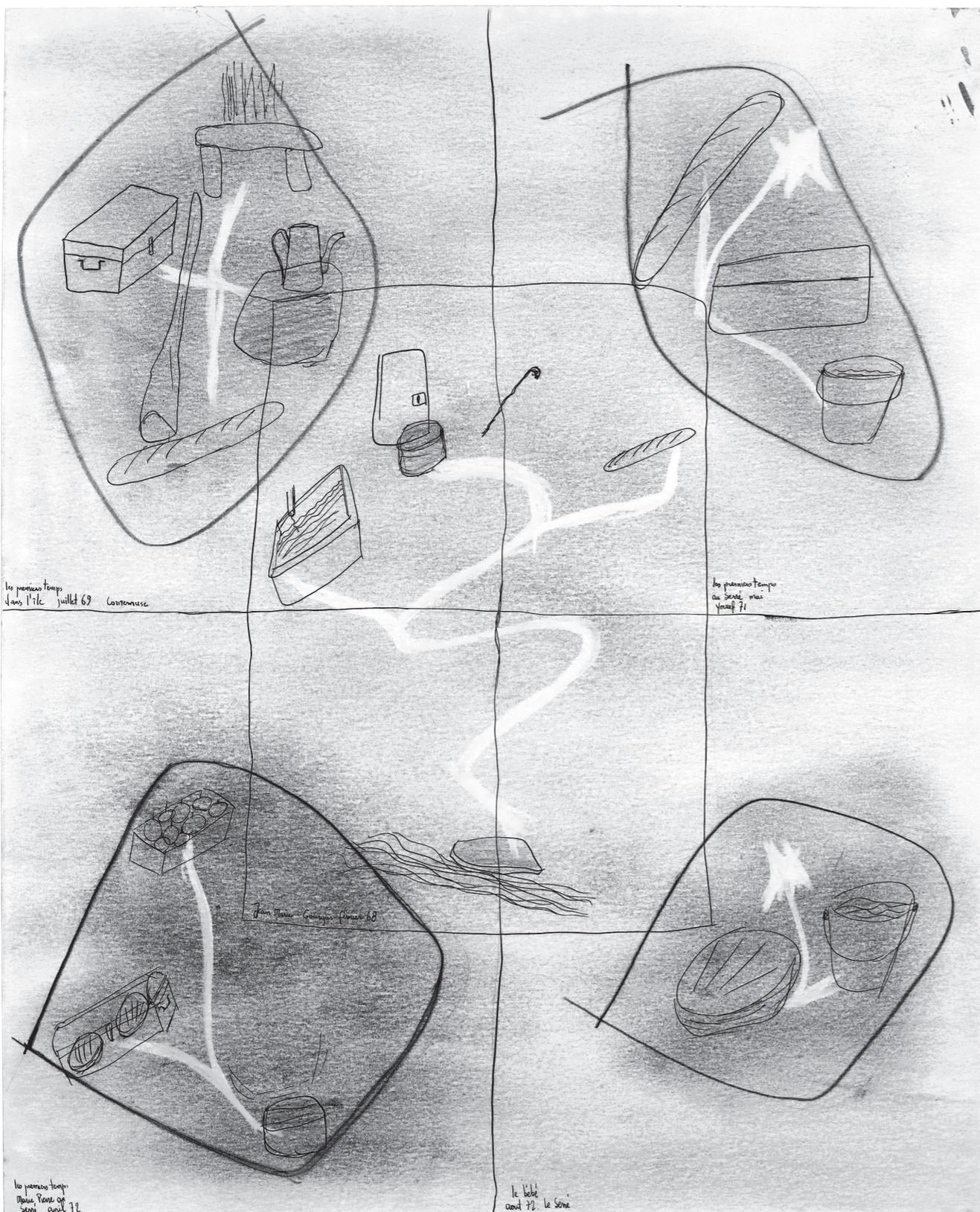
Diminuer ses dépenses d'énergie chaque année, si possible utiliser de l'eau de pluie, proposer une nourriture en grande partie végétarienne, pousser le public à venir en vélo, en covoiturage ou en transport public: dans ses «Dix lignes directrices pour une scène culturelle durable», la charte du réseau d'institutions culturelles gantoises *Greentrack* (consultable en ligne) aborde aussi bien la question des économies d'énergie, des transports et de la restauration que celle du choix d'une banque durable pour ses transactions. À ce jour, 56 institutions culturelles de la ville de Gand y sont affiliées, de différentes tailles et de tous les domaines: musées, théâtres, salles de concert, festivals, compagnies de théâtre, compagnies de musique, etc.

Une impulsion politique

«Le désir de travailler sur la durabilité dans le secteur des arts et de la culture en Flandres remonte à la fin des années 2000», explique Eva Peeters, l'une des deux meneuses de *Greentrack Gent*. Suite à une conférence sur le climat organisée à Bruxelles par le Kaaitheater et l'Institut flamand des arts de la scène, la ministre flamande chargée de la culture demande en 2010 à plusieurs acteurs culturels (dont le critique et dramaturge de danse Jeroen Peeters) d'écrire un texte consultatif sur le sujet. Il en sortira une déclaration à caractère visionnaire qui dessine le rôle possible des arts et de la culture flamande au sein de la transition climatique. Et qui accouche de deux réseaux superposés.

Un premier «réseau culturel pour la transition» se constitue au niveau flamand: «Le réseau Pulse réunit des partenaires et des organisations de domaines différents, partage les bonnes pratiques, influence la politique flamande», énumère Eva Peeters. En parallèle, un deuxième réseau plus local se crée à Gand en 2012. Cinq institutions, dont le Vooruit, le NTGent et le S.M.A.K., musée d'art contemporain de la ville, se réunissent en *think and do tank* (groupe de réflexion et d'action). Ainsi naît *Greentrack Gent*, dont le carnet d'adresses regroupe aujourd'hui les grandes maisons de l'art et de la culture de cette cité de 260'000 habitants.

EN BELGIQUE, EN ÉCOSSE, EN FRANCE ET RÉCEMMENT EN SUISSE, DES INSTITUTIONS CULTURELLES SE METTENT À L'HEURE DE L'URGENCE CLIMATIQUE PAR LE BIAIS DE RÉSEAUX, DE NORMES ENVIRONNEMENTALES, DE CONTRAINTES PRATIQUES OU DE CHARTES.



L'île d'en bas / Le Serret / Gourgas, 1973, 1972, 1969, 1968, carte rétrospective tracée par Jacques Lin — 63 X 52 cm

La logique de *Greentrack* est circonscrite: «Nous mettons en réseau des organisations locales pour partager des astuces, des conseils et des expériences très concrètes», précise Eva Peeters. Chaque institution ou association membre verse une cotisation de 50 euros par équivalent plein temps, jusqu'à un maximum de 3000 euros (pour les plus grandes structures comme le Vooruit ou le NTGent). Cette contribution permet de réunir 30'000 euros par an, auxquels s'ajoutent 20'000 euros versés par la Ville de Gand (par le biais d'une convention de trois ans renouvelable). Ce budget limité permet de financer deux postes de coordinatrices qui travaillent 1,5 jours par semaine.

Un chemin encore long

Quel bilan dresse *Greentrack*, sept ans après la fondation du réseau? «C'est compliqué d'avoir une vision globale, dit Eva Peeters, chaque membre a des objectifs qui lui sont propres. Ceux qui occupent un bâtiment mettent l'accent sur les économies d'énergies, d'autres sur le transport ou la production de documents imprimés. D'autres encore font de gros efforts pour proposer une nourriture locale, bio, végétarienne, mais prennent encore beaucoup l'avion. L'empreinte CO2 des compagnies de théâtre vient essentiellement de leur mobilité internationale, mais si vous coupez ça, elles ne peuvent plus exister...»

À cela s'ajoute la difficulté de calculer l'empreinte carbone de chacun: «Au début, nous avons essayé de créer un calculateur global, mais ça demandait trop de travail d'y introduire les données, en particulier pour la mobilité. Seuls l'utilisaient les membres qui avaient assez d'employés pour le faire». Aujourd'hui, *Greentrack* utilise un calculateur plus simple centré sur les dépenses d'énergie. L'outil a permis de fournir un premier rapport sur les émissions carbone des bâtiments des membres du réseau pour la période 2015-2017. En revanche, le calculateur ne prend pas en compte la mobilité internationale ou les émissions CO2 d'un festival.

Le réseau gantois a tout de même fait avancer la cause. Nombre de ses membres ont isolé leur bâtiment, changé leur système de chauffage ou modifié ses paramètres pour être plus efficaces. Côté transport, certains indemnisent leurs employés cyclistes, fournissent des vélos en partage à leur équipe, limitent sur leur site internet la description de leur accès au parcours vélo ou piéton, voire offrent à leur public une réparation gratuite de

leur vélo pendant le spectacle. D'autres ne proposent plus de taxi aux artistes invités et les poussent à venir en transport public. La salle de musique du Handelsbeurs, quant à elle, encourage les productions provenant d'un autre continent à organiser une tournée européenne et refuse de les programmer s'ils ne donnent qu'un seul concert.

Le chemin à parcourir pour une scène réellement verte paraît cependant encore long: «Certains membres ont entièrement rénové leur bâtiment, mais leurs émissions continuent de grimper parce qu'ils ont toujours plus de productions», constate Eva Peeters. Par ailleurs, le développement de l'offre végétarienne n'est pas encore satisfaisant. Certains lieux servent des repas végétariens en *backstage*, mais pas dans le café public, d'autres ne proposent du végétarien que lorsqu'ils organisent un festival. «Nous avons abattu beaucoup de travail, mais il reste encore à faire pour produire un véritable changement. Nos membres font de gros efforts. Mais ils n'affirment pas suivre toutes les meilleures pratiques.»

P.-L. CH.

LES ÉCOSSAIS ET LES FRANÇAIS VONT CRESCENDO

Les Écossais seraient-ils plus avancés que les Flamands sur le front de la lutte contre les émissions carbone du secteur culturel? Sur le papier en tout cas, l'importance de la communauté *Green arts initiative* impressionne: elle regroupe 225 institutions et associations culturelles situées dans toutes les régions du pays. Créé en 2013, mis en œuvre par l'association *Carbone Creative Scotland* en duo avec le Festival d'Édimbourg, le réseau comprend des théâtres à grosses productions tout comme des petites galeries d'art indépendantes.

Une barre volontairement basse

Pour entrer dans le réseau écossais, il suffit de souscrire à la promesse suivante: «Nous nous efforcerons d'améliorer nos efforts environnementaux chaque année et remplirons le formulaire de *feedback* annuel sur les actions environnementales entreprises». «Notre philosophie est de maintenir la barre très basse

pour entrer dans le réseau, explique Lewis Coenen-Rowe, l'un des responsables de *Carbon Creative Scotland*. Ensuite, nous encourageons les membres à s'impliquer au-delà de cette promesse de base, ce que beaucoup acceptent». De fait, les membres sont invités à participer plus largement à «une entreprise de transition locale, nationale et globale vers un monde plus vert», et donc à dépasser les simples réductions de factures d'énergie, de traitements des déchets et de voyage.

La voie des normes

En France, on trouve une ambition similaire au Quartz dirigé par Matthieu Banvillet. Constitué en société d'économie mixte avec l'Aquarium de Brest et le port de plaisance, le théâtre breton applique depuis longtemps une norme ISO de management environnemental, qui exige d'être chaque année plus performant en la matière. Entre autres actions, le Quartz a récemment co-organisé un festival des déchets qui rassemblait conférences, spectacles, expositions et actions citoyennes. La maison (20'000 m2) a aussi changé son parc lumières pour consommer moins d'électricité. Le nouveau système permet en plus de récupérer la chaleur des lampes et de la réinjecter dans le système de chauffage.

Matthieu Banvillet ne compte cependant pas en rester là: «Nous allons prochainement suivre la norme RSE (Responsabilité sociétale des entreprises) qui élargit le spectre à la question sociétale, éthique et égalitaire». Cette démarche a déjà été mise en œuvre par le Grand T de Nantes — apparemment le théâtre le plus avancé en France en matière de transition écologique. Sa politique implique entre autres de verser des indemnités aux salariés cyclistes, de construire des abris-vélos aux abords du théâtre, d'encourager l'éco-conception des décors, de mettre au point un plan d'action pour l'égalité professionnelle des genres et de prospecter en priorité du côté des spectacles signés par des femmes. Façon d'affirmer que l'écologie doit s'allier à d'autres combats.

P.-L. CH.

LES PREMIERS PAS ÉCO-RESPONSABLES DE LA CULTURE SUISSE

NE PLUS VOLER QUE SUR LA PISTE DE DANSE. Au sein de son nouveau manifeste, la Tanzhaus de Zurich développe au point 5 une décision simple et radicale: «Dès septembre 2019, nous n'achèterons plus de billets d'avion et ne réserverons que des voyages sur terre ou sur eau. Les représentations, les résidences et toutes les collaborations s'organiseront de façon à utiliser les moyens les moins dommageables pour l'environnement». Les dix déclarations du document (consultable en ligne) dépassent largement la seule question environnementale, mais à première vue, cette mesure est unique en Suisse — et très rare en Europe.

Pour la directrice Catja Loepfe, cette décision est d'une grande importance: «J'ai le sentiment que nous parlons sans cesse de la catastrophe, mais que personne ne fait rien. Alors je me suis dit qu'il fallait se lancer». La Tanzhaus accueille 30 à 40 personnes en résidence chaque année. Désormais, pour ces dernières et pour les autres artistes invités, comme pour le personnel de la Tanzhaus, seuls les frais de déplacement en train seront pris en charge. «Il n'y a d'exception que pour les artistes qui viennent de loin et qui doivent, pour vivre de leur art, diffuser leurs pièces en Europe.»

Le signe d'un mouvement

Aussi isolée qu'elle soit aujourd'hui, la décision de la Tanzhaus fait sans doute figure de symptôme. Quelque chose semble se réveiller au sein des institutions culturelles suisses au sujet de leur impact environnemental. À Genève, dans une grosse structure comme La Comédie, la question climatique préoccupe la codirection. Pour Denis Maillifer, «cette dimension commence à influencer toute une série de décisions. Pour aller à Londres, par exemple, je ne veux plus prendre l'avion». Natacha Koutchoumov suit la même ligne: elle se rend aujourd'hui à Paris, Bruxelles ou Venise en train, et regroupe les rendez-vous à l'étranger autant que possible. Le binôme ressent par ailleurs un malaise avec les réunions internationales entre programmeurs, qui impliquent encore trop souvent des déplacements en avion.

Le train reste malgré tout une option difficile à choisir quand il s'agit par exemple

d'aller à Lisbonne pour y rencontrer Tiago Rodrigues, metteur en scène et directeur du Teatro Nacional D. Maria II. Le voyage au Portugal dure plus de 24 heures. Se parler par vidéo ou conférence téléphonique? Absurde pour une rencontre qui ne consiste pas en une simple réunion de production. Pour la Comédie, le séjour sert aussi à tisser un lien, une amitié professionnelle avec un créateur qui revient à Genève chaque saison. Quant au visionnement de spectacles en streaming, il permet d'éviter un grand nombre de déplacements. Mais au vu du caractère très énergivore des flux de données, cette solution reste un compromis peu satisfaisant.

La situation se pose différemment du côté du Galpon, théâtre genevois au bord de l'Arve, installé au pied de la colline boisée de La Bâtie. Pour cette scène engagée, le rapport de l'être humain à l'environnement fait partie intégrante du projet. «Nous n'abordons pas les choses sous le seul angle écologique, explique Nathalie Tacchella, cofondatrice du lieu en 1995 avec Gabriel Alvarez. Nous sommes en résistance depuis notre création contre le discours de la croissance, du rayonnement des spectacles, de la visibilité internationale à tout prix. Nous valorisons l'ancrage et le lien construit sur le long terme avec les structures et associations locales.» Et si la nécessité de travailler avec peu de moyens a imposé une «économie de fait», le Galpon applique depuis longtemps une série de mesures écologiques de facto. Par exemple, la structure du théâtre recycle les fermes de l'une des halles de l'ancien site Artamis, la plupart du mobilier est constitué de scénographies transformées.

Pourtant, même pour cette structure parmi les moins émettrices de carbone sur le territoire genevois, le caractère extrême de la situation actuelle impose de nouvelles réflexions. Les artistes colombiens du Centre d'investigation théâtrale CENIT, qui ont construit un théâtre dans la Sierra Nevada, ont été récemment invités au Galpon. Dans une dynamique d'échange entre cultures, les compagnies de Nathalie Tacchella et de Gabriel Alvarez vont elles aussi traverser l'Atlantique. «Nous avons hésité. On s'est dit que nous pourrions renoncer à ce voyage, nous contenter d'un film... Mais la venue des artistes du CENIT a donné lieu à des ateliers, à des échanges, à bien plus de choses en somme qu'une simple série de représentations. Notre séjour en Colombie s'inscrit dans cette même dimension.»

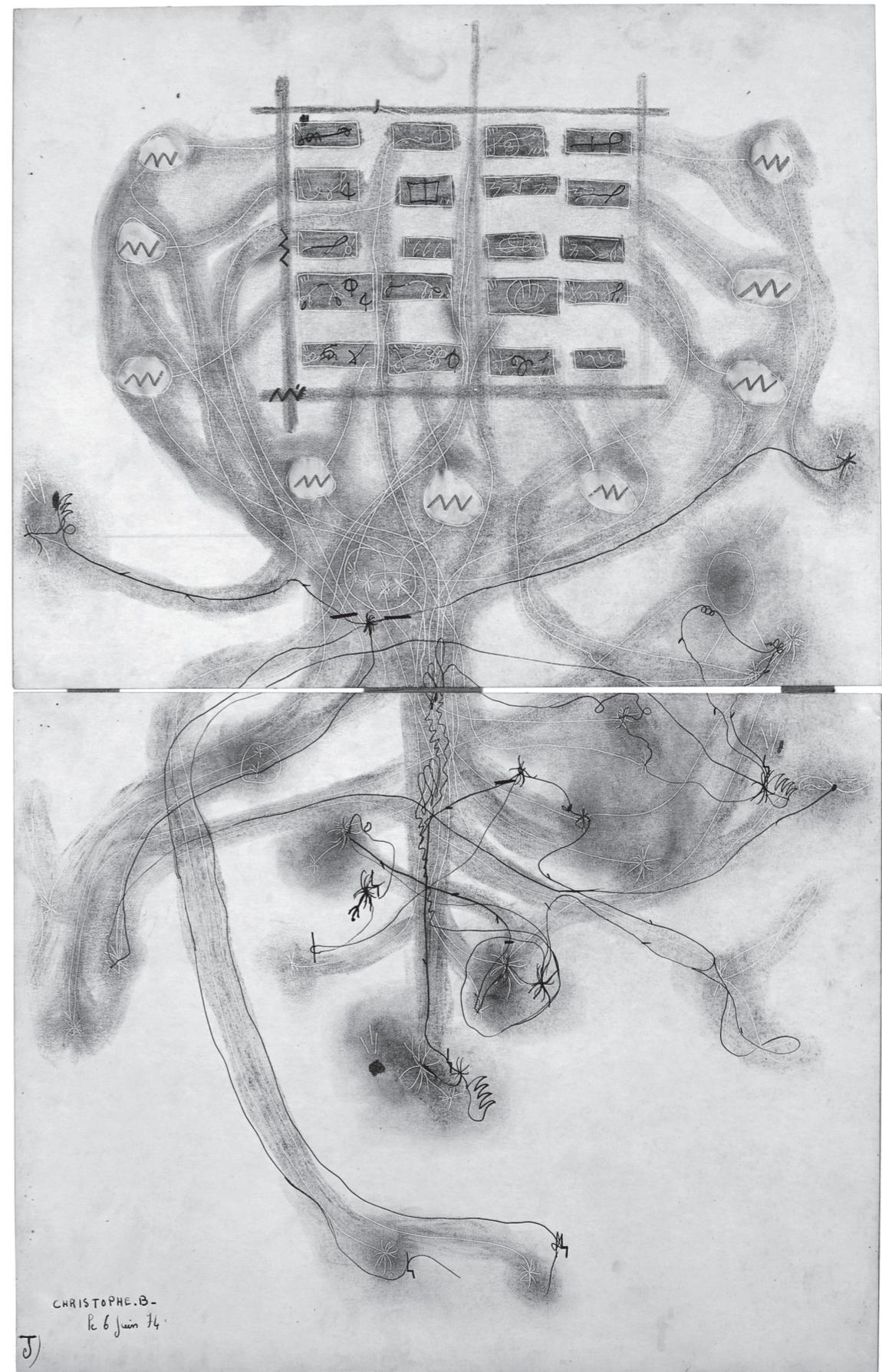
La surchauffe en question

Dans un monde qui doit se décarboner de façon drastique, les impératifs de l'écologie sont déjà inscrits dans les nouvelles constructions telles que la Nouvelle Comédie ou le Pavillon de la danse, qui répondent aux normes Minergie. Mais l'urgence climatique occupe tous les esprits. Les uns s'inquiètent de savoir si leur bâtiment est une passoire énergétique, les autres recourent le plus possible à des entreprises de recyclage de décors comme Materium à Genève. Les responsables prennent aussi conscience de certaines contradictions, comme le nombre croissant de productions, incompatible avec le nouveau paradigme que demande la transition écologique.

Il faut enfin citer, en Suisse romande, une initiative individuelle récente. L'auteur de théâtre et scénariste de bande dessinée Camille Rebetez a initié une «Charte pour le climat des artistes, acteurs et actrices culturelles», co-rédigée par le dessinateur Tom Tirabosco et l'auteur de cet article à l'adresse de toutes les disciplines artistiques. Le document demande notamment de s'engager à prendre en considération le bilan carbone de ses productions, de ne prendre l'avion que pour des trajets de mille kilomètres, de tendre vers une sobriété personnelle dans ses déplacements, son alimentation, etc. Signé à ce jour par plus de 140 artistes et acteurs culturels comme Usine sonore de Bienne, la 2bcompany, le Théâtre des Marionnettes de Genève ou le Festival Delémont'BD, le document espère un mouvement plus large.

P.-L.CH.

Le Serret, 6 juin 1974,
carte tracée par Jean Lin
63 X 40 cm



Renoncer aux tournées, ce serait la mort du théâtre

PROPOS RECUEILLIS PAR ALEXANDRE DEMIDOFF

DIRECTEUR DEPUIS
L'ÉTÉ 2018 DU THÉÂTRE
NATIONAL DE GAND,
LE SUISSE MILO RAU
PUBLIAIT IL Y A UN AN
ET DEMI UN FAMEUX
MANIFESTE, OÙ IL SE
FAISAIT L'APÔTRE D'UN
« THÉÂTRE PAUVRE »,
INTERNATIONAL ET
NOMADE

Dans sa cuisine à Gand, le sac de voyage s'impatiente. Il contient l'essentiel: un cahier, le livre qui l'occupe, sa caméra, une brosse à dents. Milo Rau revient de Matera, au sud de l'Italie où il a tourné un film sur le Christ, sur les traces de Pier Paolo Pasolini et de Mel Gibson qui avaient choisi ce même décor. Mais il n'y a pas que le Christ dans la vie, il y a aussi Antigone. Dans quelques jours, Milo Rau sera au Brésil pour y monter une version de la tragédie qu'on imagine chahutée par l'actualité, comme toujours chez lui. L'artiste suisse, élève naguère à Paris de Pierre Bourdieu, multiplie ainsi les champs de création, histoire de rappeler que la pensée critique s'aiguise de renversements de perspective en changements d'air.

Cette fièvre de voyage ne l'empêche pas de diriger depuis un an le NTGent, scène qui compte en Belgique. A son arrivée au mois de mai 2018, il marquait les esprits en publiant

le « Manifeste de Gand ». Il entendait proposer des règles du jeu novatrices. Dix articles pour définir les conditions d'un théâtre capable d'agir sur le réel. Ses lignes de force? Il inclut la population dans ses processus; il exclut le répertoire; il se réalise au moins une fois par an, dans des zones à risques, en dehors de toutes infrastructures culturelles. Le théâtre de Milo Rau est nomade, international, ouvert aux représentants de la société civile. Un an après, l'artiste, qui compare volontiers son activité à celle d'un grand reporter, persiste et signe.

Pourquoi avoir publié cette charte ?

MILAU RAU: Prenant la direction d'un théâtre d'État, je voulais définir le cadre de ma future pratique. Je voulais que notre maison soit perméable au réel et au monde, qu'elle soit naturellement mondialisée. Il était impossible pour moi de perpétuer la tradition du répertoire. Les grandes pièces canoniques ne répondent plus aux questions de nos sociétés confrontées à la dégradation du climat, à l'immigration, à des conflits séculaires, à la terreur de l'autre etc. C'est la raison pour laquelle l'article quatre du Manifeste interdit l'adaptation littérale des classiques.

Votre visée était donc aussi esthétique ?

C'est une forme de Dogma, pour reprendre le nom sous lequel Lars von Trier et Thomas Vinterberg déclinaient leur projet en 1995. Mais notre Manifeste est plus technique qu'esthétique. Son noyau est le refus du répertoire. Lénine disait qu'au moment où on se met à construire des monuments la révolution est finie. Nous avons besoin sur les scènes européennes d'une révolution permanente. Tiago Rodrigues à Lisbonne, Vincent Baudriller au Théâtre de Vidy, Ariane Mnouchkine à la Cartoucherie de Vincennes sont des alliés dans ce combat.

À l'article 2, vous stipulez que « la recherche, les castings, les répétitions et les débats connexes doivent être accessibles au public. » Comment répondez-vous à ce vœu ?

Je plaide pour un théâtre populaire, pas réservé à une élite. Et ça marche. Le taux de fréquentation du NTGent atteint les 95%, soit le plus élevé de son histoire. On a commencé l'automne passé par monter un spectacle qui

revisitait *L'Agneau mystique*, polyptyque des frères Van Eyck, fierté des Gantois. Je voulais réfléchir à l'équivalent des croisades aujourd'hui dans un contexte belge marqué par le djihadisme. L'enjeu est toujours de s'attaquer à notre présent.

En quoi le public participe-t-il plus à la vie du théâtre qu'avant ?

Nos créations ont un prolongement via des ateliers. Quand je monte *La Reprise: Histoire (s) du théâtre*, le récit de l'assassinat d'un jeune gay belge d'origine arabe, je propose aussi un workshop. Des spectateurs ont pu concevoir leur propre *Reprise*. A l'occasion de la présentation d'*Oreste in Mosul*, nous avons proposé aux spectateurs intéressés un travail sur l'impossibilité d'en finir avec la douleur.

Vous consacrez un article du Manifeste au volume total de la scénographie qui ne doit pas dépasser vingt mètres cubes, soit la capacité d'une camionnette. Est-ce votre façon de répondre aux impératifs écologiques ?

Les grandes maisons allemandes et suisses-alsaciennes fabriquent des décors gigantesques, ce qui rend difficiles les tournées de leurs productions. À l'inverse, je ne pense pas que la scénographie doit avoir autant de poids, surtout si on la détruit après usage. Ce n'est pas satisfaisant du point de vue écologique. Je suis adepte d'un « théâtre pauvre ». Ce qui m'importe, ce ne sont pas les architectures scéniques complexes, mais les gens et la force de leurs récits. C'est l'engagement de ces témoins, non-professionnels souvent, qui fait la valeur du théâtre.

Jérôme Bel affirme qu'il faut renoncer aux tournées, vu la dépense carbone qu'elles entraînent (voir page 18). Qu'en pensez-vous ?

Je suis contre cette proposition extrême. Jérôme Bel est un artiste conceptuel. Il peut envoyer par mail son idée à l'autre bout de la planète pour que quelqu'un la réalise. Mon travail est autre. Il s'agit de faire entendre des personnalités, dans des sphères politiques et culturelles où leurs paroles prendront une résonance qu'elles n'auraient pas eu sur place. Alors bien sûr, nous devons réfléchir aux modalités des tournées. Au NTGent, nous n'enverrons jamais soixante personnes à l'étranger, mais une demi-douzaine.

Impossible donc de mettre fin aux tournées ?

Mais ce serait la mort du théâtre! On retomberait dans une routine destinée à une toute petite élite.

Quelles mesures concrètes prenez-vous pour réduire le coût énergétique du théâtre ?

Nous avons des personnes qui travaillent sur le sujet au NTGent. Nous sommes le premier théâtre en Belgique à avoir investi dans des voitures électriques, ce qui peut causer quelques péripéties burlesques. L'acteur Johan Leysen s'est retrouvé l'autre jour en panne au milieu de la campagne, sur la route de Rotterdam. Nous nous interdisons aussi de prendre l'avion en Europe, pour privilégier le train ou les camionnettes pour les décors.

L'altérité, dit encore Jérôme Bel, serait un luxe qu'on ne pourrait plus s'offrir...

Mais l'altérité est la seule expérience qui compte! Il faut se méfier de ce genre de déclaration. J'ai travaillé récemment en Allemagne. Je souhaitais enrôler une actrice qui habite au Brésil. Le directeur a prétexté le coût écologique de ce voyage pour refuser ma demande. Je lui ai fait remarquer qu'il venait d'organiser le déplacement de toute sa troupe, soit une soixantaine de personnes, en Chine.

Comment réagissez-vous au dis- cours moralisateur qui est né de la dégradation spectaculaire de nos écosystèmes? Ceux qui ne s'y soumettent pas sont au mieux des inconscients, au pis des criminels...

L'écologie m'a toujours intéressé, mais je vois bien, à travers mes enfants, qu'elle a pris une place qu'elle n'avait pas il y a vingt ans. Le terrorisme intellectuel ne m'a jamais fait peur. J'aime batailler, débattre, contester. La mauvaise conscience est salutaire: on agit souvent pour ne pas passer pour une personne égoïste.

Vous verra-t-on à Lausanne, au Théâtre de Vidy début décembre, à l'occasion des représentations d'*Oreste in Mosul*?

Non. Je serai au Brésil. Mais ne le dites pas à Jérôme Bel.

RÉFLEXION SUR
L'IMPACT ENVIRONNEMENTAL DE LA
PRODUCTION ET
DIFFUSION DU SPECTACLE VIVANT INTÉGRÉ
LUI-MÊME DANS UN
RÉSEAU DE DIFFUSION
INTERNATIONAL,
AVEC UNE MOYENNE
D'UNE CENTAINE
DE SPECTACLES PAR
AN ET DES PIÈCES
QUI PEUVENT INCLURE
JUSQU'À VINGT INTERPRÈTES, L'ARTISTE
PRÔNE UN CHANGEMENT RADICAL
DES PRATIQUES.

À quand remonte votre prise de conscience écologique ?

JÉRÔME BEL: En 2007, je rentrais de Melbourne avec vingt danseur.se.s où nous venions de jouer *The show must go on*. Dans l'avion, j'ai lu un article sur le réchauffement de la planète disant que tout le monde devait réduire son empreinte carbone. C'est là que j'ai décidé que seulement deux danseur.se.s allaient désormais voyager pour remonter la pièce à l'étranger avec des interprètes locales. Ce fut ma première action écologique.

Plus récemment, en février 2019, je réalise qu'au même moment deux de mes assistant.e.s sont dans un avion qui revient de Hong-Kong et deux autres assistant.e.s sont dans un autre avion à destination de Lima afin d'y remonter *Gala*. Cela m'a fait tomber dans une grave dépression pendant plusieurs semaines, jusqu'à en arriver à cette conclusion: ne plus prendre l'avion, ni moi ni ma compagnie.

Comment a réagi votre équipe ? Quelles ont été vos premières résolutions ?

Après une première réaction de panique, nous avons commencé à réfléchir à des solutions pour continuer à nous produire internationalement. À l'époque, je commençais les répétitions de la pièce *Isadora Duncan* à Paris avec la danseuse française Elisabeth Schwartz. J'ai eu l'idée de faire une autre version de la pièce à New York, avec la danseuse Catherine Galant. Il y aurait donc deux versions qui ne tourneraient qu'en train: une en Europe et l'autre dans le nord-est des États-Unis. Pour les pièces de répertoire les plus demandées à l'étranger, telles que *The show must go on* et *Gala*, nous reconstituons les pièces à partir de partitions, de vidéos et de répétitions en téléconférence avec des chorégraphes locales. aux (on l'a fait à Taipei, Mexico, Buenos Aires, Beyrouth...). Mon prochain projet, une pièce pour une actrice, sera créé simultanément à Berlin, Paris, Sheffield et New York avec différentes interprètes.

Les artistes ont pourtant besoin de voyager: la circulation de la culture, les échanges sont nécessaires pour être en contact avec l'altérité, pour mener une réflexion sur soi, sur le monde. Ne risque-t-on pas sans cela de tomber dans une forme d'appauvrissement culturel ?

Je crois que cette chose merveilleuse dont vous parlez, l'altérité, est un luxe qu'on ne peut plus se permettre. La façon dont nous vivons aujourd'hui conditionne notre futur et même notre présent. L'altérité que nous chérissons tous, à juste titre, il est fort possible qu'elle n'existera plus. Je suis beaucoup plus effrayé par ce qui est en train de se passer au niveau du réchauffement et de l'écologie que par la perspective de ne plus voir des spectacles qui me mettent «en contact avec l'altérité».

Les dispositifs mis en place pour vos pièces de répertoire et

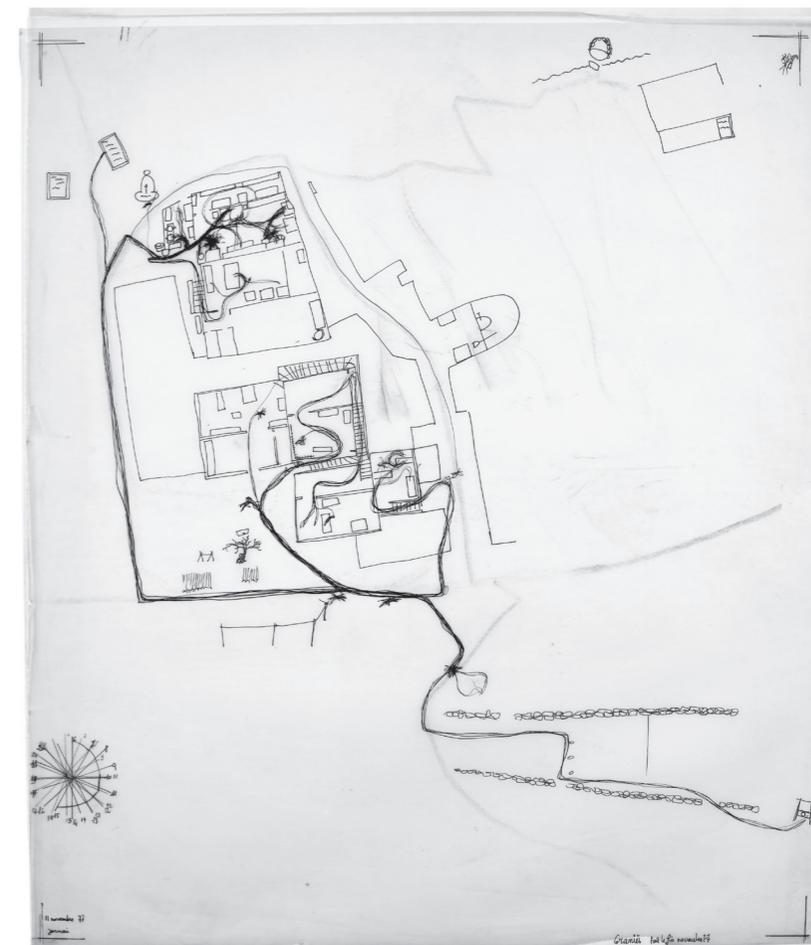
pour vos créations sont possibles par la spécificité de votre travail. Mais il y a d'autres manières de concevoir le théâtre et la représentation qui ne permettent pas de créer ou reprendre des pièces par téléconférence... Finalement, à quoi êtes-vous prêt à renoncer ?

Mais je suis prêt à renoncer à tout, voyons! Et j'arrête tout si ce milieu, qui m'a construit et donné une liberté artistique totale, ne bouge rien dans sa manière de fonctionner. Pour l'instant, je profite de ma position dominante dans le champ chorégraphique pour agir là où je peux. Je deviens malgré moi une sorte d'activiste. Le monde chorégraphique est coincé dans un système de mondialisation extrême, système qui produit une épouvantable empreinte carbone.

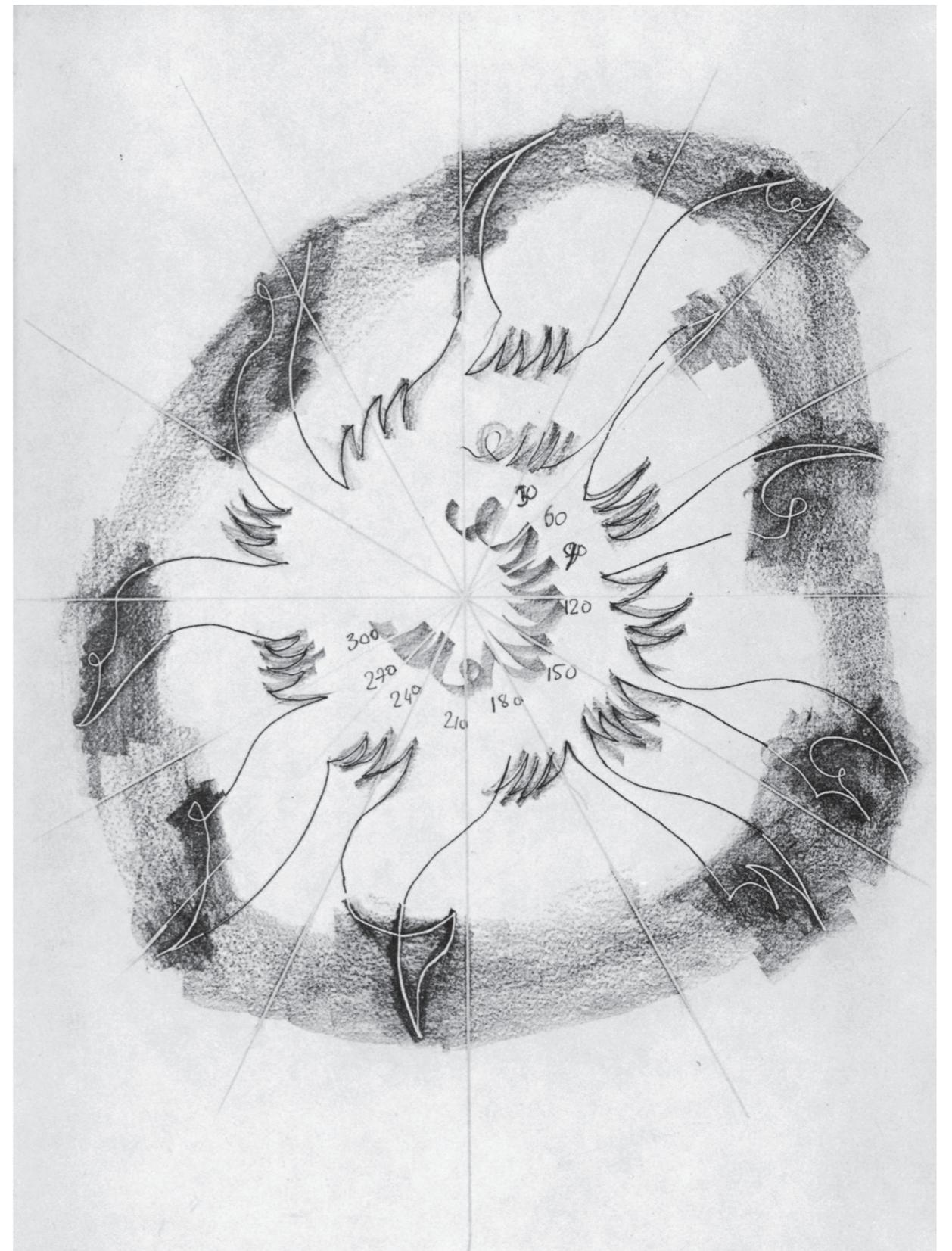
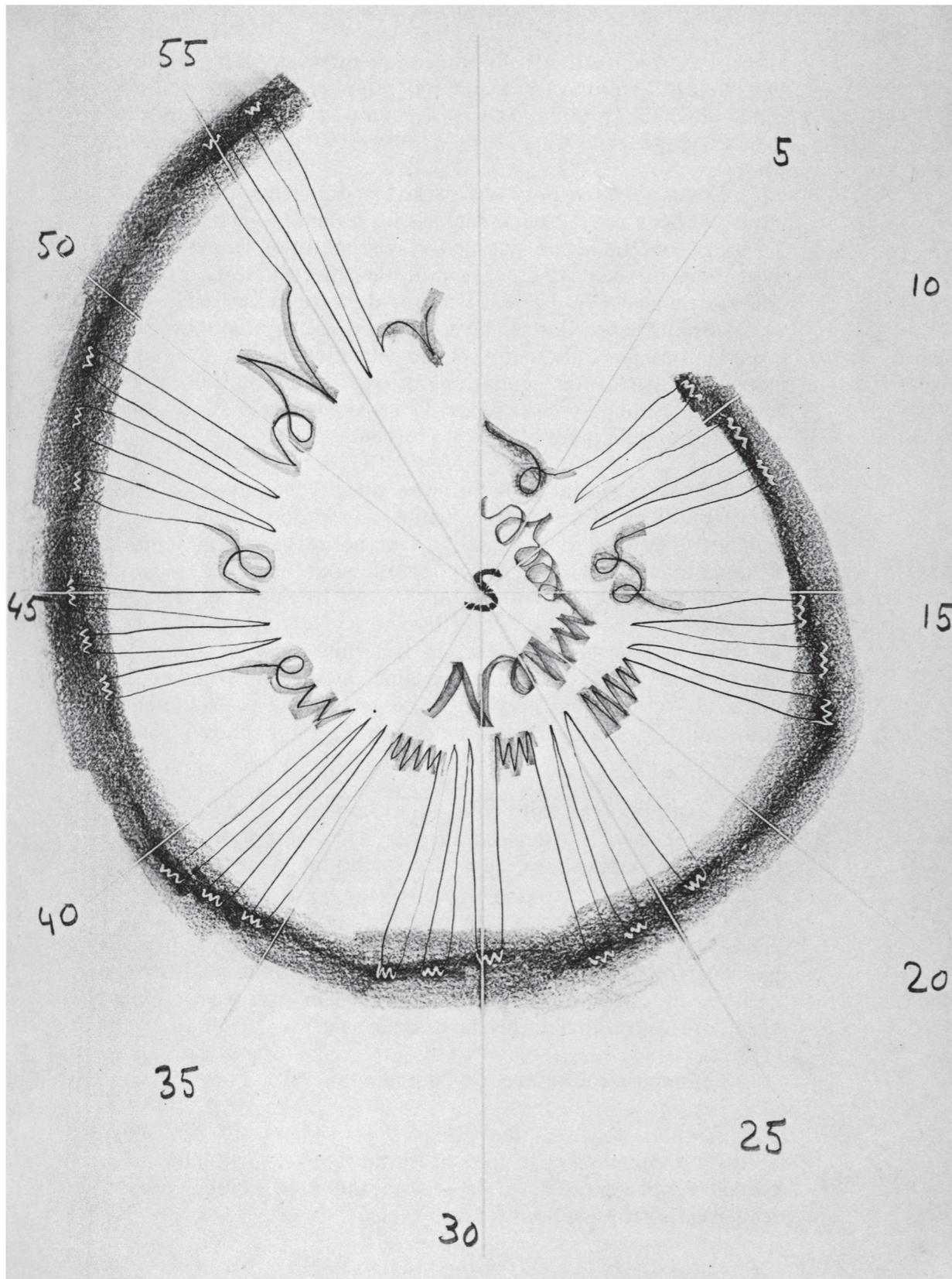
Je pense, hélas, que la plupart des personnes que je connais et qui ont une position elle aussi dominante dans ce milieu, artistes, directeur.trice.s de théâtre ou de festival, ne changeront rien. Personne n'est prêt à perdre le moindre de ses privilèges, alors que c'est précisément ce système-là qu'il faut déconstruire et réformer. Un exemple: la salle de concert de Helsingor, en Suède, n'invite que des orchestres et des musicien.ne.s qui acceptent de ne voyager qu'en train.

Auriez-vous d'autres suggestions que celle qui consiste à ne programmer que les compagnies prêtes à éviter les déplacements en avion ? Comment modifier le système sans pour autant pénaliser des jeunes compagnies qui ont besoin de visibilité, ni priver le public ?

Il faut que les jeunes compagnies comprennent qu'elles doivent proposer des alternatives et inventer un nouveau système. La tension est très palpable dans le milieu. J'attends ces jeunes gens avec la plus grande impatience. Je réfléchis actuellement avec certains agents du milieu à une clause concernant l'empreinte carbone, qui devrait être prise en compte dans l'évaluation des compagnies demandant des subventions aux institutions publiques françaises. L'écologie va sans doute devenir un critère d'évaluation qualitative d'un spectacle. Le public devrait aussi faire pression sur les théâtres. Moi-même, en tant que spectateur, je ne vais plus voir des compagnies qui ne s'engagent pas assez écologiquement.



Ci-dessus:
Graniers, 11 novembre 1977
(de 10h à 15h) — calque 21
superposé au calque de fond 1,
tracé par Jacques Lin
69 X 59 cm
Pages 20, 21:
Graniers, 1975 — deux cartes
tracées par Gisèle Durand



SLOW DANSE

ENTRETIEN

AURORE STALIN *Inventer des écosystèmes d'artistes*

PROPOS RECUEILLIS PAR WILSON LE PERSONNIC

Plusieurs initiatives voient le jour, toutes, cherchent à définir les contours d'une danse éco-responsable. Engagée pour le développement durable et la transition écologique, Aurore Stalin a initié le projet Slow Danse pour accompagner cette réflexion.

Comment est né *Slow Danse* ?

AURORE STALIN: Cela fait maintenant cinq ans que j'ai intégré dans ma vie quotidienne une pratique éco-responsable. Progressivement, ces questions sont venues se frotter à ma pratique professionnelle. A cette époque, à Paris, je travaillais en tant que chargée de production au sein d'une compagnie de danse internationale. J'ai décidé de tout quitter et de partir m'installer à Nantes pour démarrer un nouveau projet de vie. La ville de Nantes est un terrain fertile pour l'écologie, le développement durable, l'économie locale et solidaire... En 2018, j'ai découvert Open Lande à Vigneux-de-Bretagne, sorte de fabrique évolutionnaire tournée vers l'écologie et la transition énergétique. Le lieu venait tout juste d'ouvrir. Ils ont publié un appel à projet et j'ai sauté sur l'occasion. C'est là que j'ai esquissé les grandes lignes de *Slow Danse*.

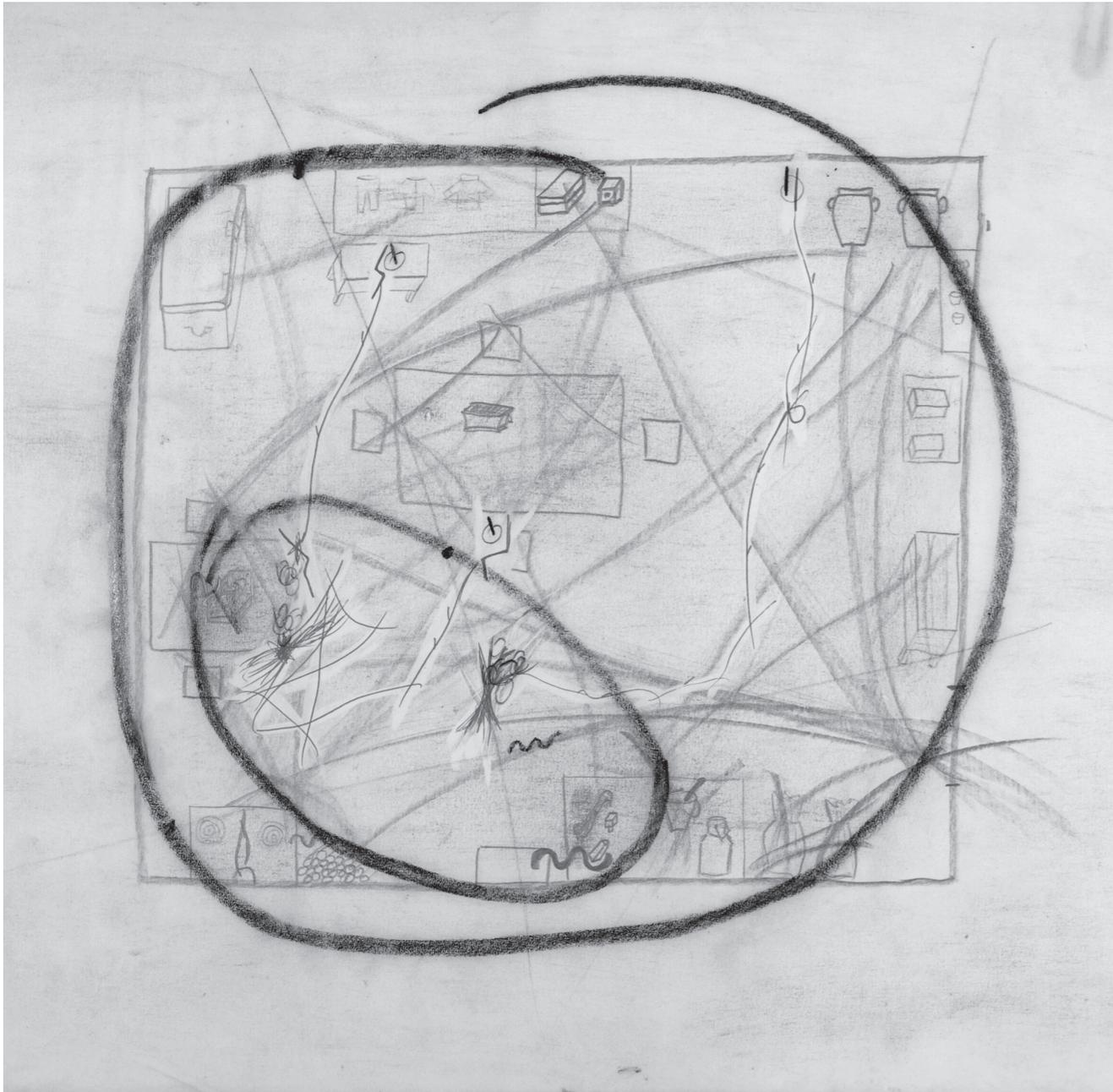
Parlez-nous de ce lieu, Open Lande ?

Il se situe dans le Domaine de Land-Rohan, en pleine campagne dans la périphérie de Nantes, au milieu de 72 hectares de forêts et de prairies. Il y a plus de 1000 m² d'espace pour vivre et travailler sur place et un potager bio de 500 m². En plus de ce cadre exceptionnel, ce territoire, situé aux portes de l'ancienne ZAD de Notre-Dame-des-Landes, est extrêmement engagé sur les questions de préservation et de transition écologique. Open Lande a investi une partie des locaux du siège social du groupe Brémond Immobilier. L'idée principale des fondateurs, Nathalie De Cock, Walter

Bouvais et Sylvain Mauger, est d'accompagner des projets, des collectivités territoriales, des entrepreneurs.se.s dans leurs démarches de transition écologique. Il s'y passe énormément de choses! Des séminaires sur plusieurs jours, des laboratoires de recherches... *Slow Danse* n'est pas le seul projet artistique à Open Lande. Julia Passot, par exemple, a organisé l'événement *Utopie:point zéro* en septembre dernier. Pour répondre aux différentes sollicitations d'artistes, nous sommes en train de structurer un « pôle culture ».

Quelles sont les grandes lignes de *Slow Danse* ?

Il n'y a aujourd'hui aucune offre de danse contemporaine sur le territoire. Je souhaitais développer la question de l'utilité sociale de la danse contemporaine dans ce milieu rural, en proposant des ateliers ou des workshops avec des chorégraphes. J'ai aussi envie de travailler sur les façons dont les artistes révèlent les enjeux environnementaux et comment on peut inclure leurs réflexions et démarches au sein des services environnement des communes, des plans climats et des plans d'alimentations territoriales. *Slow Danse* doit aussi préparer les compagnies à intégrer la question de la transition écologique au sein même de la conception de leur projet et dossier de demandes de subvention pour la création et diffusion. Dans quelques années, il y aura sans doute des aides publiques éco-conditionnées. Je sais que le CNV (Centre national de la chanson, des variétés et du jazz) a déjà intégré ce critère dans l'évaluation des



Le Serret, 15 mai 1976 —
calque superposé à la carte,
tracé par Jean Lin
33,5 X 50 cm

dossiers reçus. Je cherche à rencontrer des équipes artistiques qui ont envie de changer les modes de faire traditionnels, avec qui nous pouvons repenser les schémas de production et de diffusion.

Slow Danse a-t-il trouvé un écho auprès des artistes ?

Plus que je ne le pensais! Mon association a seulement quelques mois et je reçois déjà de nombreuses demandes spontanées de chorégraphes, même implantés dans d'autres régions. Le chantier qui s'ouvre est énorme et dépasse mon propre champ d'action. Cet intérêt de la part des artistes et des lieux ne cesse de grandir. Cela me questionne sur les communautés, les écosystèmes d'artistes qu'il faut peut-être inventer, permettant de mutualiser les forces et de travailler collectivement sur ces questions. Peut-être qu'aujourd'hui, la SCIC (Société coopérative d'intérêt collectif) est la plus adéquate. À voir. J'aimerais pouvoir relier des lieux et des artistes concernés, et rendre visible les pratiques écologiques déjà existantes. Il s'agit de valoriser ces élans, de les rendre accessibles, par exemple par le biais d'une plateforme de ressources en ligne qui recense tous les documents existants. Un peu sur le même modèle que le site Ressource0.com destiné aux acteurs.rice.s de l'art contemporain, dont bon nombre d'actions ou protocoles sont applicables au spectacle vivant.

Concrètement, quels genres d'accompagnements proposez-vous aux artistes ?

La précarité pousse souvent les compagnies à faire des choix plus économiques qu'écologiques... De fait, chaque projet nécessite un accompagnement bien spécifique. L'objectif commun consiste à diminuer autant que possible l'impact sur l'environnement, de la création à la diffusion d'un spectacle, de la conception des décors à la mobilité des artistes, en passant par les repas qui sont pris ensemble. La question du décor est moins fréquente dans la danse qu'au théâtre, mais il arrive tout de même qu'il faille un semi-remorque pour le transporter. Il convient aussi de repenser la mobilité des interprètes au moment du casting et du choix des résidences de travail. Je connais énormément de danseur.se.s qui vivent à l'étranger mais qui travaillent principalement en France. Il.elle.s voyagent toujours en avion pour danser, mais aussi pour des rendez-vous, des résidences... Cela m'interroge beaucoup. Travailler avec des

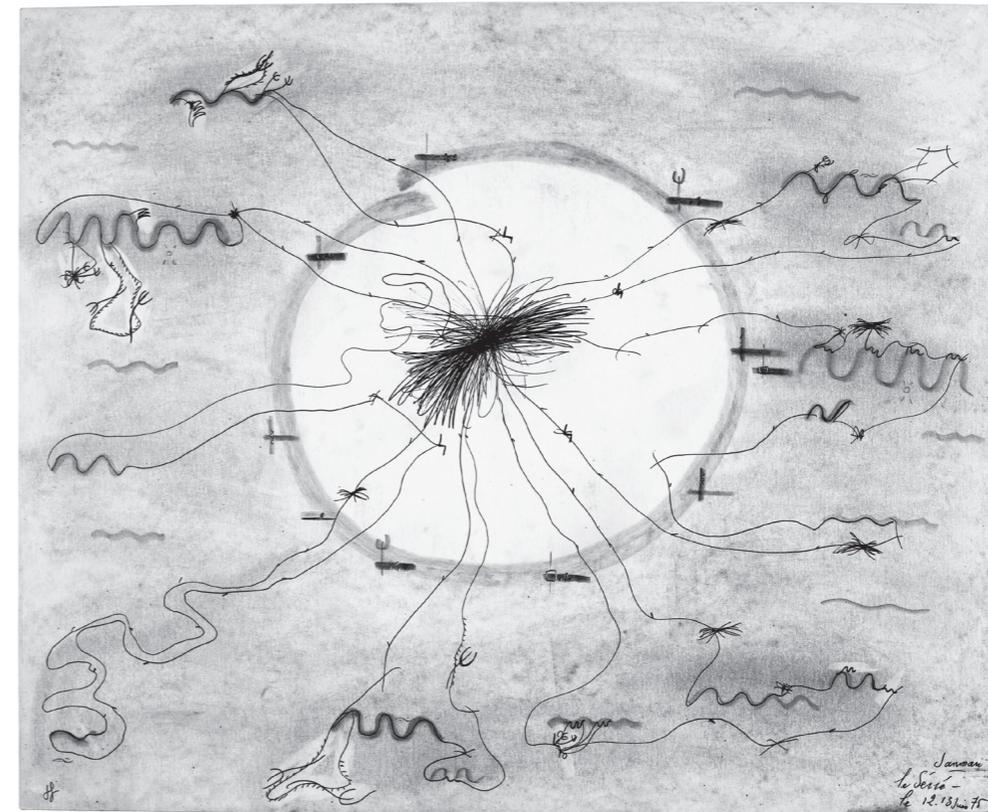
interprètes qui sont proches des lieux de résidence plutôt qu'à l'autre bout de l'Europe serait déjà un bon début. Aujourd'hui, de nombreuses compagnies mettent déjà en pratique certaines de ces actions. Le communiquer peut donner envie à d'autres d'agir dans ce sens. Même si tous les artistes ne peuvent pas se permettre de ne plus prendre l'avion, comme le fait Jérôme Bel, médiatiser ce type d'engagement permet de mettre la question écologique au centre des débats.

Vous accueillez aussi des artistes en résidence à Open Lande...

La première résidence a eu lieu au printemps dernier avec Propagande C, compagnie de Marzena Krzeminska implantée en Bretagne. Accompagner ce projet avait du sens. Intitulé *Conversation excentrique* avec l'environnement, il s'est réalisé en extérieur. La résidence a pu être auto-financée grâce à un *crowdfunding* et ils se sont logés sur place. Durant ce temps de résidence, nous avons mis en pratique plusieurs actions: manger bio et local, ne pas produire de nouveaux décors et costumes mais trouver des matériaux dans les ressourceries et recycleries locales. Un générateur solaire leur permettait d'utiliser des enceintes portatives pour la musique, mais finalement ils ont décidé de travailler près d'une mare avec le son des grenouilles. Pour le moment, ce type de résidence très spécifique reste adressé aux projets en extérieur, *in-situ*. Aujourd'hui, *Slow Danse* occupe, dans Open Lande, un simple bureau. J'aimerais pouvoir lui ajouter bientôt un studio de danse.

Ces pratiques éco-responsables pourraient s'appliquer à toutes sortes de structures. Comment s'y prendre pour commencer ?

Les pratiques éco-responsables s'adaptent à différentes échelles. Il faut pour commencer sensibiliser et responsabiliser l'ensemble d'une équipe, pour que les changements puissent s'opérer à tous les niveaux d'un organigramme. Dans un premier temps, il s'agit de lister et mettre en place un ensemble d'actions, même celles qui semblent évidentes pour certain.e.s. Éteindre les lumières, les ordinateurs, les régies, etc. pendant les pauses; remplacer progressivement les parcs d'halogènes par des LED pour les éclairages de scène, ou être affiliée à une association de type AMAP (ndlr: en France, association pour le maintien de l'agriculture paysanne) qui profite aux équipes du théâtre et aux compagnies en

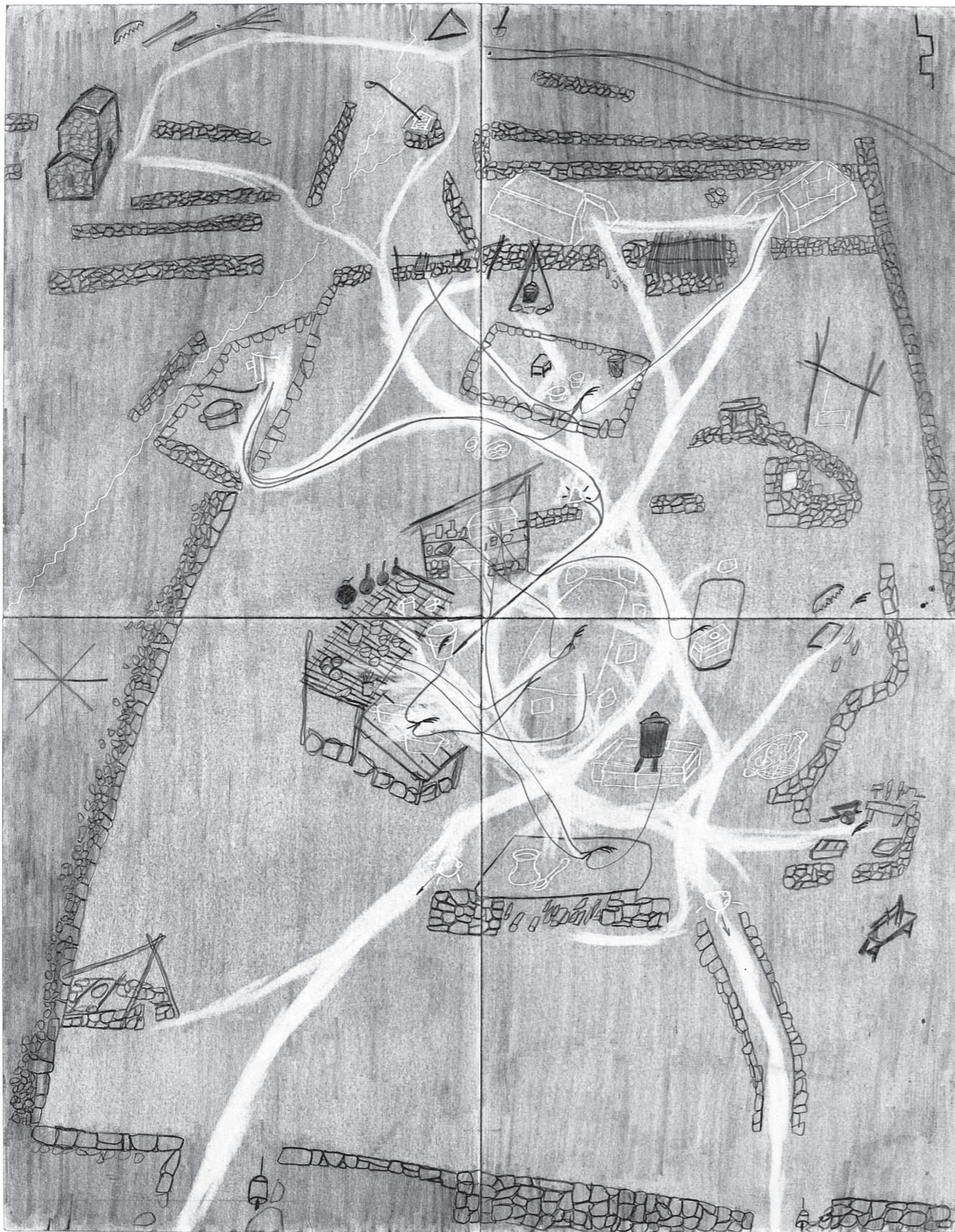


Le Serret, 12-13 juin 1975, carte tracée par Jean Lin 52 X 63 cm

résidence; proposer des gourdes et des vélos aux employé.e.s et aux artistes; imprimer les programmes sur du papier recyclé et recyclable avec de l'encre végétale; insérer des liens de co-voiturage sur le site du théâtre ou du festival... À une autre échelle, c'est intéressant de constater comment les programmeur.rice.s s'emparent aujourd'hui de cette question. Une directrice d'un théâtre en Bretagne m'a récemment dit que si elle programait des compagnies devant voyager en avion, c'était pour les accueillir plus longtemps que pour une seule date de représentation. Elle fait d'ailleurs partie d'un groupe d'une vingtaine de directrices et directeurs de théâtres en Bretagne qui souhaitent penser ensemble ces questions de circulation. En plus de mutualiser et de réduire les frais de tou.te.s, cette manière de penser les déplacements crée une nouvelle synergie sur le territoire.

Existe-t-il d'autres structures engagées pour la transition écologique « labellisées danse » comme Slow Danse ?

En Europe, la plus connue reste l'ONG *Julie's Bicycle* au Royaume-Uni qui œuvre depuis 2007 essentiellement dans l'industrie de la musique. On peut d'ailleurs retrouver sur leur site des manuels et des conseils en libre accès. En France, il existe des bureaux d'étude et des cabinets d'expertise qui accompagnent des organismes dans le développement de leur transition environnementale, mais rien de spécifique à destination du secteur du spectacle vivant. À Nantes, il existe le Réseau éco-événement qui propose à des festivals ou des événements des dispositifs d'accompagnement afin d'avoir un impact environnemental quasi nul. Aujourd'hui, les mentalités évoluent et le milieu institutionnel commence à intégrer progressivement cette nécessité. D'ailleurs, la prise en compte de la transition écologique fait désormais partie du cahier des charges des directions de lieux culturels.



PENSER L'ÉCOLOGIE DEPUIS LA DANSE CONTEMPORAINE

PAR JOANNE CLAVEL

Tandis que l'effondrement de la biodiversité et des écosystèmes ne suscite que relativement peu de transformations collectives et structurelles dans nos sociétés européennes ou occidentales, que peut la danse contemporaine face aux catastrophes écologiques ?

Le chorégraphique semble être un terreau fertile pour penser les questions écologiques. Le lien entre la danse et l'écologie est en effet une préoccupation fondatrice de la danse contemporaine elle-même. En témoignent les démarches pionnières d'Isadora Duncan, Anna Halprin, Simone Forti ou encore Min Tanaka, marquées comme d'autres, plus récentes, par une réhabilitation du vivant.

Si dans le champ des arts plastiques et visuels, *l'art écologique*, dont les origines remonteraient aux années 60', semble devenir un « mouvement » depuis une vingtaine d'années, il ne se définit pas comme tel dans le monde chorégraphique. Pourtant, la danse a été de multiples fois marquée par des « retours à la nature », par des mouvements dits « naturels » ou « authentiques », par des créations situées, et parfois même par des engagements clairs pour la préservation de l'altérité non-humaine et ce, sans pour autant revendiquer une appartenance à un mouvement d'art écologique. En 2006, Jennifer Monson crée le *Interdisciplinary Laboratory for Art Nature and Dance*² après avoir travaillé sur les systèmes de navigations d'animaux migratoires (marins et terrestres) et dansé sur leurs cheminements. D'autres travaux plus ou moins nomades autour de la marche chorégraphique déplacent le geste artistique dans une forme hodologique comme les marches de Christine Quoiraud, de l'Agence touriste, ou encore les *Trek dances* de Robin Decourcy. Avec ou sans supports institutionnels, de nombreux artistes danseuses et danseurs pratiquent aujourd'hui leur art en extérieur, présentent leurs travaux dans des jardins ou des parcs (Daniel Larrieu³), des lavoirs (Armelle Devigon⁴, Camille Renard⁵) ou dressent des portraits de lieux (Catherine Contour⁶), s'inspirent de l'altérité plus qu'humaine (les collectifs *Dance for plants* ou *Recoil performance*⁷), critiquent l'immobilisme face aux thanatopolitiques en cours (Gaëlle Bourges⁸). Si ce lien entre danse et écologie est peu « revendiqué » de la part de ces danseurs, chorégraphes et pédagogues, ce n'est pas par un détournement de la problématique

Le Serret, juin 1972, carte tracée par Jacques Lin 56 X 44 cm

écologique; au contraire, il me semble être une préoccupation fondatrice de la danse contemporaine elle-même.

QUELQUES CHEMINS TRACÉS AU COURS DU XX^E SIÈCLE

Isadora Duncan au début du XX^e siècle explique ses mouvements dansés comme «sortis de la grande nature de l'Amérique, de la Sierra Nevada, de l'océan Pacifique, qui baigne les côtes de Californie, des vastes espaces des montagnes rocheuses, de la vallée de Yosemite...», la danse ne devait pas se «limiter aux formes exprimées par l'art», mais devait «avant tout jaillir de la nature» et «chanter à l'unisson avec elle»⁹. Isadora côtoie d'ailleurs quelques temps Ernst Haeckel, biologiste et philosophe allemand, considéré comme le père de l'*écologie* qu'il définit comme l'étude des relations entre organismes vivants.

Quelques décennies après, sur cette même côte ouest nord-américaine, Anna Halprin réinvente les conditions d'un art chorégraphique, que je nomme avec anachronisme «écologique»: un art ancré au long cours sur un territoire, prenant soin de penser les conditions d'accès de ses pratiques à une diversité de publics allant des enfants aux personnes âgées, aux amateurs comme aux danseurs confirmés, aux individus malades voire en fin de vie (atteints du sida ou de cancer), concevant un système de bourses pour favoriser la mixité sociale dans ses enseignements et créant la première compagnie inter-ethnique des États-Unis. Avec la collaboration de son mari Lawrence Halprin, architecte et paysagiste, elle ancre dans la terre, le sable et le béton des processus artistiques d'exploration et d'expérimentation de la relation des individus à l'environnement. Le couple Halprin met ainsi en lien l'épreuve du corps — en termes de sensations, d'émotions, de représentations et de spiritualités — avec l'épreuve du milieu, l'expérience d'une nature riche et abondante comme celle d'une nature détruite et artificialisée pour jouer la partition sociale imposée par les promoteurs et urbanistes. «La danse, écrit-elle, est une manifestation rythmique de l'individu en réponse à ce qui l'entoure. (...) Plutôt que d'imiter les formes extérieures de la nature ou de la prendre comme toile de fond,

je m'identifie à ses processus élémentaires¹⁰». Dans les sillons des enseignements de Anna Halprin, les protagonistes de la *post-modern dance* new-yorkaise activent l'expérimentation par le mouvement, détournement des codes du spectacle et critique de la société de consommation et des valeurs puritaines nord-américaines. Les recherches somatiques qui s'en suivent marqueront des générations de danseurs contemporains. Comme d'autres avant elle, Simone Forti observe minutieusement les comportements des animaux. Elle visite régulièrement le zoo de Rome afin d'étudier et d'analyser leurs mouvements: «Je n'imitais pas les animaux, mais je m'imprégnais de leur dynamique, je testais leurs mouvements dans le laboratoire de mon corps, j'essayais de trouver des équivalents, adaptés aux possibilités de l'anatomie humaine. (...) Ce qui me paraissait fascinant, c'est que ces animaux utilisaient le mouvement pour agir sur leur métabolisme, susciter un certain état neuro-physiologique. A mon sens, c'est la racine du comportement de danse, de ce que j'appelle l'*état de danse*¹¹.»

Forti est également soucieuse du sort de la Terre. «Je sais que ma civilisation est en train de ravager la terre¹²», thématique qui revient à plusieurs reprises dans *Oh tongue!* sans pour autant devenir l'enjeu premier de son activité artistique. Comme Steve Paxton ou Deborah Hay, elle s'installe en 1988 dans le Vermont et cultive la terre. «J'ai mis mes mains dans la boue pour la première fois, je me suis baignée dans des torrents froids, et me suis perdue dans les bois. Et ce lieu est devenu mon port d'attache, source de sujets¹³.»

Le geste du cultivateur semble revenir à différents endroits de l'histoire de la danse contemporaine. On pense à la ferme japonaise de la Compagnie Maï Juku du chorégraphe de buto Min Tanaka, dans les années 1980. L'effort physique des cultivateurs, leurs gestes précis et spécifiques selon chacune des plantes cultivées et soignées, participent au travail quotidien des danseurs. Les pratiques de danse de Min Tanaka s'inventent dans une ferme (la *Hakushu Body Weather Farm*), les techniques du corps qui s'y développent tels le MB (*Mind/Body* et *Muscles/Bones*), les manipulations, les traversées exploratoires, le *slow motion*... se transmettent sans brevet, redéfinissant les contours d'un art libre et autonome, d'un art qui cherche d'autres modèles économiques que ceux des biens marchands. Plus proche du don ou du troc, tout en concep-

tualisant une forme d'autonomie alimentaire.

Un même geste pourrait peut-être définir les transmissions du *Contact Improvisation* de Steve Paxton, qui cultive également l'art d'un travail de la terre. Également, les expériences artistiques du *Black Mountain College* (USA, 1933-57) dans lesquelles les pratiques agricoles faisaient parties intégrantes des enseignements et de la vie collective, ou encore celles du Monte Verità (Suisse, 1900-20) où l'invention de nouveaux modes de vie fut inspirante pour nombres de chorégraphes européens.

LA CRÉATION CONTEMPORAINE ET SES FABRIQUES

La création contemporaine chorégraphique, comme les autres arts, se construit avec son temps et ses inquiétudes. Les thématiques écologiques pleuvent ces dernières années sur scène, avec en tête les changements climatiques. Autre préoccupation écologique présent dans bon nombre des créations contemporaines, la critique du modèle productiviste qui a progressivement investi le monde du spectacle vivant.

Le monde de la danse contemporaine, en opposant sa résistance à une marchandisation des corps dansants, et en faisant largement circuler la diversité des savoirs du corps, propose, me semble-t-il, une réhabilitation du vivant. Ces deux approches ont en commun la question du sensible comme échange d'un savoir implicite entre spectateur et danseur et peuvent être reliées à la notion de *partage du sensible*¹⁴. C'est une notion élargie de danse qu'il s'agit alors de prendre en compte, incluant dans un même mouvement les spectacles et les performances qui font œuvre, les pratiques du mouvement en studio des amateurs, les moments collectifs de danse (du carnaval aux soirées dansantes), sans oublier l'ensemble des dispositifs de production et de diffusion chorégraphique qui participe à ancrer dans une réalité écologique et socio-économique le monde de la danse.

À l'heure où les modes de vie occidentaux ont d'une part massivement recours à une intelligence artificialisée et désincarnée accaparant nos attentions, et sont d'autre part produits par un régime colonial extractiviste d'exploitation des vivants, la danse véhicule des valeurs et des pratiques offrant la réhabili-

tation du vivant comme entité non marchande jouant son rôle actif dans la communauté terrestre. Le fondement même de la théorie politique écologique propose de réinventer des espaces économiques locaux et autonomes, inspirés des éthiques non-utilitaristes du vivant qui demandent nécessairement de repenser le modèle économique productiviste de croissance¹⁵. Une partie des danseurs contemporains sont aujourd'hui à leur manière les porteurs d'un horizon sociétal de «transition», de «décroissance»¹⁶. La création contemporaine comme industrie, l'œuvre comme bien marchand, les temporalités de production de plus en plus courtes ne sont plus acceptables pour certains.e.s chorégraphes¹⁷. Les tentatives esthétiques dites écologiques demandent alors d'être articulées aux éthiques environnementales non pas comme de belles idées à mettre en scène mais aussi comme modes de faire, comme pratiques de productions artistiques soutenables et responsables. La danse valorise l'énergie corporelle face à celle issue du pétrole ou du nucléaire, la danse valorise les techniques et savoirs corporels face à la «flèche» du progrès robotique, numérique et chimique. C'est peut être pour ces raisons que nombre de chorégraphes ont déjà cherché par le passé à reboucler les cycles énergétiques du vivant. Le danseur sait qu'il doit puiser chez d'autres vivants par son alimentation l'énergie nécessaire à sa vie, alimentation qu'il sait d'autre part collecter, glaner, cultiver.

Dès 2011, Prue Lang, chorégraphe australienne installée alors en Europe, propose sa pièce *Un réseau translucide* dans laquelle les interprètes génèrent l'énergie physique qui alimente l'électricité du spectacle. Elle ouvre ainsi une première voix à ce que les artistes pourraient repenser en terme de durabilité des pratiques scéniques proposant depuis un *green guidelines*¹⁸ pour sa compagnie éponyme. Les lignes bougent, y compris de la part d'artistes du haut de l'affiche, tel Jérôme Bel qui déclare ne plus prendre l'avion pour ses tournées¹⁹, ou Anne Teresa De Keersmaker qui se revendique écologiste²⁰.

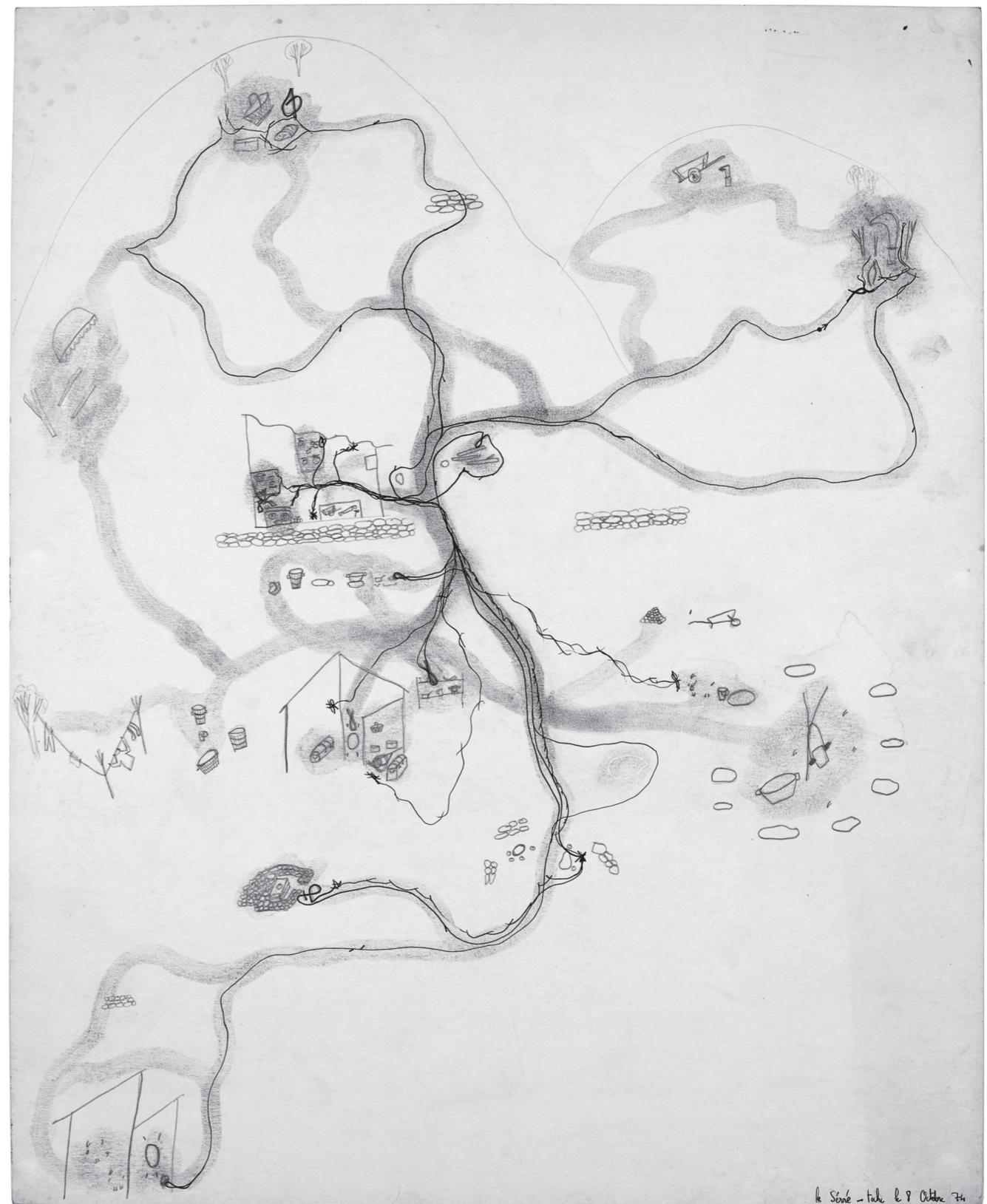
Enfin, il me semble important de revenir sur une des actions les plus marquantes du champ chorégraphique, à savoir la construction de modèles de corps alternatifs à ceux construits par la modernité (un corps instrumentalisé et opposé à la raison), le colonialisme (un corps blanc masculin), la médecine (un corps morcelé en parties anatomiques spécialisées), le transhumanisme (un corps

sans mort, artificialisé par toutes nouvelles technologies vendables). La danse contemporaine est un des lieux où se croise et s'invente des (re)présentations d'une diversité individuelle et corporelle en termes de genres, de classes, d'ethnies, de neuro-diversité ou de handicaps... La danse contemporaine cultive des fabriques de corps qui articulent savoirs anatomiques et physiologiques avec le resenti de l'expérience vécue, elle travaille l'interprétation en élargissant la gamme de nuances qualitatives du geste, la palette émotionnelle et sensationnelle et ce d'autant plus que les pratiques somatiques participent à l'entraînement des danseurs. La danse contemporaine use parfois des modes d'enquêtes anthropologiques sans discréditer en amont les questions relevant du sacré, de l'animisme, des morts, de l'irrationnel, car elle sait combien ces sujets évacués par la modernité participent activement au réel et à nos modes d'action. Alors la danse contemporaine — comme pratique d'invention de soi et d'invention du monde — pourrait se constituer en outils d'émancipation face aux biopolitiques actuelles, qui détruisent la multiplicité du vivant et par la même homogénéisent et dépeuplent la terre.

1. Ramade B. 2007, *Mutation écologique de l'art ?*, in Blanc & Lolive J. (dir.), *Cosmopolitiques 15: Esthétique et Espace Public*, Paris, L'Aube, p.31-42.
2. ILAND: <http://www.ilandart.org/>; ILAND, 2017, *a Field guide to iLANDing, scores for researching urban ecologies*, Brooklyn NY, 53rd State Press.
3. Par exemple la pièce *Marche, danse de verdure* (2004) créée dans le cadre du festival Entre cour et jardins, et reprise en 2006 à Chamarande ou encore la pièce *Nevermind*, créée à Chamarande et reprise au Potager du Roi de Versailles.
4. *En eaux*, création de la compagnie Lle, 2015.
5. *In the middle*, création en cours et réinventé selon les lieux 2017, 2018
6. *Au jardin de Barberey* (2004), cf également le livre *Une plongée avec Catherine Contour: Créer avec l'outil hypnotique* (2017).
7. *Mass bloom explorations* (2018), du collectif Recoil performance (<https://recoil-performance.org/productions/mass-bloom-explorations/>), *Danser avec des vers de farine: transcoporalité et sollicitude* par Nayla Naoufal (2018) conférence présentée à Paris le 12.10.2018, colloque Arts, écologies et transitions (www-artweb.univ-paris8.fr/?Premieres-Rencontres-Arts).
8. *Ce que tu vois* (2018), de l'association OS de la chorégraphe Gaëlle Bourges.
9. Isadora Duncan, 1928, *Ma vie*, Paris,

- Gallimard Folio, p.314, p.218, p.219.
10. Anna Halprin, 2009, *Mouvements de vie*, Bruxelles, Contredanse, p.XII, p.252.
11. Forti Simone, 2009, *Oh, tongue*, Éditions Al Dante, Genève, p.18.
12. *Ibid.*, p.63
13. *Ibid.*, p.157
14. Rancière J. 2000, *Le Partage du sensible. Esthétique et politique*, Paris, La fabrique.
15. Dobson, A. (2007), *Green Political Thought*. London-New York, Routledge, (première édition 1990); Sémal, L. (2012), *Militer à l'ombre des catastrophes*. Thèse de doctorat en sciences politiques. Université de Lille 2.
16. Clavel J. et Ginot I. 2015, *Écologie politique et pratiques du sentir: trois exemples chorégraphiques*, *Ecozona* 6(2), p.81-93.
17. Gervais-Ragu A. et Piqué M. *Dialogues* Colloque international *Transitions des arts, transitions esthétiques*. Université P8. Du 5 au 7 mars 2015.
18. www.pruelang.com/2013/green-guidelines-compagnie-prue-lang/
19. www.festival-automne.com/uploads/spectacle/DP_Bel4.pdf
20. https://next.liberation.fr/theatre/2018/09/13/anne-teresa-de-keersmaeker-le-corps-reflete-le-monde-c-est-notre-premiere-maison_1678504

Joanne Clavel est chargée de recherche au CNRS, au LADYSS, Université de Paris. Pendant près de dix ans au Muséum national d'Histoire naturelle elle étudie l'impact des changements globaux sur la biodiversité et l'homogénéisation biotique. Elle s'est ensuite formée aux humanités environnementales et à la recherche en danse, et questionne aujourd'hui les enjeux somatiques et politiques de la disparition du vivant à partir des expériences de natures vécues chez une diversité d'acteurs (chorégraphes, cultivateurs, naturalistes). Elle co-organise les colloques *EÉcosomatiques* (CND Patin, 2014), et *Arts, écologies, transitions* (Univ. Paris 8, INHA, 2018, 2019).



Le Serret, 8 octobre 1974,
carte tracée par Dominique Lin
63 X 52 cm

DEVENIR ANIMAL

PAR JOANNE CLAVEL

La diversité du monde animal intrigue et questionne les chorégraphes et interprètes. Ces érudits du mouvement considèrent, comme l'a proposé Simone Forti, que nous «partageons les rudiments de la danse» avec ces «autres» du règne animal.



Le Serret, juin 1976,
carte tracée par Jean Lin
45 X 30 cm

Les animaux sont riches en mondes; ils ouvrent un autre régime du visible, un autre régime du langage et de la pensée, de nouveaux arts de la perception aux confins de la sensation.

Pour esquisser ces perspectives animales, trois expériences chorégraphiques sont présentées ici.

Alors que la terre se dépeuple de son vivant, il y a nécessité aujourd'hui à venir compléter nos différents savoirs sur les animaux. Les arts chorégraphiques pourraient venir étayer, renseigner, décrire plus précisément ce qu'éprouvent les animaux. Et participer à une sortie du *logos* anthropocentré, comme le dit si bien Jean-Christophe Bailly: «La biodiversité, ainsi qu'on l'appelle, est encore trop souvent pensée comme une nomenclature (...), alors qu'il faudrait l'envisager comme le support d'une grammaire générative de gestes et de rapports, de côtoiements et de fuites (...), imaginer les sensations qu'éprouvent les animaux, d'où dérivent leurs joies et leurs frustrations. Non parce que ce serait amusant, mais parce qu'à l'issue de chacun de ces chemins, notre vision du paysage ressort élargie, enrichie, émancipée.»

Une fois l'expérience réalisée il ne s'agit pas de sortir avec des «vérités» sur les animaux, comme l'a souligné Nagel² dès les années 70. Les expériences phénoménales d'une chauve-souris nous sont inaccessibles, car notre type d'être au monde est radicalement différent de celui d'une chauve-souris. Cependant, les multinaturalismes amérindiens (par exemple, Viveiros de Castro) questionnent directement ce point de vue centré sur la rationalité, l'objectivité et les savoirs scientifiques occidentaux. Il s'agit d'inventer une nouvelle grammaire, y compris sensible, pour parler des êtres vivants qui relateraient au plus près leurs compétences, leurs façons de nous faire signe et de nous toucher. Il s'agit aussi de proposer des expériences constitutives d'attaches et de

mobilisations envers l'altérité animale, et pour cela peu importe si l'expérience fonctionne sur le mode de la fiction, si les kinesi-thèses ont un topos précis ou flou, si elles relèvent du réel ou de l'imaginaire³, pourvu qu'elles participent à un décentrement anthropocentrique, à la formation de valeurs et d'actions envers le vivant animal. Il nous faut comprendre alors comment s'y prennent les chorégraphes pour inventer et transmettre à leur manière ces mondes de l'altérité animale.

Voici trois exemples éclairants:

— *Pour qui tu te prends* (2018), de Laurence Pagès, est une pièce pour plateau inspirée de la fête de l'ours, un carnaval traditionnel en Vallespir (Pyrénées Orientales) que la chorégraphe a vécu petite. Trace culturelle, rare en occident mais persistante, de ce dialogue entre les humains et les animaux, entre les humains et les ours. Cette fête rituelle, encore vivante aujourd'hui, questionne la notion de sauvage. Laurence Pagès explique: «J'avais envie de faire un autoportrait tel un caléidoscope composé de multiples facettes pour refléter les expériences traversées et fictives de ma vie de femme. J'ai commencé à travailler avec des fourrures, et toutes ces peaux d'animaux me permettaient de construire différentes figures et changer de peau tout en gardant une unité scénique. Les fourrures m'ont littéralement métamorphosée et indiqué un chemin de création (...) Je travaille sur ce brouillage des frontières entre masculin/féminin et entre humain/animal, en jouant sur ces lisières, j'essaye de changer le rôle de la femme, qu'elle ne soit pas toujours une proie. La femme proie est une notion qui m'habite constamment (...) Mon héritage du buto a été très important, il offre l'opportunité de travailler les passages, les métamorphoses, les continuités pour contrer les binarismes. À partir de données sensorielles et imaginaires, parfois d'images ou de consignes anatomiques je rentre dans un autre état de corps, voir de multiples états de corps qui permettent de dépasser les frontières du genre et de l'espèce.»

— *Devenir cachalot, devenir araignée, devenir chauve-souris* (2014) de l'artiste Boris Nordmann, qui propose des «fictions corporelles» pour devenir animal. Sur le mode d'un atelier de danse, la séance débute avec une conférence d'une bonne trentaine de minutes portant principalement sur l'anatomie de l'animal étudié, son écologie, ses comportements,

son mode de vie; l'utilisation de dessins ou de schémas explicatifs participe à la compréhension et la visualisation de l'anatomie comme du fonctionnement perceptif. L'auditoire al'impression d'apprendre un autre univers, un autre monde mais pas vraiment de le partager, ni même de l'habiter. Une fois étendue au sol, c'est une toute autre expérience qui est proposée pour se déplacer, pour «devenir autre», pour «devenir animal». À partir de consignes précises Nordmann va déformer peu à peu notre image du corps pour la rendre modelable et lui donner la forme fictive de cet autre animal. Il guide l'attention que l'on porte à son propre corps, déforme notre représentation anatomique pour chercher dans notre imaginaire cette autre anatomie: l'immensité d'un cétacé marin énorme mais porté par l'eau et sa poussée d'Archimède, ou encore tenter de sentir la cuticule de l'araignée, cet exosquelette si rigide comparé à notre peau mais si souple comparé à nos os... Une fois la plongée commencée⁴, l'expérience joue sur la déformation anatomique pour sentir ce que cela pourrait faire d'être animal. Il s'agirait alors d'apprendre par la sensation, «d'incarner» (au sens littéral du terme) *le devenir animal*, de rechercher à partir de soi, de ses os, de sa chair, de ses fascias, de ses organes, de son système nerveux ce que plonger dans les profondeurs abyssales comme un cachalot peut nous apporter; comment cette expérience peut nous affecter et nous transformer. Ici, l'intérêt de «l'effleurement sensible» animal, «se sentir animal» repose principalement sur le travail de l'imaginaire, d'où le terme de fiction.

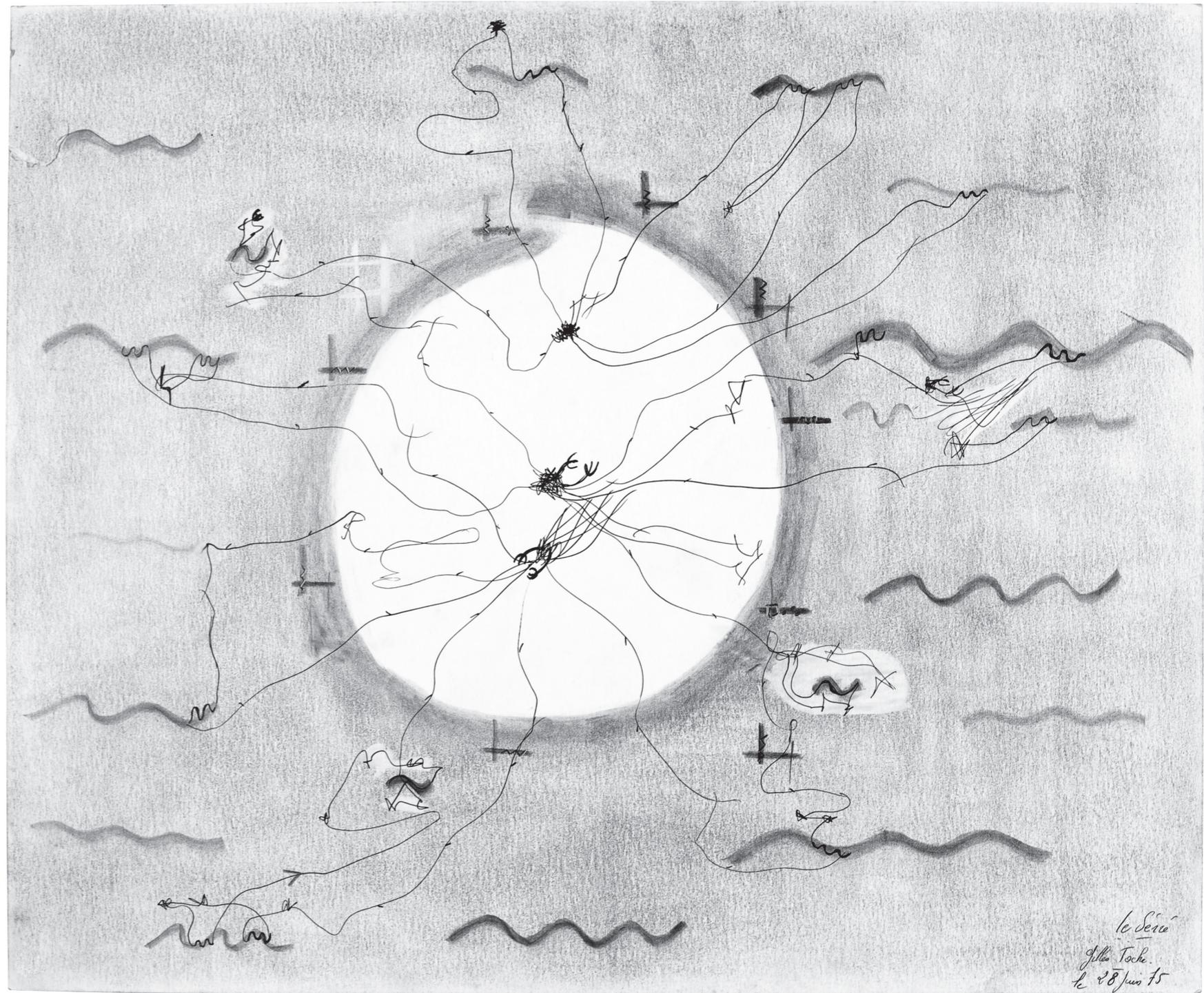
— *Le Body Mind Centuring* (BMC), pratique somatique, me semble travailler à (re)devenir-animal avec les savoirs scientifiques contemporains. Cette pratique courante chez les danseurs contemporains a été créée entre 1965 et 68 par Bonnie Bainbridge Cohen⁵. Dans un entretien réalisé en 1979 par deux danseuses chorégraphes majeures de la danse contemporaine Nancy Stark Smith et Lisa Nelson, Bonnie Bainbridge Cohen explique: «Après le système musculaire, j'ai retracé les chemins de l'évolution, ce qui s'est avéré bien plus puissant que ne l'avait été le travail sur le squelette et sur les muscles. Des expériences plus chargées en émotions sont survenues⁶.»

À partir des savoirs ontogénétiques, le BMC va proposer un travail sur la sensation permettant d'imaginer et sentir la part commune

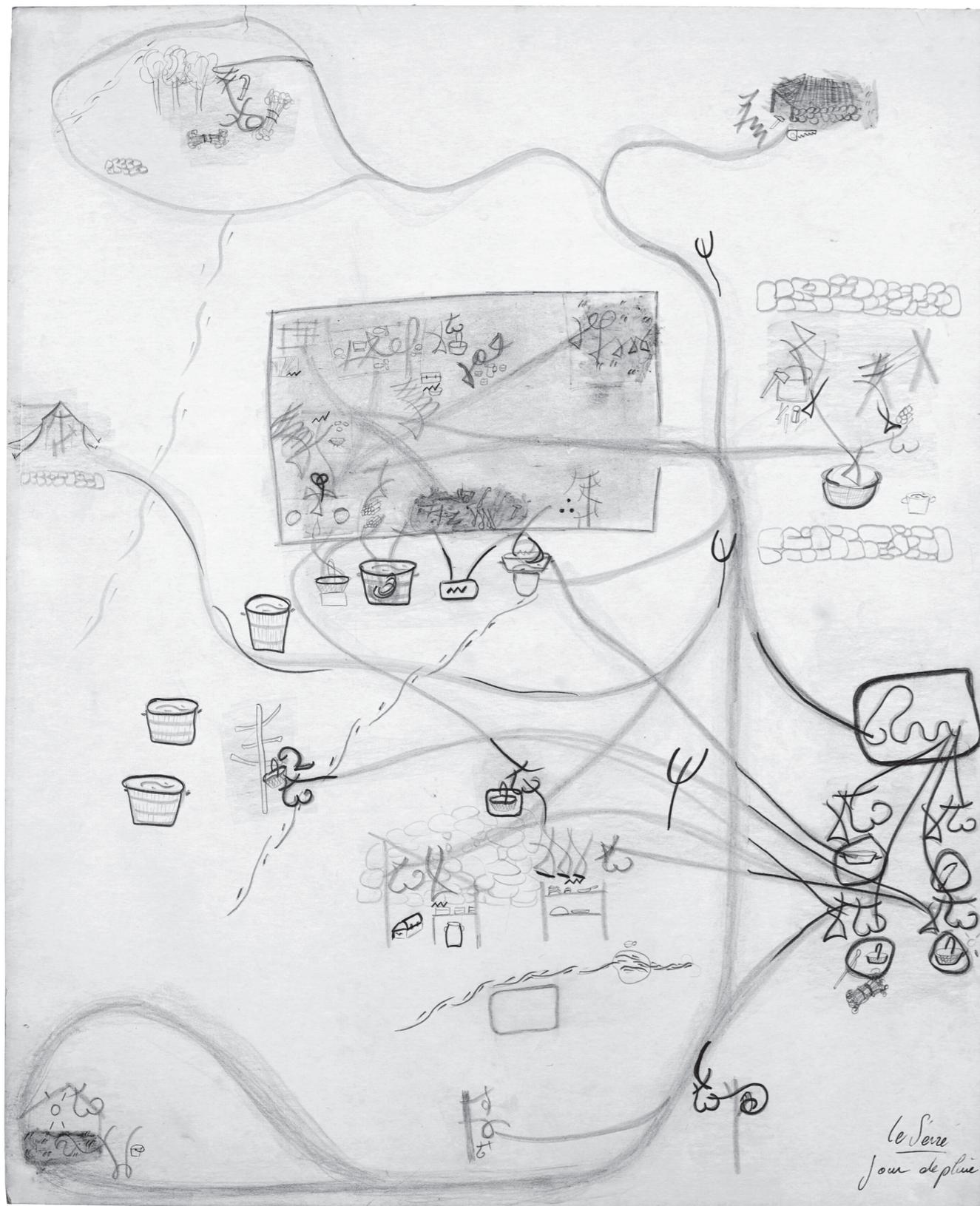
de notre vivant. Lors du travail de visualisation, chacun prend conscience de son corps, de son épaisseur, de ses diverses compositions. La visualisation est accompagnée d'une autre étape, appelée somatisation, c'est-à-dire une exploration permettant de prendre conscience des sensations, des ressentis qui émergent des différentes parties du corps.

Le système permettant de fonder notre relation à l'espace et à la gravité est présent depuis des milliers d'années sur terre. Il est un matériel commun et sensible avec de nombreux autres animaux (les vertébrés, et plus précisément les tétrapodes). Nous savons également que la plupart de nos systèmes endocriniens, sensori-moteurs, lymphatiques, fascias... sont très proches, voir similaire à ceux de nos cousins les animaux. Si les humains ferment parfois les yeux pour mieux sentir leur corps, c'est que l'audition, la position dans l'espace, la relation à la gravité, les changements de vitesse reposent tous sur des structures plus anciennes que celle de la vision. « Il y a donc une réaction plus rapide, plus totale à partir de ses sensations⁷. »

1. Bailly Jean-Christophe, *Le parti pris des animaux*, Paris, Christian Bourgeois, p.75.
2. Nagel Thomas (1974), *What Is It Like to Be a Bat?*, *The Philosophical Review*, Vol. 83, N° 4, pp.435-450.
3. Bottiglieri Carla, *Minima Somatica*, in *Ecosomatiques* de Bardet, Clavel, Ginot (dir) Montpellier, deuxième époque, pp.231-240.
4. J'ai fait personnellement l'expérience du devenir Cachalot proposé par Boris Nordmann le 12 décembre 2015. Il était commissaire des 3 journées *Apprendre par l'animal*, organisées par la Panacée centre d'art de Montpellier. J'utilise le terme de plongée car il convient il me semble bien à l'introspection proposée et au voyage intérieur.
5. Bonnie B. Cohen est danseuse, chercheuse en mouvement, ergothérapeute et analyste du mouvement de la technique Laban.
6. Premier entretien du journal *Contact Quaterly* avec Bonnie Bainbridge Cohen par Lisa Nelson et Nancy Stark Smith. 18-20 décembre 1979, entretien effectué à Amherst.
7. Bonnie Bainbridge Cohen, *Sentir, ressentir, et agir*. 2002 (1993) *Nouvelles de Danse, Contredanse*, Bruxelles, p.145. Article publié initialement dans le journal *Contact quaterly*



Le Serret, 28 juin 1975,
carte tracée par Jean Lin
52 X 63cm



Un nombre croissant d'artistes en danse éprouvent aujourd'hui le besoin de remettre en question une forme d'hégémonie institutionnelle — celle-là ne permettant pas, ou plus, de véritables circulations entre milieux chorégraphiques, processus de création et questions environnementales, sociales et politiques. De nouvelles pratiques viennent ainsi remodeler, voire bouleverser les modèles traditionnels, réinventant le monde et les vivants, humains et non-humains. Zoom sur trois expériences.

Le Serret, 1975,
carte tracée par Jean Lin
63 X 52 cm

DANSE ET ÉCOLOGIE SOCIALE

PAR ALICE GERVAIS-RAGU

Même si la plupart des compagnies de danse contemporaine occidentales continuent de perpétuer un système de production traditionnel, et quoique les créations chorégraphiques demeurent largement visibles, financées et diffusées par le biais institutionnel¹, un certain champ de pratiques et d'actions en danse s'en émancipe, ouvrant de nouvelles pistes, et cherche à travailler les espaces du social comme autant d'espaces d'imaginaires. On peut identifier, comme bases communes de ces pratiques et expériences, un souci de soin et d'accueil de l'autre, quel que soit cet *autre*, mais également le refus d'un tout-capitalisme écocidaire², pour préférer articuler et penser ensemble modes d'existence et processus de création.

Ces nouvelles articulations révèlent qu'une pensée de la transition, initiée depuis les humanités environnementales et le champ de l'actualité sociale, est en train d'apparaître et d'essaimer dans les milieux chorégraphiques. Cette pensée de la transition témoigne d'évolutions profondes, tant dans les prises de conscience que dans les formes d'engagement responsable et solidaire. S'inventent ainsi des perspectives de nouveaux modèles, expérimentant différentes dramaturgies de la relation, notamment par le biais de projets participatifs, immersifs, collaboratifs. Autant de dispositifs chorégraphiques relationnels à percevoir en tant que milieux vivants et habités : émergence et reconnaissance de différentes formes de vies, porosité entre nouveaux modèles économiques et imaginaires chorégraphiques, partage des savoirs, remise en cause des clivages disciplinaires, etc. Voici trois exemples de ces dispositifs, aux formats très différents :

RESTER. ÉTRANGER

La chorégraphe Barbara Manzetti œuvre depuis plusieurs années à un dispositif, *Rester. Étranger*, où modes d'existence et recherche artistique ne se distinguent pas, où vivent des femmes, des hommes et des jeunes migrants : « *Rester. Étranger* est une espèce de famille. La famille est le format de l'œuvre. Car *Rester. Étranger* est une œuvre de l'art. Quel genre d'art ? Un art expérimental. C'est-à-dire un art en train de se faire »³. Ce rejet d'une séparation entre art et vie se révèle, si l'on peut dire, à tous les degrés du vivant du dispositif : dans la recherche de financements (institutionnels ou non), systématiquement demandés aussi bien pour faire vivre un travail artistique que le groupe de personnes constituant la famille *Rester. Étranger* ; dans une maison, ouverte au printemps 2019 en Seine-Saint-Denis, où vivent ceux qui peuplent *Rester. Étranger* et que viennent visiter artistes, chercheurs, passants, voisins, amis de la famille, une maison qui « fait place à chaque personne qui rentre en contact avec son activité »⁴ ; dans des

propositions artistiques, «trajectoires chorégraphiques de la relation»⁵, fondées sur un implicite de convivialité et d'hospitalité, où peuvent se tisser ensemble les histoires personnelles et collectives de migration, d'étrangeté, et où les formes qui s'y inventent font fi de tout clivage disciplinaire et culturel.

PHONÉSIE

Avec *Phonésie*, le danseur Anatoli Vlassov invente un mode relationnel interactif où sens, sons et mouvements s'entrecroisent en un échange intime. À partir d'une phrase ou d'un mot suggéré par un interlocuteur (passant, spectateur, étudiant, visiteur, client de club, enfant, etc.), un ou plusieurs danseurs font une proposition à la fois sonore, sémantique et mobile qui tord et étire le propos initial, selon un processus partitionnel spécifique. Cette *protéiforme* repose à la fois sur un principe d'accueil (du mot ou de la phrase), d'échange (proposition faite en retour), de transformation (torsion de la proposition), et révèle également un souci de soin empathique dans la conduite relationnelle comme dans l'adresse respective: tu me donnes, je prends, j'étire et je tords ce que tu m'as donné et que j'ai pris, en fonction de la situation que nous créons ensemble et simultanément. Cette perspective de relation, dans les étapes d'exploration qu'elle suppose, requiert dans le même moment un état d'alerte perceptive aiguisé, une certaine générosité d'écoute et la capacité à faire un retour multisensible simultané.

DE(S)FAIRE

La danseuse Patricia Ferrara a conçu *De(s) faire*⁶ au moment même où elle décidait de ne plus dépendre financièrement et structurellement des institutions. Elle renonçait dans le même temps au statut et à l'identité de chorégraphe, sous lesquels elle exerçait son activité artistique depuis des années. Pensé comme un «cadre d'interprétation»⁷, *Des(s)faire* réunit pour chaque édition quatre ou cinq artistes, et s'est successivement déroulé dans divers lieux (campus d'université, crèche...), saisis comme des imaginaires en soi, et qu'il s'agit d'habiter, en particulier en acceptant de se laisser traverser par l'activité présente et les temporalités propres aux établissements d'accueil. Peu à peu, un fil apparaît, imposant ses propres règles dramaturgiques, qui se noue et se dénoue au gré des situations rencontrées. L'en-

jeu ne se situe pas tant à l'endroit d'une présentation finale — qui finit par disparaître au fil des éditions — mais bien dans la possibilité de prendre le risque de l'autre, qu'il soit lieu ou personne, et de s'en laisser infléchir, en acceptant soi-même de se déprendre d'un peu de ses habits.

Si l'on pense aux perspectives et devenir de ces trois dispositifs, il apparaît notamment que tous remettent en question la notion de pérennité des œuvres chorégraphiques comme seule instance de légitimation de ces dernières. Qu'il s'agisse de construire une famille, d'accueillir puis transformer un mot en un réseau synesthésique, ou d'inventer une danse de la déprise, chacun invente un format qui n'a plus grand-chose à voir avec ce que l'on entend communément par *œuvre*. En se situant aux marges de toute frontalité et sans établir de rapport hiérarchique, plus processuelle que finalisante, la dimension de l'œuvre est ici à saisir dans les traces relationnelles qu'elle permet et qu'elle laisse à ceux qui seront, pour un temps, venus l'habiter.

1. Le terme est d'I. Launay, professeure au Département danse de l'Université Paris 8.
2. Voir l'introduction d'*Écosomatiques, Penser l'écologie depuis le geste*, dir. M. Bardet, J. Clavel, I. Gino, Ed. Deuxième époque, 2018.
3. B. Manzetti in *rester-étranger*, fr, publication collective créée par B. Manzetti, B. Coffy et T. Nédelec.
4. *Ibid.*
5. *Ibid.*
6. *De(s)faire* est un dispositif perfor-matif conçu par P. Ferrara, ayant donné lieu à cinq éditions entre 2014 et 2017
7. Terme de P. Ferrara

Alice Gervais-Ragu est chercheuse en danse (*Œuvres-milieus, modes d'existence: quelle écologie des nouveaux imaginaires en danse*, thèse en cours, dir. I. Gino, Université Paris 8) et poète (*Reprendre trois fois de tout*, Éd. D'ores et déjà, 2017). Elle vit et travaille à Paris.

Ralentir, déposer, durer

PAR JONAS PARSON

En Suisse aussi, les enjeux d'une écologie des arts essaient dans les pratiques artistiques, ou se retrouvent au cœur de programmations de festivals comme le far^o dont l'édition 2019, *Organique*, invitait à interroger les relations au monde qui nous entoure et la manière dont nous l'habitons. L'urgence climatique se retrouve thématiquement ou prise en compte dans les modes de production artistique. On peut observer une volonté d'œuvrer à un décentrement de la figure de l'homme-artiste comme fondateur du geste artistique en faveur d'une attention exacerbée au non-humain avec lequel nous composons. Trois pratiques romandes qui se mettent au vert.

Foofwa d'Imobilité

Le chorégraphe genevois développe sa pratique de *dancewalk* depuis 2015. Marche dansée, danse marchée, il s'agit notamment de placer le geste chorégraphique dans une durée et à une échelle qui dépassent celle habituellement occupées par la danse. La *dancewalk* perturbe la rationalité du mouvement produit par notre environnement urbain et l'espace public plus largement, proposant un déplacement non-efficace bien que toujours porté par une poussée vers l'avant.

Les *dancewalks* sont parfois explicitement «l'occasion de crier par le corps l'état d'urgence climatique». Dans *Du vert simon j'étouffe* (2019), quatre danseuses (le terme est de Foofwa) retracent sur quatre jours le parcours du «Train des roses» qui acheminaient à Paris les fleurs cultivées dans la campagne voisine. *Dancewalk-Ticino* (2019) jouait ces enjeux de rapport à la nature, présenté comme «un événement éco-culturel [pour] faire l'expérience de la mobilité douce à travers un événement artistique». *Dancewalk Ultravalais* (2019), une traversée de 200km du Valais sur 10 jours, débutait pour sa part sur un Glacier du Rhône partiellement bâché pour en ralentir la fonte.

Nicole Seiler

Avec *Palimpsest* (2018), pièce en audiodescription géolocalisée imaginée par la lausannoise Nicole Seiler, le corps du danseur comme dépositaire d'une subjectivité à l'œuvre dans les récits fondateurs de la modernité, est complètement évacué. Accessible via une application sur smartphone, la pièce existe actuellement dans deux versions, à Nyon dans une production avec le far^o, et à Lausanne avec l'Arsenic. En se rendant dans une série de sites, le spectateur/visiteur accède à une audiodescription de gestes qui ont pu habiter le lieu, présentés comme une partition chorégraphique.

La pièce convoque une histoire du lieu à travers les gestes qui s'y sont déroulés, une attention à la vie qui se construit comme une accretion de processus et d'actions. *Palimpsest* vient brouiller les temporalités habituelles du spectacle. Dans sa temporalité interne qui s'apparente à un mille-feuilles chorégraphique échappant à une causalité et une finalité subjectives. Et dans sa temporalité externe, celle de l'inscription d'une œuvre qui reste accessible durablement et librement dans l'espace public.

Martin Schick

Le travail de Martin Schick est traversé par des interrogations sur les modalités éthiques et pratiques de la production artistique. L'artiste fribourgeois interroge la question de la durabilité tant d'une perspective écologique qu'humaine et économique. Les enjeux financiers de l'art sont notamment interrogés dans des projets comme *X minutes* en collaboration avec François Gremaud et Viviane Pavillon, spectacle évolutif dont chaque nouvelle itération est vendue aux enchères, ou dans *Intern* (2015) dans lequel un stagiaire non-payé prend la place de l'artiste dans ses activités privées et publiques. Il a participé à la création de *Leave Nature Alone* (2017), un réseau de territoires rendus inaccessibles aux humains afin de limiter notre contact destructeur avec la nature. Conçu avec Yan Duyvendak, *Solutions* (2019) tente de pallier le problème de l'empreinte carbone de la tournée d'un spectacle. En proposant un script ouvert à tous qui ne serait joué que dans un contexte local par les artistes impliqués, l'objectif est d'arriver à un bilan carbone quasi nul, sans pour autant sacrifier la portée internationale du projet.

NOUVELLES PIÈCES COURTES

PHILIPPE DECOUFLÉ

MY LAND

RECIRQUEL COMPANY

SHOWCASE HIP-HOP

MADE IN SWITZERLAND

KALAKUTA REPUBLIK

SERGE AIMÉ COULIBALY

DÉCOMPOSITION

DA MOTUS! / MONDRIAN ENSEMBLE

THE BEGINNING OF NATURE

AUSTRALIAN DANCE THEATRE

WONDERUNG

ANTIPODE DANSE TANZ

MAY B

MAGUY MARIN

PARTY

ALFREDO ZINOLA, MAXWELL MCCARTHY

SAISON DANSE

EN

www.equilibre-nuithonie.ch



DANSE • DÈS 7 ANS

DANSE • DÈS 12 ANS

W.A.M. WE ARE MONCHICHI

C^{IE} WANG RAMIREZ

VENDREDI 13.03.20 À 20H • SAMEDI 14.03.20 À 18H
SALLE DU LIGNON

KALAKUTA REPUBLIK

SERGE AIMÉ COULIBALY

JEUDI 19.03.20 & VENDREDI 20.03.20 À 20H30
SALLE DU LIGNON

VERNIER
Une Ville pas Commune

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

VERNIER
culture



Threshold © Rolline Lagarde

Threshold

Le Patin Libre

du 17 au 19 décembre

► *Atelier de danse sur glace*

lundi 16 déc. de 18h à 20h

► *Bal sur glace*

mercredi 18 déc. de 20h30 à 21h30

Des air(e)s d'anges

Bouba Landrille Tchouda

4 février

Elektrik

Blanca Li

5 mars

► Après le spectacle, restez danser!
After, avec DJ Fanny Fanny

T
F
M
Théâtre
Forum
Meyrin

forum-meyrin.ch

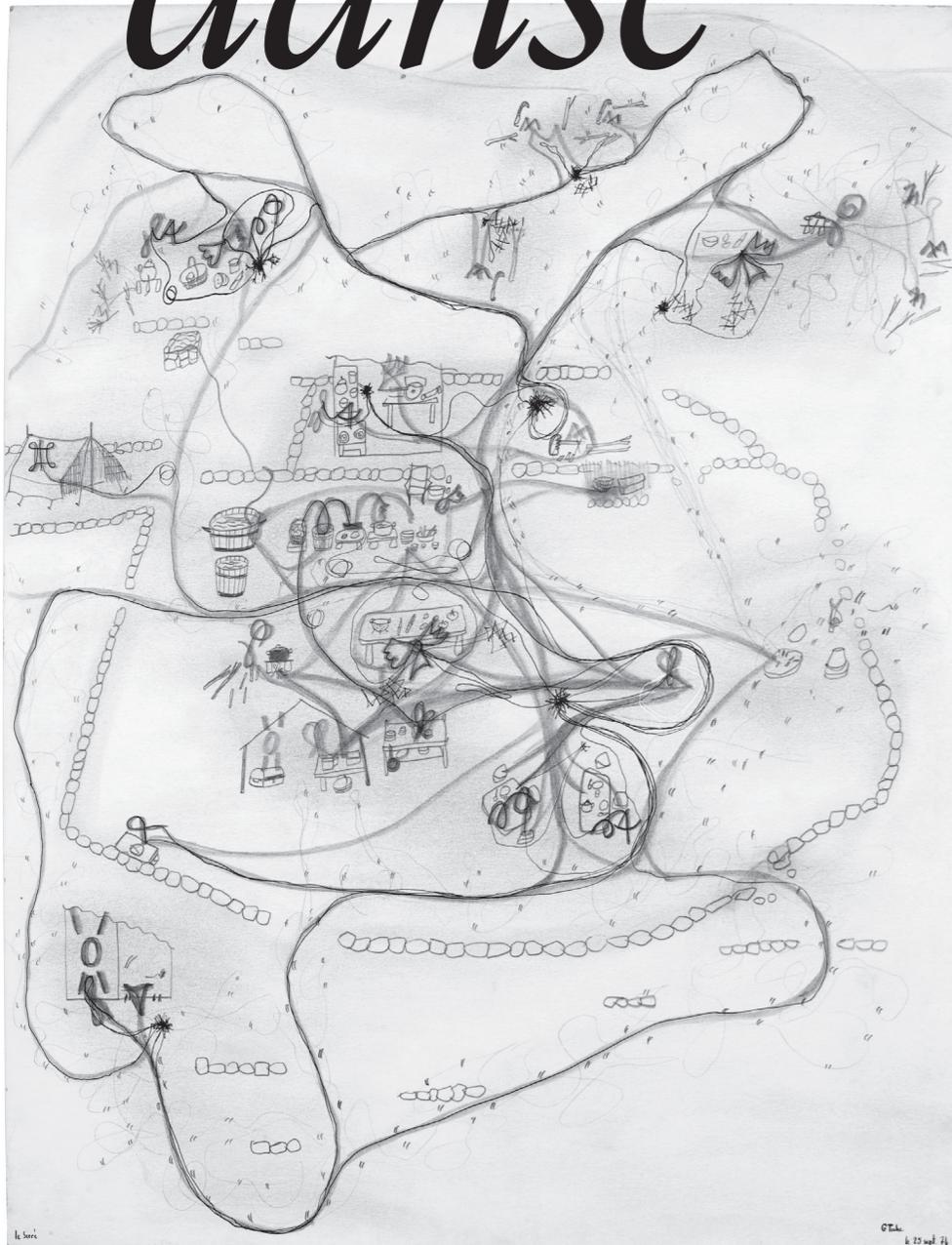
DANSER LE MONDE 23.4-16.5.2020
MIGROS pour-cent culturel FESTIVAL DE DANSE STEPS
WWW.STEPS.CH



Patronage d'honneur : le Conseiller fédéral Alain Berset

LE TEMPS SonntagsZeitung starticket

COMPOSER en danse



Le Serret, 25 septembre 1974,
carte tracée par Jacques Lin
63 X 52 cm

AU PLUS PRÈS DES OPÉRATIONS D'ÉCRITURE DE LA DANSE

Faire et refaire. Déjouer les habitudes. Dire. Sortir de l'anatomie. Faire fumier. Telles sont quelques-unes des pratiques de composition résumées par des chorégraphes qui ont participé à une recherche sur leur écriture. Durant plusieurs mois, ils ont disséqué leurs pièces, raconté leurs processus, questionné leurs gestes, cherché à comprendre pourquoi on commence, comment on finit, ce qu'est une transition, etc. Il en sort un ouvrage substantiel: une somme dans laquelle on peut entrer et sortir à sa guise, selon que l'on questionne tel ou tel mode opératoire.

Cette approche transversale est la grande force de l'ouvrage, qui permet d'échapper aux rails monographiques, pour ouvrir au contraire la pensée sur une vingtaine d'opérations d'écriture de la danse. En interrogeant sans relâche le rapport entre composition et interprétation, composition et invention gestuelle, composition et récep-

tion. Menée sous l'égide de La Manufacture — Haute Ecole des Arts scéniques de Suisse romande, cette enquête a réuni dix artistes qui ont été régulièrement mis en dialogue entre eux et avec trois chercheuses. Un trio de pilotage qui a inventé chemin faisant ses protocoles d'élaboration de la publication, structurant peu à peu le très riche matériau mis à jour avec les chorégraphes.

Myriam Gourfink est danseuse, chorégraphe et chercheuse. Yvane Chapuis est historienne de l'art, responsable de la Mission Recherche de la Manufacture. Julie Perrin est historienne de la danse, spécialisée dans la réflexion sur la composition spatiale des œuvres (elle a notamment écrit: *Figures de l'attention. Cinq essais sur la spatialité en danse*).

Nous avons questionné les deux premières, en regard de quelques extraits du livre. Bertrand Tapolet a de son côté cherché à comprendre comment La Ribot compose ou plutôt assemble. Et Cécile Simonnet s'est penchée sur les processus à l'œuvre dans le solo *Strange Fruit* d'Emmanuel Eggermont, présenté cette saison à l'ADC.

Un avant-goût avant parution et vernissage de l'ouvrage à l'ADC le 13 décembre.

Chargée de piloter le département de la recherche à La Manufacture, passionnée des pratiques artistiques contemporaines, Yvane Chapuis raconte ici la manière dont cette enquête sur les méthodes de composition a finalement produit un glossaire richement décrit, discuté, disputé, par dix chorégraphes aux pratiques disparates (Marco Berrettini, Nathalie Collantes, DD Dorvillier, Myriam Gourfink, Thomas Hauert, Rémy Héritier, Daniel Linehan, Laurent Pichaud, Loïc Touzé, Cindy Van Acker). Où l'on peut zoomer sur l'art et les manières de ces artistes comme on approcherait le travail d'artisans.

Comment a démarré cette recherche sur la composition en danse, sous le coup de quelle impulsion ?

YVANE CHAPUIS: L'initiative est partie de Myriam Gourfink. Tout son travail de chorégraphe passe par l'écriture de partitions, par l'élaboration de systèmes de signes développés à partir de la Labanotation. La notion de composition est véritablement au cœur de son travail. Lorsqu'elle était associée à l'équipe de recherche de la Manufacture sur les partitions, elle m'a dit qu'elle adorait réunir ses contemporains sur la question de la composition. Et nous avons très vite pensé à inviter l'historienne de la danse Julie Perrin.

Comment avez-vous procédé au choix des chorégraphes ?

Nous avons été très attentives à approcher des chorégraphes centrés sur l'écriture du mouvement: cela délimite un champ. Mais il fallait un contrepoint. Laurent Pichaud, par exemple, se pose d'autres questions, essentiellement basées sur l'*in situ*: où travailler, pour qui, etc. Et puis, il fallait aussi des liens avec la Manufacture, un équilibre entre les genres et les générations. Lentement s'est constitué ce corpus de dix chorégraphes.

Vous avez commencé par adresser un questionnaire à tous les participants. C'est un document à la fois ouvert, complet, mais qui propose une grille conceptuelle très structurante. Comment avez-vous procédé ?

Notre objectif était de baliser le terrain de la recherche et d'éviter certains récits rôdés que les artistes peuvent avoir sur leur travail. On voulait vraiment poser pour tous une exigence d'auto-analyse. Chacun devait faire un exposé de quatre heures sur son travail de composition à partir de ce questionnaire. S'exposer ainsi devant ses pairs, en évitant le discours automatique, ce n'est pas facile. Mais lentement, une qualité de travail et d'échange s'est installée. Par exemple, la question de la *transition* a suscité de vives discussions. Comment passer d'une chose à une autre dans une pièce chorégraphique? Au bout de plusieurs heures de controverses, on a vu à quel point les questions formelles sont porteuses de charges éthiques et politiques. La manière de penser la transition révèle une vision de l'art, du monde et de la relation entre l'art et le monde.

Comment s'est structurée l'enquête, après ces premiers exposés individuels réalisés devant tous les chorégraphes ?

Pendant ces présentations, qui ont duré deux fois deux jours, nous avons eu beaucoup d'échanges informels. Une fois ces quatre jours retranscrits, nous avons constaté qu'il y avait des trous dans les explications, ou que certaines observations appelaient des précisions: nous avons donc réalisé dix entretiens individuels de deux heures, pour compléter les démonstrations et les récits de la première session. Un an après les exposés et les entretiens individuels, nous avons organisé une dernière discussion collective pour mettre sur la table quatre notions: *phrasé, dramaturgie, transition, fin de la composition*.

Avec tout ce matériel, il fallait comprendre quelle structure donner au livre...

Nous avons passé toutes ces discussions au tamis — des centaines de pages d'entretiens retranscrits — et fait remonter ce qui est essentiel pour définir la composition en danse. Certains chorégraphes avaient besoin de six termes pour décrire leur travail de composition. D'autres en utilisaient une quinzaine. En tout, nous avons collecté une centaine de mots. On les a examinés, croisés entre eux, et nous en avons finalement gardé vingt (par exemple: *Contrainte, Partition, Collectif, Unisson, Pratiques...*). Prenons le mot *Document*, qui est très présent chez Rémy Héritier, mais qui ne revient pas si souvent chez les autres: fallait-il le garder, le remplacer par *Archive*? Quel mot choisir entre *Action* ou *Tâche*? En historienne de la danse, Julie Perrin voulait garder *Tâche* à cause de sa charge dans la production des années 70. Je préférerais *Action* du fait de mon attachement au théâtre et à la performance. Pas à pas, on a ainsi constitué un glossaire. Au début, on pensait ne garder que des mots qui appartenaient aux artistes, mais chemin faisant, nous avons évolué. Tout en élaborant ce glossaire, on a décidé de structurer le livre de manière transversale à partir des notions, et d'oublier cette idée de présenter chaque chorégraphe. Le livre ouvre ainsi une approche comparative. Il s'agit d'une enquête sur les pratiques, et donc d'un outil de travail. L'ouvrage peut se lire par morceau, en entrant dans une notion ou une autre.

J'aime beaucoup cette liste des pratiques qu'on trouve dans le sommaire du livre (page suivante). On y lit l'incroyable diversité des approches, des enjeux, des finalités...

C'est une très belle liste, en effet, qui ramène à la singularité de chacun des dix chorégraphes.

Si on prend l'opération *adresser*, est-ce que filer cette question au travers de toutes ces pratiques si différentes permet de voir apparaître un spectateur contemporain ?

Tous les chorégraphes sont très conscients du public, mais tous *adressent* leur travail de manière personnelle. Ce qui est intéressant, c'est que la relation proposée par les chorégraphes aux spectateurs est toujours une relation d'intelligence sensible. On est très loin d'une volonté de convaincre, qu'on pouvait sentir dans certaines pratiques dans les années 70-80, par exemple. Aujourd'hui, on ne veut ni imposer ni guider, mais entrer en relation. Il y a également très peu de séduction. Ce qui ressort, c'est la volonté de proposer une expérience ainsi qu'une attitude de confiance *a priori* de l'émetteur envers le récepteur. Avec souvent cette conscience que la pièce que l'on fait n'est pas celle qui va être reçue. Loïc Touzé parle très bien de cela.

Vous avez aussi posé une question intéressante, celle de la *fin de la composition*. Comment sait-on qu'une pièce est terminée ?

Nathalie Collantes a posé la notion du *c'est ça* de Barthes. L'auteur verrait apparaître tout au long du processus quelque chose qui finit par dire: le travail qui devait être fait est fait. Cela a provoqué beaucoup de discussions, cette notion d'œuvre qui apparaît à un moment magique. Hop! elle est là. Il y a eu beaucoup d'humour dans ces échanges-là. Ce qui semble assuré pour tout le monde, c'est que la composition n'est pas finie quand on l'ouvre au public. Plusieurs chorégraphes pensent que l'œuvre se termine pour eux quand elle ne les occupe plus. Quand ils sont passés à autre chose. Ils ont aussi beaucoup parlé de la manière dont une pièce continue de se faire dans la suivante. Mais il y a des cycles. Cindy Van Acker a aussi parlé de la manière dont elle continuerait de composer, même si elle arrêterait de faire de la danse.

Dans le questionnaire initial, il y a une liste d'éléments marqueurs de la composition (ex : le pas, la phrase, le rapport au récit, le rapport aux contrastes, l'unisson, le rapport aux coulisses...).

Y a-t-il un élément qui ressortirait avec insistance aujourd'hui?

Certainement la notion de structure.

Qu'est-ce que le tout? Qu'est-ce que les parties? Quelles relations s'établissent entre l'un et les autres? Est-ce construit selon une pensée linéaire, de sédimentation, par bonds: les manières spatiales de décrire la composition sont souvent très riches. On voit aussi là que certains mots appartiennent à une époque: le *phrasé*, par exemple. Et que certains vocables sont volontairement écartés, parce que trop contraignants. DD Dorvillier, Nathalie Collantes et Rémy Héritier aimeraient par exemple laisser de côté la notion de *dramaturgie* pour penser leur travail. Pour eux, la dramaturgie est une écriture de l'effet. Or pour DD Dorvillier, l'effet n'est absolument pas une préoccupation. Elle crée un laboratoire de travail; elle cherche à éclaircir ce qu'est la danse; elle a une approche presque scientifique, poético-scientifique, du questionnement sur la danse, et le résultat prend une forme de spectacle. Marco Berrettini, en revanche, qui s'est formé à Essen, parle volontiers de la dramaturgie. Il est par contre le seul qui ne parle pas du tout de *partition*: peut-être justement à cause de sa formation allemande. Ceux qui passent par l'influence de l'école new-yorkaise, dans un héritage *Judson Church*, en font usage. On voit ainsi des familles qui se dessinent sur certaines notions, puis qui se défont autour d'autres vocables.

Avec cet échantillon d'artistes, on a ouvert un chantier. On aurait maintenant envie d'aller plus loin, de travailler sur la micro-composition, sur ce qui se passe à l'intérieur du mouvement.

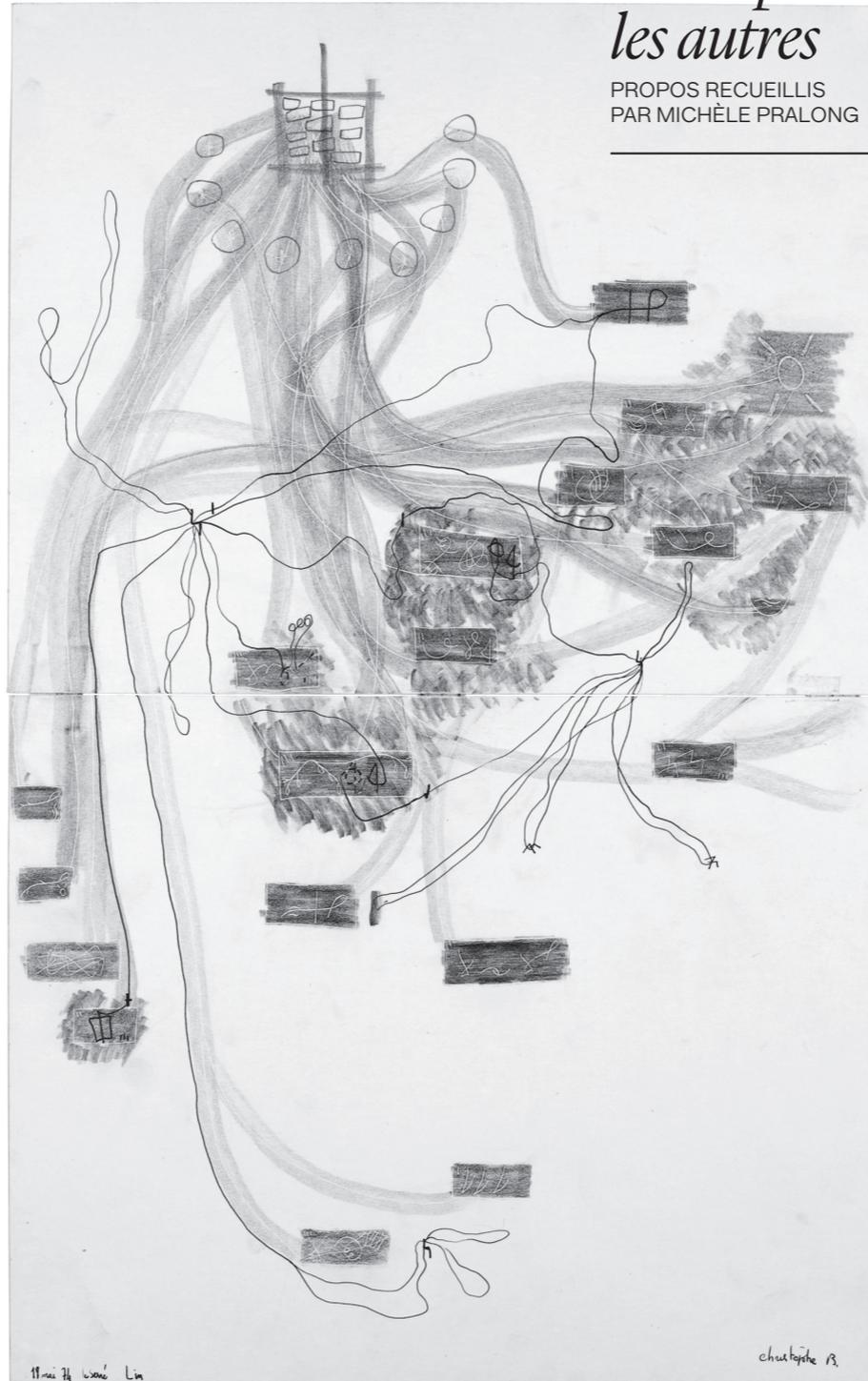
LISTE DES PRATIQUES

- Usure des nerfs (Marco Berrettini)
- Multiplier les filages (MB)
- Danser-regarder-parler (Nathalie Collantes)
- Filmer (NC)
- Faire et refaire (DD Dorvillier)
- Observer et s'accorder (DD)
- Expérimenter la relation poids/souffle (Myriam Gourfink)
- Yoga (MG)
- Kabbale (MG)
- Déjouer les habitudes (Thomas Hauert)
- Intergestualité (Rémy Héritier)
- Danse du milieu (RH)
- Explorer des rapports espace/temps (Daniel Linehan)
- Dérive (Laurent Pichaud)
- Filature (LP)
- Dire (Loïc Touzé)
- Faire un fumier (LT)
- Faire apparaître des figures (LT)
- Yoga (Cindy Van Acker)
- Sortir de l'anatomie (CVA)

3 QUESTIONS À MYRIAM GOURFINK

Écouter et comprendre les autres

PROPOS RECUEILLIS PAR MICHÈLE PRALONG



Le Serret, 18 mai 1974, carte tracée par Jacques Lin 63 X 40 cm

Quelle impulsion d'artiste, de chercheuse ou d'enseignante t'a poussée vers cette grande enquête sur la composition chorégraphique?

MYRIAM GOURFINK: L'idée de partage entre pairs sur les questions de composition remonte au début de la formalisation de mon travail lors de la création du logiciel LOL (1999) avec Kasper T. Toeplitz (compositeur), Frédéric Voisin (assistant en informatique musicale qui à l'époque travaillait à l'Ircam) et Laurence Marthouret (chorégraphe, danseuse et Labanotatrice). Notre idée était de forger un logiciel d'aide à la composition chorégraphique comme il en existe dans le monde musical, qui puisse dialoguer avec une large communauté. Idée que nous avons laissée tomber faute de moyens, mais aussi de temps. Nous avons donc opté pour un logiciel organisé autour de mon travail artistique et de mes besoins immédiats.

Cependant, l'idée d'interroger une plus large communauté sur ses modes de composition continuait à faire son chemin en moi, j'avais à l'esprit le principe de Darmstadt (une académie où chacun partage ses connaissances avec les autres) que j'ai essayé de recréer en initiant et dirigeant la formation Transforme à l'abbaye de Royaumont de 2008 à 2013. Je pense que, via l'échange intellectuel, tout en maintenant ses positions artistiques, chacun peut faire un travail d'écoute et de questionnement de l'autre. Nos échanges se sont effectués en huis clos, sans témoin, facteur important pour éviter tout écueil consensuel. Ainsi nos échanges, s'ils sont parfois grinçants, sont toujours spontanés et authentiques.

As-tu ressenti au cours de ce travail, au fil des échanges avec les dix chorégraphes choisis et les chercheurs sollicités quelque chose qui relève de l'Agôn, de l'émulation entre pairs?

Oui, je pense que cette dimension est absolument nécessaire dans les démarches artistiques d'aujourd'hui. En tout cas, elle fait sens dans la mienne: mon travail s'enracine dans le mouvement de vie des poumons. Sur le plan physique, plus je me laisse guider par mes mouvements respiratoires et plus j'ai conscience de mon environnement. Sur le plan relationnel, plus je suis dans le souffle plus je suis avec l'autre. Ma relation au monde et à l'autre est essentielle en ce qu'elle est la condition de la création artistique. Ce qui me guide depuis le départ est mon désir d'ouverture à tous les possibles, une des opérations permettant cela est d'écouter et comprendre les autres.

Y a-t-il des éléments de ton propre travail de chorégraphe qui t'ont été révélés, précisés, au cours de cette enquête? Ou au contraire y a-t-il des croyances, des sensations qui ont été déconstruites ou minorées?

J'ai effectivement pu mettre des mots précis sur des préférences personnelles spontanées, comme par exemple le fait de vouloir créer une danse toute en volumes, lignes courbes ou brisées, frôlant les phénomènes d'anamorphoses, sans toutefois jamais y céder. Il y a eu également des clarifications énormes concernant, par exemple, la notion de dramaturgie. Ou bien une prise de conscience concernant certaines prises de position par rapport à mon histoire personnelle. Nos discussions me poussent aujourd'hui à approfondir les opérations d'indétermination, les notions de boucles et de cycles, et plus que jamais mon questionnement sur le temps.

Morceaux choisis

Composer en danse
Un vocabulaire des opérations et des pratiques

Yvane Chapuis, Myriam Gourfink, Julie Perrin.
Composer en danse, un vocabulaire des opérations et des pratiques.
Les Presses du réel, collection Nouvelles scènes, La Manufacture, 2019

ADRESSER *Loïc Touzé*

[...] Quelle que soit la place que l'on propose au public, il se met toujours en face de la chose regardée. Sa relation à l'objet est culturelle. Il reconstruit lui-même un théâtre. Entre 1997 et 2000, expérimentant hors des espaces scéniques on a allongé les spectateurs dans des lits, on dansait au-dessus d'eux sur des poutres. On les faisait entrer dans des espaces exigus, on leur mettait des morceaux de bois dans les bras et on balançait du Mozart. On les bousculait. Mais quelles que soient nos stratégies rien ne changeait. Les spectateurs restaient à distance. J'ai donc commencé à comprendre que, si je voulais que quelque chose de différent s'engage entre nous, ce n'était pas leur place qu'il fallait changer, mais plutôt la nature du matériau proposé. Ça a été important de comprendre cela. Jusqu'alors les compositions que je dansais étaient virtuoses. Comme c'était impressionnant, le public assistait à la chose, au lieu de la partager ou de la combler avec son imaginaire. La virtuosité éloigne. Je me suis rendu compte qu'en affaiblissant le matériau présenté, la distance de réception se réduisait. Quand j'affaiblis le geste, je vois le public se redresser, écouter, aller chercher l'information. [...] Pendant une représentation, le public est un corps qu'il faut considérer comme non massif. C'est un corps qui a beaucoup d'intelligence — une intelligence à préserver afin que les spectateurs puissent continuer à penser seuls et ensemble. Là est toute la complexité du geste que l'on produit. [...] Une influence très profonde pour moi, qui vient du fond de mon histoire intime,

est le cabaret. Ce désir me vient avant la danse et je découvre que c'est ce que j'ai toujours voulu faire. L'espace du cabaret m'intéresse fondamentalement. Je ne le connais pas vraiment, mais tel que je le fantasme c'est un espace proche, réduit, où le matériau est faible. Il n'y a pas de technologie. C'est seulement une planche, quelques objets qui permettent que la chose s'anime, le minimum nécessaire pour qu'une image puisse apparaître. Et puis c'est un espace de permissivité. [...] Je pense à la poésie sonore. Je pense à Valeska Gert 19, à Kazuo Ōno 20 vu comme un butô de cabaret, un délire baroque. C'est l'endroit où on voit les mains et les yeux, ce que j'appellerai plus tard, dès *Morceau* (2000), «l'endroit de l'impact populaire», l'endroit où l'on est face aux gens, à trois mètres d'eux, au centre et où on voit bien, on entend bien ce qu'ils disent, ce qu'ils font, on voit les mouvements de l'imaginaire du performeur. On peut suivre et s'engager avec la personne qui est là active devant nous. [...] Cette empathie m'intéresse. Comment puis-je jouer avec ces distances et cette circulation pour que celui qui regarde s'invente un corps à partir de celui qui est là devant lui? Il ne s'agit pas de donner au spectateur un corps par procuration. C'est toute la complexité. Je ne souhaite pas donner un corps aux autres. Je veux que chacun, dans son intégrité, celui qui danse comme celui qui regarde, puisse rester avec son corps à lui tout en se réinventant un corps, une idée ou autre chose. C'est ce que la danse classique ne fait pas, pas plus que de nombreuses danses classiques contemporaines. L'horizon du corps classique c'est de rester suspendu, qu'il n'ait plus de poids, qu'il disparaisse. Le corps du danseur contemporain est un corps poreux au monde. Il y a entre le corps de celui qui danse et celui du spectateur un corps qui s'invente dans lequel chacun peut se projeter. [...] Dans des espaces de plus grande proximité, on peut entendre les spectateurs voir, on peut profiter de ce qu'ils voient. On peut en profiter parce qu'on est proches. S'ils sont loin et dans le noir, je n'entends pas ce qu'ils voient. D'une certaine manière, je suis coupé de l'espace fondamental de leur imaginaire [...].

ADRESSER *Cindy Van Acker*

[...] Avec *Balk 00:49* (2003), trois aspects apparaissent: le silence du mouvement, la mise en posture du spectateur (c'est-à-dire rendre actif son œil), et l'au-delà du corps humain. Si dans

1. *Le Lac des cygnes*, chorégraphie par Julius Reisinger en 1877, est devenu le stéréotype du ballet classique.
2. Voir *L'Abécédaire de Gilles Deleuze*, documentaire produit par Pierre-André Boutang, réalisé entre 1988 et 1989, qui consiste en une série d'entretiens entre le philosophe et Claire Parnet.

Yvane Chapuis est responsable de la recherche à La Manufacture, Hes.so à Lausanne

Myriam Gourfink est chorégraphe

Julie Perrin est enseignante et chercheuse à l'université Paris 8 Saint-Denis

Corps 00:00 (2002), je me mettais debout, faisais quelques pas puis retournais au sol, dans *Balk 00:49* je ne me lève jamais. Je suis au sol toute la durée de la pièce, environ une heure vingt. J'explore tous les appuis qui permettent de sortir du mouvement humain. Je deviens végétale, animale, ou simple matière vivante. Je fais l'algue, je fais la méduse, je fais l'araignée... Je sors du corps humain. [...] «Balk» signifie «poutre» en flamand. J'aime la sonorité de ce mot, froide, et sa signification, matière première de la charpente. [...] Je travaille le silence du mouvement, le gel de l'image, de la forme corporelle pour donner à voir, donner à entendre l'image aux spectateurs. Cette dimension est encore présente dans mon travail aujourd'hui. J'arrête la forme corporelle pour qu'on puisse la capter, avoir le temps de la recevoir vraiment.

Entre *Fractie* et *Diffraction* (2011), j'ai fait *Kernel* (2007). C'était une pièce pour un espace sans gradin. C'était une belle expérience d'être dans le même espace que les spectateurs. Les mouvements des spectateurs et les nôtres étaient captés par un logiciel relié aux projecteurs. J'ai composé une partition pour le déplacement du public, dicté entre autres par les projecteurs qui répondaient à leurs mouvements. Je ne voulais plus juste éclairer les danseurs. Je ne voulais plus de l'éclairage dans sa simple fonction d'éclairage. J'avais envie de chercher ailleurs. C'est ce travail sur la lumière qui nous a sortis de la frontalité. L'objectif premier n'était pas de casser la frontalité. Ce sont nos expérimentations avec la lumière qui nous ont guidés. Le matériel chorégraphique a été développé à partir de ce partage de l'espace des danseurs avec les spectateurs [...].

STRUCTURE *Laurent Pichaud*

[...] *feignant* (2002) est la pièce la plus matricielle de mon parcours. «Feignant», du verbe «feindre», faire semblant ; et «feignant», être flemmard. C'est une chorégraphie d'actes manqués ou d'intentions. Je veux essayer de faire une chorégraphie où ce que l'on voit, c'est seulement ce qui nous échappe. Je dois inventer de nombreuses contraintes pour que ce que l'on fait ne soit que ce qui nous échappe: les mouvements réflexes, ne pas aboutir aux gestes, etc. Il y a une séquence qu'on appelle «Le centre de la gloire». On a travaillé les yeux fermés dans le studio dans toutes les directions. On ouvre les yeux au moment où on ne peut plus avancer parce qu'on ne sait pas où

on est et qu'on a trop peur des murs. Et, en général, on est au centre de l'espace. Quand on joue le jeu, c'est incroyable comme on invente la nécessité de protection.

Une autre séquence s'intitule «Faire semblant de danser». Uniquement de l'intention. Ne jamais aboutir. Une autre «Entrer en sortant» dans l'espace. Une des questions de composition pour cette pièce était «À quoi bon finir un geste quand le spectateur l'a déjà imaginé?» La séquence «Faire néant» consiste à ne rien faire sans jamais rester immobile. C'est un jeu de contraintes énormes. Il n'y a pas plus contraignant. La danse devient à ce moment-là un état de présence. Il n'est plus question de la création d'un geste, doté d'une symbolique ou de je ne sais quoi. L'intention du geste suffit [...].

UNISSON *Marco Berrettini*

[...] Je m'appuie souvent sur l'unisson. Il est un point de départ plus qu'une finalité. Il m'arrive régulièrement de demander aux interprètes d'être à l'unisson, pour entreprendre un pas chorégraphique «simple». Pour vérifier si la chorégraphie des mouvements est intéressante et ce qu'elle donne si tous l'exécutent. Parfois cette procédure d'abstraction donne vie à de nouvelles images, parfois pas. Mais j'observe souvent que l'unisson n'est que le point de départ pour aller surtout vers une individualisation des mouvements. Comme si on commençait par le corps de ballet du *Lac des cygnes*¹ et qu'on finissait par quarante solos. Nous pourrions faire une analogie entre la distinction que fait Gilles Deleuze entre être de gauche ou de droite², et ma procédure.

Prenons des pas de disco simples, de gauche à droite, et de droite à gauche, accomplis à l'unisson. En les faisant, les interprètes, petit à petit, les effectuent à leur façon, y ajoutant des mouvements tout en gardant le rythme. Cette «déformation» du pas de base du début les amènera, à force, sur des nouveaux terrains. Parfois, jusqu'à ce qu'on ne reconnaisse plus l'unisson de départ [...].

LES ASSEMBLAGES ALCHIMIQUES DE LA RIBOT

PAR BERTRAND TAPPOLET

«*La composition a partie liée avec une forme d'idée totale, formelle, hégémonique alors que l'assemblage suggère une dimension plus libre se rapportant aux actions scéniques qui se déroulent en temps réel.*»

LA RIBOT

La Ribot, créatrice transversale, préfère au terme « composition » celui plus ouvert d'« assemblage ». Des opérations mêlant fragmentation, édition, juxtaposition, travail manuel et sens induit. Historiquement, ces éléments ont constitué des points essentiels dans le débat sur la composition. Le travail de l'artiste est rattaché aux rythmes et savoirs du corps. Mais il est aussi empreint d'une sensibilité à la couleur et convoque des objets chinés ou réalisés. Ainsi les procédures mobilisées participent à la plasticité de ses créations. L'artiste réalise à peu près tout pour ses soli et d'autres pièces : costumes, mise en scène et scénographie. Elle imagine *in fine* un rapport égalitaire, alchimique entre ces éléments et pratiques. Le chorégraphique et le plastique répondent alors à une logique identique.

« Dans mon processus de création, explique La Ribot, je travaille à la répétition des concepts et des éléments qui finalement donnent formes, silences et couleurs à une idée, une situation ou un besoin ». Chez elle, la répétition apparaît continûment, de la conceptualisation de chaque pièce à sa formalisation. En témoigne la *pièce n°14* (1996) issue de la série des *Pièces distinguées*. La chaise y dévoile ici un corps machinique, là une forme de sculpture hybride entre chair et bois de la danseuse, respirante jusqu'à l'épuisement. « La composition a partie liée avec une forme d'idée totale, formelle, hégémonique alors que l'assemblage suggère une dimension plus libre se rapportant aux actions scéniques qui se déroulent en temps réel. »

Créé pour le Ballet de Lorraine, *EEEEEE-CUUUUUTIOOOOON!!!* (2012) délie une danse axée sur la mise en boucle de mouvements. Partagée entre les dix-neuf danseurs, une phrase musicale est travaillée quarante fois tout en étant traduite en phrase de mouvements, ouvrant sur huit cent quarante répétitions du même motif ou « vexations » (rémontant au fameux exercice de piano *Vexations* (1893) d'Erik Satie, référence majeure de l'artiste). L'œuvre de la Madrilène est ainsi intimement rattachée à ce mélange de fugacité et d'étendue temporelle, pour sortir d'un cadre imposé.

EXÉCUTIONS

Son humour est par essence ambigu, rendant acceptables des moments parfois profondément tragiques et violents. S'il est un « assemblage » majeur chez elle, c'est celui du rire au corps. Le corps devient à son tour cette machine abstraite de *capture de forces* et de *production d'effets*, les termes mêmes de l'art selon le philosophe français Gilles Deleuze. Par le rire, le corps se lie et s'affecte au monde non plus comme victime — corps névrotique ou somatisant — mais en tant que membre, rouage, partie intensive, comme au détour d'*EEEEEE-CUUUUUTIOOOOONS!!!*

Dans *Laughing Hole* (2006), il y a aussi un corps burlesque, qui tombe, gestes en cascade. Le burlesque est bien un comique de l'expressivité et de la dépense. Expression de colère aussi face à la banalisation de la terreur que disposent en pancartes marquées « anonyme à Guantanamo » ou « Gaza Party », les trois performeuses et opératrices en blouses bleues de travail de *Laughing Hole* riant sans trêve, tressautant vers la désespérance, l'épuisement, la régénération et l'autodestruction.

Au fil de tâches exécutées, les rires sont triturés au plan compositionnel par un artiste sonore qui les enregistre et les transforme live.

ACTIVATION

Rassemblées en divers titres, dont *PARAdistinguídas* (2011) reprenant notamment le thème de la danse comme processus de travail à la chaîne et des sculptures mobiles, où le corps s'hybride avec des objets, ses *Pièces distinguées*, des solos qui se développent aussi parfois à deux ou trois interprètes, sont partagés sur un mode horizontal et voulu non contraignant dans la vision pour le spectateur. La Ribot : « Avec le public, le partage est mental et émotionnel, un appel à la responsabilisation et au vivre ensemble. J'ai réfléchi à la façon dont cela pouvait se dérouler, et l'ordre des pièces de *Panoramix* permet une dramaturgie qui fait saisir progressivement comment voir le spectacle. »

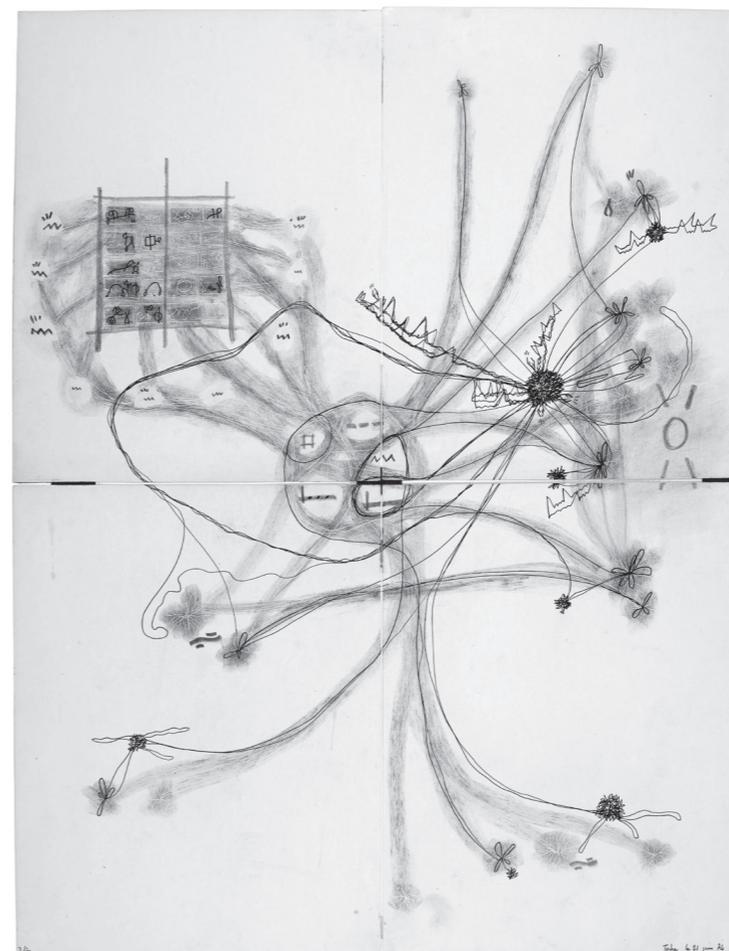
Réalisé avec une compagnie de danse in-

clusive, *Happy Island* (2018) s'attache à développer les possibles de désirs et de danse chez les danseurs à partir de leur vécu sensible. « Face au handicap et à l'impossibilité des choses, relate La Ribot, ils sont des corps intelligents, parlants sans en avoir peut-être conscience. Il a donc fallu partir de leurs singularités pour inventer d'autres manières de relier une émotion, un sentiment à la musique, à l'espace, à une impulsion. »

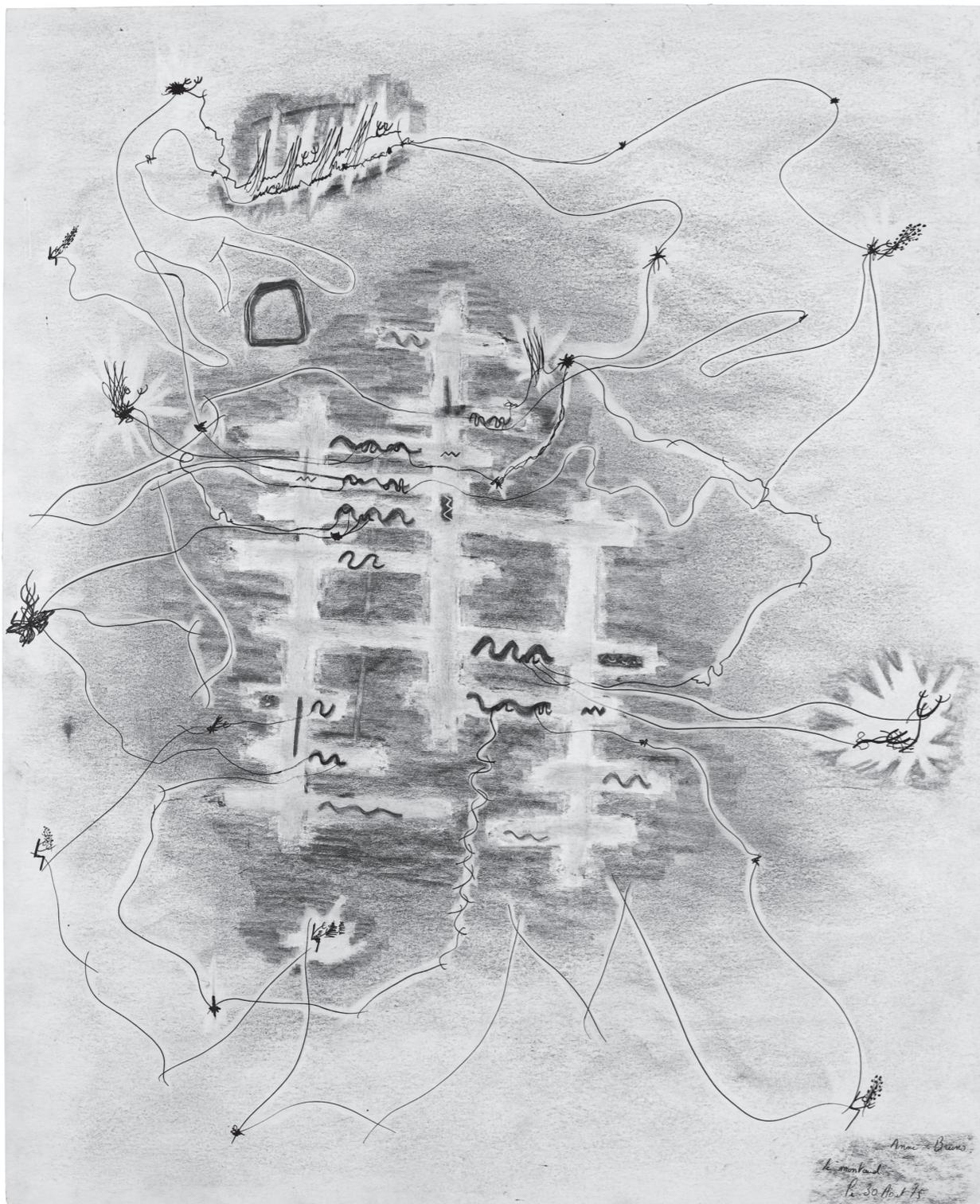
La Madrilène a des références plastiques anciennes ramenant à l'univers peint de Fra Angelico ou Uccello pour *Happy Island*. Elles sont abordées non en termes de composition conceptuelle de tableaux vivants, mais de couleurs sensuelles, poésie et rythmes. Echangeant avec certains de ses collègues, la chorégraphe constate : « Nous n'utilisons jamais le terme de composition. » La composition ramènerait à une idée datée, tant elle induit « quelque chose de l'ordre quasi académique. »

La création collective *40 Espontáneos* (2004), elle, fait appel à des figurants inexpérimentés. « Toute la pièce est construite autour d'eux, de cette figure qui ne parle pas, ne danse pas, ne chante pas. » Les pratiques convoquées, comme déplacer et poser des objets, s'ensevelir, rire, ne reposent plus sur une technique identifiée mais sur des propositions, des structures d'activités en état d'ouverture, une manière de tenir une image scénique. Dans cette pièce comme dans d'autres, La Ribot travaille autour du « corps intelligent ». Soit un corps éveillé, « expressif et loquace », pouvant s'adapter, risquer et se réaliser.

Tout au long de son processus d'assemblage, elle reste également attachée à un état d'enfance dont les propriétés sont l'immédiateté, la perception différente du temps (jouissance de la répétition), l'absence de jugements de valeur (esthétique), la simplicité... Ce qui n'exclut pas une recherche naturelle vers le plus complexe.



Le Serret, 21 juin 1974,
carte tracée par Jacques Lin
80 X 63 cm



ENTRETIEN

EMMANUEL EGGERMONT

Composer à partir d'une archive

PROPOS RECUEILLIS PAR CÉCILE SIMONET

« J'essaie de traiter à valeur égale chaque source d'inspiration, qui chacune possède sa propre réalité, tout comme je m'attache à révéler la force propre d'un objet, d'une musique ou des interprètes présents sur scène. »

Strange Fruit, solo du chorégraphe Emmanuel Eggermont, trouve son point d'ancrage dans une archive photographique de guerre — plus d'une centaine d'images d'une extrême violence. Pour dépasser l'effroi que ces documents ont provoqué, Eggermont a travaillé le foisonnement des virtualités contenues dans ces images, en procédant par rebonds et ricochets.

Le Montaud, 30 août 1975,
carte tracée par Jean Lin
62 X 51 cm

Le processus qui a mené à la création de *Strange Fruit* d'Emmanuel Eggermont est singulier et captivant. Il est fait de hasard, de rencontres et d'affinités qui soulèvent de vifs questionnements sur l'archive, le témoignage, le pouvoir des images et la représentation de la violence.

En 2008, au cours d'une recherche sur les mineurs de charbon de l'Hérault au XIX^e siècle, l'historien Pierre Schill tombe sur une petite boîte cartonnée. À l'intérieur se trouvent des photographies anciennes. Des soldats sous les palmiers, le désert, et une exécution en place publique: quatorze corps pendent au gibet. Nord de l'Afrique, guerre et colonies. « Fallait-il détourner le regard? se questionne l'historien. Poursuivre la recherche initiale et oublier? Le temps s'écoule et l'empreinte des corps ne s'efface pas. Pourquoi ces images ont-elles persisté dans ma mémoire? L'absence d'indication de date, de lieu et de nom du photographe les rendait plus énigmatiques encore. Une enquête historique s'imposait*.»

Trois ans après la découverte de cette archive, Pierre Schill entend Emmanuel Eggermont parler de son travail au festival Montpellier danse. Le chorégraphe aborde la question de l'image, de l'importance qu'il lui accorde dans ses recherches et du rapport étroit qu'elle entretient avec la danse. Pour Pierre Schill, cette rencontre est décisive. Le pouvoir d'appel des images découvertes auparavant refait surface chez l'historien. Naît alors l'idée de ne plus être le seul dépositaire de cette archive de guerre, et l'envie de partager la puissance sensible de ces photographies avec des artistes. Au chorégraphe ont été associés l'écrivain Jérôme Ferrari — rejoint par Olivier Rohe — et la plasticienne Agnès Geoffroy, tous invités à interpréter l'archive. L'originalité de ce projet réside dans le travail conjoint entre historien et artistes, impliqués ensemble dans une même exploration. Emmanuel Eggermont revient sur le cheminement qui l'a conduit à créer *Strange Fruit*. Entretien.

Comment avez-vous reçu cette archive de guerre et qu'a-t-elle enclenché chez vous?

EMMANUEL EGGERMONT Lorsque le travail de création a commencé, Pierre Schill avait déjà bien avancé de son côté. Il m'avait envoyé plusieurs enveloppes dont je devinais qu'elles contenaient de nouvelles photographies. Je n'ai pas souhaité prendre tout de suite connaissance de l'ensemble des documents afin de garder une ouverture possible. Par exemple, je

me souviens des premières photos: des ba-tailles dans le désert, des soldats sous des pal-miers et surtout d'autres plus dures, où l'on voyait des scènes de répression et de pendai-sons publiques. J'ai tout de suite fait le rappro-chement avec la chanson *Strange Fruit*. C'est un peu la même histoire que celle qu'a vécue l'historien Pierre Schill. Quand Abel Meeropol, professeur d'histoire aux États-Unis dans les années trente, a découvert des cartes postales du lynchage de Thomas Shipp et d'Abram Smith, il fut profondément choqué par cette vision. Il sentit alors la nécessité de se tourner vers l'art et il écrivit le poème *Strange Fruit*, chanté plus tard par Billie Holiday.

À chaque nouvelle étape de travail, j'ouvrais une nouvelle enveloppe et découvrais de nouvelles images. J'en apprenais toujours un peu plus sur l'époque à laquelle elles ren-voyaient et sur ce qu'elles disaient. Par exemple, quand j'ai appris qu'elles dataient de 1911, j'ai élargi le spectre en me renseignant sur ce qu'il s'était passé dans le monde cette même année. Et puis, les atrocités de l'époque ont vite fait écho à d'autres périodes de l'histoire et évidemment au monde actuel.

La critique d'art Smaranda Olcèse a suivi de près la création de *Strange Fruit*. Elle dit que votre rapport au matériau-source s'apparente à un acte de « voir au-delà » et que vous « écoutez dans l'archive le foisonnement des virtualités »...

Il était évident qu'il fallait mettre ces images en lumière en élargissant le champ de réflexion. L'effroi que ces documents ont pro-voqué n'était pas seulement dû à leur contenu violent et à l'idéologie coloniale qu'elles déga-geaient, mais aussi au fait que ces images étaient anonymes et oubliées par l'Histoire. Elles ne présentaient aucune indication de date, de lieu, ni de nom de photographe mais elles relaient des faits réels, d'une grande violence. Et même si certains indices lais-saient envisager un contexte particulier, plu-sieurs réalités et temporalités pouvaient y être projetées. Je voulais dépasser l'expé-rience de Gaston Chérau, correspondant de guerre couvrant le conflit italo-turc en Tripo-litaine en 1911, confronté directement à l'ins-tant et à la responsabilité d'en fixer une vérité. J'ai souhaité ouvrir d'autres temporalités, faire écho à d'autres conflits et traumatismes de guerre, plus actuels.

En interrogeant le contenu de ces

images — leurs résonances dans l'histoire, les représentations de guerre, d'exécutions, de xénophobie exacerbée —, en se deman-dant comment montrer ou ne pas montrer la violence, cette pièce ne tente pas de repro-duire frontalement les images mais de révéler les sensations contradictoires qu'elles pro-voquent en nous.

Aviez-vous déjà travaillé à partir d'archives photographiques ?

Plusieurs de mes projets s'inspirent de photographies, de vidéos ou de peintures. Certains sont en relation avec des faits réels, historiques, d'autres sont plus abstraites, en lien avec les arts plastiques ou l'architecture. Les images ont un pouvoir de stimulation de l'imaginaire et du sensible qui façonne ma danse. Et à mon tour, dans mes pièces, j'essaie de partager avec le corps et l'espace des images mentales figuratives ou abstraites, graphiques ou texturées. L'originalité de ce projet tenait à ce que ces photographies ve-naient tout juste d'être découvertes et que mon travail allait se faire en parallèle à celui de l'historien.

Quelles sont les possibilités expressives de la danse dans ce contexte particulier ?

Dans mon travail chorégraphique, j'essaie de traiter à valeur égale chaque source d'inspiration, dans sa propre réalité, tout comme je m'attache à révéler la force propre d'un objet, d'une musique ou des interprètes présents sur scène. Cette démarche vise à offrir aux spectateurs une grande liberté de percep-tion et d'interprétation. La danse, quand sa priorité est de révéler le corps, l'espace et le temps, est un médium capable de rejoindre le spirituel. Elle offre la possibilité d'émotions délicates qui ne peuvent s'exprimer par nos mots. On peut s'en remettre à ce qui n'est pas vu et à ce qui n'est pas dit, à l'invisible mouve-ment des corps et des âmes que peuvent sug-gérer les atmosphères figées sur le papier.

Que faites-vous de la violence extrême contenue dans ces images d'exécutions publiques ?

On peut se questionner sur la légiti-mité de la danse à s'emparer d'une telle archive. La question se pose surtout si l'on reste dans l'évocation narrative des événements visibles sur les photographies. C'est pourquoi dès le début, j'ai senti qu'il fallait éviter de reconsti-tuer leur atmosphère exotique et éviter aussi

de reproduire frontalement les scènes de vio-lence. J'ai alors souhaité questionner le hors champ: que nous laissent-elles voir et que nous cachent-elles? Je me suis intéressé à la fabrication de ces images (cadrage, compo-sition, temps de pose...). La scénographie de mon solo *Strange Fruit* laisse d'ailleurs imagi-ner un studio photo dans lequel j'étudie l'image, sa plasticité et sa physicalité. Puis je me suis concentré à révéler les sensations contradictoires ressenties à la découverte de ces images, en utilisant l'association d'idées antinomiques et en mettant en relation des matériaux scénographiques de différentes natures. Par exemple, pendant la pièce, je glisse mes souliers vernis dans des crampons en acier pointu pour perforer et marquer de leur empreinte les plaques de plâtre servant de surface de jeu, comme des cimaises sup-portant des images mouvantes.

Dans quelle mesure informez-vous les spectateurs de la genèse de la composition de *Strange Fruit* ?

La connaissance du contexte histo-rique, tout comme celle des autres références artistiques, sont des portes d'entrée pos-sibles vers la pièce. Mais ce ne sont pas les seules, et surtout elles ne sont pas obliga-toires. Chaque spectateur est unique et sa relation avec ce qui est en train de se passer — figures, objets, musique — lui appartient totalement. Je n'impose pas une idée. Je mul-tiplie les niveaux de travail, j'aménage des strates qui mobilisent différents types de références pour permettre de multiples ac-cès à l'œuvre et ainsi permettre à chaque spectateur de se sentir concerné, actif. Il est même intéressant de ne pas évoquer la ge-nèse de la pièce pour garder intact sa capa-cité de projection et d'interprétation...

Emmanuel Eggermont présente deux pièces à l'ADC en janvier 2020: sa création *Aberration* et *Strange Fruit*.

La représentation du 25 janvier est suivie d'une discussion entre Emmanuel Eggermont et Pierre Schill, modé-rée par le journaliste Nic Ulmi sur le plateau de l'ADC.

* L'archive découverte par Pierre Schill est composée de photographies et d'écrits datant de 1911 et réalisés près de Tripoli, sur le territoire de l'actuelle Lybie. Cet ensemble reconstitué résulte de la commande d'un reportage sur la guerre de colonisation qui opposa le Royaume d'Italie et l'Empire ottoman, passée par le quoti-dien « Le Matin » à l'homme de lettres français Gaston Chérau (1872-1937). Il est l'un des premiers exemples de photojournalisme, traitant d'un épisode de guerre historiquement considéré comme un jalon important dans le déclenchement du premier conflit mondial.

Voir à ce sujet le livre de Pierre Schill: *Réveiller l'archive d'une guerre coloniale — Photographies et écrits de Gaston Chérau, correspondant de guerre lors du conflit italo-turc pour la Libye (1911-1912)*, Créaphis Éditions, 2018

îles nord

3 spectacles à voir encore jusqu'au 15.12:

— viande en boîte

Schmalz/ Johannides
// les gens doivent vouloir le retour de la jungle //

— trop courte des jambes

Brunner/ Krüttli
// c'est l'heure de la becquée des fauves //

— Fräulein Agnès

Kricheldorf/ Minder
// Tu aimes les gens, c'est ça le problème //

POCHE / GVE

île sud

— Sappho^x

texte_Sarah Jane Moloney
mise en scène_Anna Lemonaki
27.01-09.02
// J'ai écrit des poèmes.
Sur une île. J'aimais les femmes. //

île nord-est

— Manifesto(ns)!
courtes formes engagées

textes_Judy Brady, Nicoleta Esinencu
Julie Gilbert, Elfriede Jelinek
Jean-Luc Lagarce, Paul B. Preciado
Marguerite Yourcenar...
mises en scène_Sarah Calcine
et Josephine de Weck
17.02-01.03

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



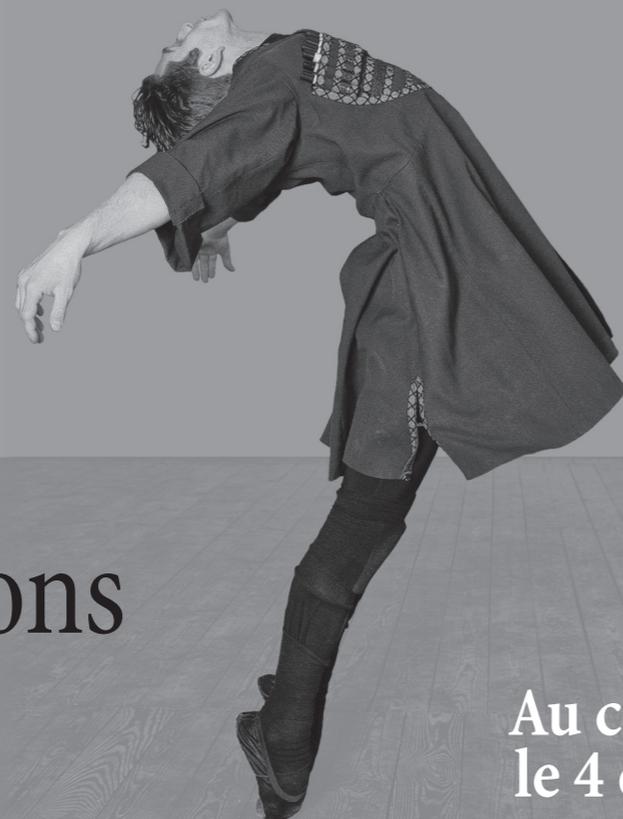
LA FONDATION FLUXUM
ET LE FLUX LABORATORY
SOUTIENNENT L'ADC.

@ARTION.CHANKISJTJEV

FLUX
LABORATORY

Et
puis
nous
danserons

Un film de
Levan Akin



Au cinéma dès
le 4 décembre!

**QUINZAINE
DES RÉALISATEURS**
Société des réalisateurs de films
CANNES 2019

27-30 mai
Ainsi parlait...

Étienne Lepage,
Frédéric Gravel
- danse



Le Grütli Centre
Le Grütli de production
Le Grütli et
Le Grütli de diffusion
Le Grütli des Arts vivants
www.grutli.ch

2019

**ANTI
GEL
DIX
ANS**

24.01

15.02

OONA DOHERTY *Lady Magma*
28+29.02.2020 / Salle du Lignon
SIMON MAYER *SunBengSitting*
4+5.02.2020 / Point Favre

ANTIGEL.CH

Recherche en cours

EXTRAIT D'UNE RECHERCHE MENÉE PAR ANNIE SUQUET

Annie Suquet est l'autrice d'un ouvrage de référence sur les révolutions qui ont marqué l'entrée de la danse dans la modernité (*L'Éveil des modernités, une histoire culturelle de la danse, 1870-1945*). Actuellement, elle travaille sur la suite de cet ouvrage. Cette rubrique rend compte de la recherche d'Annie Suquet jusqu'à la publication du livre, en proposant à chaque numéro du journal un extrait récemment rédigé.

[...] Après la défaite de l'Allemagne en 1945, lorsque les forces d'occupation alliées enclenchent leurs politiques de «rééducation» du peuple allemand, elles commencent, sinon par bannir (geste trop autoritaire et impopulaire dans un pays sortant de douze années de dictature), du moins par écarter les expressions artistiques privilégiées pendant le III^e Reich. Tel est le cas en matière de peinture. Dans un premier temps, il s'agit de réhabiliter les artistes que leurs expériences modernistes avaient condamnés aux yeux des Nazis comme «cosmopolites», «racialement impurs», «dégénérés», afin de (re)familiariser la population allemande avec ces expressions. Dès l'automne 1945, des expositions d'art moderne sont organisées. À Überlingen, en zone française, l'exposition *Deutsche Kunst unserer Zeit* [L'Art allemand de notre temps] déploie les œuvres d'une cinquantaine de peintres allemands et autrichiens représentatifs de divers courants des avant-gardes des années 1910/1920, comme Die Brücke, le Blaue Reiter, le Bauhaus, la Nouvelle Objectivité. Également en 1945, à Augsburg, en zone américaine, les organisateurs de la manifestation *Art Exhibition, Modern Paintings* [Exposition d'art, peintures modernes] mettent en avant des artistes allemands pour la plupart victimes du nazisme. Sont en revanche écartés de ces manifestations les peintres qui s'étaient alignés pendant les années du III^e Reich sur les codes classiques de la représentation figurative, considérée par les Nazis comme l'expression «naturelle» de la «race aryenne», la seule acceptable à leurs yeux.

Ces choix des autorités d'occupation sont cependant loin de rencontrer l'assentiment unanime de la population. Rétifs à la «rééducation» à laquelle on entend les soumettre et qui prend souvent, dans l'immédiat après-guerre, des allures punitives¹, nombreux sont les visiteurs allemands de ces expositions d'art moderne à ne pas apprécier ce qu'ils y découvrent. C'est le cas de beaucoup de jeunes. L'exposition d'Augsbourg, notamment, suscite de leur part des commentaires souvent virulents et très dépréciatifs. En 1946, l'écrivain Erich Kästner s'en fait l'écho et s'en alarme dans les colonnes de *Die Neue Zeitung*, journal créé en zone américaine et dont il dirige la rubrique culturelle. Il note combien cette jeunesse, dans son incompréhension et son intolérance vis à vis de l'art moderne, semble partager «les goûts des vieux²», à savoir le même attachement au style de «peinture proche de la photographie»

que les Nazis avaient promu. Kästner estime urgent d'aider la nouvelle génération, celle ayant grandi à l'ombre du conformisme esthétique national-socialiste, à retrouver «l'élan qui lui est propre pour tout ce qui est nouveau, osé, extraordinaire³.» Il s'agit selon lui de revigorer le goût d'un art «antinaturaliste», capable de se donner comme «jeu souverain avec la forme et la couleur.» A travers cet appel se profile déjà la valorisation de l'abstraction qui, à la fin des années 1940, déterminera la nouvelle hégémonie picturale de l'Allemagne de l'Ouest. Elle y sera largement alimentée par l'exemple des États-Unis.

En matière de politique musicale, la stratégie qui se développe en zone américaine est plus nette encore. Les autorités d'occupation entendent en finir avec l'idée de la suprématie de la musique aryenne, telle qu'elle a été définie par les idéologues du III^e Reich. Les Américains commencent donc par proscrire, non seulement les œuvres musicales emblématiques de la période nazie (principalement celles de Richard Wagner, Richard Strauss et Hans Pfitzner), mais aussi «toute musique jugée trop *völkisch* (populaire et populiste) ou simplement écrite dans [le] style post-romantique [...] prononcé» qu'affectionnaient les dignitaires nazis⁴. Une priorité est accordée à la réhabilitation des musiques savantes décrétées dégénérées pendant le III^e Reich. Celles-ci englobent les œuvres conçues par des compositeurs juifs ou/et trop modernes, comme Kurt Weill, Paul Hindemith ou Arnold Schönberg. De fait, en zone américaine, le modernisme musical le plus radical sera à l'honneur dès 1946, date de création à Darmstadt de la Semaine internationale de la musique contemporaine et des bientôt célèbres *Ferienkurse für Neue Musik* [Cours d'été pour la musique nouvelle]⁵. Ces derniers seront le berceau de la musique sérielle et, pour quelques décennies, un lieu d'échanges et de rencontres essentiel pour les compositeurs d'avant-garde de toute l'Europe et des États-Unis. Comme dans le champ des arts plastiques, l'éducation à la musique moderne (à destination des jeunes, mais aussi du grand public) apparaît comme un levier fondamental pour «réduquer» le goût et la perception des Allemands et stimuler le renouveau de la création. Les Américains incitent par ailleurs les compositeurs allemands ayant fui le nazisme à revenir de leur exil. Enfin, dernier volet de la politique musicale des pouvoirs d'occupation américains dans l'Allemagne de l'immédiat après-guerre: la «dénazification» des milieux de la

musique. Les personnalités notoirement compromises avec le régime hitlérien passent devant des comités d'épuration et peuvent se voir écartées de la vie publique⁶.

Rien de tel ne se produit parallèlement dans le champ de la danse. Pas de débat sur la légitimité idéologique des esthétiques en circulation. Pas d'agenda de rééducation via la danse. Pas d'épuration marquée, ni de nouveau départ en perspective. En un mot: pas d'Heure Zéro. Les politiques culturelles des Alliés semblent n'accorder à la danse qu'une importance subalterne, avec pour effet que ses représentants passent en grande partie sous les radars de la décontamination idéologique. Ainsi, comme l'ont souligné les historiennes de la danse Laure Guilbert et Marion Kant, la dénazification ne touchera qu'un nombre infime de personnalités des milieux de la danse⁷. De la même manière que la danse d'expression n'avait pas été perçue, durant les premières années de la dictature nationale-socialiste, comme participant des «arts dégénérés» (et cela, malgré la proximité de nombre de danseurs, dont Mary Wigman et Gret Palucca, avec des peintres expressionnistes incriminés par le régime), elle ne fait pas partie, après la guerre, des formes artistiques suspectées d'avoir prêté allégeance aux diktats culturels du nazisme. Au contraire, qu'ils soient classiques ou modernes, les danseurs font figure, pour les autorités d'occupation, «d'innocents soutiens à leurs politiques de reconstruction⁸».

Abrité derrière l'internationalisme supposé de son vocabulaire, le genre du ballet n'est ainsi aucunement soupçonné par les Alliés de véhiculer une vision nazifiée de la danse. Pourtant, sur la fin des années 1930, la danse classique, dûment corrigée de ses influences «cosmopolites» (essentiellement grâce au folklore, ce «ciment organique de la culture nazie», ainsi que le qualifiait l'idéologue nazi Fritz Böhme⁹), était devenue la forme favorisée par le régime. Le durcissement de la ligne idéologique, surtout après l'entrée en guerre de l'Allemagne, a pu expliquer cette soudaine préférence. Longtemps valorisée par les Nazis comme une quasi incarnation de l'«âme raciale» de l'Allemagne¹⁰, la danse moderne s'est alors vue accusée d'être trop «intellectuelle et philosophique» et donc inapte, selon Goebbels, à célébrer «la joie de vivre et le plaisir des sens» dans un contexte qui l'exigeait plus que jamais: celui de la guerre¹¹. Les autorités nazies exigent dès lors

de la danse qu'elle remplisse une fonction exclusive: celle de divertir.

Dans l'Allemagne d'après la capitulation, les maîtres de ballet favoris du III^e Reich réapparaissent en toute tranquillité. Ainsi, Rudolf Kölling et Jens Keith, concepteurs des premiers «divertissements» dansés pour les troupes d'Occupation, ont compté parmi les chorégraphes les plus en vue de la dernière phase de l'ère nazie¹². Jusqu'à la fin de la guerre, Kölling a occupé l'éminent poste de maître de ballet du Deutsches Operhaus de Berlin, ce qui ne pèsera nullement sur la poursuite de sa carrière après la défaite. Les Alliés ne semblent pas en mesure de percevoir combien le travail de ces artistes s'inscrit en réalité dans le droit fil de l'esthétique chorégraphique promue par le régime national-socialiste finissant. Par exemple, les valse, que recyclent abondamment les programmes destinés aux troupes d'occupation, ont fait partie des formes dansées particulièrement mises en valeur par les Nazis comme représentatives d'une «danse nationale», d'essence purement aryenne.

Quant à ceux des danseurs modernes qui ont été des compagnons de route du nazisme, ils esquivent toute accusation de compromission en insistant sur la nature foncièrement apolitique de leur art. Rien de nouveau à cet égard. Au début des années 1920, le credo de la «danse absolue» de Mary Wigman s'était déjà construit sur l'utopie d'une danse moderne qui, ré-ancrée dans les impulsions fondamentales de la nature humaine, transcendait de ce fait toute influence de la conjoncture sociale ou politique de son temps. Cette revendication d'apolitisme va peu à peu s'adosser à un autre discours qui se répand largement dans la société allemande de l'après-guerre: celui de l'«émigration intérieure» et, plus largement, de la victimisation du peuple allemand.

La notion d'émigration intérieure s'élabore en 1945/46 à la faveur d'une polémique, durablement médiatisée par la presse, qui oppose l'écrivain exilé Thomas Mann (il refuse de revenir en Allemagne et s'en explique) à d'autres écrivains restés en Allemagne pendant les années du nazisme. Sous la plume de Walter de Molo puis de Frank Thiess se dessine l'image d'une population allemande profondément meurtrie par les conséquences de la dictature hitlérienne et, par-dessus tout, innocente de toute responsabilité dans la «catastrophe nazie». Le peuple allemand «n'a, au plus profond de lui-même, rien à voir avec ces

crimes et ces méfaits [...], avec ces terribles fourvoiements de malades qui claironnaient au monde entier leur santé et leur perfection», écrit Walter de Molo en 1945, dans une lettre ouverte publiée dans le *Hessische Post*, en zone américaine¹³. En n'émigrant pas, ces écrivains (et à leur image, bien d'autres artistes de toutes disciplines) n'auraient en aucune façon été passivement complices de la politique du régime. Par leur retrait dans l'isolement de la sphère privée et le travail solitaire, ils auraient au contraire fait le choix d'une forme de résistance, *via* l'exil intérieur¹⁴.

Par ailleurs, une grande partie de la société allemande s'identifie bientôt à une posture victimaire, tandis que se met en place un processus psychologique pointé dès 1947 par l'écrivain Johannes Becher comme un «transfert de la responsabilité»¹⁵. Selon les représentations qui se construisent alors, non seulement la majorité de la population serait demeurée «moralement décente»¹⁶ et blanche de toute véritable complicité dans les crimes nazis¹⁷, mais le peuple allemand (les civils bombardés et expulsés, les familles dispersées et endeuillées...) aurait infiniment souffert par la faute d'«Hitler et [de] sa clique»¹⁸, avant de subir l'humiliation injuste de l'occupation par les forces alliées. Dans les années de l'après-guerre, la mémoire collective ne se façonne pas tant sur un refoulement du passé récent que sur un aménagement de son récit et de ses représentations. Se remémorer les souffrances subies par la faute des dirigeants nazis et de la guerre — plutôt que de se confronter aux souffrances infligées, particulièrement aux Juifs — permet alors à la population de «repousser hors de sa conscience tout ce qui la rendait responsable de la faute capitale des années passées», analyse Johannes Becher en 1947¹⁹.

Largement répandu à l'échelle de la société allemande de l'après-guerre, ce double discours de disculpation et de victimisation traverse les milieux de la danse moderne. Ainsi, se forge peu à peu le récit d'une danse moderne allemande que le nazisme aurait brimée, censurée, interrompue dans son développement. Or, au soir des années 1930, si les chorégraphes modernes ont perdu en visibilité en se trouvant progressivement écartés des scènes officielles du Reich, leur activité, notamment pédagogique, n'a pas pour autant été interdite. Une partie de la mouvance moderne a continué de bénéficier d'un solide ancrage dans les réseaux du pouvoir, souligne Laure Guilbert²⁰. Certains «obtiennent même en plein cœur de

la guerre totale une dérogation spéciale de la Chambre de théâtre du Reich pour pouvoir continuer leur enseignement.» Plusieurs chorégraphes profitent néanmoins de leur éclipse tardive des scènes officielles pour se positionner après-guerre en victimes innocentes de la dictature hitlérienne [...].

Cet extrait de texte est issu d'une recherche en cours pour un livre à paraître aux Éditions du Centre national de la danse. Avec l'aimable autorisation du CND.

Historienne de la danse, Annie Suquet a été attachée comme chercheuse en résidence à la *Merce Cunningham Dance Foundation* à New York. Elle a publié différents articles et ouvrages, dont *L'Éveil des modernités: une histoire culturelle de la danse (1870 – 1945)* (Éditions du CND, 2012). Elle est co-auteure avec Anne Davier de *La danse contemporaine en Suisse – 1960 – 2010, les débuts d'une histoire* (Éditions Zoé, 2016).

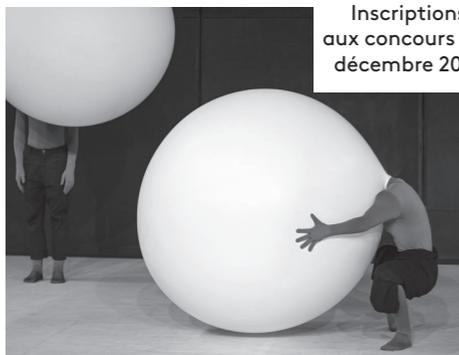
1. Par exemple, les autorités d'occupation contraignent les civils allemands à regarder des films documentaires sur les atrocités nazies et à visiter les camps de concentration (cf. Tony Judt, *L'Après-guerre. Une histoire de l'Europe depuis 1945*, Fayard, 2010, p. 79.)
2. Erich Kästner, cité par Dominique Herbet, «La rééducation du peuple allemand entre 1945 et 1949», in Elise Petit (dir.), *La Création artistique en Allemagne occupée*, Delatour, 2015 *op. cit.*, p. 157.
3. Erich Kästner, *ibid.*, pour cette citation et la suivante.
4. Cf. Bruno Giner, *Les Ferienkurse de Darmstadt entre 1946 et 1949*, in *La Création artistique en Allemagne occupée*, *op. cit.*, p. 241.
5. Bruno Giner, *ibid.*, p. 237 à 245.
6. Parmi les personnalités compromises: les chefs d'orchestre Wilhelm Furtwängler, Karl Böhm, Herbert von Karajan, les compositeurs Carl Orff et Werner Egk, la soprano Elizabeth Schwarzkopf... (Cf. Bruno Giner, *ibid.*) Mis en place dès l'été 1945, le processus de dénazification a d'abord visé la sphère politique pour s'étendre ensuite à la société civile allemande et au champ artistique.
7. Cf. Laure Guilbert, *Danser avec le III^e Reich. Les danseurs modernes sous le nazisme*, Éditions Complexe, 2000, p. 400; Marion Kant, «*Was bleibt?* The Politics of East German Dance», in Susan Manning et Lucia Ruprecht (dir.) *New German Studies*, University of Illinois Press, 2012, pp. 131 et 142.
8. Laure Guilbert, *op. cit.*, p. 400.
9. *Ibid.*, p. 362.
10. *Ibid.*, p. 358.
11. Goebbels déclare en 1940: «La danse doit s'adresser aux sens, pas au cerveau. Sinon, ce n'est pas de la danse mais de la philosophie. Alors, je préfère lire Schopenhauer que d'aller au théâtre.» (cité in Marion Kant et Lilian Karina, *Hitler's Dancers. German Modern Dance and the Third Reich*, Berghahn Books, 2003, p. 140).
12. Cf. Laure Guilbert, *op. cit.*, p. 211.
13. Cité et traduit par Kornelia Papp, «Thomas Mann doit-il rentrer en Allemagne? Enjeux des adversaires dans la "grande controverse"», in *La Création en Allemagne occupée*, *op. cit.*, p. 186.
14. Il faut toutefois souligner qu'une résistance active a aussi existé en Allemagne. De nombreux groupes de résistance ont en effet vu le jour dès 1933 — parmi les ouvriers, les prêtres, les pasteurs, les communistes, les étudiants... — et engagé des actions contre le régime. «Une armée d'opposants a payé son combat contre Hitler de sa propre vie.» (cf. Günther Weisenborn, *Une Allemagne contre Hitler*, trad. Raymond Prunier, Félin, 2000, p. 254. Il s'agit de la traduction d'un ouvrage paru en allemand en 1954, sous le titre *Der lautlose Aufstand (Le Soulèvement silencieux)*).
15. Cf. Gerd Dietrich, *Politik und Kultur in der SBZ 1945-1949*, Peter Lang, 1993, p. 87.
16. À propos de cette revendication de «décence morale» qui perdure tout au long des années 1950, cf. Hanna Schissler (dir.), *The Miracle Years. A Cultural History of West Germany, 1949-1968*, Princeton University Press, 2001, p. 275.
17. Leur responsabilité incomberait aux seuls hauts responsables du régime, dûment sanctionnés en 1945-1946 lors du procès de Nuremberg.
18. Bernd Faulenbach, in Jean-Paul Cahn et Ulrich Pfeil (dir.), *Allemagne 1945-1961. De la «catastrophe» à la construction du Mur*, Presses Universitaires du Septentrion, 2008, *op. cit.*, p. 162.
19. Becher, cité par Gerd Dietrich, *op. cit.*, p. 87.
20. *Op. cit.*, p. 360. *Ibid.* pour la citation suivante, p. 242.

MANUFACTURE

Bachelor en Contemporary Dance
Master Théâtre – orientations Mise en scène
ou scénographie

Auditions 2020

Inscriptions
aux concours dès
décembre 2019



Véritable école laboratoire, La Manufacture, Haute école des arts de la scène, offre aux jeunes artistes du théâtre et de la danse un espace d'apprentissage, de création et d'expérimentation unique en Europe. En 2020, les concours des Bachelor en Contemporary Dance et Master Théâtre sont ouverts aux aspirant-es danseur-euses, metteur-es en scène et scénographes.

Hes-so
Hochschule Sion
University of Applied Sciences and Arts
Western Switzerland

manufacture.ch



ÉCOLE DE DANSE DE GENÈVE 50 ANS !

BALLET JUNIOR DE GENÈVE 40 ANS !

Saison des Anniversaires

2019

20-22 décembre

Mix 23 • Salle des Eaux-Vives

17-19 avril

Mix 24 • Salle du Lignon

2020

mai

Les Impromptus • Communes de Genève

24 juin

Soirée Anniversaires • BFM

www.ballet-junior.ch

photo Gregory Batardon

Les Ateliers Acrylique

Ateliers danse
Ateliers Théâtre
Danse énergie
pour adultes
Pilates et Qi Gong
Renseignement
079 342 93 29
Cours à Onex

Troupe Acrylique Junior
nouvelle création
LA BANDE J
LA CITE DES SECRETS
Du 24 avril au 3 mai 2020

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

PARFUMERIE

DANCE AREA

ÉCOLE DE DANSE

FORMATION
SUPÉRIEURE
& JEUNE BALLET

**AUDITION
19 AVRIL
2020**

DANCE AREA
COULOUVRENIÈRE 19
1204 GENÈVE

DANCEAREA.CH

HERMETICA

PARIS

HERMETICA

SOURCE¹
eau de parfum

www.hermetica.com | @ hermeticaofficial

CARNET DE BAL

MARCO BERRETTINI

Sorry, do the tour. Again! est au CND au festival d'Automne à Paris, puis à la Comédie de Genève et à Strasbourg. Les pièces *iFeel2* et *iFeel4* tournent en Angleterre et en Bulgarie. La première de la recréation de *No Paraderan* est début 2021 au CDN-Nanterre Amandiers, à l'Arsenic dans le cadre du Programme Commun, aux Halles de Schaerbeek à Bruxelles pour le festival LEGS. Berrettini propose des workshops en Bulgarie, puis pour le CFC Danse à Genève ainsi qu'à la Ménagerie de Verre à Paris.

MAUD BLANDEL

Maude Blandel collabore avec Maya Masse et l'Ensemble Contrechamps pour une nouvelle création, *Diverti Menti*, présentée à l'Arsenic, au festival Parallèle à Marseille et à l'ADC.

GUILHERME BOTELHO

La C^{ie} Alias tourne *Normal* à Mexico City et São Paulo, puis au Kulturzentrum Tempel de Karlsruhe. Alias est de passage au théâtre de Beausobre à Morges avec *Sideways Rain*.

MÉLISSA CASCARINO

Mélina Cascarino est en résidence au Galpon pour sa performance *La Rabbia Poetica*. Elle assiste chorégraphiquement Alexandre Païta sur *La Maison de Bernarda Alba* et Pascal Gravat pour sa création *Quelqu'un d'autre* au Galpon. Elle collabore avec le plasticien Cedric Brégnard pour diverses performances.

LA C^{IE} 7273

La C^{ie} 7273 tourne le solo dansé par Laurence Yadi *Today* en Suisse, Corée du sud, Chine, Inde et au Népal. *Nuit*, création 2019, est jouée à Château-Rouge et à Bezons. Une nouvelle création, *Sur l'île de Darsheen*, réunit Nicolas Cantillon et trois musiciens (Maurice Louca, Sir Richard Bishop et Simphiwe Tshabalala). Elle se découvre à Château-Rouge, à la Cave 12 à Genève, au Bourg à Lausanne et au Südpole de Lucerne. La Compagnie intervient à la fête du Léman Express avec une performance participative impliquant les habitants du Grand Genève. Leur technique est transmise aux écoliers de Haute-Savoie dans le cadre du projet *Danse à l'école*.

RUTH CHILD

Ruth Childs vient tout juste de présenter son solo *fantasia* à l'ADC, à l'Atelier de Paris et à l'Arsenic. Son travail de recréation des pièces de sa tante Lucinda Childs, *Calico Mingling/Katema / Reclining Rondo / Particular Reel*, poursuit sa tournée avec un passage au Mod à Marseille. Elle continue son travail d'interprète sur les prochaines créations de Yasmine Hugonnet et Marco Berrettini.

AURÉLIEN DOUGÉ

Après sa longue résidence de recherche à la Cité Internationale des Arts de Paris, l'artiste reprend l'installation/performance *Mouvement D'ensemble* dans le cadre de Matera, capitale européenne de la Culture 2019. Aurélien Dougé a reçu le prix Ville de Genève / Fondation Simon I. Patiño.

DANSEHABILE

Dansehabile et Caroline de Cornière présentent *Enso* au Galpon. Un duo issu de cette pièce a été sélectionné dans pour le festival BewegGrund en juin dernier. Dansehabile propose des ateliers inclusifs de gym douce, danses urbaines, danses pour adultes et enfants.

MEHDI DUMAN

Mehdi Duman sort tout juste d'une résidence à Flux Laboratory pour sa création *Imago*, dernier chapitre d'une trilogie sur la mémoire. La première a lieu à l'Etincelle de Genève.

YAN DUYVENDAK

Yan Duyvendak présente, avec la Comédie de Genève, *Invisible*, une performance participative au long cours dans l'espace public. *Actions* est à Dresden. La création de *Virus* se fait en résidence à l'Arsenic, au Hellerau à Dresden et au Grand Théâtre de Groningen, au Pays-Bas. *Please, Continue (Hamlet)* est repris au théâtre de Brétigny en région parisienne.

FOOFWA D'IMOBILITÉ

Foofwa d'Imobilité fait partie du jury des prochaines Journées de danse contemporaine suisse. Il vient de terminer *Dancewalk — Ultra Valais* (voir page 39). Ce projet est mené en collaboration avec la haute école d'art du Valais (EDHEA) et des danseurs, artistes et structures locales. Il part en tournée en Inde et présente une *Dancewalk* en extérieur dans chaque ville, ainsi que *Dancewalk-Retrospectives*, et une nouvelle *Dancewalk* d'intérieur, *Voyage*. Il est invité au CND de Pantin pour un atelier sur l'héritage de Cunningham. Des tournées et projets sont prévus en Chine et en Grèce.

CÉDRIC GAGNEUR

Cedric Gagneur revient d'une résidence de recherche au Brésil

pour le projet *Silva*, création présentée au théâtre Nebia début 2020. La pièce *116th dream* tourne dans le cadre du Fonds des programmateurs Reso au festival Tanz in Winterthur et au Theater Tuchlaub à Aarau. *Palette(s)* avec Marc Oosterhoff se joue à l'EPFL. Il crée une courte pièce chorégraphique pour les étudiant du Bachelor en danse urbaine et contemporaine Tanzwerk à Zurich.

MARIE-CAROLINE HOMINAL

Après avoir créé à La Bâtie Hominal / Xaba, 2^e pièce de la série *Hominal / XXX* et co-signée avec la chorégraphe Sud-Africaine Nelisiwe Xaba, Marie-Caroline Hominal présente *ONE* à la galerie Defibrilator de Chicago puis au Musée d'Art contemporain de Montréal dans le cadre du festival Emerge. Elle donne un workshop à la Manufacture et commence les répétitions pour la prochaine création. *Hominal / Xaba*, après ses dates à Vidy, s'en va à la Dampfzentrale de Berne puis à Bruxelles dans le cadre du festival LEGS.

ÉDOUARD HUE

Molten part à Annecy et Cluses puis vient à Genève à La Parfumerie. *Forward, Shiver et Into Outside* tournent à Mulhouse, Neuchâtel, Newcastle, Alby-sur-Chéran, Annecy, Olten, Fribourg, Puglia.

GILLES JOBIN

VR_I, pièce en réalité virtuelle immersive est à la Maison de la Danse de Lyon, au festival Euroscene de Leipzig, au théâtre national de Chaillot, au Saddle's Wells de Londres. *Magic Window*, une *app* chorégraphique en réalité augmentée pour la rénovation de l'Aula des Cèdres à Lausanne vient d'être inaugurée. Gilles Jobin est en recherche pour le duo scénique *Real Time* créé à l'Arsenic et au Forum Meyrin. Il finalise la *comédie virtuelle*, projet de modélisation de la Comédie en réalité augmentée.

IOANNIS MANDAFOUNIS

Après la création pour les danseurs du Grand Théâtre de Genève, *Fearful Symmetries*, Ioannis se consacre à un documentaire autour de sa méthodologie de travail, puis crée un ballet, *Point of no return* avec les danseurs de l'Opéra d'Athènes. La C^{ie} présente *Cassandra, an extended night soli*, au théâtre de l'Etincelle. Les tournées se poursuivent: *Faded* au Motum Dance festival de Thessaloniki puis dans la tournée suisse du festival de danse Steps. *Sing the Positions* est au Colombier à Paris.

YAN MARUSSICH

Bain Brisé est au Fierce festival à Birmingham. *Béton V—Le toucher* est performé au Grütli. L'artiste donne un stage à la Manufacture un atelier dans le cadre des Activités Culturelles de l'UNIGE. La présentation des performances de cet atelier a lieu à Uni Dufour dans le cadre du festival Histoire et Cité. Il y présente ensuite *Bain Brisé*. Il s'envole pour une tournée de *Béton* en Amérique du Sud.

LA RIBOT

La Ribot a fait l'objet d'un vaste *Portrait* au festival d'Automne. Elle s'envole avec Mathilde Monnier vers Taipei pour y présenter *Gustavia* dans la programmation de CAMPING Asia. *Happy Island*, après un passage au Teatro Rosalia del Castro à La Corogne et au théâtre de Montbéliard, retourne à Madère, sur la scène du Teatro municipal de Funchal. *Please Please Please*, nouvelle création, est présenté aux Hivernales à Avignon, au TPR à la Chaux-de-Fonds, à La Comédie de Genève, au Pôle à Strasbourg, au Teatro nacional Dona Maria II à Lisbonne et au Teatro municipal à Porto, dans le cadre du festival DDD.

RÉBECCA SPINETTI

La création pluridisciplinaire *Rebelle-toi, il pleut des cailloux!* est au Centre culturel de St-

Imier dans le cadre du festival Evidanse puis à l'Etincelle de Genève. Après avoir donné des masterclass et workshops au Mexique à Zapopan, elle poursuit son enseignement en 2020.

JÓZSEF TREFELI

József Trefeli vient juste de présenter le duo *Creature* au CDCN de Toulouse avec Gábor Varga. Leur duo *JINX103* se joue au festival Mes de Danza à Séville. Avec Rudi van der Merwe et Victoria Chiu, il a créé au Dance House Melbourne *Genetrix*. *JINX103* se joue au Centre Pompidou de Metz et au théâtre national Tunisien.

PERRINE VALLI

Perrine Valli, également présente avec *Sun Trip* au Dance House Melbourne, tourne *Cloud*, pièce jeune public, au festival Momix à Kingersheim. Une version adaptée de la pièce, *Jour Blanc*, est présentée au Casino-théâtre de Rolle.

CINDY VAN ACKER

Cindy Van Acker poursuit la création des *Shadowpieces*. Les solos préparent la prochaine création pour onze interprètes pour l'automne 2020 à La Comédie de Genève. *Shadowpieces V — Les éphémères*, dansé par Stéphanie Bayle, est tout juste créé au festival T*Danse à Aoste, dans un programme composé de deux autres *Shadowpieces*. Ce même programme est aussi présenté au Dance House de Melbourne, ainsi qu'un extrait de *Knusa / Insert coins*, extrait également présenté au festival Les Hivernales à Avignon avec plusieurs *Shadowpieces*. *Shadowpieces I — Mélancolie de l'espace* ouvre la saison Hiver de danse à la Maison du concert à Neuchâtel. *Speechless Voices* est à Paris dans le festival Faits d'hiver au Carreau du Temple avec le soutien du Centre culturel suisse.

RUDI VAN DER MERWE

Rudi van der Merwe vient de présenter *Lovers, Dogs and Rainbows* au FIT festival à Lugano et au festival Everybody's Perfect en collaboration avec le Grütli et l'ADC. *Trophée* a aussi été présenté au Dance House Melbourne. Le court métrage *Buzz Riot* est montré au Blow Up International Arthouse Filmfest à Chicago. Rudi reprend les répétitions de *Small g* avec Anne Bisang qui se crée en janvier 2020 au TPR à la Chaux-de-Fonds.

ÉCOLE DE DANSE DE GENÈVE ET BALLET JUNIOR

L'École de Danse de Genève fête ses 50 ans et le Ballet Junior célèbre ses 40 ans. Pour ce double anniversaire une commande a été passée au chorégraphe Thierry Thieû Niang. Cette pièce va circuler dans les communes genevoises en mai prochain. *Mix 23* est présenté fin décembre à l'ADC.

CFC DANSE

Rudi Van der Merwe signe la création des élèves de 3^e année du CFC Danse. Les élèves de 2^e année sont en workshop avec Marco Berrettini et Jasmine Morand. Les premières ont performé en novembre pour l'exposition *Non aux bombardements des civils*.

BACHELOR MANUFACTURE

Les étudiants de la Promo D du Bachelor en danse contemporaine de la Manufacture, accompagnés par Gregory Stauffer, préparent leur travail de Bachelor. Dans l'intervalle, ils travaillent avec Marie-Caroline Hominal, Yann Marrusich et Lea Moro. Ils débentent en février la création de leur double programme de sortie avec Mathilde Monnier. La promo E rencontre cette année Valeria Bertolotto, Thomas Hauert, Mark Lorimer, DD Dorvillier, Kirstie Simon et Alessandro Sciarroni. Ils travaillent sur des créations collectives avec Vera Tussing.

FORUM ET PRIX

Le cinquième Forum Danse, organisé par Reso, Pro Helvetia et Danse suisse, a eu lieu le 17 octobre à Fribourg. Le forum s'est penché sur le foisonnement de savoirs produits par et autour de la danse. Cette question touche un certain nombre d'enjeux, notamment de politique et stratégie culturelle. Neufs workshops proposaient à près de 200 professionnels (artistes, chercheurs, acteurs culturels...) d'échanger sur des pratiques allant des problématiques d'archivage des arts vivants, d'enjeux de médiation culturelle, d'enseignement théorique dans les formations supérieures en passant par les savoirs produits par les danseurs. Le Forum s'est terminé par la remise des Prix suisses de la danse 2019, décerné par l'Office fédéral de la culture. Neuf prix ont été attribués pour distinguer des œuvres, des danseurs ou des carrières exceptionnelles. Une centaine de projets et dossiers ont été étudiés par le jury présidé par Simona Travaglianti et composé d'Alexandre Demidoff, Isabelle Fuchs, Béatrice Goetz, Guillaume Guilhaume, Philippe Olza et Nunzia Tirelli. La cérémonie officielle a eu lieu au théâtre Equilibre en présence du Conseiller fédéral Alain Berset.

- Grand prix suisse de danse: **La Ribot**, Genève (40'000.-)
- Prix spécial de danse: **Dominique Martinoli**, Delémont (40'000.-)
- Danseuse exceptionnelle, **Marie-Caroline Hominal**, Genève (25'000.-)
- Danseur exceptionnel, **Édouard Hue**, Genève (25'000.-)
- Créations actuelles de danse (pièces créées en 2017-2019 ou encore en tournée, 25'000.- chacune):
 - Speechless voices**, C^{ie} Greffe /Cindy Van Acker, Genève
 - Vicky setzt Segel**, C^{ie} Mafalda / Teresa Rotemberg, Zurich
 - Hate me, tender**, Teresa Vittucci, Zurich
 - Flow**, C^{ie} Linga & Keda, Lausanne
 - *June Johnson dance prize* pour la jeune danse suisse innovante: **Unplush/ Marion Zurbach**, Berne (25'000.-)

LIVRES

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.

FAIRE LIEU

RÉMY HÉRITIER, LÉA BOSSHARD,
L'USAGE DU TERRAIN, 2018



Un livre polyphonique pour faire rayonner tout ce qu'à pu faire surgir un projet pluridisciplinaire autour d'un stade. C'est à Pantin, et c'est un terrain de sport, transformé pour un temps en espace de recherche pour la danse et les arts, en occasion d'archéologie et de prospection. Le projet part des Laboratoires d'Aubervilliers, plateforme de recherches ouverte à toutes les approches artistiques: Léa Bosshard et Rémy Héritier se lancent sous le titre *L'usage du terrain*. Une investigation en pelouse délaissée, une plongée en zone vague, pour faire apparaître des dialogues, des errances, des histoires, des croisements. Pour faire vibrer l'espace avec de la musique, des mots, de la danse, du visuel. Travailler à faire lieu. Définir des pratiques

chorégraphiques qui posent comme principe *l'in situ*. Travailler à définir un glossaire: trace, témoin, *landmark*, seuil, archive,... Lancer des invitations peu formatées à des artistes de différentes disciplines, voire à des artistes morts, comme Smithson. À charge pour Rémy Héritier, porteur du projet, de «relier les traces» avec l'aide de l'historienne de la danse Julie Perrin. À lire en laissant dériver, curieux de ce que peut être un regard aveugle, une anamorphose par le mouvement, de «la danse située». À compléter par la lecture de *Composer en danse*, ouvrage dont nous parlons dans ce Journal, puisque les pratiques de Rémy Héritier y sont présentées.

M.P.

LIGNES DE VIE(S)

TIM INGOLD, *UNE BRÈVE HISTOIRE DES LIGNES, ZONES SENSIBLES*, 2013

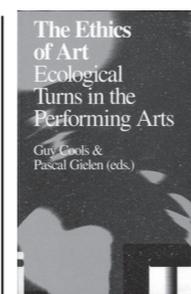
Tim Ingold est de ces auteurs qui font emprunter les chemins de traverses à la pensée, et dont le travail en filigrane à travers des études aussi variées que sur les économies des chasseurs d'élan lapon, ou l'histoire de la différenciation du chant et de la parole, est celui d'un ébranlement de la pensée occidentale et de notre rapport au monde. Le monde de l'anthropologue britannique est rempli de gestes, de mouvements. La vie n'est pas un constat



mais un processus, toujours évolutif. Si *Une brève histoire des lignes* ne parle pas directement d'enjeux esthétiques ou chorégraphiques, l'ouvrage ouvre de précieuses pistes pour toute personne voulant penser le vivant. Le projet d'Ingold est ainsi de restituer le mouvement là où le regard moderne ne voit que la trace en suivant au plus près les lignes le long desquelles se déroulent nos vies. À travers un exemple frappant, Ingold montre com-

ment notre société a glissé d'une expérience immanente du monde, vers une compréhension *top-down* et figée de celui-ci dont la vie est évacuée. Considérez ainsi le chasseur-cueilleur qui négocie sa route à travers le paysage, recréant son chemin en même temps qu'il le parcourt, interprétant les signes et les données que le monde lui offre. S'y oppose l'image du navigateur qui trace son trajet sur une carte: ici, l'essentiel se situe dans les points de départ et d'arrivée, et l'espace-temps du trajet n'est qu'une formalité dont l'histoire des transports documente la disparition. Cette importance du déplacement toujours refondé et vécu de l'intérieur, n'est-ce pas là un des enjeux centraux de la danse et des arts vivants?

J.P.



ÉCOLOGIES DE L'ART

La pensée flamande sur les arts contemporains, singulièrement sur les arts de la scène, est extrêmement forte, radicale. Elle est alimentée par des dramaturges, des philosophes, des sociologues, des anthropologues, sont invités.e.s par les théâtres, les musées, les festivals pour ne pas laisser le faire se faire sans réfléchir, commenter, questionner, réfuter. Manière de renforcer cette notion de *théâtre-monde*, qui ne se contente pas comme de trop nombreuses structures francophones de mettre en vitrine ce qui se fait de mieux en arts vivants et voilà tout. Pascal Gielen est un de ces penseur.se.s, sociologue de l'art, il dirige une collection passionnante, *Antennae Series*, forte d'une dizaine de titres qui ne sont malheureusement pas traduits de l'anglais au français.

Dans *The Ethics of Art: Ecological Turn in the Performing Arts*, essentiellement centré sur la danse, coordonné avec le dramaturge Guy Cools et publié il y a une dizaine d'années déjà, on voit apparaître les notions de charte éthique pour les artistes et pour les structures. Toute une partie du livre est centrée sur une performance de Benjamin Verdonck, qui invite structures et artistes à respecter des règles éco-responsables pendant six mois: les diverses réactions à ses propositions sont très contrastées, passionnantes. L'ouvrage se divise en deux: une partie *écologie* et une partie *soin du corps*.

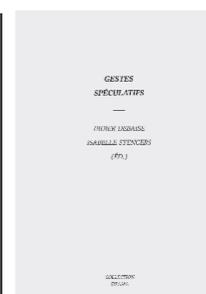
M.P.
GUY COOLS, PASCAL GIELEN (DIR.), *THE ETHICS OF ART: ECOLOGICAL TURN IN PERFORMING ARTS*, VALIZ ANTENNAE, 2011



DÉCOLONISONS!

À travers les témoignages de 15 artistes issus des milieux des arts visuels, de la danse, du théâtre, du cinéma ou de l'écriture, *Décolonisons les arts!* ouvre des perspectives pour réfléchir à l'impact encore marqué de l'entreprise coloniale sur les arts et la culture. À l'initiative de l'association *Décoloniser les arts*, ces artistes et chercheuses font le constat d'un monde de la culture où, malgré une égalité de traitement théorique, la répartition des tâches reste encore fortement déséquilibrée. Si les responsables d'institutions, artistes, interprètes sont majoritairement blanc.he.s, les tâches subalternes (nettoyages, sécurité) restent massivement occupées par des personnes racisées. À qui s'adresse vraiment la culture si elle ne représente pas un large pan de la population? Loin d'offrir une réponse monolithique — à l'image du monde visé par l'ouvrage — les courts textes génèrent une multiplicité de points de vue, des réflexions qui touchent tant aux enjeux esthétiques d'une entreprise décoloniale qu'à ses dimensions pratiques. Le recueil s'offre comme un manifeste pour une appropriation des moyens de productions artistiques aux mains d'artistes racisé.e.s et un appel à une diversité des pratiques et des esthétiques.

J.P.
LEILA CUKIERMAN, GERTY DAMBURY, FRANÇOISE VERGÈS (DIR.), *DÉCOLONISONS LES ARTS!*, L'ARCHE, 2018.

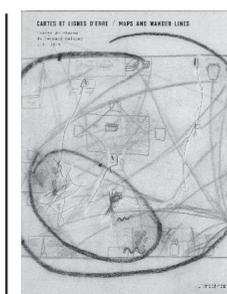


SPÉCULATIONS

On assiste depuis quelques années au retour de certaines philosophies appelées spéculatives, (notamment William James, Gabriel Tarde, Alfred North Whitehead et Étienne Souriau). Elles remettent en cause les axes de la modernité qui seraient très directement indexés au progrès, à l'universalité, à la rationalité. Et qui seraient donc trop déconnectés de certaines problématiques actuelles: désordre climatique, sacage de la planète, ravages de la décolonisation, migrations,...

Cerisy a consacré un de ses fameux Colloques à ces *gestes spéculatifs* en 2013, centré autour du Groupe d'études constructivistes de l'Université Libre de Bruxelles. Un livre passionnant en est sorti, structuré autour de 4 thématiques: Terre, Mondes possibles, Agencements, Métamorphoses. À signaler, l'article passionnant de Donna Haraway, qui résume bien sa pensée actuelle, prospective, joyeuse, iconoclaste, en tournant autour des *embrouilles multispécifiques*; le texte de Bruno Latour sur la nécessaire liaison de la science et de la politique pour activer utilement la notion d'Anthropocène; les fictions futuristes portées par un collectif dans *Les enfants du compost*, indispensables pour faire bouger nos représentations mentales; la réflexion fine de Claude De Jonkherre sur le travail de Fernand Deligny avec les autistes; et l'enquête de Vinciane Desprets sur *Les morts qui font de nous des fabricateurs de récits*.

M.P.
DIDIER DEBAÏSE, ISABELLE STENGERS (DIR.), *GESTES SPÉCULATIFS*, LES PRESSES DU RÉEL, COLLECTION DRAMA, 2015



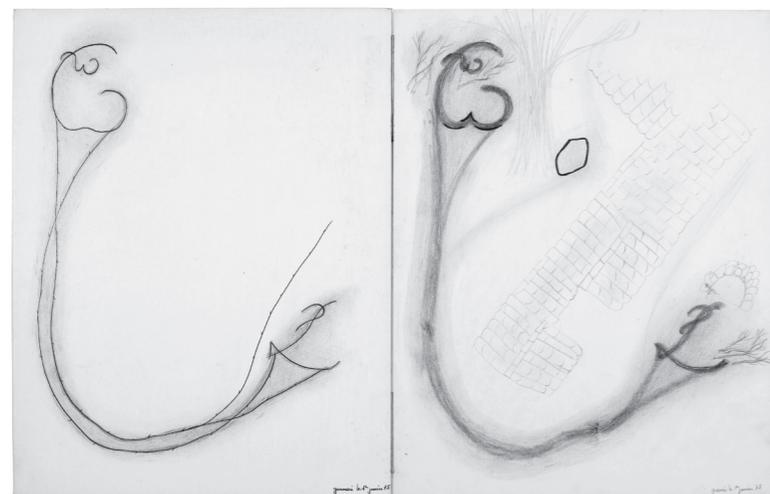
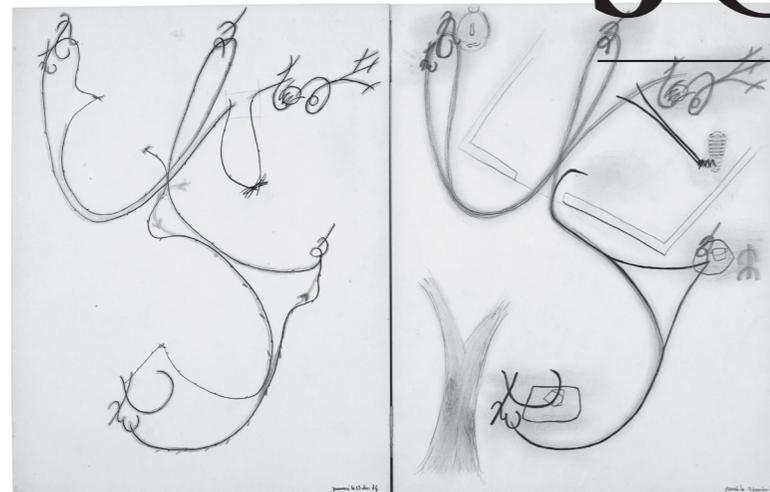
DÉRIVER

Cartes et lignes d'erre regroupe dix ans d'attention particulière et sensible aux déplacements et actions des enfants autistes accueillis par Fernand Deligny et ses compagnons dans les Cévennes. Mise en pratique d'une critique institutionnelle et des tendances asilaires et normatives de l'éducation spécialisée, ces espaces d'accueil sont l'endroit d'une remise en question radicale des adultes et d'une volonté de saisir les modes de communication propres à ces enfants autistes et mutiques.

Sandra Álvarez de Toledo, qui signe l'introduction et un glossaire de ce bel ouvrage, a recueilli les témoignages des auteurice.s des cartes pour en proposer des notices descriptives. Agencées par aire de séjour et chronologiquement, les cartes donnent à voir une vie qui occupe des espaces, tout autant que l'évolution délicate et attentive des manières de restituer les dérives et actions par les adultes. Loin d'illustrer des déplacements, ces cartes sont l'expression de ces manières d'habiter le monde, qui viennent structurer l'espace à travers des enchevêtrements de lignes de fuites et de nœuds sensibles. Présentées dans un grand livre qui s'ouvre à la verticale et donne toute la place aux cartes d'exister pour elles-mêmes, elles sont complétées en fin d'ouvrage par une série de photographies de Thierry Boccon-Gibod et une fascinante postface de Bertrand Ogilvie qui vient éclairer les interrogations et pratiques de Deligny à la lumière notamment de la philosophie de Georges Bataille.

J.P.
SANDRA ÁLVAREZ DE TOLEDO, *CARTES ET LIGNES D'ERRE: TRACES DU RÉSEAU DE FERNAND DELIGNY, 1969-1979*, (DIR.), L'ARACHNÉEN, 2013

GILBERT
s'entretient avec
GILLES
JOBIN



Trois fois deux cartes tracées
par Jacques Lin — diptyque
40 X 63 cm
Granières, 21 novembre 1974
Granières, 13 décembre 1974
Granières, 1^{er} janvier 1975

Scénariste et auteure de théâtre, Julie Gilbert n'a jamais été vraiment transportée par ses expériences de cinéma en réalité virtuelle. Elle avait toujours la sensation de subir de nombreuses contraintes (les lunettes, le périmètre de déplacement...) pour un voyage décevant. En plongeant dans *VR_I* de Gilles Jobin, elle est passée dans de nouvelles dimensions.

JULIE GILBERT: **Pourquoi as-tu eu envie de réaliser cette pièce en réalité virtuelle?**

GILLES JOBIN: Ça a commencé par une rencontre avec le studio de capteur de mouvements d'Artanim, à Genève. Quand j'ai vu la technologie actuelle, beaucoup plus simple et plus légère que celle que j'avais connue, ça m'a tout de suite donné envie de faire quelque chose. J'ai donc créé un duo, Força Forte, avec Susana Panadés Díaz. En introduction de notre duo, il y a une dizaine de minutes de capture de mouvements projetée. Avec la souris de l'ordinateur, je pouvais déplacer la caméra, ce qui donnait l'impression que les corps volaient dans l'espace... Ensuite les gens d'Artanim m'ont recontacté car ils avaient intégré le duo dans leur système immersif. Je me suis retrouvé à me voir moi-même, taille réelle, avec Susana et la possibilité de tourner autour de nous. C'était assez fascinant. À ce moment-là, j'ai eu très envie de faire une pièce de danse en réalité virtuelle.

Est-ce que tu travailles différemment pour une pièce en réalité virtuelle que pour une « vraie » pièce?

C'est surtout une autre façon de traiter et de penser le corps. Ce sont les corps qui sont virtuels. Le mouvement, lui, est réel. Je me retrouve donc dans la position d'un chorégraphe. Si ce n'est qu'une fois que j'ai capté le mouvement du danseur, je n'ai plus le vrai corps du danseur devant moi. Par contre, j'ai beaucoup plus de flexibilité que dans un film. J'ai d'ailleurs fait un film en 3D, *WOMB-2016*. Avec le film, on ne peut pas revenir sur les images, on ne peut pas vraiment refaire des scènes, en dehors du moment du tournage, et on est bien obligé d'accepter les défauts. Alors que la réalité virtuelle a la même plasticité que l'art scénique. On peut retoucher autant de fois qu'on veut, il suffit de faire une mise à jour. Finalement, cette technique est plus proche de l'art performatif que du cinéma. De ce fait, j'ai abordé cet espace virtuel comme j'aborderais une pièce de danse en temps réel. Un peu comme dans la danse contemporaine, on suggère des situations. Les spectateurs se racontent leurs propres histoires. La situation du spectateur à l'intérieur du dispositif est en temps réel. Certes, les danseurs sont pré-enregistrés et il n'y a pas d'interaction du public avec les danseurs. Par contre, il y a une interaction avec les autres spectateurs. Et surtout, c'est une sensation de temps réel.

La VR donne-t-elle un tout-pouvoir?

Oui et non. Ce qui est incroyable avec la VR, c'est que je peux faire réaliser des choses impossibles aux danseurs. Je ne peux pas demander à un danseur de mesurer 35 mètres de haut ou 25 cm. La réalité virtuelle me permet de travailler sur des questions en relation avec le corps tout en m'échappant des contraintes du corps réel. J'aurais pu faire voler des danseurs, j'aurais pu créer des personnages fantasmagoriques, mais j'ai décidé d'utiliser des vrais corps, des vrais danseurs, des vrais mouvements et j'ai gardé la notion de gravité. J'ai fait ce choix pour toutes sortes de raisons et principalement à cause du mal de voyage, de ce malaise qu'on peut avoir quand on se retrouve dans des expériences VR mal conçues.

Le fait que la VR soit très récente, qu'il n'y ait pas encore de « codes » te permet d'inventer une nouvelle façon de raconter?

En VR, on est dans un espace de découverte totale et c'est ce qui est très intéressant pour moi, en tant que chorégraphe. Comment mettre en action récits, des situations en réalité virtuelle? Dans la VR, on a des artistes qui font tout, comme quand Charlie Chaplin faisait sa propre musique parce qu'il n'y avait pas encore de compositeurs capables de faire une musique de film. C'est un milieu très excitant qui réunit des gens du cinéma, de la performance, des arts visuels, du graphisme 3D, des geeks, des développeurs... C'est comme si on

était au temps de Méliès. On découvre, on expérimente. D'ailleurs, Méliès était un magicien! Ce n'est pas étonnant qu'un magicien se soit intéressé au cinéma: c'est un magicien qui a ouvert avec le cinéma la voie aux effets spéciaux. Finalement, le monde des arts vivants a de bonnes intuitions pour la VR, de par cette relation avec le temps réel. Pour nous, il est normal de gérer le temps réel du spectateur. Il est convoqué au théâtre à une certaine heure, on l'accueille, il y a un bar, des changements de décors, etc. On a un sens de l'espace, du mouvement, on dirige le regard: tout ce savoir-faire est un atout pour la VR. J'ai vu des propositions VR réalisées par des gens de cinéma avec des actions illogiques, qui se déroulent par exemple derrière la tête (dans la vie réelle, on ne regarde pas depuis l'arrière de sa tête). Autre exemple, l'utilisation de la voix «off» pour résoudre des problèmes narratifs: ça marche au cinéma, mais selon moi pas en VR.

Dans VR_I on est dans une esthétique très californienne, du point de vue du désert mais aussi architectural. Pourquoi ce choix?

Avec la VR tout est possible... On peut être sur Mars, sous l'eau, dans une forêt. Je voulais trois espaces différents: un désert qui soit un immense espace vaste, où l'on peut voir très loin; des montagnes; un espace urbain avec des gens. D'ailleurs, il n'était pas du tout simple de changer de décor en VR quand 5 spectateurs se tiennent debout sur une plateforme de 8 mètres sur 5. On a imaginé par exemple un téléphérique pour aller en haut de la montagne, mais cela créait une sensation de mal du voyage. Je me suis demandé ce que je ferais dans un théâtre... Parce qu'un théâtre, c'est justement une machine à téléporter les acteurs, il suffit juste de changer le décor! C'est une stratégie empruntée au théâtre: opérer des «changements à vue» en temps réel. Dans VR_I, les 5 spectateurs sont aussi des acteurs. Les danseurs quand ils sont des géants de 35m de haut peuvent aisément déplacer des murs gigantesques pour construire une maison autour des spectateurs.

Tu as fait le choix de ne pas créer d'interaction avec les danseur.se.s, ce qui n'est pas si commun dans la VR...

Ce n'est pas facile de concevoir une interaction. Et d'ailleurs, qu'est ce qu'une interaction? Appuyer sur un bouton pour ouvrir une porte? Je ne voulais pas faire une escape room, je ne voulais pas que les gens passent leur temps à chercher où appuyer pour qu'il y ait quelque chose qui se passe. Très rapidement, il fallait que le spectateur comprenne qu'il n'y avait rien d'autre à faire que d'être là. Les participants sont les visiteurs d'un monde dans lequel ils n'ont pas grand-chose à faire. Ils y ont accès grâce à leur équipement, à la technologie. La non-interaction avec ce monde virtuel est aussi motivée par le fait que nous y sommes invisibles. On les voit, ces danseurs virtuels, mais eux ne nous voient pas.

Voulais-tu faire danser les gens?

Le moins possible! Quand on a tourné avec une démo notre projet immersif, je me suis rendu compte que les participants s'en fichaient des danseurs, ce qui les amusait, c'était de faire les idiots avec leurs avatars.... Dans VR_I, on n'indique pas qu'il faut danser. Il y a une incitation, mais ce n'est pas nécessaire. Je ne voulais pas que les gens se sentent obligés de danser, ou de faire quoi que ce soit, d'ailleurs.

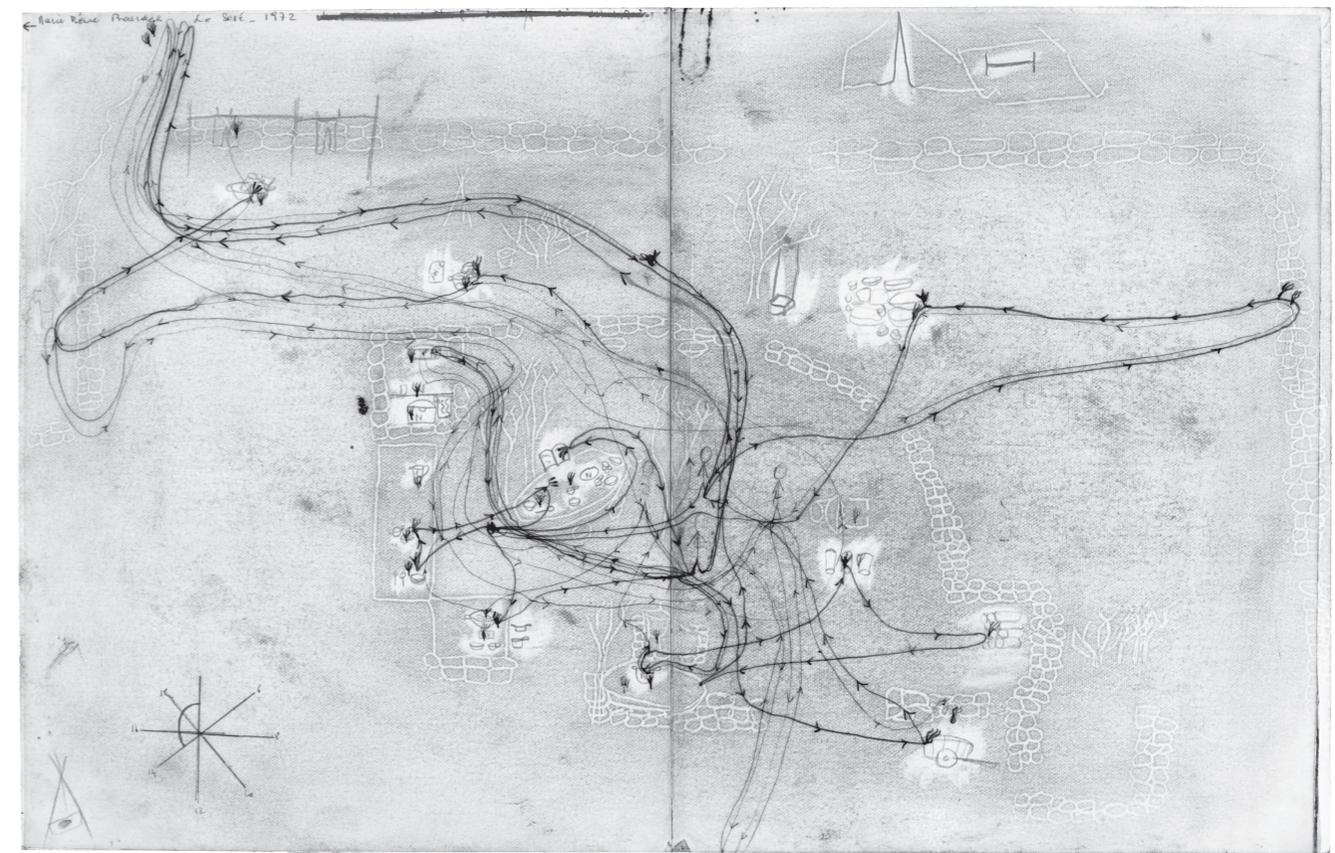
J'ai pensé aux voyages chamaniques. Est-ce que la VR est le voyage chamanique technologique? Est-ce que c'est le voyage de demain?

On est dans une logique de type onirique. Il y a un côté psychédélique. Je crois que c'est lié au fait que l'on a vraiment l'impression de générer soi-même ces images qui semblent tellement réelles. Peut-être que l'on va s'y habituer...

Dans quel nouveau monde vas-tu nous téléporter?

Pas si loin... Je développe un projet VR pour la Comédie. Dans un premier temps, nous modélisons le bâtiment afin de nous y immerger via la réalité virtuelle. Ça permet de visiter le lieu avant qu'il ne soit fini et ouvert, mais aussi d'y découvrir un contenu artistique original. Lors de la deuxième phase, nous développerons un programme de création virtuelle qui fonctionnera parallèlement à la programmation réelle. Je viens de créer *Magic Window*, une pièce en réalité augmentée qui est visible de façon permanente à l'Aula des Cèdres à Lausanne. C'est un duo pour la scène avec de la capture de mouvements en direct, intitulé *Real Time* avec Susana Panadès Diaz et Maelle Deral, qui sera présenté au printemps 2020 à l'Arsenic et à Meyrin. Ce qui me passionne, c'est la capture de mouvements! Je suis convaincu que les arts du spectacle ont de bonnes intuitions pour la VR, comme le magicien Méliès en avait pour le cinéma. J'espère pouvoir bientôt partager tout ça avec d'autres créateurs de notre région, en mettant en place un centre dédié à la recherche et à la production digitale.

Le Serret, avril-mai 1972, calque superposé à la carte, tracés par Gisèle Durand 28 X 44 cm



A

D

association pour la
danse contemporaine
genève

saison
19
—20

C

15—19.01 Emmanuel Eggermont — *Aberration* / première mondiale

22—26.01 Emmanuel Eggermont — *Strange Fruit*

05—09.02 Simone Aubert et Stéphanie Bayle — *Fresque* / création / ADC + Antigel

13—15.02 Annamaria Ajmone — *Trigger* / ADC + Antigel

soirée partagée

Rafaële Giovanola — *Vis Motrix* / ADC + Antigel

21—23.02 Anne Teresa De Keersmaecker Rosas /

au bfm

Amandine Beyer B'Rock Orchestra — *The Six Brandenburg Concertos* / ADC + GTG

26—28.02 Antonia Baehr — *Abecedarium Bestiarium*

18—22.03 Maud Blandel *feat. Maya Masse* — *création 2020* / création / ADC + Contrechamps

01—04.04 Cosima Grand — *Hitchhiking through Winterland*

22—26.04 Mark Lorimer — *CANON AND ON AND ON...* / création
