

1 *La domestication* — ARTISTES EN LIBERTÉ CONDITIONNELLE **2** *Recherche en cours* ANNIE SUQUET **3** *Carnet suspendu* — MARCO BERRETTINI, MAUD BLANDEL, RUTH CHILDS, PAMINA DE COULON, AURÉLIEN DOUGÉ, YAN DUYVENDAK, SONIA GARCÍA, JULIE GILBERT, LISBETH GRUWEZ, SÉVERINE LEFÈVRE, JAN MARTENS, CHARLES PIETRI, MARC OOSTERHOFF, ADINA SECRETAN, TRẦN TRẦN, RUDI VANDERMERWE, LOUISE VANNESTE **4** *Entretiens avec* LUCA PATTARONI, MATHILDE MONNIER, GRÉGORI STAUFFER, VOLMIR CORDEIRO ●●●

!

JOURNAL DE L'ADOC — DÉC 2020 → AVRIL 2021
ASSOCIATION POUR LA DANSE CONTEMPORAINE
SALLE DES EAUX-VIVES — 12-84 RUE DES EAUX-VIVES — 1207 GENEVE



02

DOMESTICATION ?

06

— ARTISTES EN LIBERTÉ CONDITIONNNELLE
entretien avec Luca Pattaroni

12

— LISBONNE ET LJUBLJANA, ESTHÉTIQUES DE LA RÉSISTANCE
ET DU COMPROMIS — *par Leticia Carmo*

14

— PROCHAIN ARRÊT : BIENNE — *par Jill Gasparina*

16

— L'ESPRIT DES LIEUX
entretien avec Grégory Stauffer

18

— SE RÉUNIR ET DIRE CE QUI NE VA PAS —
entretien avec Mathilde Monnier

23

CARNET SUSPENDU— *Marco Berrettini, Maud Blandel, Ruth Childs, Pamina de Coulon, Aurélien Dougé, Yan Duyvendak, Madeleine Fournier, Sonia Garcia, Julie Gilbert, Lisbeth Gruwez, Séverine Lefèvre, Jan Martens, Mathilde Monnier, Charles Pietri, Marc Oosterhoff, Laurent Pichaud, Adina Secretan, Grégory Stauffer, Trân Trân, Rudi van der Merwe, Louise Vanneste*

Responsable de publication: association pour la danse contemporaine (ADC)	Anna Chiorescu, Anne Davier, Alexandre Demidoff, Jill Gasparina, Jonas Parson, Michèle Pralong, Cécile Simonet, Annie Suquet	Lefèvre, Jan Martens, Mathilde Monnier, Charles Pietri, Marc Oosterhoff, Adina Secretan, Grégory Stauffer, Trân Trân, Rudi van der Merwe, Louise Vanneste	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.
Rédactrices en chef: Anne Davier, Michèle Pralong			
Secrétaires de rédaction: Jonas Parson, Cécile Simonet	Contributions au <i>Carnet suspendu</i> : Marco Berrettini, Maud Blandel, Ruth Childs, Pamina de Coulon, Aurélien Dougé, Yan Duyvendak, Sonia Garcia, Julie Gilbert, Lisbeth Gruwez, Séverine	Design graphique: Silvia Francia, blvdr	
Corrections: Aloys Lolo		Impression: Atar Roto Presse SA,	
Textes: Leticia Carmo, Baptiste Cazaux,		Tirage: 3'000 exemplaires	
		Parution: deux fois par an	

56

RECHERCHE EN COURS — *la voie zen de l'avant-garde par Annie Suquet*

60

CARNET DE BAL

64

LIVRES

66

NOTES DE LECTURE — *sur la domestication de l'art*

68

PEER-TO-PEER — *Baptiste Cazaux s'entretient avec Volmir Cordeiro*

«*L'enseignement du zen conforte Cage et Cunnnigham dans leur compréhension du vivant comme processus permanent de transformation. Ce processus, l'art serait à même de le révéler, à condition que soient évacués les goûts, les fantasmes et les tourments du créateur, au profit d'une sorte de tranquillité détachée*»

ANNIE SUQUET, extrait tiré de son texte sur la voie zen empruntée dans l'après-guerre par Cage et Cunningham, page 56

Nous avons été confinées-déconfinées-semi-reconfinées. Masquées-démasquées-remasquées. Enjointes-sommées-conseillées. Toutes et tous. Partout. Du côté de la scène, art éminent de l'assemblée, la distanciation sociale met tout à trac. Alors on lâche on ne lâche pas. On compte on re-compte. Le public. Les équipes de création. On réfléchit en mètres carrés. Les scènes. Les salles. Les studios de répétitions. On lit on relit on rereleit les ordonnances. Il faut traverser. Il faut passer. *Passons!* On hésite à toute vitesse. On se dit qu'il faudrait simplement arrêter. Peut-être. Mais quand même peut-être pas. *Passons!* On fait ce qu'on n'aurait jamais voulu faire. *Passons!*

C'est le titre qu'on a donné cet automne à notre radio de danse STATION DEBOUT, pour échanger avec une dizaine d'invité·e·s sur tout ça. Sur ce que le virus fait aux arts vivants*.

Du côté du *Journal de l'ADC*, on maintient une structure de deux dossiers par numéro, plus une série de rubriques établies. Avec ce double dispositif, radio-journal, l'ADC essaie de tenir l'idée d'une scène ouverte, vivante, polémique, en conviant des artistes et des non-artistes, à l'oral et à l'écrit, sur les problématiques qui nous traversent, sur le monde tel qu'il va ou ne va pas, en écho avec ce qui se passe sur le plateau.

On aurait vraisemblablement besoin de zen en ces temps troublés. Pour se concentrer sur l'instant, l'écoute, l'accueil. Pour comprendre, vraiment comprendre, ce que *processus permanent de transformation* signifie.

ANNE DAVIER ET MICHÈLE PRALONG

* Ces 5 émissions sont diffusées dès le mois de décembre sur le site de l'ADC et sur les radios partenaires : Vostok ainsi que DUUU Radio.

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

Couverture:
dessins de Lisbeth Gruwez

DOMESTICATION?

Le dossier sur la domestication est tenu entre une étude de sociologie urbanistique dirigée par le Genevois Luca Pattaroni, *Art, espace et politique dans la ville gentrifiée. La contre-culture domestiquée* page 6, et la présentation en fin de journal d'un livre de Laurent Cauwet, *La domestication de l'art. Politique et mécénat* page 66. D'un côté, des études de cas universitaires, fruits de plusieurs années de recherches, notamment sur Genève, de l'autre un pamphlet qui va vite, et se concentre essentiellement sur les méfaits du mécénat privé dans l'art contemporain.

Deux dossiers constituent ce *Journal de l'ADC* N°78 qui, dans l'éboulis qu'ont été nos vies ces derniers temps, s'est vu repoussé de cinq mois : une critique de l'institutionnalisation de l'art, sous le titre *Domestication?*, et un *Carnet suspendu* sur le confinement du printemps, pour évoquer la sidération, la peur, le suspense, les interrogations...

milieux artistiques, récupération de l'alternatif par des entreprises privées, compromis avec le capital ou le marché, recyclage consenti : la pacification plus ou moins avérée de la création se donne ici à lire dans des espaces concrets. Voici donc Lisbonne et Ljubljana, exemples tirés de *La contre-culture domestiquée* sous la plume d'une des auteures de l'ouvrage, Leticia Carmo. Et voici Bienne, dépeinte dans sa réalité de petite ville suisse bilingue, développant une réalité alternative que prisent de plus en plus d'artistes, notamment Gregory Stauffer. Le danseur et chorégraphe est interviewé par Cécile Simonet, à la suite d'une présentation de cette nouvelle dimension biennoise signée Jill Gasparina.

Mathilde Monnier, danseuse et chorégraphe qui a dirigé plusieurs lieux, dont le Centre national de la danse à Pantin, défend dans un entretien avec la danseuse Anna Chirescu la nécessaire place permanente et affirmée de l'artiste dans l'institution : une pérennité, une légitimité, des fonctions à inventer pour renforcer la puissance et la responsabilité du geste artistique au sein des théâtres, des festivals, des écoles. De quoi peut-être contrecarrer les dérives néfastes de ce que Cauwet appelle *l'entreprise-culture*.

Ce dialogue avec Mathilde Monnier tire aussi un lien vers le cahier de textes, dessins, photos, citations, poèmes, pages 23 à 52 consacré à ce printemps où tout était gelé : un *Carnet suspendu* tissé très librement par une vingtaine de danseur·euses, chorégraphes, performeur·euses, auteur·es en confinement.

Et pour éventuellement faire le trajet dans l'autre sens, de ces témoignages d'artistes à l'arrêt vers le constat de la domestication de l'art, il faut lire *Court-circuit* d'Adina Secretan, qui décrit son expérience du réseau international informel *Sweet & Tender*. Un biotope qui donne de l'air.

M.P.

Pris sous le feu critique de ces deux ouvrages, l'art et la culture d'aujourd'hui sont présentés comme domestiqués, pacifiés, et les artistes comme prolétarisés-es, aliénés-es. Des deux côtés est montré un champ culturel piégé par les subventions, les bourses, les prix, les espaces attribués au fil des quatre dernières décennies de revendications pour un soutien accru aux arts et à la création. Un champ arraisonné par le concept récupérateur de *économie créative*. Et piégé aussi bien par le festif et la festivalisation, le mécénat et la commande. Tous dispositifs qui mettraient l'art et les *Artistes en liberté conditionnelle*, selon le titre du dialogue entre Alexandre Demidoff et Luca Pattaroni.

Trois villes sont prises comme exemples de territoires qui, dans leurs stratégies liant art et urbanisme, jouent diversement avec la *gentrification* des cités. Résistance des

ENTRETIEN

LUCA PATTARONI

Artistes en liberté conditionnelle

PROPOS RECUEILLIS PAR ALEXANDRE DEMIDOFF

POIDS ACCABLANT
DES RÈGLEMENTS ET
DES NORMES,
MARCHANDISATION
DE L'ESTHÉTIQUE
ALTERNATIVE,
PRESSION FONCIÈRE :
LES HÉRITIERS DE
LA CONTRE-CULTURE
ONT PIGNON SUR
RUE À GENÈVE COMME
AILLEURS EN EUROPE,
MAIS ILS SONT
SOUS LE JOUG D'UN
NÉO-LIBÉRALISME
CONQUÉRANT.
C'EST CE QU'EXPLIQUE
LE SOCIOLOGUE
GENEVOIS LUCA
PATTARONI DANS
LA CONTRE-CULTURE
DOMESTIQUÉE.

Ils ne savent pas qu'ils jouent le *remake* d'un grand classique genevois. Ou alors ils feignent de l'avoir oublié. En cet été 2018, ils sont une dizaine de flibustiers, entre 20 et 30 ans, à prendre possession d'une ancienne station d'épuration, en déshérence depuis vingt ans. Porteous, au bord du Rhône, sera leur port d'aventure: les occupant-e-s veulent y vivre, y travailler, y rêver autrement. L'État prévoyait de réhabiliter le bâtiment pour en faire un centre de détention. Il finira par accepter l'idée, au début de 2019, de le transformer en espace culturel, mais sous son égide.

La tribu de Porteous a rallumé la flamme d'une histoire ancienne dont les racines remontent aux années 1960. À cette époque, plasticien-ne-s, comédien-ne-s, musicien-ne-s, enfants de Marx, de Marcuse ou de Trotski, réclament un toit, un pont, un grenier, bref, de l'air, pour révolutionner l'art et le quotidien. Le pouvoir tente d'endiguer la crue, manu militari, s'il le faut. Mais cette jeunesse chevelue, plutôt rock que yéyé, résiste. Elle s'organise en collectifs, dénonçant la culture bourgeoise, celle qu'incarnent à ses yeux le Grand Théâtre et la Comédie.

Ces activistes forment ce qu'on appelle la contre-culture. Les années 1980 donneront l'impression qu'ils ont gagné la partie: les squats sont légions dans la ville des banques; ils sont souvent des foyers de création et de sociabilité hors norme, à l'instar de Rhino qui, dès 1989, rayonne loin à la ronde; mieux, ils font l'objet de «contrats de confiance», avec la bénédiction des autorités.

Parallèlement, la municipalité adoube le chaudron contestataire des *seventies*: l'AMR a son bâtiment et bientôt sa ligne budgétaire; en 1989, la Ville met à disposition d'État d'Urgence et de Post Tenebras Rock l'UGDO, bientôt renommée l'Usine; le festival de La Bâtie s'érige en fleuron de la vie culturelle genevoise. À partir de 1996, le ministre municipal de la culture Alain Vaissade revendique ces choix: la danse contemporaine, le théâtre expérimental, le jazz, le rock sont distingués et soutenus.

On ne parle plus alors de «contre-culture», mais de «culture alternative». L'histoire de cette mue féconde et ambiguë revit grâce au sociologue genevois Luca Pattaroni, maître d'enseignement et de recherche à l'EPFL, dans un ouvrage collectif foisonnant, stimulant et richement documenté. *Art, espace et politique dans la ville gentrifiée, La contre-culture domestiquée*, décrit le destin des éruptions des années 1960, à Genève principalement, mais

Art, espace et politique dans la ville gentrifiée, La contre-culture domestiquée, sous la direction de Luca Pattaroni, MétisPresse, Genève, 2020, 294 p.

aussi à Lisbonne et Ljubljana. Leticia Carmo, Guillaume Drevon, Thierry Maeder, Yves Pedrazzini, Mischa Piraud et Emmanuel Ravalet cosignent un livre qui ne pouvait s'écrire et se penser qu'en bande.

Cette contre-culture, qui veut révolutionner la vie et l'art dans les années 1960-1970, aboutit à Genève à une institutionnalisation d'un certain nombre de pratiques. L'Usine, l'AMR, l'ADC en sont des exemples frappants. Le politique intègre, accorde des lignes budgétaires, mais en même temps désamorce le pouvoir de contestation des artistes. La contre-culture a-t-elle conquis son espace, tout en vendant son âme au diable ?

LUCA PATTARONI: La contre-culture a en partie gagné, mais en gagnant elle s'est intégrée à un ordre qui a produit des ambiguïtés. L'institutionnalisation est porteuse de cela. Nous avons appelé ce processus «domestication».

Terrible terme...

Oui, mais éclairant. Domestiquer signifie rendre familier ce qui était étranger. On domestique l'animal sauvage. Le passage de l'art à la culture est à cet égard fondamental. Platon se méfiait déjà de la parole et du théâtre. Avec la culture, on fait entrer une puissance disruptive, cet art qui peut confiner à la folie, dans un ordre où il est reconnaissable, identifié. Ce processus de domestication revient à «encaisser» la part dangereuse de la création.

Que recouvrait la contre-culture ?

Une nébuleuse constituée d'artistes, de militants, d'activistes qui peuvent se réclamer des avant-gardes, voire de la Bohème des années 1830, et qui estiment qu'il n'y a pas de différence entre l'art et la vie. Ils prônent l'indifférenciation entre la question de la vie quotidienne, celle de l'expression artistique et celle de l'espace.

La contre-culture est donc le fruit d'une sainte alliance ?

Oui. Dans les années 1960, on assiste à une accélération de la critique du capitalisme marquée par une collusion entre la pensée marxiste et une tradition artistique contestatrice.

L'espace joue un rôle central dans cette bataille. Pourquoi ?

On trouve cette réflexion chez les philosophes Michel Foucault et Henri Lefebvre, des figures qui influencent les luttes urbaines. Ils appellent à prendre conscience que la reproduction du pouvoir passe par une maîtrise du corps et de l'espace. Ils notent que, dans les villes, les grands ensembles prolifèrent, que les systèmes de circulation se perfectionnent. Cette politique de l'espace participe de la reproduction de l'ordre capitaliste. Du coup, la résistance se fait à partir de là, en miroir. Les tenants de la contre-culture renoncent à l'imaginaire des lendemains qui chantent, pour privilégier une révolution de l'espace et des corps.

Ce sont donc les espaces qu'il faut changer ?

Oui. Les situations en somme, qu'elles soient spatiales, politiques, économiques. C'est le propos des situationnistes. C'est autour de cet idéal porté par des penseurs et des artistes des années 1960 que s'opère une jonction fabuleuse entre les puissances artistique et politique. Si on doit changer les formes de vie, on peut aussi les expérimenter esthétiquement. C'est ce dont témoignent les *happenings*, mais aussi les spectacles chocs du Living Theater, cette troupe américaine qui a fait scandale à la fin des années 1960 au Festival d'Avignon, mais aussi à Genève.

Il faut donc déborder le cadre de scène, comme les acteurs du Living Theater qui se mêlent au public ?

Exactement. Politiquement, cette volonté se traduit par l'idéal d'autogestion. Et plus tard de participation.

L'autogestion va de pair avec une ébullition intellectuelle et artistique, à l'Usine, dans les squats. Aujourd'hui, les espaces culturels sont nombreux, mais sont soumis à une pression réglementaire, un des effets de cette fameuse domestication. Comment expliquez-vous ce phénomène ?

C'est le nœud de l'ouvrage. Il y a une double institutionnalisation, l'une dans les années 1980-1990, l'autre à partir des années 2000. Au cours de cette dernière période, les discours même bien intentionnés de «la ville créative» sont pris dans les rets de ce qu'on peut appeler un capitalisme réglementaire. Prolifèrent les indicateurs, les certifications.

On assiste à la démultiplication des couches bureaucratiques destinées à garantir des qualités gagnées de haute lutte.

**L’institutionnalisation
serait donc néfaste ?**

Elle relève à la fois de l’émancipation, parce qu’elle fait vivre un objet inédit, et de l’appauvrissement. Le néo-libéralisme impose sa loi.

**Comment définiriez-vous
ce néo-libéralisme ?**

Pour dire vite, le néo-libéralisme se constitue en Suisse, à la fin des années 1930, sur cette idée que le marché n’est pas une main invisible et qu’il faut mettre en place un système de régulation assuré par l’État.

**Comment cela se traduit-il
pour les artistes ?**

Quand les squats sont évacués, entre 2002 et 2008, des centaines d’artistes sont fragilisés, en particulier ceux qui résidaient à Artamis. Cette situation appelle des solutions inspirées de la doctrine néo-libérale, mais aussi de ce qu’on appelle la «ville créative», cette doctrine qui veut réconcilier l’art et l’économie. Comme la pression foncière est grande, les municipalités, Genève en particulier, mettent en place des politiques ad hoc.

**Ça laisse beaucoup de gens
sur le carreau...**

Oui. On perd «l’effèt Berlin»: ces individus qui travaillaient à mi-temps et qui évoluaient dans les marges du monde de l’art. Sont-ils artistes au sens conventionnel? En tout cas, ils revendiquaient le droit de dire ce qui est artistique et ce qui ne l’est pas, à partir de leurs pratiques.

**Pour défier le système
de reconnaissance ?**

Oui. Il s’agissait d’échapper aux grilles conventionnelles, instaurées par le marché et les institutions culturelles. Mais à partir de l’évacuation des squats, ces irréductibles vont être ramenés à un parcours balisé. Pensez aux artistes plasticiens qui oeuvraient à Artamis. Ils sont réaffectés dans des lieux ad hoc, le Vélodrome dans le quartier de la Jonction — près de 3500 mètres carrés!—et Picto, à la Servette. Ils doivent alors remplir des conditions pour occuper ces espaces.

**Quelle forme prend
cette subordination ?**

Pour bénéficier d’un atelier par exemple à Picto, lieu subventionné, il faut prouver qu’on est un artiste, c’est-à-dire répondre à des critères, ficeler des projets susceptibles d’être agréés par les instances subventionnantes. Une partie du travail va dès lors relever de l’autoreprésentation ou de la conviction bureaucratique. En outre, ces artistes doivent accepter leur lot de charges administratives: comme ils touchent des subventions, ils doivent satisfaire à des normes de sécurité par exemple. En somme, le geste artistique et culturel vient se nicher dans l’activité de production urbaine, c’est-à-dire dans les mailles d’un système de contrôle administratif.

**C’est donc l’inverse de la culture
des squats où tout un chacun pouvait s’agréger, sans instances de
sélection, sans commissions...**

Il y a une professionnalisation de l’activité artistique. Cette reconnaissance était certes revendiquée. Mais elle s’inscrit désormais dans un capitalisme créatif, qui exclut une partie de la population des squats.

**Assiste-t-on alors à une économi-
sation de la culture, marquée par
la généralisation à partir des an-
nées 2000 des conventions de
subventionnements, lesquelles
obligent leurs bénéficiaires à un
certain nombre de prestations ?**

L’artiste est contraint de devenir un gestionnaire. Les sociologues Eve Chiapello et Luc Boltanski ont montré comment l’esprit du capitalisme a changé, sous l’aiguillon d’une critique artiste. L’une des conséquences, c’est que le manager est identifié à un artiste, qualifié de créatif. Réciproquement, l’artiste est comparé à un chef d’entreprise. Il en résulte, sur le plan des représentations, une indifférenciation entre les mondes de l’art et du management. Bref, des plasticiens, chorégraphes, performers doivent entrer dans les statistiques, dans des systèmes d’indicateurs et de comptabilité.

**Vous montrez que les squatteurs
dans les années 1980 se confor-
ment déjà au paradigme de
l’entrepreneur. Pourquoi ?**

C’est lié aux premiers contrats de confiance. Le libéral Claude Haegi et le radical Guy-Olivier Segond, alors Conseillers administratifs de la Ville de Genève, prônaient la

L’INSTITUTIONNALISATION
RELÈVE À LA FOIS DE
L’ÉMANCIPATION, PARCE
QU’ELLE FAIT VIVRE
UN OBJET INÉDIT, ET
DE L’APPAUVRISSEMENT.
LE NÉO-LIBÉRALISME
IMPOSE SA LOI

responsabilisation des squatteurs. Ils étaient favorables aux contrats de confiance, à condition que ça ne coûte rien à l’État. Ils valorisaient de fait un système d’entrepreneuriat qui pouvait englober tous les secteurs, le logement, la création... Ce capitalisme-là peut être qualifié de réglementaire et de hautement bureaucratique.

**Dès les années 1970, les acteurs
de la contre-culture obtiennent
des espaces. Bientôt, on parle à
leur sujet de « culture alternative ».
Qu’est-ce qui se joue à travers ce
changement de terminologie ?**

L’institutionnalisation, c’est-à-dire la reconnaissance par l’État d’un groupe et de ses besoins. En d’autres termes, une domestication qui a ses avantages.

Et ses ambiguïtés...

Oui. Prenez l’AMR ou le groupe Ecart de John Armleder. Elles réclament des lieux et les obtiennent. Dans le cas d’Ecart, l’hôtel Richmond est un écrin de choix. Il appartient à la famille de l’artiste. On est loin des squats. Dans le cas de l’AMR, ses membres vont enfin obtenir la jouissance d’un bâtiment grâce à des soutiens dans l’administration.

L’histoire de la contre-culture n’est pas seulement celle d’une lutte, c’est aussi celle d’une accointance historique entre les élites, économiques ou politiques, et les milieux de l’expérimentation artistique.

**Mais la culture alternative
n’est-ce pas d’abord l’identification
d’un champ susceptible d’une
politique publique ?**

Oui. Dans la nébuleuse de la contre-

culture sont identifiés des secteurs: le jazz, le rock, le théâtre politique ou expérimental, la danse contemporaine. À partir des années 1980, on les considère comme dignes d’une subvention municipale. C’est dans cette période qu’on décide de l’attribution de l’Usine à des jeunes organisés en collectifs. Et qu’on pérennise le festival de La Bâtie. Tous ces foyers de créations entrent alors dans la catégorie «culture alternative».

**À la contre-culture et à la culture
alternative succède le vocable
de « culture émergente ».
Que recouvre-t-il ?**

Au moment où le squat disparaît à Genève, la notion de «ville créative» s’impose: les politiques portent l’idée que l’activité culturelle est productrice de valeurs économiques, qu’elle participe de la richesse. Ils sont soucieux de reloger les artistes, pour ne pas perdre cette manne. Des mécènes, la Fondation Hans Wilsdorf notamment, jouent un rôle important en injectant des millions dans cette entreprise de sauvetage, notamment pour financer la Fondation pour la promotion de lieux pour la culture émergente. Celle-ci naît pour faire tourner Picto, après 2008.

Pourquoi Picto en particulier ?

Parce que le prix annuel du mètre carré était de 150 francs, alors qu’au Vélodrome, espace sous l’égide de la Ville, il était de 50 francs. La Fondation pour la promotion des lieux pour la culture émergente aide les artistes à payer leurs loyers. Ce partenariat privé-public est à l’origine d’un nouveau maillage, une trentaine de sites, autant d’espaces de création. Le terme qui me semble intéressant ici, c’est celui d’«émergent»: il sous-entend que les artistes relevant de cette catégorie ne tiennent pas sur leurs jambes, qu’on doit donc les aider à émerger et à devenir autonomes financièrement.

**C’est une autre forme
de la domestication ?**

Oui, c’est un *cursus honorum* qui est consacré, celui que doivent suivre par exemple les diplômés de la HEAD qui vont apprendre à devenir des managers. Mais il y a des artistes qui ne veulent pas émerger, pour conserver une approche critique et expérimentale, défendre leur indépendance. Ces dénominations indiquent un changement de paradigme: le fait durable d’être autre, non-émergé, non rentable, n’est plus pensable. Ou en tout cas échappe à la politique culturelle.

Les revendications politiques, spatiales et artistiques sont liées pour les acteurs de la contre-culture. À partir de quand cette triade se défait-elle ?

La fin des squats entérine cette séparation. À l'époque des luttes urbaines, il y avait une indifférenciation entre le politique et l'artistique. Pensez à l'occupation de la Maison des jeunes et de la culture de Saint-Gervais le 15 mai 1971. Ces militants, qui revendiquaient un centre culturel autonome, rassemblaient des artistes, «les marginaux» comme on les appelait, des gauchistes appartenant à des mouvements insurrectionnels et des habitants constitués en associations.

Qu'est-ce qui va les séparer ?
À partir des années 1980, les collectivités publiques satisfont la demande des artistes et de leurs associations. Dès lors, le sujet du logement devient secondaire pour beaucoup. Au fond, la reconnaissance de la culture alternative et sa valorisation dans les politiques urbaines ont éloigné ses acteurs des luttes en faveur des plus précaires, de l'accès au logement.

Le squat serait donc l'ultime expression de la contre-culture ?
Oui, Artamis ou le squat de l'Arquebuse sont à cet égard remarquables. Ils incarnaient l'esprit de la contre-culture : celle-ci était subversive parce qu'elle était unitaire, parce qu'elle était temporaire, parce qu'elle remettait en cause la marchandisation, parce qu'elle faisait travailler le politique et l'esthétique ensemble.

La scène alternative est un argument touristique aujourd'hui, à Genève comme ailleurs. Le capitalisme aurait donc gagné la partie ?
On peut le penser quand un centre culturel s'érige en objet marchand, comme le montre Leticia Carmo dans notre livre (pages 12-13). À Lisbonne, l'entreprise Mainside a racheté en pleine crise économique LS Factory, sorte d'Artamis lisboète. Des échoppes commerciales alternatives, une librairie, des commerces bios plus ou moins anarchistes, y ont fleuri. Le tout est placé sous la surveillance d'un vigile, avec un distributeur d'argent à l'entrée. On a quelque chose qui ressemble à la culture alternative, mais qui est produit de toute pièce par une entreprise privée. Le mètre carré s'y loue à bon prix d'ailleurs.

AVEC ARTAMIS, ON TROUVAIT TOUT L'ESPRIT DE LA CONTRE-CULTURE : CELLE-CI ÉTAIT SUBVERSIVE PARCE QU'ELLE ÉTAIT UNITAIRE ET TEMPORAIRE, PARCE QU'ELLE REMETTAIT EN CAUSE LA MARCHANDISATION ET FAISAIT TRAVAILLER ENSEMBLE LE POLITIQUE ET L'ESTHÉTIQUE

L'esthétique du squat est neutralisée...
Dans l'exemple lisboète, elle est banalisée, détachée d'un projet politique, d'une revendication spatiale. Dans la perspective de la contre-culture, le geste artistique devait engendrer un autre monde. Là, c'est un décor. Et le tout est subordonné à des normes, destinées à assurer la rentabilité économique et à assurer la sécurité. Notez que LS Factory a été vendu en 2017 à un consortium international, Key Asset, groupe qui possède ce temple de la contestation désormais châtée dans son portefeuille.

L'institutionnalisation a donc liquidé l'héritage de la contre-culture ?
Les processus actuels sont à double tranchant. Déjà les squats valorisaient l'éphémère, mais faisaient le jeu de politiques capitalistes. On casait les artistes dans des interstices temporaires. Les squatteurs, qui avaient signé des contrats de confiance, n'ont pas pu établir un rapport de force : quand les autorités ont décidé de les évacuer, ils n'étaient pas en mesure de s'y opposer.

Vous dites pourtant que l'institutionnalisation est aussi émancipatrice...
C'est son ambivalence. Ceux qui ont signé les contrats de confiance ont perdu de leur radicalité, mais ils ont rendu possibles les baux associatifs, les coopératives. Le monde culturel alternatif s'est retrouvé, lui, doté d'institutions et d'espaces. L'Usine est parvenue à un compromis intéressant, en préservant une forte capacité critique : ses collectifs ont par exemple résisté à cette règle que l'État a voulu imposer en 2017 à ses buvettes, cinq contrats distincts. L'autogestion reste l'une de ses clés de voûte.

À la fin du chapitre « Genèse de la post contre-culture », vous écrivez : « Enfin, nul doute que cet étouffement n'est que provisoire. Chaque jour s'explorent les potentiels émancipateurs des villes : nouvelles expérimentations et nouvelles luttes ». N'est-ce pas trop optimiste ?
Dans les années 2000, la pression foncière, la répression policière et la coercition réglementaire ont contribué à l'étouffement de Genève : la situation s'est durcie. «La ville créative», chère à nos édiles, apporte des solutions mais en décrétant ce qu'est la culture et qui a droit aux subventions artistiques et culturelles. Mais il y a des initiatives qui rompent cette ordonnance, par exemple l'occupation en 2018 de l'ancienne station d'épuration Porteous. Il était question d'en faire un établissement carcéral. Mais les milieux de l'urbanisme et de la culture se sont mobilisés et le bâtiment a été placé, au début de 2019, sous l'aile du ministre cantonal de la culture, Thierry Apothéloz.

Mais n'est-ce pas une forme de confiscation ?
Ce qui est sûr, c'est que les occupants ont été évacués. Une commission a été mise sur pied par l'État pour décider de l'avenir de Porteous. En son sein, figurent quatre occupants.e.s, des représentant.e.s des milieux culturels et des élus. Cette structure est significative : on ne reconnaît pas aux occupants la capacité de définir ce qu'est la culture. Le scénario des squats est invalidé : pas d'autogestion, pas d'exploration libre des formes, mais une sécurisation du périmètre. Cette initiative est en somme réintégrée dans un système de production de garanties. Mais peut-être que cet espace retrouvera ses forces vives. La mesure dans laquelle ses futurs utilisateurs pourront

inventer leur liberté donnera une idée du potentiel émancipateur de cette aventure.

La domestication est-elle irréversible ?
Il y a des tentatives de se soustraire à cet ordre, celle que nous faisons par exemple avec la coopérative Ressources urbaines, dont le but est de produire des espaces bon marchés pour dégager des marges de manœuvre. Le sentiment aujourd'hui de plus en plus prégnant d'étouffement lié à la pression foncière et réglementaire suscite des initiatives.

Longtemps, l'artiste a été associé aux barricades de la contestation, voire de l'insurrection. Cette représentation a-t-elle vécu ?
Il y a une version pessimiste de cette histoire. Si on suit la trame spatiale, on constate que les artistes qui se sont vu attribuer des lieux s'épuisent dans leur gestion. Les autres sont accaparés par leur carrière. Cela laisse peu de place à des combats politiques, en dehors du travail lui-même. Notez qu'il était déjà compliqué d'être militant et créateur à la grande époque des squats. Beaucoup d'artistes, après Artamis, étaient contents de se retrouver à Picto et de bénéficier de meilleures conditions de travail.

Qu'attendez-vous au fond de votre ouvrage ?
Notre objectif était de mesurer l'innocuité des anciennes formes subversives, de décrire la capture capitaliste d'un imaginaire, façon pour nous d'encourager de nouvelles pensées et expérimentations critiques. Ce travail est encore à venir.

La couverture du livre est une forme de synthèse, avec sa collission de façades d'usine réhabilitée, de friches ordonnées ^{page 64}. **Qu'avez-vous voulu raconter à travers elle ?**
C'est un montage réalisé par Leticia Carmo, qui est par ailleurs architecte. Elle mélange des lieux : l'Usine Kugler à Genève, une statue de LS Factory etc. Ces éléments sont domestiqués. Cette mosaïque réunit les vestiges d'une contestation, mais aussi des lieux encore actifs, comme Kugler. L'idée, c'est d'illustrer une circulation où il est difficile de définir le bien et le mal, le marchand et le créatif. Nous sommes entrés dans une ère impure, où l'ambiguïté règne.

LISBONNE ET LJUBLJANA,

esthétiques de la résistance et du compromis

PAR LETICIA CARMO

Pour étudier l’institutionnalisation des contre-cultures, une étude de terrain s’est portée à Genève ^{page 6} mais aussi à Lisbonne et Ljubljana. Leticia Carmo, co-auteure de l’ouvrage dirigé par Luca Pattaroni, met en lumière un nouveau régime de « post contre-culture » dans lequel questions urbaines et culturelles sont indissociables. Elle nous livre ici deux textes qui synthétisent les enjeux dans deux capitales européennes.

LISBONNE

Les critiques et les plaintes du peuple hantent les murs des rues de Lisbonne. Très affectés par la crise économique de 2008-2013, les lisboètes ont massivement eu recours au *graffiti* pour exprimer leur colère face aux effets négatifs des mesures d’austérité imposées par la Troïka. En dépit de la souffrance, les autorités ont rapidement commencé à sanctionner cette forme d’art et d’expression « illégale », en nettoyant les façades « sales » et en encadrant les œuvres de street art dans des lieux spécifiques, sélectionnés sur mandats.

Un processus parallèle a eu lieu vis-à-vis du bâti lui-même de la ville qui était, à la fin des années 2000, largement décati. Un ancien processus complexe de congélation des loyers qui a contribué à un large abandon des investissements dans la réhabilitation du tissu immobilier et chassé les habitants vers la périphérie, vidant le centre-ville. Une des réponses, teintée de romantisme, à cette situation

a été la réappropriation de belles maisons, souvent presque en état de ruine, pour en faire la scène de différentes activités culturelles alternatives à celles offertes par les espaces plus *mainstream* des grandes fondations, théâtres et musées. En 2012, en pleine période de crise économique, la loi des loyers a été révisée, coïncidant avec le *boom* touristique, générant de profonds changements dans le tissu social et urbain de Lisbonne. Ainsi, d’importants travaux de rénovation ont commencé à être réalisés, donnant lieu à une ville plus propre, policée et réglementée, au service des touristes. Les terrains vagues et les bâtiments délabrés sont devenus la cible des investisseurs, qui rapidement ont rempli la ville d’hôtels, remplaçant progressivement le tissu social traditionnel par un autre plus standardisé, global et normalisé, garantissant au final le déploiement sans entrave du marché.

Dans ce contexte, on a vu apparaître deux scénarios en tension dans leurs réponses à la culture alternative et à la créativité, que ce soit en termes de localisation, de configuration des projets (transformation, réhabilitation) ou en core d’appropriation spatiale.

Le premier scénario concerne un réseau fragmenté et effervescent d’associations, coopératives et collectivités qui favorisent une culture vivante, expérimentale et critique. Producteur d’espaces communs, de partage et de production artistique et politique, locale et quotidienne, ce réseau est composé de projets qui se déroulent dans des espaces qui n’ont pas été construits dès le départ

pour accueillir ce type d’activités. Il faut donc faire des adaptations, en choisissant l’intégration et l’exposition du passé et des expériences de la vie de chaque bâtiment, résultant parfois en de surprenants labyrinthes qui nourrissent une expérience sensible spécifique des environnements urbains sur laquelle s’élève une certaine manière de « faire la ville ». Cette façon d’être, bouillonnante et fragile, est associée à une grande capacité de mutation et a en particulier induit des processus nomades de dérive à travers la ville (liés au besoin de se déplacer pour des raisons de survie ou d’affirmation) et l’occupation successive de lieux dispersés entre les collines de la ville (SOU, Casa dos Amigos do Minho, RDA69, etc.).

Le deuxième scénario reflète certaines des formes les plus exemplaires de capitalisation de l’esthétique de la culture alternative. Il se déroule, en grande partie, dans des zones post-industrielles, qui permettent une plus grande compatibilité avec les exigences d’attractivité et de rentabilité du marché. Cette manière moins discrète de « faire la ville » cherche des lieux stratégiques où produire du profit à travers le développement d’activités créatives, en utilisant un type d’esthétique décorative et d’intervention spatiale influencée par des cultures marginales, les avant-gardes artistiques ou des mouvements contre-culturels (comme le *punk*). Le recyclage d’objets, les peintures murales, les palettes en bois sont des exemples d’options communs de cette manière de (re)produire les autours d’une « culture alternative », dont les couleurs vives contrastent avec le gris des milieux industriels ou avec le vert-sec du papier peint des vieilles maisons. Deux des cas les plus exemplaires sont Lx Factory et Village Underground, deux projets gérés par des entreprises privées (immobilière et internationale, respectivement).

LJUBLJANA

La petite capitale de la Slovénie est le théâtre de deux grandes opérations de revendication du « droit à la ville », matérialisées dans des bâtiments qui occupent d’immenses blocs situés dans les quartiers les plus chics de la ville. Ces opérations et plus largement la culture alternative qui les porte ont influencé et changé le cours de la vie de Ljubljana. La première opération a pour nom Metelkova Mesto. Ensemble de bâtiments au lourd et trouble passé, Metelkova a hébergé, depuis la fin du XIX^e, des vagues d’envahisseurs militaires (de Vienne, Belgrade, Rome, Berlin) mais aussi les prisonniers slovènes qui ont résisté à ces puissances étrangères. Devenant un pays indépendant seulement en 1991, c’est à ce moment que l’armée Yougoslave a finalement retiré ses troupes des bâtiments de Metelkova, lieu où la guerre des Balkans a, en quelque sorte, commencé.

Dans ce contexte, un réseau de personnes — militants pour la paix, punks, artistes et intellectuels sortis du bouillonnant mouvement artistique et philosophique alternatif de Ljubljana des années 1980 (Neue Slowenische Kunst et École de psychanalyse de Ljubljana) — propose à l’État et à la municipalité (les propriétaires) la conversion de Metelkova en un centre culturel à l’image de la Rote Fabrik à Zürich, afin qu’il puisse accueillir des artistes et des acteurs culturels. Les négociations ayant échoué et les démolitions commencées, la réponse a été l’occupation du site, inspirée par les mouvements squat de Berlin. Les casernes et la prison sont devenues le support physique, transformé, d’un véritable centre culturel alternatif. Après plusieurs reformulations et ajustements faits au fil des ans, Metelkova Mesto est devenu un lieu d’importance majeure de la ville, signalé sur sa carte touristique. Il est passé d’un statut d’ennemi à une position de véritable allié. Metelkova est désormais non seulement accepté mais aussi soutenu par la municipalité, reconnu en tant que source de revenus économiques substantiels grâce à sa vie nocturne (bars, clubs) et son attractivité pour le tourisme (auberge, *street art*).

Tovarna Rog est la seconde opération. Cette ancienne usine a été occupée en 2006 par un groupe d’étudiants et de militants qui critiquaient l’abandon et la spéculation. Dix ans plus tard il s’est rempli de barricades pour résister aux menaces d’expulsion et de privatisation, tout en critiquant le processus de gentrification du quartier. Rog et Metelkova ont tous les deux joué un rôle politique et critique majeur par rapport aux effets de la crise économique des années 2008-2013, qui a violemment affecté les conditions de vie des Slovènes. À partir de la mobilisation de leurs centres sociaux et anarchistes, les actions contre les injustices sociales se sont multipliées, encourageant l’*empowerment* en acte de la population.

Les deux ensembles de bâtiments de Metelkova et Rog ont une présence considérable dans le tissu urbain de la ville, étant plus ou moins perméables, entourés ou pas de murs. Ils rassemblent différents types d’activités — artistiques, sociales, culturelles ou encore festives, sportives, touristiques, résidentielles — dans un même espace, permettant la complémentarité et le partage. Les formes DIY (do it yourself) d’intervention, transformation et appropriation spatiale s’expriment avec des esthétiques très expressives et colorées, éloignées de celles plus conventionnelles résultant des processus de normalisation inhérents à la production capitaliste. Cette esthétique de la résistance se retrouve dans chaque détail, gérée par de multiples conflits, garantissant que l’histoire des différentes luttes (sociales, urbaines) ne soit pas oubliée. Au fil du temps la communauté de Metelkova n’a de cesse de réutiliser et recycler les matériaux et les objets, alliant l’art à l’artisanat, à l’architecture, au mobilier et aux événements, créant une sorte d’« œuvre d’art totale » qui esthétise tout l’environnement spatial. Le processus d’institutionnalisation de Metelkova Mesto lui a permis ainsi de s’installer et s’affirmer en tant qu’entité singulière au sein de la ville. Rog, par contre, a commencé par développer une esthétique très grossière et punk, mais qui a, progressivement aux cours des années, commencé à être « nettoyée » et plus domestiquée.

Leticia Carmo est architecte, formée à Lisbonne (IST) et Lausanne (EPFL). Elle est associée au sein du Laboratoire de sociologie urbaine de la faculté d’architecture et collaboratrice scientifique du projet « Villes créatives et contre-culture » (LASUR, EPFL), ainsi que du laboratoire Architectura, Arte e Imagem (CCRE, FAUP). Elle travaille également au service éducatif de la Triennale de l’architecture de Lisbonne.

PROCHAIN ARRÊT: BIENNE

PAR JILL GASPARINA

LA CITÉ BILINGUE EST DEVENUE DEPUIS QUELQUES ANNÉES LE REFUGE DE NOMBREUX ARTISTES. SA PETITE TAILLE, SES LOYERS ATTRAYANTS AINSI QUE SON PASSÉ CULTUREL SONT DES ATOUTS DE CHOIX ET ONT FAIT DE BIENNE UNE NOUVELLE ALTERNATIVE.

Jill Gasparina est critique, théoricienne, curatrice et enseignante à la HEAD. Elle vit et travaille à Genève. Elle a dirigé la Salle de bains, centre d'art à Lyon, France), a été curatrice arts visuels au Confort Moderne à Poitiers et travaillé plusieurs années sur les questions de massification de l'art, d'appropriation et sur les cross-overs art/culture pop. Ses recherches actuelles portent sur les imaginaires technologiques dans l'art, et les liens art/science-fiction/futurologie.

Si la présence et surtout l'activité des artistes contribuent à façonner le visage des villes, les transformations urbaines influent, en retour, sur leurs conditions de vie et de travail. Et l'on ne connaît que trop bien le mécanisme qui lie densification démographique, spéculation immobilière, hausse des loyers, suivi par la fuite des classes populaires, puis moyennes, vers des banlieues de plus en plus éloignées. Dans ce mouvement, les artistes, dont l'économie est souvent très fragile, sont en première ligne. Et ils sont, au choix, désignés comme des acteurs éhontés de la gentrification, ou comme d'ingénieux pionniers, capables de découvrir avant tout le monde les quartiers et les villes à fort potentiel. Alors qu'il devient ardu de trouver un atelier, voire simplement de se loger dans certaines cités, ils s'inventent de nouveaux mais temporaires eldorado. Ces dernières années Lisbonne a joué ce rôle à l'échelle de l'Europe (voir page 12).

La Suisse n'échappe bien entendu pas à ces logiques. Si la notion de gentrification, pensée d'abord à partir d'une ville comme New York (dotée d'un large patrimoine industriel) ne s'applique qu'imparfaitement aux cas suisses, Genève, Lausanne ou Zurich sont de moins en moins accessibles aux jeunes artistes sortis des écoles. Dans ce contexte, l'hypothèse d'un «réseau par la marge», comme le désigne David Lemaire, directeur du Musée des beaux-arts de La Chaux-de-Fonds, est-elle plausible? Y-a-t-il un autre monde de l'art, celui des villes petites et moyennes, à distance des centres? L'arc Bienne-Jura pourrait-il fonctionner, dans ce cadre, comme un lieu d'accueil pour ces jeunes artistes? La question revient ici à tenter de définir les ingrédients nécessaires à la vie d'une scène artistique, à savoir des conditions matérielles correctes, donc, mais aussi la coexistence d'un marché et d'un réseau institutionnel, ainsi que la présence d'une école d'art sur le territoire.

MICRO-UTOPIE

Bienne, 55'000 habitants, fait justement figure de ville refuge depuis quelques années. Sur le plan artistique, la ville est connue grâce aux Expositions suisses de sculpture qui s'y tiennent à intervalles irréguliers depuis 1954 (pour sa dernière édition, en 2019, le plasticien Thomas Hirschorn a créé un monument autour de la figure de Robert Walser). Mais ce genre d'événements, d'ailleurs souvent

«Il n'y a pas tellement d'artistes qui s'installent à la Chaux-de-Fonds en sortant de l'école. Ce sont plutôt des artistes qui reviennent après avoir fait l'expérience des centres et qui cherchent une friche pour inventer quelque chose de nouveau»

David Lemaire

contestés, ne suffit évidemment pas à faire une scène artistique, spécialement dans une ville qui n'abrite aucune école d'arts visuels et qui n'est donc pas a priori un vivier de jeunes artistes. «J'entends régulièrement que des gens s'intéressent à Bienne», affirmait pourtant en 2018 Damian Jurt, alors curateur à Pasquart, centre culturel abritant plusieurs institutions, dont le centre d'art, le Photoforum, et espace libre. Comment expliquer alors la personnalité artistique forte de la ville? Bienne, soulignent ses acteurs culturels, se distingue par sa scène musicale historiquement très active, son emplacement idéal à une heure de toutes les grandes villes suisses, ainsi que par un mélange incessant des cultures germanophone et francophone et plus généralement de multiples réalités culturelles qui en font une ville d'hybridation.

Le Terrain Gurzelen par exemple, ancien stade de la ville aujourd'hui reconverti en lieu associatif, est symptomatique de ces brassages culturels: les activités artistiques, éducatives, et agricoles s'y mêlent avec fluidité, comme les publics. De la culture des céréales et de la spiruline aux ateliers d'artistes en passant par le chantier des enfants (un grand terrain de jeu), la radio, la buvette, les jardins communautaires, les locaux de répétition, ou l'atelier de réparation vélo, les expérimentations touchent tous les domaines: Gurzelen a tout de ces micro-utopies que célébrait UTOPICS, l'Exposition suisse de sculpture en 2009. Autre exemple, Lokal-int, espace indépendant situé dans le quartier de la gare, dirigé depuis quatorze ans par Chri Frautschi. Avec une activité très dense de plus de quarante expositions par an, Lokal-int a accueilli des artistes de tous les horizons, et importé dans le monde des arts visuels quelque chose de l'énergie de la scène musicale biennoise. À la manière d'un petit club de musique, l'esprit est

à la spontanéité dans la programmation, à la bienveillance, à la solidarité. S'y ajoute la volonté d'avoir un vrai impact sur l'espace public. C'est aussi un lieu où les artistes peuvent expérimenter, et où il est possible, hors de toute pression, de faire ces erreurs qui sont à la base de tout processus créatif.

Si Bienne n'est certainement pas la terre promise dont rêvent les jeunes diplômés en art à la sortie des écoles, notamment parce qu'elle ne possède que très peu de galeries et que les loyers bas ne suffisent pas à y garantir un équilibre économique, la ville propose néanmoins une alternative au parcours classique qui veut que l'on s'implante là où le marché est le plus actif: à ce modèle basé sur la réussite individuelle, les acteurs culturels biennois sont nombreux à préférer la construction de pratiques collectives et à promouvoir des formes de solidarité active. Roman Luterbacher, l'un des initiateurs du projet Gurzelen, évoque, de plus, le climat de confiance qui existe entre les associations, et une municipalité bienveillante à l'égard des projets culturels, ainsi que sur l'identité ouvrière de la ville qu'il rapproche de celle de la Chaux-de-Fonds.

L'APPEL DU RETRAIT

Quid de l'arc jurassien, justement? «Pour le moment, il n'y a pas tellement d'artistes qui s'installent à la Chaux-de-Fonds, en tout cas pas en sortant de l'école, explique David Lemaire. Ce sont plutôt des artistes qui reviennent après avoir fait l'expérience des centres et qui cherchent une friche pour inventer quelque chose de nouveau». Mais il n'est pas facile alors d'établir un réseau avec ce qui se passe sur place.

«En tant qu'émigré de la Lémanie, je ressens ici très fort l'absence d'une école d'art, ajoute-t-il. Une école est hyper structurante pour une scène». À la Chaux-de-Fonds, en dépit de l'activité soutenue du musée et du centre d'art Quartier Général, et de loyers légendairement bas, il manquerait donc un peu de l'énergie de ces jeunes diplômés, qui favorise notamment l'émergence de lieux indépendants. Sans oublier des galeries. David Lemaire analyse aussi le syndrome de l'ermitage qui touche certains artistes attirés par le Jura. Que l'on pense à Adrian Schiess au Locle, à Günther Förg qui a vécu à Areuse jusqu'à sa mort en 2013, ou à Pierre André Ferrand, installé lui

aussi dans le Jura, on notera que c’est pour travailler dans une forme de retrait, voire d’isolement, qu’ils ont élu ces villes, et non dans le but avoué de participer à la scène locale.

Pour ce qui est de Neuchâtel, l’analyse reste similaire. De Mât à Palais en passant par Olm (désormais fermé), la ville a vu apparaître ces dernières années beaucoup de lieux indépendants, dont l’activité s’est ajoutée à celle des centres d’art déjà bien installés que sont le CAN et Smallville. «La scène est dynamique mais elle a quand même ses limites, analyse Fabian Boschung, artiste et fondateur de Smallville. En tant qu’artiste, tu es obligé de bouger, et il est important d’être mobile. Mais nous sommes bien situés, entre Genève et Zurich.» Il souligne aussi qu’il reste des possibilités intéressantes de trouver des ateliers, qu’il s’agisse du parc immobilier privé ou de projets accompagnés par les structures politiques. Pour autant, comme la Chaux-de-Fonds, la ville ne semble pas encore particulièrement attrayante pour les jeunes artistes.

Si le Grand-Réseau-Artistique-des-Petites-et-Moyennes-Villes reste donc pour l’heure largement de l’ordre de la science-fiction, l’arc Bienne-Jura forme, pour ce qui est de la scène artistique, un territoire relativement cohérent malgré les frontières cantonales. Et il offre aux artistes non pas un écosystème culturel parfait (cela existe-t-il seulement?) mais la possibilité, ô combien précieuse, de développer ce que Chri Frautschi appelle «des positions artistiques inédites», en échappant, au moins partiellement, au déterminisme économique.

Article réactualisé et augmenté paru dans *Le Temps* en août 2018.

ENTRETIEN

GRÉGORY STAUFFER

L’esprit des lieux

PROPOS RECUEILLIS PAR CÉCILE SIMONET

Le goût de l’itinérance et l’esprit joueur sont deux traits caractéristiques de l’artiste et chorégraphe Grégory Stauffer. Après plusieurs années de vagabondage en Suisse et ailleurs, le performeur a décidé de poser son camp à Bienne pour bénéficier de la dynamique des pôles (Genève et Lausanne sont atteignables dans l’heure), tout en étant aux pieds des Franches-Montagnes. À 40 ans, l’artiste ne ressent plus le besoin d’être dans un centre urbain, dense et actif, mais cherche un continuum entre ville et nature.

Tu as emménagé à Bienne l’automne dernier. Pourquoi avoir choisi cette ville ?

GRÉGORY STAUFFER : La fin de ma résidence comme artiste associé à l’Arsenic à Lausanne se profilait et entre-temps je suis devenu papa. Plusieurs raisons nous ont conduits à emménager à Bienne avec ma compagne, artiste elle aussi, mais je dirai que c’est d’abord une décision familiale. Bienne est un lieu neuf et sans attache pour elle et moi. Il nous offre un cadre de vie excitant et inspirant. Il suffit d’un pas pour accéder au lac, aux montagnes et à la forêt. En ce moment, l’odeur de l’automne s’invite à nos fenêtres... L’aspect financier et administratif a aussi joué un rôle, même s’il n’a pas été déterminant dans notre choix. Trouver un logement à des prix abordables à Bienne est encore possible, et l’obtention d’une place en crèche se fait facilement. Cela dit, avant de nous installer, nous avons pris le temps de sentir l’énergie de la ville, de nous en imprégner. Nous avions l’habitude de nous y rendre car nous avons des amis là-bas, et apprécions des lieux culturels et socioculturels. À posteriori, je me rends compte à quel point ces lieux jouent un rôle dynamique et stimulant au sein de la ville, et concilient nos pratiques artistiques et notre vie familiale.

Né en 1980 à Yverdon, Grégory Stauffer s’est formé aux Beaux-Arts de Genève en développant un savoir-faire de pratiques en plein air, inspiré notamment du *land art*, puis au théâtre du mouvement à la Scuola Teatro Dimitri au Tessin. Il a créé sa compagnie, Le Cabinet des curiosités, il y a plus d’une dizaine d’années. Pluridisciplinaire dans l’âme, Grégory Stauffer allie projets personnels comme les pièces *Walking*, *Dreams for the dreamless*, ou récemment *Sitting*, créé au BAC à Genève dans le cadre de l’exposition *Dance first, think later*. Depuis 2007, il est co-fondateur et membre du collectif Authentic Boys avec lequel il crée des œuvres vidéos et performatives. Il enseigne et transmet auprès des jeunes danseurs de La Manufacture, du Marchepied ou d’autres écoles.

Quelles sont les potentialités attractives de cette ville pour un artiste ?

À Bienne, il y a de l’espace. Un espace à activer, occuper, imaginer. C’est vivant ! La parité et l’écoute dues au bilinguisme se ressent fortement et contribue à une grande ouverture d’esprit. Les caractéristiques de chacune des régions francophones et germanophones se rencontrent, cohabitent et se tissent avec les quelques 150 nationalités présentes. J’apprécie la manière humaine et sensible dont les gens communiquent entre eux. L’accueil est chaleureux et bienveillant. On peut rencontrer facilement d’autres artistes et citoyens qui partagent volontiers leurs envies de créer de manière collective. Et ces volontés se concrétisent simplement, sans contraintes administratives. Il y a une fluidité dans les échanges qui invitent aux initiatives. C’est stimulant.

Comment expliques-tu cette spontanéité créative ? Y a-t-il des lieux propices à ces échanges ?

Oui, à Bienne, il existe des réseaux forts et actifs de personnes motivées qui sont à l’origine de lieux emblématiques de la ville. Ces endroits activent diverses souches, à la fois sociales et culturelles qui rassemblent des groupes sociaux variés. Je pense par exemple au Lokal-int ou au Terrain Gurzelen qui font penser à Tempelhof à Berlin (un ancien aéroport transformé en grand parc doté d’aires de pique-nique et de jardins communs). Le Gurzelen abrite de nombreuses associations qui coexistent et proposent une offre variée, allant des courts de tennis aux jardins collectifs. Dans ces espaces, ce qui me frappe c’est l’humilité et l’indépendance d’esprit. La Ville ne les chapeaute pas. Lorsqu’on y entre, on part à la découverte. On est responsabilisé. Il n’y a pas de sens de visite, de parcours fléché ou de panneaux qui signaleraient ceci ou cela. La déambulation se fait de manière organique, au gré des envies et des rencontres. Ces lieux sont le fruit d’initiatives citoyennes et sont par conséquent autonomes.

Quelle position la Ville de Bienne adopte-t-elle vis-à-vis de ces lieux ?

La volonté politique de la Ville de Bienne n’est pas de dessiner une ligne culturelle depuis le haut mais plutôt d’encourager les propositions venant du bas, du milieu culturel, des artistes, musiciens, plasticiens et autres acteurs de terrain. Elle a par exemple mis en place une politique culturelle qui met à disposition

les bâtiments vacants pour des projets intermédiaires culturels et sociaux. Pour les artistes, c’est une démarche excitante et stimulante. Le budget culturel n’est certes pas comparable à celui des cantons lémaniques mais les élus en place sont facilement accessibles et à l’écoute des demandes qui leur sont faites.

Qu’en est-il des arts vivants et précisément de la danse ?

Des théâtres programment de la danse mais il n’y a pas de lieu dédié spécifiquement à la discipline. En revanche il existe un fort désir de la part d’artistes liés au mouvement qui cherchent des lieux de répétitions et d’échanges de pratiques. Les propositions chorégraphiques ne se limitent pas à la ville mais s’étendent jusque dans le Jura. La Bienneoise, Dominique Martinoli qui coordonne le festival Évidanse depuis de nombreuses années et dirige l’association jurassienne pour la danse contemporaine, s’enthousiasme des projets liés à la danse, à sa médiation et cherche toujours à mettre en lien des structures et des artistes. D’autre part, plusieurs initiatives d’artistes émergents du théâtre et de la danse se dessinent et se forgent dans le paysage de la ville et ses alentours. Par exemple : Karte Noire, Format 26 ou le plusQ’île festival.

De quelle manière participes-tu à ce vivier artistique ?

Pendant ma résidence à l’Arsenic de 2018 à 2020, j’ai développé, grâce au soutien et à l’énergie de plusieurs personnes le projet *Tuesday is danceday*. Pendant deux ans, toutes sortes de personnes sont venues danser en toute liberté et en chaussettes dans les studios de danse de l’Arsenic sur des *playlists* concoctées par les participants. Et ça a fait des émules ! J’aime rappeler que ce projet a coûté seulement 16 francs d’investissement pour l’achat de quatre lampes rouges. Ce projet est devenu autonome, il s’est développé à Neuchâtel et intéresse d’autres réseaux à Genève et Paris. Il est même devenu un objet d’études pour des sociologues de l’Université de Lausanne. À Bienne, nous développons avec Anne Valérie Zuber, *Chorémania*, une plateforme similaire qui occupera la galerie Espace Libre durant les mois de mars et avril. Et je travaille aussi sur la mise en place d’un lieu laboratoire de recherche et d’échange intitulé *Le Parlement des corps*.

MATHILDE MONNIER

C'est désormais le moment de se réunir et de dire ce qui ne va pas

PROPOS RECUEILLIS PAR ANNA CHIRESCU

La chorégraphe Mathilde Monnier venait tout juste de commencer la création de sa nouvelle pièce *A Dance Climax* avec les jeunes danseuses et danseurs de dernière année du Bachelor en danse contemporaine de La Manufacture à Lausanne, lorsque la crise sanitaire a bouleversé leur rencontre. Dans cet entretien réalisé fin mai, la chorégraphe revient sur les difficultés de l'acte créatif dans ce contexte d'incertitudes et sur les devenir possibles entre artistes et institutions.

Anna Chirescu est danseuse, diplômée du Conservatoire national supérieur de musique et de danse à Paris. Son entretien a été publié dans *maculture.fr* le 10 juillet 2020. Il est repris partiellement pour le *Journal de l'ADC* avec l'autorisation de *maculture.fr* et de l'auteure.

Tu avais à peine commencé les répétitions de ta nouvelle création avec les étudiants de la Manufacture lorsqu'elles se sont brutalement arrêtées à l'annonce du confinement. Comment cette situation a-t-elle impacté votre dynamique de travail ?

MATHILDE MONNIER : Lorsque le confinement a été annoncé nous avions tout juste commencé le processus de création, seulement deux semaines de travail sur les six prévues. Nous avons ensuite appris au fur et à mesure des annonces successives ce qui pouvait ou non se faire. Pendant un temps, j'espérais toujours pouvoir continuer à travailler physiquement avec eux. Pour l'instant c'est encore l'incertitude à tous les niveaux. Je ne sais pas si une forme finale aboutira, si ce projet va devenir une vidéo ou si l'on jouera *live*, mais ça ne sera pas la pièce que j'avais imaginée au départ.

Comment es-tu parvenue à réorganiser le travail à distance avec les étudiant-e-s ?

La reprise est tombée au début du confinement, dans cet état très difficile d'angoisse et de sidération où les étudiants pouvaient très peu sortir de chez eux. Par ailleurs, lorsque j'ai repris le travail à distance avec eux, j'espérais pouvoir revenir quelques temps après... J'ai dans un premier temps imaginé un petit travail de préparation, je leur ai envoyé des extraits de partitions, des tâches à réaliser, différentes propositions pour avancer dans le travail. Au tout début, il n'y avait pas encore d'accoutumance ni de connaissance des outils de vidéos et partages, avec certaines inégalités sur leur utilisation. Ils se filmaient avec leur appareil photo ou leurs ordinateurs et mettaient leurs vidéos sur des plateformes — certains sont plus ou moins habiles, ou plus ou moins équipés. J'ai aussi observé qu'il y avait une forme d'inégalité pour se mettre au travail dans un moment qui était encore très anxiogène, du moins dans les premières périodes du confinement. Maintenant ce serait peut-être différent.

Ce processus de création à distance a-t-il déplacé la création de son chemin initial, ou bien permis de faire apparaître des éléments intéressants ou inattendus ?

Si nous avions été plus avancés dans la création au moment du confinement, peut-

Ce moment de partage avec les danseurs, où l'on est dans la recherche, c'est ce dont nous avons besoin et ce manque est terrible

être, mais pour moi c'est très difficile, voire quasiment impossible de créer toute une pièce dans ces conditions, je ne vois pas bien l'intérêt, et les étudiant-e-s s'en rendent compte aussi. Ou bien il faudrait réaliser un film mais dans ce cas c'est un travail d'image qui nécessite beaucoup plus de matériel professionnel et des techniciens, ce n'est pas une vidéo réalisée avec son téléphone ou son ordinateur dans sa chambre qui va résoudre la situation. Par ailleurs, je ne connaissais pas encore bien le groupe. Mais je dois dire que La Manufacture et sa direction ont eu des réactions incroyables face à cette crise en accompagnant tout le monde, les étudiants et les artistes, gardant le contact avec chacun assurant les contrats, ceci dans une grande proximité chaleureuse, ça compte beaucoup.

Cette crise a-t-elle révélé ou développé une certaine capacité d'adaptation ?

Cette crise met vraiment en jeu leur avenir. La situation a été difficile pour eux, même en Suisse où le confinement a été plus simple qu'en France, et a augmenté considérablement le niveau de leurs inquiétudes sur leur avenir dans un milieu professionnel compliqué, où tout est encore très incertain. Ils n'ont pas encore de repères dans le monde professionnel et doivent déjà se projeter dans le monde de demain... Ils restent cependant assez positifs. Mais si l'on considère le monde qui les attend, et plus particulièrement celui de la culture, il risque d'y avoir des dégâts pour cette génération qui arrive sur le marché du travail aujourd'hui.

Comment as-tu physiquement vécu le confinement ?

J'ai continué à travailler avec ma professeure de yoga, quatre fois par semaines. C'est une grande maître internationale que j'ai rencontrée lorsque j'habitais à Paris et qui propose des stages sur Zoom avec, à chaque session, des centaines de personnes dans le monde qui sont connectées. J'ai aussi proposé

des petites séquences sur des thématiques de mouvement sur mon compte Instagram. C'était intéressant et plaisant d'avoir ces rendez-vous. J'avais aussi la chance d'avoir accès à un studio de danse où j'allais parfois travailler seule. Finalement, j'ai pu poursuivre assez régulièrement ma pratique personnelle, car elle est assez solitaire. Lorsque l'on est en tournée, dans les avions, les trains, les horaires serrés et les sacs à porter toute la journée, c'est toujours violent pour le corps. Je dois avouer que c'était agréable de faire une pause.

On a finalement peu entendu les artistes s'exprimer pendant cette période. Penses-tu que cette crise a affecté plus particulièrement le monde de la danse ?

Les danseurs ont des pratiques solitaires, mais les réseaux sociaux ont permis d'être dans une relative continuité dans le travail. Malgré cela, je pense que les artistes de la danse étaient vraiment sidérés par la situation. J'ai beaucoup échangé avec des chorégraphes qui se trouvaient presque dans l'incapacité de réagir, de travailler... C'est violent, car c'est notre survie en tant qu'artiste qui est en jeu. Nous ne pourrions pas faire des solos toute notre vie, personne n'a envie de ça ! Nous travaillons tous en groupe, et c'est à cet endroit que se fait la création, dans l'instant présent du plateau, de la répétition, et non pas derrière un ordinateur. Ce moment de partage avec les danseurs, où l'on est dans la recherche, dans l'expérimentation, dans l'écriture, c'est ce dont nous avons besoin et ce manque est terrible. Je suis certaine que cette crise a bouleversé les danseuses et danseurs partout sur la planète. Et c'est encore plus vrai dans les pays où il n'y a aucune aide sociale mise en place pour cette communauté d'artistes.

Comment gères-tu l'incertitude de l'avenir du spectacle vivant ?

J'ai décidé récemment de mettre en place des micro-résidences à la Halle Tropicisme à Montpellier. Je ne pouvais pas me résoudre à voir ce studio magnifique complètement fermé. Ce projet m'a beaucoup motivée, il y a eu beaucoup de réponses, cela fait vraiment plaisir ! Autrement, je n'ai aucun calendrier clair, comme tout le monde. Lorsque le confinement a commencé, j'étais au tout début d'une période très chargée et d'une tournée avec La Ribot de notre spectacle *Please Please Please*. Nous n'avions pas encore beaucoup joué cette pièce, qu'on avait retra-

vaillé et presque entièrement réécrite après sa création à Vidy. Cette pièce parle d'ailleurs du monde à venir. À un moment, je raconte l'histoire d'un manège qui se met à tourner, qui s'accélère, et duquel les gens tombent au fur et à mesure de cette accélération. En bas, il y a un rat qui est là pour les dévorer. C'est une histoire vertigineuse à raconter. Pour l'instant, il y a 35 dates annulées! Une bonne partie de ces dates est reportée, mais certaines représentations sont réellement annulées. J'aimerais beaucoup jouer à nouveau cette pièce, mais si nous ne reprenons pas le travail avant le mois de janvier, ça risque d'être très compliqué et il y aura sans doute un deuil à faire. Mais j'ai toutefois la conviction que cette pièce va être reprise un jour.

On a beaucoup entendu que la culture devait se «réinventer». Que penses-tu de ces réflexions?
Il faut évoluer et la culture évoluera toujours, mais c'est risqué de tenir ce genre de propos, car l'économie ne va pas se réinventer... Il serait dangereux de vouloir tout repenser, faire table rase, puisque le monde repart comme avant. Mais nous devons réfléchir à la situation actuelle et faire évoluer les outils que nous avons à disposition. Il existe de nombreux dispositifs en France et en Europe, c'est une chance et c'est très attractif pour l'international. Personnellement, je pense que faire la révolution dans la culture serait dangereux; on y perdrait beaucoup face à des économies qui vont être encore plus rapides et dévorantes. Il faut être prudent sur le discours que l'on tient. Mais oui, c'est désormais le moment de se réunir et de dire ce qui ne va pas.

Certaines réflexions ont été énoncées sur la profusion de la création en regard des canaux de diffusion limités...
Il y a un rééquilibrage à faire, mais je pense que la profusion est nécessaire. De nombreux artistes vont arriver sur le marché et leur présence est tout à fait légitime. Dire qu'il y a trop d'artistes, trop de propositions est un discours dangereux. D'ailleurs, il y a toujours eu «trop» ou «beaucoup»... Il faut faire avec et c'est plutôt la manière dont on consomme ce «trop» qui peut être repensée. On doit repenser la question du temps et des séries. Il faut créer d'autres dispositifs de travail, rallonger les temps de recherches, les temps d'expérimentation, valoriser les laboratoires, les archives... Penser à ces temps diffé-

Repenser des mises en scènes en fonction de la distanciation n'est simplement pas possible, c'est de la folie, ou bien nous ferons tous du Lucinda Childs: danser dans les mêmes diagonales qui ne se touchent et ne se rencontrent pas

rents qui sont du travail et qui doivent être aussi financés. Il faudrait aussi continuer d'inventer des métiers autour de la danse, en mettant plus d'artistes dans les grandes institutions. Il faut défendre aujourd'hui des postes fixes sur des quarts-temps ou mi-temps pour les artistes — comme c'est le cas dans les écoles des Beaux-arts — pour pouvoir pallier à ces moments où les artistes ne sont pas en création. C'est une piste de travail que j'ai toujours défendue. Les équipes dans ces énormes institutions ont besoin d'artistes à leurs côtés, et pas seulement en fin de chaîne au moment de l'achat et de la diffusion de leur spectacle.

Les artistes seraient-ils armés pour ces missions?
Il ne s'agit pas de faire le travail d'un gestionnaire. Mais au lieu de proposer aux artistes deux semaines d'éducation artistique et culturelle à dispenser au sein de l'institution, pourquoi ne pas les intégrer au cœur d'une équipe, pendant toute l'année, à la pédagogie ou à la programmation? Ils pourraient travailler avec les responsables, les aider à réfléchir, voir des spectacles... Pourquoi est-ce que l'éducation nationale française ne créerait pas des postes pour des artistes danseurs, plutôt que d'employer des artistes pendant dix jours, au dernier moment et sur des petits projets qu'ils n'ont ni pensé ni élaboré? On pourrait imaginer des CDD de huit mois qui valoriseraient tout le monde, impliqueraient l'artiste, réduiraient le chômage, et par la même les créations, tout en ayant un vrai impact sur une classe, une école, un engagement. Je pense que c'est à cet endroit que l'on peut changer certains paradigmes: permettre aux artistes d'avoir un autre rapport à leur travail, ne plus être collés à leur création du matin au soir et avoir d'autres responsabilités, qu'ils sont aussi capables d'assumer. Pourquoi pas?

Il existe un certain cloisonnement dans les rôles et fonctions des artistes, dans les institutions et dans la société en général...
Lorsque l'on dirige une institution, ou même un festival, on élabore la programmation et on fait ensuite rentrer les gens dans des cases. Pour moi, ce n'est pas de l'artistique. Même un festival devrait avoir un artiste conseiller qui élabore un bout de la programmation chaque année. En tant qu'artiste, nous sommes trop souvent comme des mendiants, réduits à des postures de devoir répondre à des demandes. Or, on devrait nous-mêmes créer la demande, et même en être à l'origine.

Cette crise sanitaire t'amène-t-elle à reconsidérer profondément tes futurs projets?
Les choses évoluent lentement, je ne sais pas comment la crise va impacter mon travail artistique. Je ne vais pas prendre de décisions radicales, mais je voudrais travailler différemment. On ne peut pas ne pas prendre acte de cette crise. Repenser des mises en scènes en fonction d'une distanciation n'est simplement pas possible, c'est de la folie, ou bien nous ferons tous du Lucinda Childs: danser dans les mêmes diagonales qui ne se touchent et ne se rencontrent pas. Et même si nous pouvons tous imaginer des pièces où les interprètes ne se touchent pas, la reprise du travail ensemble reste techniquement toujours problématique.

La création *A Dance Climax* n'a pas pu aboutir comme prévu en juin dernier et les étudiant·e·s sortant·e·s ont été diplômé·e·s, tout en souffrant d'invisibilité au seuil même de leur carrière professionnelle. C'est pourquoi l'ADC et le festival Antigél ont proposé à la Manufacture, aux anciens étudiant·e·s et à Mathilde Monnier de reprendre cette création et de la présenter en février 2021, juste avant le déménagement de l'ADC au Pavillon.

A Dance Climax, coproduction de La Manufacture, de l'ADC et du festival Antigél, est présenté du 11 au 14 février 2021 à la Salle des Eaux-Vives.
Infos: pavillon-adc.ch

En mai dernier, nous avons adressé à une vingtaine d'artistes une question ouverte, sans précision sur le mode ou la taille des réponses.

« Pouvez-vous nous offrir une trace de ce qui a changé et change profondément en vous depuis cette crise de la Covid ? Une introspection, une projection, une réévaluation de votre travail, des mots ou des opérations qui ne font plus sens, ou au contraire qui trouvent une nouvelle force, une question, une certitude, un regret, une citation... »

Aujourd'hui, alors que tout est encore incertain, ce carnet suspendu rend compte, du moins essaye, de nos tremblements, sidérations, épiphanies, éblouissements, se laisse traverser par maintenant et peut-être par des intuitions sur après.

Carnet suspendu



Printemps 2020

J'AI PAS ÉTÉ SURPRISE PAR LES INÉGALITÉS, LES INJUSTICES, LE VALIDISME...
PAR CONTRE, J'ÉTAIS TOUJOURS EN ROUTE D'HABITUDE
ET TOUT À COUP J'AI VÉCU UNE SAISON ENTIÈRE AU MÊME ENDROIT.
C'EST B O U L E V E R S A N T, N I M I E U X N I P I R E,
JUSTE DIFFÉRENT COMME EXPÉRIENCE
COMMENT ÇA NOUS PARLE DE LA NOTION D'ENDROIT,
DE LIEU, D'ÉCHANGE AVEC NOTRE MILIEU.

"PLACE IS THE
OPPOSITE OF ABSTRACTION,
IT IS IMMOVABLE,
CONCRETE,
UNEXCHANGEABLE."

— REBECCA SOLNIT —

FAUT DIRE QU'

ON A PÉTÉ LE BÉTON
POUR FAIRE UN JARDIN

SOUS LE BÉTON
LE JARDIN
C'EST MÉGA BASIQUE
COMME IDÉAL,
ÇA FAIT TRÈS SLOGAN

MAIS
PARFOIS C'EST
PAS SI MAL,
BASIQUE...

et alors comme tous
les autres endroits c'est
devenu un
LABORATOIRE D'URGENCE
CLIMATIQUE

genre:

Y FAIT
TROP CHAUD
TROP VITE
ET ÇA AFFECTE TOUT
PARTOUT

ET DEPUIS LORS TOUTE
LA MÉTAPHORE CONTENUE
DANS CETTE PHRASE SEMBLE
UNE SORTIE DE PROPHÉTIE QUI
N'EN FINI PAS DE SE RÉALISER

- LA OÙ IL Y AVAIT LE BÉTON IL Y A LE JARDIN -
SOUS LE BÉTON LE JARDIN SOUS LE BÉTON
LE JARDIN SOUS LE BÉTON LE JARDIN



la biodiversité*
ne s'effondre pas,
elle se fait détruire.

SOUS LE BÉTON IL Y A DÉJÀ ENCORE TOUJOURS LE JARDIN

C'EST DONC
UN ENDROIT
QUI DÉSORMAIS
MAIS EXISTE

UN ENDROIT PRÉCIS,
CONCRET,
AVEC LEQUEL
J'AI DÉSORMAIS
UNE RELATION.

et c'est très particuliers
d'être présents dès le
tout début du jardin.
la toute première
plante spontanée.
la toute première
plante plantée.

C'EST TOUTES CHOSSES
QUE JE PENSAIS DÉJÀ
LE TRUC C'EST QUE LA J'AI
EU LA CHANCE ET LE PRI-
VILÈGE DE LES RESENTIR
CLAIREMENT, D'EN FAIRE
L'EXPÉRIENCE.

* C'EST À DIRE LA VIE
C'EST À DIRE NOUS TOUS E-X

Rudi
van der
Merwe

Le
fromager
du coin

Le temps
s'est
suspendu.

Je me retrouve entouré des affaires de ma grand-mère: son kitsch, sa broderie de jeune fille, ses coups de cœur d'une vie de plus d'un siècle. Sur Facebook, tout le monde se transforme en philosophe sur la crise et comment il ne faut surtout pas retourner à la normalité qui est, elle, la vraie crise. Je désactive mon compte Facebook. Dans l'absence de vrai contact, le faux, autrement dit le virtuel, filtré par une plate-forme fondée sur le principe de consommer la vie des autres, ne me semble pas être une solution.

En Afrique
du Sud,

aucune sortie n'est permise, sauf pour aller au supermarché. J'y vais pour acheter des petits paquets de chips pour ma mère, pour quand elle va à la chimiothérapie. Besoin de sel, elle dit. Là, on mange tous des chips. J'explore les allées sur leur longueur, achète plus que je ne voulais pour justifier ma présence. Une sorte de quiétude moite s'est posée sur tout. Masqué, personne n'a envie de parler.

Des gens
m'écrivent.

Je tarde à répondre. Je suis tellement content de pouvoir me cacher. Si je donne signe de vie, ça risque de perturber ce grand soulagement qui m'a envahi depuis que le monde s'est arrêté. Depuis des mois, je priais pour pouvoir m'isoler, ce n'est pas souvent que nos vœux sont exaucés. Comme quand j'étais chez Claire, à Strasbourg, et que son fils Jules, qui avait six ans à l'époque, m'a demandé: Est-ce que je peux avoir du fromage? Bien sûr, je dis, lui passe le fromage, et dis: Ton vœu est exaucé. Silence. Claire: Il veut que tu lui coupes du fromage. Merci Dieu/cosmos/on-s'en-fout, pour ce savoureux morceau de fromage.

En Afrique
du Sud,

plus de 50% de la population vit en dessous du seuil de la pauvreté. Ces jours, ils font des queues à perte de vue pour des colis avec de la nourriture. À quoi sert la danse? Haha, je ne sais toujours pas. Peut-être à oublier la faim? Une société a besoin de ses artistes. Sans doute. Avec ma mère on s'enferme dans un cocon et on regarde des soaps en afrikaans. Ça me bother que leur langage est tellement riddled with English. Ça me dérange plus que la pauvreté des gens qui dépendent des colis. Il y a peut-être une question d'échelle ou une question d'habitude, ou une question d'estimer la futilité d'une colère contre une autre.

Je trouve
un livre
d'Uys Krige

dans la bibliothèque de ma grand-mère, un livre que ma mère a reçu comme prix il y a 60 ans. Krige écrit dans un langage lyrique et vétuste. Il était fasciné par le vieux continent, maîtrisait plusieurs de ses langues et a introduit une sensibilité européenne dans la littérature afrikaans. Il écrit mieux quand il est dépassé par les événements, comme quand il est fait prisonnier par les nazis en Égypte en 1942. (La guerre, la crise par excellence.) Cependant, quand Krige parle de son pays à lui, c'est avec une naïveté remarquable. Une insularité presque amusante. Fidèle aux sensibilités de l'époque ou victime d'une deformed and stunted inner life, la condition généralisée du pays, selon JM Coetzee. Je me dis que c'est peut-être mieux pour les artistes d'être dépassés. Par la vie. Par la crise. Ils ne sont surtout pas des leaders pendant ces moments charnières. Jamais d'ailleurs. La crise a besoin de public aussi, après tout.

Hic Rudi,
moi-même, passe les jours à
monter mon film sur le péché
originel qui traîne depuis 2 ans.
Là-dedans il y a mon père et
son décès, Koba et la pauvreté
des gens qui survivent grâce
aux colis, le paysage dévasté
après 10 ans de sécheresse.
La Suisse n'existe pas.
L'Afrique du Sud non plus.

Le 1^{er} mai,
tout le monde file vers la pro-
menade. On a le droit de sortir
pour faire du sport entre 6 et
9 heures du matin. La foule
me fait peur, les gens, pas le
virus, et je m'éloigne de la mer
pour me promener dans les
rues où il y a moins de monde.
Dans les jours qui suivent, il y
a quelque chose qui se pose
dans cette plage de trois
heures chaque matin. Je com-
mence à croiser les mêmes
gens, les mêmes couples, le
même gars qui nettoie une
piscine. Je ne saurais les re-
connaître sans leurs masques.
Sauf peut-être le monsieur
âgé en fauteuil roulant qui
promène son chien surexcité.
Chaque matin je vois le soleil
se lever, je découvre des jar-
dins avec des fruitiers, des
tentatives de décoration, les
mêmes chiens enfermés. Et
une fois par semaine, avant les
éboueurs, des gens-corbeaux
qui passent au peigne les
poubelles devant les maisons.

En Afrique
du Sud,

11 personnes qui n'ont pas
respecté les règles du confi-
nement se sont fait tuer par
les flics. Aux States, George
Floyd meurt dans la rue et le
pays s'enflamme. En Afrique
du Sud, on se demande pour-
quoi on ne s'est pas fâché
quand on a appris la mort de
Collins Khoza.

À partir
du
1^{er} juin,

on peut sortir quand on veut.
Notre petite communauté de
marcheurs se dissout. Une
densité se perd. Une densité
dans laquelle tout était danse,
différent, étrange. Le banal
redevient ce qu'il était avant.
Notre communauté de mar-
cheurs aurait pu perdurer,
mais hélas, dès ce 1^{er} juin, les
voitures étaient de retour et
mes camarades se sont dis-
persés. Car la contrainte
n'était plus et la crise non plus.
Le plus important était de
retrouver la normalité, car
dans ce monde de crise la
précarité guette. On évite la
crise tant qu'on n'est pas
contraint d'y faire face. Une
leçon valable pour une crise
comme pour une autre.

Pendant
le confine-
ment,

je regarde mon parcours dans
la danse comme une chose
révolue. Sans regret, sauf
un, que ça n'ait pu me porter
plus loin. Pourquoi ai-je fait ce
choix ? Parce que je n'avais
pas de corps au moment où je
devais choisir ma vie il y a 25
ans. Parce qu'à l'époque on
était en train de démanteler
toute une société et plus rien
ne semblait bien ou stable ou
noble par rapport aux valeurs
dont ma génération a hérité.
Choisir une vie prévisible aurait
été à mon avis un malheureux
gaspillage de cette crise. Il
fallait aussi réinventer un corps
social. Sauf que cela ne s'est
pas fait. Le corps social réagit à
la crise (et aux criseux) comme
à un virus. Alors j'ai fait mon
chemin à l'étranger, loin des
yeux à qui mes exploits étaient
destinés. Enfin, je m'y retrouve.
Dans une société qui n'a pas
su se réinventer. Le prix de ne
pas régler les problèmes est
que les problèmes finissent
par devenir de plus grands
problèmes. Certes, oui, les amis
sur Facebook, *the times they
are a-changin'*, il ne faut pas
retrouver la normalité, mais si
ce n'est pas cette normalité, ce
sera une autre, et il se peut que
cette autre plaira encore moins
que l'actuelle qui se fait dénon-
cer avec si peu de regret.

Jeanne
Goosen

nous quitte le 2 juin.
J'allume une bougie. *Ons is
nie almal so nie.*

Séverine Lefèvre
La Tierce
Août 2020

on s'est arrêtés pour un temps
avec nous le monde
nos corps tendus puis détendus
on n'a pas tout compris
en faisant peu on a ouvert des mondes on a allumé des feux
on a laissé venir et on a vu tout autour
ces feux minuscules ces éblouissements
longtemps t'as regardé la vue depuis le salon ça vibrait — un feu
les contours de nos genoux de nos mains
on s'est rendus poreux
Hedera helix L., Mirabilis jalapa L., Cyanistes caeruleus t'as enfin su
le nom des voisins — deux feux
on a regardé mieux
avec un crayon un son des gestes des pigments
on s'est faits poètes on nous avait rendu le temps
à la limite de l'aube debout
est-ce que quelque chose va changer t'as dit — trois feux
doute fort lumière crue oui non
très luisant / très perdu / portez cela plus loin / de manière à obtenir
un creux / du bout de la pensée / postulez en vous-même t'as lu ces
mots sur les partitions d'Erik Satie — encore un feu
t'es allé voter — feu
l'ombre de nos corps dévalant la montagne
vertige reliefs hurlants
on a filé
incandescents

Grégory
Stauffer

Au moment où je m'apprête à écrire ces lignes, je tombe sur ce mur.

Nous devions partir trois mois en famille en Australie, pile poil sur cette période de confinement. Vols supprimés, nous sommes restés en Suisse. Beth a eu plusieurs de ses créations prévues là-bas annulées. Après un premier temps de deuil, nous avons rapidement adhéré et adoré la possibilité de rester chez nous et de nous y sentir ancrés. Ce fut une affirmation puissante que de nous sentir à la maison. La chance d'avoir ce sentiment et cette réalité. Le confinement fut ressourçant. Beaucoup de forêt, beaucoup de lac, beaucoup de famille et au fil des jours la diminution du bruit des jours. Sont apparus renforcés par ce vide nos pensées, actions ou gestes qui nous sont essentiels en cet instant. Cette crise n'a pas eu l'effet d'une épiphanie, mais elle a permis de concentrer mon énergie dans les intuitions des dernières années quant à mon cheminement artistique et celui de ma compagnie. Corona le gros miroir.

Débuts 2018, alors compagnie associée à l'Arsenic, j'ai eu le désir d'ouvrir chaque semaine un studio pour permettre aux personnes qui le souhaitent, quel que soit leur âge ou origine, d'avoir un moment de connexion avec leur corps en dansant. Un moment gratuit et bienveillant de danse, d'expérimentation, de sueur, un moment pour reprendre des forces et se lâcher dans une salle sans trop de lumières, sans bar, sans pression de performance et d'apparence. *Tuesday is Danceday* est né, et grâce au soutien d'une équipe formidable, l'événement se poursuit encore, deux années plus tard (en l'occurrence, pas ces derniers temps, malheureusement). Cette expérience est pionnière dans mon vécu de créations en ce qu'elle propose un autre format que les pièces, performances ou

œuvres : la création d'un lieu. Durant l'hiver 2019—20, j'écrivais les premières lignes d'un lieu—laboratoire de recherche sur le corps et la présence, *Le Parlement des corps*. J'ai profité de la crise et de la prolifération des usages digitaux amplifiant à mes yeux cette nécessité du corps pour terminer l'écriture et la proposer au

service culturel de la ville de Bienne. J'espère pouvoir l'ouvrir dans l'année qui vient. Je rêve d'un lieu expérientiel in situ. Ouvert sur la recherche, le ressenti, la pensée et l'écriture des corps contemporains. Ouvert sur la surprise. *Le Parlement des corps* grandira en écoute avec les ressources qui y seront attirées et participantes. Il sera un lieu d'accueil et d'échange, de danse, de mouvement, de rites et de repas. Il sera un lieu-maison pour les corps humains et non-humains.

Depuis cet été, je me forme au *Tamalpa Institute* créée par Anna et Daria Halprin. Cette formation va elle aussi dans cette même quête d'ap-prendre, de tester, de conti-nuer de questionner et d'aimer les corps et mon corps. Ici, j'apprends notamment la trian-gulation entre le corps phy-sique, mental et émotionnel, et je m'outille pour leur mise en dialogue. C'est une formation puissante au cœur du jeu et des vecteurs fondamentaux pour notre humanité, notre empathie et pour l'écologie. C'est l'étude concrète de mo-dèles de mise en pratique de la

créativité dans et pour le quotidien sociétal.

J'aspire à une vie *in corpore* et terrestre. J'aspire au toucher du monde. Toucher et se laisser être touché. Un art qui est au service de la société, de sa santé spirituelle, émotionnelle et physique. Un art qui est processus de transformation. Un

art de la libération. Un art de la célébration. Un art de la responsabilité envers le sol, envers soi et envers la communauté locale et globale.
L'épanouissement par le jeu.

PS 1: Durant l'été 2019 nous avons visité à plusieurs reprises la *Robert Walser sculpture* de Thomas Hirschhorn à Bienne. C'était une claque, impressionnant et émouvant.

PS 2 : Je me considère un *digi-loser*, sans aucun savoir expérimental au curio-
sité dans les outils digitaux, et per-
çois la digitalisation de la scolarisation,
de la culture et de la vie sociale en gé-
néral comme un immense terreau à
l'abrutissement de soi, du rapport aux
autres et l'instauration de liens de dé-
pendances violents aux compagnies
privées, pour la majorité non soli-
daires.

Toucher et
se laisser
être touché



Photo prise à Berlin, décembre 2016

Le 13 mars 2020 je suis rentrée chez moi pour me confiner à Lausanne avec mon compagnon et sa fille de onze ans. Dès cet instant, je ne savais pas si je devais me réjouir ou me rebeller, paniquer ou m'organiser, rire ou pleurer, me détendre ou stresser, m'entraîner ou me reposer.

Mon corps était confus — et ma tête remplie de tout et rien. Je me mets debout ou assise ? Je m'allonge, sur le lit, sur le canapé... par terre ? Non je marche, je cours, je saute... Je fume ou j'essaie de ne pas fumer ? J'ai peur ou je m'en fous ? J'y crois ou je n'y crois pas ? Je regarde Facebook ou absolument pas ?

Avec ma discipline innée de danseuse, j'ai retrouvé des repères. J'ai couru, j'ai fait du vélo, du yoga, du pilates, du piano, de la corde à sauter. Je m'improvisais maîtresse d'école. J'ai fait à manger, j'ai fait à manger, j'ai fait à manger. J'ai téléphoné, téléphoné, téléphoné. J'ai tenté des apéros zoom, des dance parties zoom, des spectacles zoom, une répétition zoom, des réunions familiales zoom. Je déprimais, et me disais qu'il valait mieux attendre. Pour m'apaiser je me disais bon au moins *we are all in the same boat* et ensuite je stressais en me disant « mais pas du tout, le monde est encore plus injuste... » Pour m'apaiser je m'accrochais

Ruth Childs

Images d'ailleurs

à des petits rituels et plaisirs. Pour m'apaiser c'était surtout bière, clope, chips à 18h pile.

Petit à petit, mon corps s'ajustait à la situation du confinement. Mes gestes devenaient automatiques. En avril je commençais à être inondée d'images. Au début je pensais que c'était de la rêverie, *that I was actually daydreaming* ! quelque chose que j'avais l'impression de n'avoir jamais expérimenté auparavant. Ensuite, en décorstiquant, j'ai compris que c'était des fragments de souvenirs réels, et j'essayais, en faisant la vaisselle, en fumant à la fenêtre, en buvant mon café de les attraper dans mon cerveau, de voyager avec, de m'échapper.

*D'un coup j'étais perdue à Buenos Aires, en train de chercher un musée d'art contemporain...**

*Ou alors au marché à Coyoacan à Mexico en train de manger des tacos... ***

... en voiture sur la route qui monte le Grossglockner en Autriche... avec un cerf-volant près des falaises blanches de Douvres... dans un magasin de vélo à Marseille... Dans la file pour traverser la douane au Canada...

J'étais curieuse du pourquoi de telle image, tel souvenir avec telle situation présente. Pourquoi je pense à Buenos Aires pendant que je coupe une courgette ? C'est complètement du hasard ? Lié à une certaine action, à une mémoire mécanique ? Qu'est-ce qui provoque quoi ?

Je me suis rendu compte que malgré le côté glamour et jet-set de ces images, dans chaque moment je désirais être ailleurs, plus précisément chez moi, avec mes proches, sans le

stress du voyage et des spectacles. Et me voici chez moi, avec mes proches, en train de rêver d'ailleurs.

Avec le retour à la vie « presque normale », le *speed* et l'instabilité du déconfinement, j'étais moins en connexion avec ces images, elles étaient comme perdues dans mon corps. Ça me rendait triste mais je ne pouvais pas les forcer à resurgir. Ensuite, mon compagnon a eu un grave problème de santé. Alors, le choc m'a rapidement sorti de cette transe d'images dans laquelle j'ai passé le mois d'avril. Le mois de mai a été dur, le mois de juin aussi.

Début juillet de retour, enfin, en studio, pour la création de Yasmine Hugonnet, *Seven Winters*. Pendant notre échauffement vocal, une image m'est venue, je l'ai attrapée et l'ai chérie. J'étais à vélo sur la Karl-Marx-Alle à Berlin.

* En tournée avec *Quantum* de Gilles Jobin (août 2016)

** En tournée avec *Laughing Hole* de La Ribot (août 2012)

Sonia Garcia
La Tierce

en-semble dans la maison immobiles on a fait une famille



Lundi... (temps présents et des_orientation(s))
Ici réside l'invitation: celle de prendre le temps de réfléchir à comment ces derniers mois ont affecté nos vies, nos désirs, nos pratiques. Or, pour tenter de décrire ces transformations, encore faudrait-il savoir ce à quoi nous venons d'assister.
Essayons en ces termes (il y en aurait tant d'autres): nous naviguions à vive allure en plein océan quand soudain le vent s'est dérobé. Plus aucune force extérieure qui ne vienne s'exercer sur nous. Bien plus que la vitesse, nous perdions notre mobilité. Et par là même, nous réalisions, comme pour la toute première fois, que ce

Maud Blandel

Inviter

l'astrophysique

ou l'acoustique

à partager les grilles

de lecture

du monde

que nous avons égaré en route n'est rien d'autre que notre sens de l'orientation.
Mais alors, qu'est-ce qui nous met en mouvement lorsqu'on perd le nord? Puisque notre mobilité n'est plus activée par le dehors, n'y a-t-il pas là la plus précieuse des opportunités, à savoir: renouer avec ce qui vient du dedans?
Imaginons que le dialogue subtil qu'entretiennent mobilité et orientation soit l'enjeu des temps à venir. Il est grand temps de commencer à dresser la liste, non-exhaustive, de nos désirs.

Aussi, pour l'heure, mes préoccupations tendent à poursuivre, avec plus d'attention encore:
— *l'étude et l'observation* de toutes expériences ou pratiques qui visent à altérer la perception du temps;
— *le traitement esthétique de ces phénomènes*, c'est-à-dire: la

création de nouveaux outils de composition pour écrire le temps et ainsi sa possible distorsion.

... Mardi (rythme, vitesses et expression)
L'un des enjeux de la création de *Diverti Menti**, créée en janvier dernier, consistait à interroger la fonction caractéristique du divertissement — *faire passer le temps* — à travers le point de vue musical, plus précisément à travers l'usage du *Divertimento* mozartien.
Le point de départ était donc clair: travaillant originellement sur une pièce musicale composée pour un quatuor à cordes, nous travaillerions à notre propre réorchestration du *Divertissement K.136* en invitant sur scène trois musiciens et le corps dansant comme quatrième instrument. C'est donc à partir d'une traduction — dans notre cas essentiellement rythmique — de la partition que la recherche chorégraphique et plastique ont été générées. Très vite est apparue une dimension passionnante: celle de l'expressivité de notre matériau.
Comment rendre compte, par le corps, des caractéristiques d'une ligne d'alto, de premier violon? Et comment faire varier l'expressivité contenue dans chacune de ces lignes? Multiplier ou diviser le tempo de notre partition par 2, décélérer progressivement toute une séquence jusqu'au seuil de l'immobilité... Ces jeux de vitesses, de *dilatation* et de *contraction du temps*, de désynchronisation, de cohabitation et de superposition de tempi sont devenus la base même des principes de composition.
C'est étrange de constater que le rythme contient sa propre expressivité. Notre travail avec Maya a été d'écouter, d'observer attentivement ce que ces cellules rythmiques nous murmuraient dans le creux de l'oreille. Ainsi, on assistait à leur singularisation: le rythme devenait visage, personnage. D'une certaine manière, *Diverti Menti* est construit comme une lente métamorphose de ces personnages rythmiques, sans pour autant qu'il n'y ait de narration. On ne se lasse pas de regarder l'eau vive ou la flamme animée, parce qu'on y voit apparaître des figures. C'est précisément ces phénomènes d'émergence qui peuplent l'écriture de chacune des pièces.

Mercredi... (processus, continuité et perception)
Lorsque j'évoque mon approche de la composition, la notion de processus revient sans cesse. Aussi me faudrait-il tenter de préciser ce que j'entends par là.
Le processus compositionnel:
— implique la notion de continuité;
— intègre le temps comme principe actif;
— contient idéalement la formulation et la résolution d'un problème qui lui est propre.
Dès lors, la question qui nous intéresse se pose: que permet spécifiquement le processus chorégraphique?
— d'envisager *un corps* (individuel ou collectif) *en devenir* et d'organiser sa progressive métamorphose (le corps porte *en lui, sur lui*, les marques du temps passé);
— d'ouvrir la perception en rendant visibles ces transformations.
Une telle conception ne peut dès lors exclure le spectateur. Je dirai même qu'il ou elle fait partie intégrante du processus au sens où,

pour activer sa perception, mon travail consiste à convoquer, à stimuler, sa mémoire. Peut-être que c'est en cela que *donner à voir* consiste: inscrire un circuit dans la mémoire du spectateur avant de faire surgir l'imprévisible, c'est-à-dire de créer de nouveaux circuits.
Ainsi, composer ne revient plus seulement à organiser des séquences, mais à soigner ces passages — du connu à l'inconnu, et ainsi à accorder à l'intervalle sa pleine puissance de transformation.
«La seule chose peut-être qui laisse entrevoir un sens du Temps est le rythme: non les battements récurrents du rythme, mais le vide qui sépare deux de ces battements, le creux gris entre les notes noires: Le Tendre Intervalle.»

Nabokov

Jeudi... (le poétique et le rationnel)
«Notre grand problème, et je dirai, un malaise de notre civilisation, c'est que l'ordre du rationnel et l'ordre du poétique sont devenus des ordres complètement séparés. Tandis que dans toutes les civilisations dites 'primitives' qu'étudiaient les ethnologues, ce sont des ordres étroitement unis. Le rationnel s'exprime sous forme poétique, et dans le poétique on trouve du rationnel à l'état latent. Et tout mon effort, si je devais le caractériser en un mot, celui de toute ma vie, celui de tous mes livres, a été précisément d'essayer de retrouver à travers l'étude de ces sociétés cette alliance primitive entre le poétique et le rationnel.»
Claude Levi-Strauss

Vendredi... (expérience transdisciplinaire et imaginaires élargis)
La création de *Diverti Menti* a été ma première véritable expérience transdisciplinaire, c'est-à-dire la possibilité d'une remise en question (donc d'un apprentissage) de mon langage à travers celui d'un autre. Une telle expérience a révélé l'exigence d'un changement de paradigme: il ne s'agissait plus de penser en tant qu'enrichissement ou appauvrissement de nos médiums respectifs, mais davantage en terme d'*altérité*, et par là même, en terme d'altération. Le principe est simple: il s'agit de se laisser transformer au contact de l'autre. «On ne peut voir dans le ciel que ce qu'on est préparé à voir», dit l'astrophysicien Jean-Pierre Luminet.
De la même manière que mon écoute se voit littéralement transformée au contact du travail avec les musiciens (je n'entends pas «plus» ou «moins», j'entends «autrement», «autre chose»), je sens le besoin d'élargir mes sens auprès d'autres domaines. Inviter la physique, l'astrophysique, l'acoustique, etc., à partager nos grilles de lecture du monde m'apparaît aujourd'hui comme une nécessité pour renouveler nos imaginaires et espérer ainsi dépasser ce que précisément nos concepts n'arrivent plus à saisir.
Le désir d'élaborer un laboratoire transdisciplinaire pour les recherches à venir reviendrait donc à créer les conditions de collaboration afin d'écouter, auprès de spécialistes, comment une autre discipline s'exprime (avec quels mots, par quels concepts, à travers quels systèmes de représentations), puis de chercher les moyens de se les approprier, de les transformer sensiblement, autant que de les laisser transformer notre propre langage.

Lutter pour se ré-emparer de la question esthétique me paraît primordial. Parmi les autres luttes à mener, celle-ci est, aujourd'hui, la seule dans laquelle je sente pouvoir m'engager toute entière. Prendre *le risque du poétique* et observer, écouter plus que jamais autour de moi le monde, ses métamorphoses, ses aberrations; tenter des formes, des manières de rendre compte de telles hybridations; restituer par la sensation une part à notre sensibilité; et enfin et surtout accepter de naviguer à vue et de (ré)apprendre à lire les signes qui nous entourent avec la plus grande humilité.

Samedi... (devenir / avenir)
Le journaliste:
— Est-ce que le regard sur l'avenir peut être poétique?
Andreï Tarkovsky:
— Oui bien sûr, uniquement poétique...

...Dimanche.

**Diverti Menti* a été créé le 18 janvier 2020 à l'Arsenic de Lausanne en collaboration avec la danseuse Maya Masse et l'Ensemble Contrechamps.

Revenir à l’os du travail de danseuse

Confinement, ce mot est entré dans notre vocabulaire et dans notre quotidien depuis le 12 mars 2020.

Confiner, du latin *cum* qui signifie *avec* et du radical *fini*. Je déduis de cette définition que le confinement, c’est *être avec dans la limite*, mais aussi tracer des limites autour du lieu où se trouve quelqu’un.

Tracer des espaces autour de l’autre, c’est aussi le chorégraphier. C’est lui attribuer une sorte de bulle ou de kinesphère, comme l’a théorisé Rudolf Laban.

La kinesphère est l’espace accessible autour de soi jusqu’à l’extrémité de ses bras ou jambes allongés. Cette sphère imaginaire, dont le danseur est le centre, se déplace avec le corps du danseur. Si je calcule à peu près l’étendue de mon bras droit projeté sur le côté, et si j’allonge ma jambe gauche vers le côté opposé, j’obtiens une distance d’environ un mètre vingt autour de moi : c’est ma sphère, et c’est aussi ce qui correspond à la distanciation sanitaire à respecter. Il faut donc que je me déplace avec la bulle imaginaire de ma kinesphère tout en respectant la bulle de l’autre.

Sur le fond, cette façon d’appréhender l’espace m’est assez familière. Ce qui l’est moins avec l’apparition de cette Covid est le fait de ne plus pouvoir se toucher.

Je me rends très vite compte que ne plus se toucher, se faire la bise, se serrer la main représente un vrai handicap dans nos relations sociales, amicales, affectives mais aussi professionnelles. Le toucher chez les danseurs est fréquent : nous sommes des êtres tactiles, car nous avons développé différentes techniques de toucher : vérifier un mouvement par le toucher, ajuster une posture en yoga, pratiquer des portés, jusqu’au *Partnering* ou contact improvisation qui est une technique inventive de mouvements qui passent à travers un toucher professionnel élaboré par les deux chorégraphes américains Lisa Nelson et Steve Paxton : dans cette technique, le point de contact entre deux corps est quasi permanent par le biais d’appuis et d’échanges de poids.

Comment imaginer une société dans laquelle le toucher est devenu un danger ? Devons-nous complètement revoir nos manières de nous saluer, de nous manifester de l’affection ? Quelles sont les nouveaux codes de conduite : devons-nous intégrer les mains jointes à l’indienne, le *Namasté*, ou devons-nous nous incliner à la japonaise, ou encore jouer des coudes ou se taper les pieds à la mode bretonne ? Chacun fait ce qu’il peut pour se dire bonjour, après un moment d’hésitation, les yeux dans les yeux.

Mais comment penser notre métier de danseur avec cette barrière de distanciation qui entrave nos mouvements, nos imaginaires et notre travail ? Je relis les différentes recommandations préconisées par le ministère de la santé en ce qui concerne les gestes barrières adaptés à l’activité du secteur chorégraphique : porter un masque en cours ou en répétition (une visière de protection peut-elle être envisagée ?) ; se nettoyer les mains avant chaque utilisation des studios et du matériel, avant et après chaque cours ; changer de tenues et de serviette tous les jours pour les danseurs ; prévoir dans le kit danseur une gourde remplie et un sac pour les chaussures portées à l’extérieur ; être particulièrement vigilant aux symptômes et alertes ; réduire la présence dans les locaux (limiter l’usage au minimum) ; définir un nombre de personnes au sol par m² et délimiter les espaces possibles de mouvements par des carrés au sol. Comment faire ?

Vers la fin du confinement, au mois de mai, j’ai décidé de reprendre le travail en studio avec la danseuse et artiste Ifang Lin. Nous avons créé une pièce courte de huit minutes sur une musique intitulée *Le mystère du grand macabre* composé par Ligeti. Nous avons respecté les gestes barrières, travaillé à distance et montré la pièce achevée pendant une après-midi douze fois de suite pour un public de dix personnes. Ces deux mois et demi d’arrêt de travail, de tournées, de perspectives et de projets m’avaient donné envie

Mathilde Monnier

de réfléchir et de retourner à la question de l’abstraction dans la danse. Trop de bavardages, trop de commentaires inutiles pendant cette période, où rien n’a été et n’est encore stable, auront influencé ce choix. Revenir à l’os de mon travail de danseuse, enlever les ornements, le superflu, l’inutile.

Aujourd’hui encore, je repense à ce qu’a écrit récemment le philosophe Jean Luc Nancy dans le journal *Libération* : Il faut arrêter de dire que cette période est une période de pandémie transitoire. C’est une période de mutation totale de notre monde d’aujourd’hui.

Je pense aussi au philosophe Sloterdijk qui imaginait déjà une société de bulles, de sphères quand il écrivait en référence à Platon que « les histoires d’amour sont des histoires de forme, chaque solidarité étant une constitution de sphères, c’est-à-dire d’espace intérieur ».

Je pense à cet espace intérieur, celui de nos corps, de la danse, de nos imaginaires, à nos espaces de projection. Je pense aussi au regard qui touche, aux mouvements solidaires que nous pouvons inventer pour vivre dans un monde différent, un monde de la culture que nous devrions changer, un monde en mutation que nous devons inventer. En ce mois d’août 20, alors que nous évoluons masqués, que le monde souffre encore, nous devons apprendre à vivre avec des incertitudes que, pour la première fois depuis la dernière guerre, nous ne pouvons ni anticiper, ni prévoir, ni maîtriser. Gageons que nous pourrions encore danser l’un contre l’autre en 21!.



Aurélien Dougé, *En suspens – Ne pas renoncer*, 2020

Diapositive de source inconnue photographiée
sur paysage de confinement



Aurélien Dougé, *En suspens – S'attarder là*, 2020

Diapositive de source inconnue photographiée
sur paysage de confinement



Marc
Oosterhoff

J'en ai mis du temps à commencer ce texte ! Ayant la chance d'avoir passé le semi-confinement entouré de champs et de chevaux, que dire qui ne soit pas des généralités sur la joie de découvrir la culture des courgettes, des balades en forêt ou encore sur le bonheur de ne pas changer de lieu durant plus d'une semaine ? Ce témoignage est donc un pot-pourri de questionnements inachevés et de réflexions en suspens...

Moi qui ai toujours été persuadé de l'importance de s'arrêter pour mieux voir où j'en suis. On peut dire que j'ai été servi! Dans ce sens, cette pause forcée a été une bénédiction. J'ai été frappé, comme beaucoup, par la drôle de sensation de voir tous mes plans futurs plongés dans l'incertitude la plus totale. Par conséquent, j'ai eu du temps pour penser à plein de trucs:

Alors que je défendais l'idée qu'il était de mauvais goût d'avoir des projections personnelles du type « dans dix ans j'aurai un enfant, je ferai des spectacles et j'habiterai à la campagne », je me suis rendu compte que mon agenda savait exactement ce que j'allais faire durant les dix-huit prochains mois, chaque jour, presque à l'heure près... Pourquoi donc me refuser à faire des plans sur le long terme au nom de la spontanéité et des changements imprévisibles de la vie, mais accepter de remplir mon agenda jusqu'à saturation au nom du travail ? Je n'ai toujours pas de réponse... Je crois que c'est juste le chic du métier... Ou alors pour y échapper, il faut vraiment être à l'écart du réseau et faire de l'autoproduction tout seul. Aussi possible... mais pas évident pour autant. Une autre prise de conscience fut celle de la rapidité à laquelle nous sommes capables de changer d'avis sur une même question. Passer de la peur à l'indignation, à l'indifférence, à l'excitation, à la détresse, tout ça en quelques semaines et

tout le monde trouve ça normal... Des gens qui il y a quelques mois m'expliquaient sagement que le virus du COVID-19 n'était qu'une sorte de grippe pas si dangereuse et que les médias en faisaient beaucoup trop, m'expliquaient deux semaines plus tard pourquoi il est vraiment crucial de toujours porter le masque dans les lieux publics et de respecter les distances sociales. J'ai personnellement changé au moins dix fois d'avis sur les impacts qu'aura cette crise sanitaire sur nos vies et sur le monde. Je me suis aussi dit que là quand même ça suffit de travailler en permanence ! Il est grand temps de prendre le temps de vivre parce que c'est pas si mal quand même d'en faire un peu moins ! Et voilà, les théâtres rouvrent et je suis de nouveau avec un agenda complètement débile qui nécessite un doodle sur six mois pour prendre un café avec des copines et des copains. J'ose espérer que j'ai quand même appris quelque chose dans tout ça.

Mais plus que tout, cette crise m'a confronté à quelque chose dont je ne me serais jamais douté : ma relation aux informations et aux médias. Sans crier garde (ou « gare », entre nous, j'ai jamais très bien compris cette expression), des gens plus ou moins proches de moi se sont mis à parler de théories complotistes abracadabrantes comme si c'était des vérités partagées par tou-te-s. Des personnes commençant des phrases avec des accroches du type « Bon, on sait bien que... » ou « Apparemment... » et après qui parlent en expert-e-s de Bill Gates, des vaccins, de la 5G ou des puces dans le corps sans aucun signe de blague ou de deuxième degré. De manière moins extrême, j'ai vu des personnes qui partagent au quotidien leurs localisations avec *google.maps* ou *instagram* et qui s'indignent que beaucoup de monde soit enclin à installer l'application *swisscovid* parce qu'ils-elles « sont d'accord de se faire tracer en permanence et de leur plein gré ». Quel drôle de monde... J'en déduis que ces personnes ont plus confiance en les géants de la Silicon Valley qu'en leur propre pays.

Que
penser ?

Que
penser?

Que
penser ?

Que
penser ?

Que
penser ?

Que
penser ?

Que
penser?

Que
penser?

Que
penser ?

Que
penser ?

Que
penser ?

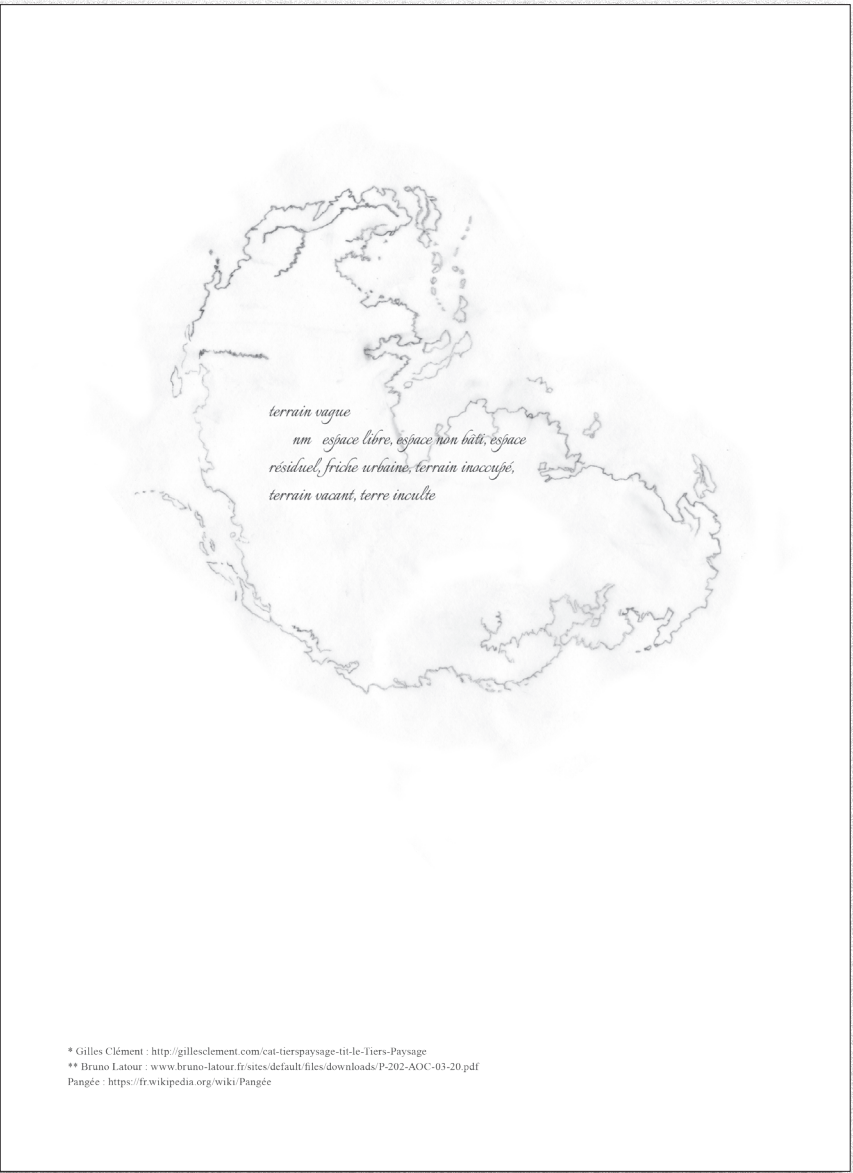
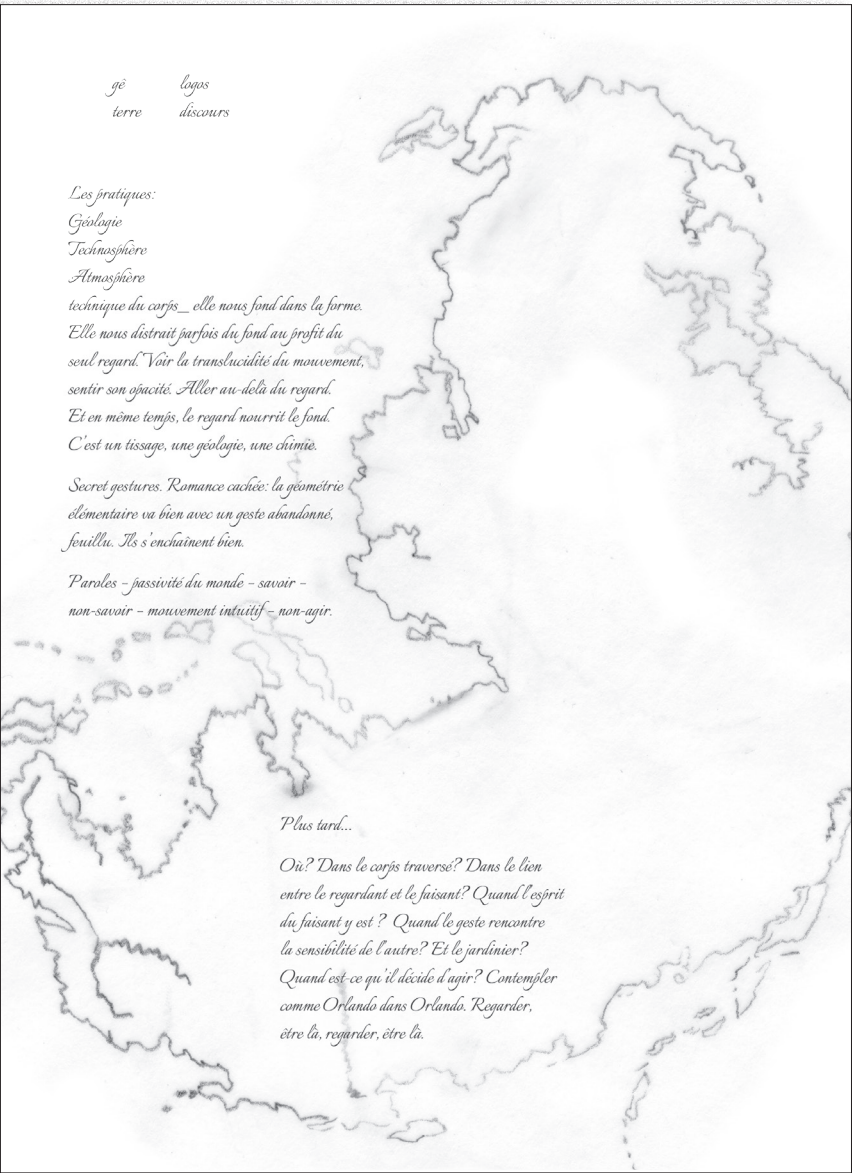
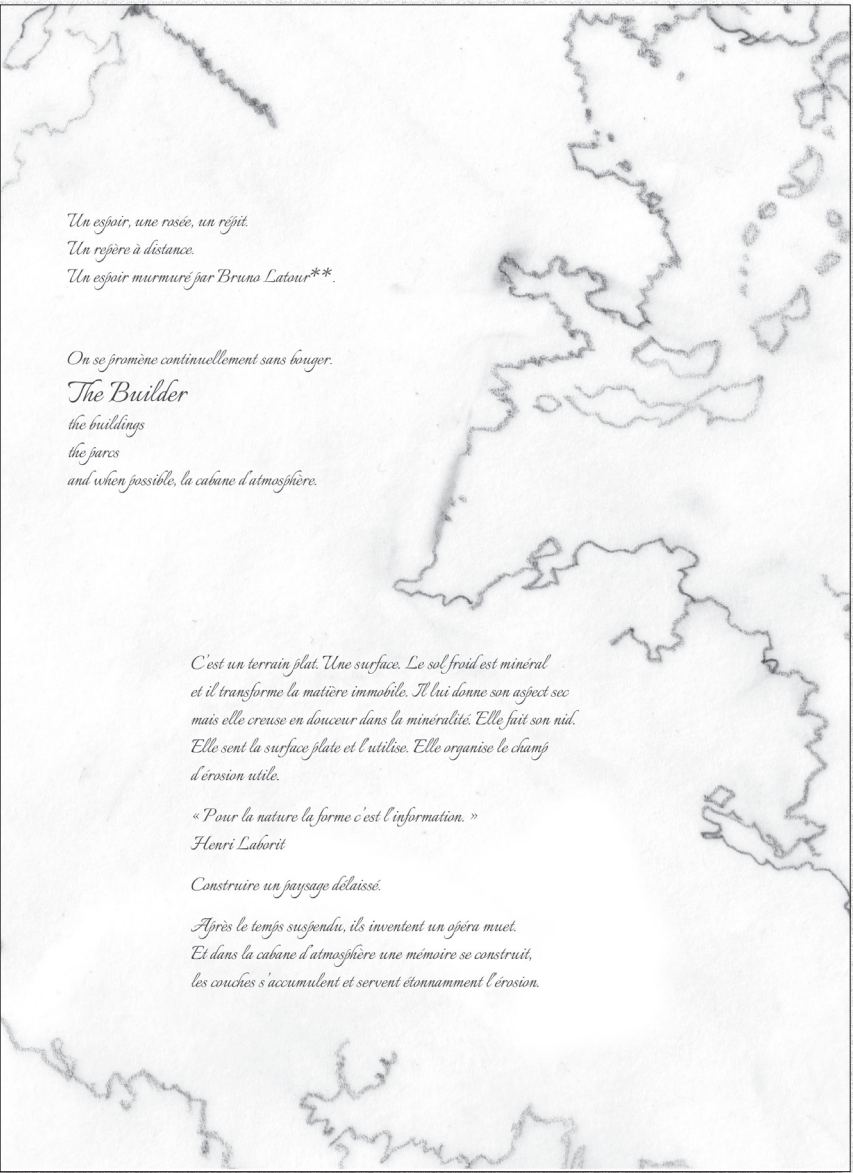
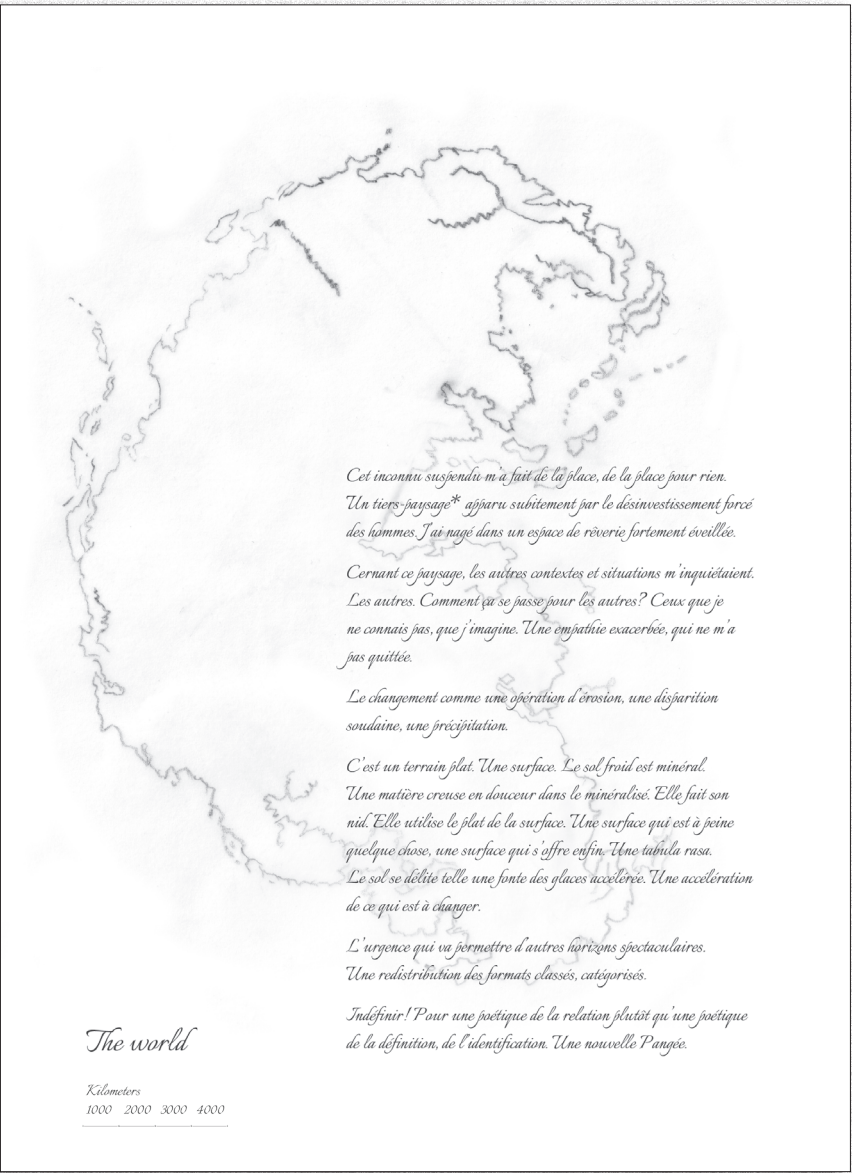
Je n'ai pas vraiment su comment réagir à tout ça.

Il est vrai que les décisions gouvernementales ont un impact plus que jamais palpable dans nos vies et que beaucoup de choses peuvent être discutées, ou remises en question, mais il m'a semblé d'un coup impossible de parler de réelles problématiques autour de cette situation extraordinaire à cause de toutes ces absurdités qui étaient sans cesse remises sur le tapis. Je suis le premier préoccupé de savoir comment va évoluer notre monde à travers cette pandémie, j'ai soif de discussions endiablées autour des thèmes de la responsabilité individuelle face à cette crise, de cette peur de vivre dans un monde aseptisé, des *fake news*, ou de la phrase « l'enfer est pavé de bonnes intentions ». Mais afin d'avoir un vrai débat nous devons parler des choses réelles et cesser de toujours remettre en doute certaines vérités, ce qui nous empêche de voir le problème sous son vrai jour.

Donc oui, je me suis rendu compte qu'en fait il était de la plus haute importance de faire confiance au monde scientifique et au vrai travail journalistique, même si comme ils-elles disent eux-elles-mêmes: il y a plein de choses à découvrir et la majorité des découvertes actuelles ne sont que provisoires! Et si tout semble être de plus en plus le bordel autour de nous et que nous avons l'impression de ne plus rien y comprendre c'est justement parce que nous nous sommes mis à douter de tout. En résumé, j'ai compris une chose assez simple: garder un sens critique, c'est bien, mais ne plus croire en rien, ça ne fait pas avancer le schmilblick. Je ne pensais pas finir sur de si belles paroles.

Trần Trần





- ça va ?
- ça va
- C'est quoi qu'on voit derrière... ah oui. Tu es dans ta cuisine!
- Elle est en retard, non ? On avait dit 10h
- Elle arrive
- Hello
- Coucou
- J'étais dans la salle d'attente
- Il y a une salle d'attente ?!

TOO EARLY TO PANIC

ACTE 1
LA SÉRIE NE SE FERA PAS

- J'ai réfléchi. On doit transformer l'épisode 1 en film
- Une série TV au théâtre, qui retourne au cinéma... un concept quoi
- On tournerait en petite équipe
- Il faut tout réécrire
- On est capables
- Il faut une équipe
- On a les moyens de faire un film ?
- Un film expérimental plutôt alors
- On a dit qu'on faisait une série populaire
- On peut faire un film expérimental *populaire*, non ?

ACTE 2
LA SÉRIE NE SE FERA PAS

- J'ai réfléchi. On doit faire l'épisode 1 dans le parc La Grange. À distance. On mettrait juste la machine à laver et on jouerait en plein air, sur une estrade
- Tu fais quoi des spectateurs, spectatrices ?
- On leur donne des casques, ça s'écoute de loin
- Le problème, c'est qu'on a 9 comédiennes et comédiens. Il faut réduire les scènes
- Ou alors on fait un truc itinérant
- Ah oui, c'est une super idée ça
- Bon. On n'a pas encore les autorisations de faire du théâtre dans le parc

ACTE 3
LA SÉRIE NE SE FERA PAS

- J'ai réfléchi. On doit faire un oratorio. Pas de décor, juste des micros et travailler avec le son
- Je déteste les oratorios
- Si les théâtres réouvrent, le public peut être là, si les

- théâtres restent fermés, c'est une pièce radiophonique. On est super souples.
- Très malin, j'adore
- J'aime pas les oratorios
- Oui, oui, c'est pas le projet, mais le but c'est que la série commence. Si on n'a pas les infos de l'Épisode 1, personne ne va rien comprendre
- Ok. Mais j'aime pas les oratorios
- En plus, si les théâtres n'ouvrent pas, les gens à la technique n'auront rien à faire. Je me disais que l'on pourrait leur proposer d'écrire des cartes postales aux spectateurs, spectatrices pour les inviter à aller écouter l'Épisode en audio. Comme on ne voyagera plus, on enverrait des cartes postales de nos voyages théâtraux
- Ah oui, on pourrait éditer des cartes postales *Vous êtes ici*
- J'aime pas les oratorios, j'aime pas les cartes postales. Moi je fais du théâtre

THINK. WE MUST

ACTE 4
LA SÉRIE NE SE FERA PAS

- J'ai pas dormi. On doit tout changer
- Le problème, c'est la bouffe, on ne fait que ça manger, dormir, zoomer
- Forcément, avec les réserves que tu as faites à Aligros
- On doit tout changer. On doit penser le théâtre autrement. On a une troupe de comédiennes et comédiens, on a des autrices et des auteurs qui n'ont pas fini d'écrire les textes de la série. On doit fonctionner comme un laboratoire réactif. On doit constituer un collectif. Écrire en direct. Parler vraiment de ce qui nous arrive maintenant.
- Les autrices et auteurs au pouvoir ?
- On doit penser le théâtre autrement
- Pas que le théâtre
- Déjà le théâtre
- Qu'est-ce qu'on en a à foutre du théâtre ?

LES ANIMAUX SAUVAGES PRENNENT LES VILLES

- Les théâtres ont un rôle majeur à jouer dans notre capacité à nous réinventer. On doit les investir autrement. Des lieux refuges ?
- Mais on s'en fout du théâtre. Le problème maintenant, c'est la vie. Comment on va vivre ? Quelle société on veut ? Le corona c'est une chose, mais le reste on en fait quoi ? On fait quoi du réchauffement climatique ? On fait quoi des voitures qui saturent les villes ? On fait quoi des avions qui décollent toutes les 5 min ? On fait quoi des poires importées d'Argentine ? On fait quoi des oiseaux, des plantes, de cette terre où on essaye tout-tes de vivre ? On voit bien qu'en fait, ce ralentissement nous apaise. C'est ça qui est important. Le théâtre, c'est fini
- Je ne suis pas d'accord
- On doit s'engager. On doit prendre la ville. Renforcer les circuits courts. Changer de paradigme. Se relier autrement avec les autres espèces végétales et animales
- Oui, mais je crois aussi à la puissance du récit. On doit commencer par ça

CHANGER DE RÉCIT

— On doit parler aux auteurs et autrices de la série

ACTE 5
LA SÉRIE NE SE FERA PAS

- La fable ne tient plus. L'histoire est périmée. On est dans l'effondrement. On y est. On ne peut plus raconter cette histoire aux gens. On doit abandonner la fiction pour être en connexion directe avec le réel
- Pas du tout. La faille est au contraire ultra métaphorique. On n'a plus besoin d'expliquer. Ce n'est plus une projection, c'est du réel
- Les trous, ça nous parle à fond
- C'est super important de rester avec l'histoire

- des failles
- Oui, mais on avait écrit cette histoire pour secouer les esprits, donner le courage de s'engager, de changer les choses. Avoir des outils
- C'est toujours là
- Moi, j'ai encore plus envie d'y aller
- Le truc, c'est qu'avec ce confinement, on doit rajouter la question du sécuritarisme. On doit sortir de l'utopie un peu gentille gentille. On est traqué, fiché, surveillé. On doit raconter ça
- Il y a aussi la question du numérique
- Et de la santé
- La rumeur aussi
- Ouais, c'était pas traité ça dans la série, on n'avait pas vu venir

NOUVEAUX RITUELS

ACTE 6
LA SÉRIE NE SE FERA PAS

- T'as fait quoi à tes cheveux ?
- Rien. On dirait que j'ai fait quelque chose ?
- J'ai pas beaucoup de temps, je dois faire à manger avant le cours de ma fille
- Alors ?
- Le budget
- Si on ne peut pas faire cette recherche de fonds auprès des entreprises, on est en déficit
- C'est gênant, limite indécent d'aller demander du fric maintenant
- Clairement
- Dans ce cas, on doit réduire. Le plus simple ce serait d'enlever un épisode
- Impossible
- C'est ça ou on ne fait pas la série
- Le seul endroit où on pourrait alléger dramaturgiquement c'est au 3.
- Tu es au courant qu'il y a quelqu'un qui est en train de vider ton frigo derrière toi ?
- Salut !
- Salut !
- Moi, je trouve hyper dommage que justement on allège le 3 alors que c'est dans un théâtre alternatif
- On doit couper quelque part
- Se recentrer sur les voyages, c'est beau
- On ne sait déjà pas si on va pouvoir faire le 1 et le 2. Pourquoi réduire

- l'Épisode 3 ?
- Justement, le 3 pourrait être radiophonique. Pensons déjà à des formes plus modulables
- Deux ans de boulot pour au final faire un feuilleton radio...
- Moi j'aime bien les feuilletons radio

RALENTIR

ACTE 7
LA SÉRIE NE SE FERA PAS

- On ne peut pas aller chercher le poulpe à Naples
- Mais ça va, c'est pas encore foutu
- Le problème, c'est combien de temps l'Italie va rester en quarantaine
- Moi, je me demande si avec tout ce qu'on vit, c'est juste d'avoir un poulpe sur scène. Toute cette infrastructure, l'aquarium, l'eau à préparer, alors qu'on voit bien, on doit apprendre à être super légers et légères sur cette terre
- En plus, le poulpe est méga mieux payé que nous pour l'instant...
- Justement. Ça passe par là ce changement de paradigme. On a plus que jamais besoin de se déplacer dans notre rapport aux autres espèces

ACTE 8
LA SÉRIE NE SE FERA PAS

En tous cas si on doit obliger les spectateurs, spectatrices à porter un masque pour aller au théâtre, c'est sans moi

ACTE 9
LA SÉRIE NE SE FERA PAS

- S'il y a un projet qu'on doit faire dans notre saison, c'est la série
- Pareil
- Moi aussi je suis d'accord. On dirait que vous avez écrit le feuilleton spécialement pour la période
- C'est maintenant, maintenant, ça parle de nous maintenant

ON EST SUPER SOUPLES

ACTE 10
LA SÉRIE NE SE FERA PAS

- On doit réfléchir à des nouveaux espaces théâtraux où on peut se réunir en gardant la distance. Par exemple, la patinoire des Vernets

- Ou Sicli
- La patinoire des Vernets, symboliquement ça raconte quelque chose
- J'appelle ? Je me renseigne pour savoir si c'est possible

ACTE 11
LA SÉRIE NE SE FERA PAS

- Si on doit ficher les gens qui viennent au théâtre. Demander leurs noms et téléphones... Je préfère tout arrêter. Participer au renforcement du contrôle de l'État sur les individus, c'est sans moi

ACTE 12
LA SÉRIE NE SE FERA PAS

- Si on ne peut pas faire de théâtre, on ne fait pas de théâtre. C'est tout. On accepte. On accepte que ça change, que ce ne soit pas possible, que c'est arrêté

ACTE 13
LA SÉRIE NE SE FERA PAS

- On verra. Ok ? On verra. On a fait des plans A, B, C, D... j'en peux plus, j'ai le cerveau en compote. J'ai comme une *zoom fatigue*. Vidée. On sait pas. On n'est pas épidémiologistes à la fin. On n'est pas managers. On n'est pas voyantes. Le seul truc à faire, c'est se calmer. Calmer le cerveau. Respirer, regarder les arbres, le lac, aimer, être bien, méditer pourquoi pas. Le reste on verra.

ACTE 14
LA SÉRIE SE FERA

Mails

18 juin 2020 16:4, laurent pichaud a écrit:

Bonsoir,
merci de cette relance, et désolé de mes tergiversations. Je n'arrive pas à me projeter dans votre proposition alors même que c'est important d'y répondre et de me poser ces questions. En fait, c'est comme si je n'arrivais pas encore à formuler quelque chose de clair, comme si — le flottement faisant partie de notre actualité mondiale — il fallait que je trouve une réponse flottante aussi, et je n'arrive pas à trouver un format: texte, image, dessin, pour accueillir ce flottement et vous l'adresser. Je vous donne d'ici demain une réponse ferme sur mon engagement ou pas, en tout cas merci et bravo pour cette proposition généreuse, à demain, Laurent Pichaud

25 juin 2020 à 10:49, Journal ADC <journal@adc-geneve.ch> a écrit:

Cher Laurent,
c'est déjà une belle réponse! On peut aussi laisser ce flottement flotter encore un moment si tu le veux, et on verra si en août quelque chose se pose? Et si ce n'est pas le cas, alors nous aimerions bien pouvoir utiliser ces quelques lignes qui disent déjà très joliment et clairement quelque chose de cette situation. Bonne journée, Jonas

02/07/2020 à 13:13, laurent pichaud a écrit

Bonjour
merci pour ta gentille réponse.
Alors laissons flotter ces quelques lignes encore un peu, et voyons comment l'été aura fait fluctuer cette atmosphère, salutation d'un sud, laurent

22 juin 2020 à 19:15, marco berrettini a écrit:

Pardon de répondre en retard.
Voici ce que j'aurai à dire, si ce n'est pas trop tard: Je fus surpris de l'effet que le confinement a eu sur moi. Je pensais continuer à m'entraîner à la maison, courir dans les rues, faire des recherches sur internet pour les projets de la C^e mais... cela dura 2 semaines et ce qui s'enchaîna fut une longue période d'apathie, fatigue nerveuse, accompagnée par un manque total de motivation pour le travail.

Mes journées furent remplies de reportages sur le virus mais surtout sur le système économique mondial, le système monétaire et politique. Cela m'a conduit à des conclusions qui ont accentué ce que je pensais déjà auparavant de la danse et du secteur culturel occidental: nous sommes aussi fautifs que les politiques si «ça va mal», si «on ne s'entraide pas assez», si «l'inflation va considérablement frapper le secteur culturel dans les années à venir». Pour moi il ne s'agit pas de commencer à «réinventer» des danses sur internet ou faire des vidéos de mon entraînement à la maison, mais d'une prise de conscience que tous les secteurs de la vie en société sont connectés ensemble et que nous avons la responsabilité de comprendre le système afin que nos travaux chorégraphiques soient habités par cette conscience. Je dis cela sans aucune naïveté ou désir d'arrêter la danse, mais il est évident que le milieu de la danse s'est forgé un profil «bobo» depuis les années 90 et nous ne sommes pas prêts d'en sortir. Je réémerge tout doucement de ma léthargie et ce que ce confinement a pu faire en moi je le saurai que plus tard, je le remar-

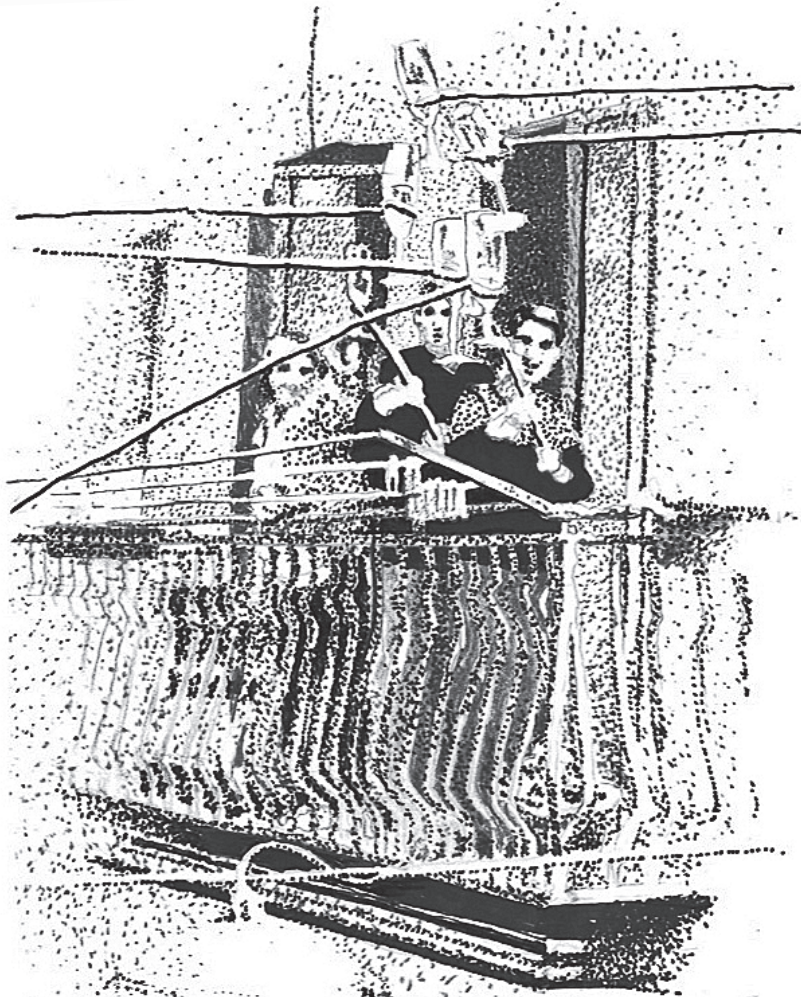
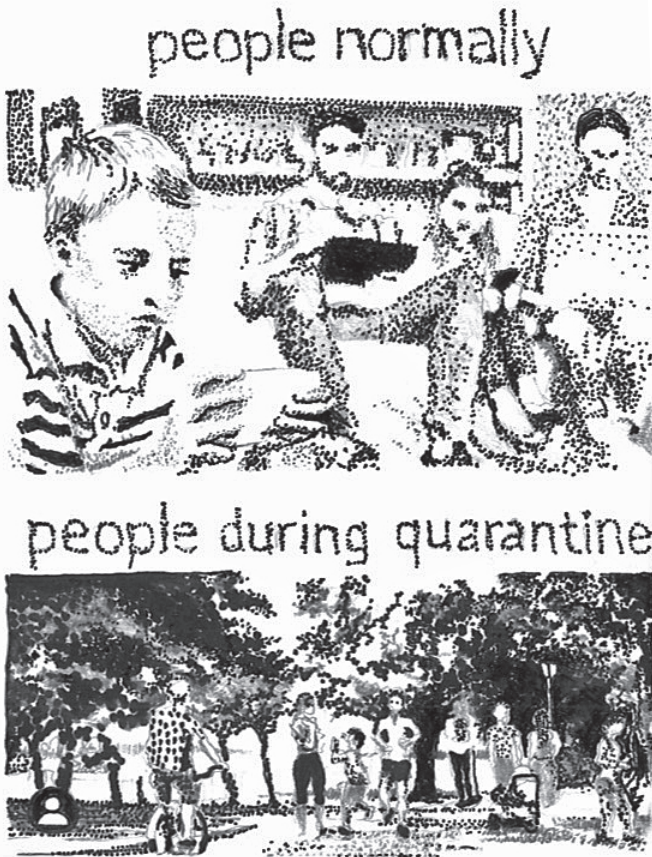
querai quand soudainement je serai surpris de mes propres phrases ou décisions... Je me suis battu en France dans les années 90 pour le maintien du chômage des intermittents du spectacle mais c'est à se demander, à l'image des militants de 68, si nous étions suffisamment lucides et humbles face à nos propres revendications. J'espère que les théâtres ne seront pas submergés de pièces de danse «à message» et que la danse restera partiellement un mystère à qui la pratique et à qui la regardera. On ne peut pas m'extirper quelque chose que je ne connais pas moi-même. Il est normal de faire «un premier point» sur ces derniers mois, sur cette crise de la pandémie, mais je pense que le pire est encore à venir dans les prochains mois ou disons, dans les deux ans qui sont devant nous. Pour ceux qui «disparaîtront» de la scène de la danse, ce ne sera pas le virus qui aura été fautif mais le système économique européen/occidental; et ça c'est important à comprendre. Marco Berrettini

02/09/2020 à 15:32, madeleine fournier a écrit:

Chère ADC,
Je m'excuse mais je n'ai pas réussi à répondre à votre proposition de participation à une réflexion sur la situation actuelle. J'ai eu plusieurs sollicitations de ce genre depuis le confinement/déconfinement mais je trouve vaines mes tentatives de mettre des mots sur une situation si complexe, floue et urgente. Ce moment de l'histoire que nous vivons mérite une réflexion sérieuse et aujourd'hui je ne me sens pas capable d'apporter une réflexion qui vaille à ce sujet. Je n'arrive pas à affirmer quoi que ce soit et l'errance de mes pensées et de mes observations ne me semble pas valoir la peine d'être partagée dans le cadre d'une édition. Je ne peux que partager mon sentiment d'impuissance, je préfère donc m'abstenir. En revanche, si il n'est pas trop tard, je souhaite partager les mots de Donna J. Haraway dans la préface de *Vivre avec le trouble*, Les éditions des mondes à faire:

«Nous vivons des temps perturbants et confus, des temps troublants et troublés — et quand je dis «nous», je veux dire tout le monde sur Terra. Devenir capables d'y répondre, ensemble, dans toute notre insolente disparité, telle est la tâche qui nous incombe. Les temps confus débordent de peines et de joie. De peines et de joies avec leurs motifs largement injustes, avec des destructions inutiles de ce qui a cours et des résurgences nécessaires. Nous devons créer de nouvelles parentés, des lignées de connexions inventives. Nous devons apprendre ainsi, au cœur d'un présent épais, à bien vivre et à bien mourir, ensemble. Il nous faut semer le trouble, susciter une réponse puissante à des événements dévastateurs. Nous devons aussi calmer la tempête et reconstruire des lieux paisibles. Lorsque l'heure est à l'urgence, pour bon nombre d'entre nous, la tentation est forte de remédier aux troubles en nous efforçant de rendre sûr un futur imaginaire, en stoppant l'arrivée de quelque chose qui plane sur l'avenir ou en faisant table rase du passé du présent afin de préparer les lendemains des générations à venir. Vivre avec le trouble n'implique guère une telle relation à ces temps que l'on nomme «futur». Il s'agit plutôt d'apprendre à être véritablement présents, à être davantage que de simples pivots évanescents entre un passé (affreux ou édénique) et un avenir (apocalyptique ou salvateur), à être des bestioles mortelles, entrelacées dans des configurations innombrables et inachevées de lieux, de temps, de matières et de questions, de significations.» Bien à vous, et au plaisir de se rencontrer bientôt, Madeleine

«Pendant le confinement j'ai entrepris de faire une archive de la créativité et de l'humour des usag-ères des réseaux sociaux, comme des arrêts sur images réalisés à partir de vidéos virales, ralentissant leur fugacité par une technique de dessin pointilliste lente au feutre et au crayon. À ce jour, il y a 33 dessins.» Yan Duyvendak



Adina Secretan

Août 2012

Il y a huit ans, presque jour pour jour, emmenée par les chorégraphes Lucie Eidenbenz et Chris Leuenberger, je participe à une rencontre qui transforme-ra durablement ma manière d'envisager la pratique des arts scéniques.

Avec des artistes travaillant régulièrement en Suisse — entre autres Olivia Csiky Trnka, Katy Hernan, Simona Ferrar, Marcel Schwald, Tabea Martin, Violetta Perra, Louis Sé —, nous débarquons dans les montagnes de Suisse centrale, dans une petite communauté vivant de permaculture et d'accueils variés, pour partager plusieurs semaines de création et de rencontre, avec une vingtaine d'autres personnes pratiquant les arts scéniques et résidant sur tous les continents. Ces personnes sont liées par un réseau autogéré, dont plus personne ne connaît les ramifications ni le nombre d'individus impliqués. Ce réseau porte le nom, à la fois gentiment auto-ironique, à la fois complètement programmatique, de *Sweet & Tender*.

Sweet & Tender naît quelques années plus tôt, à Vienne, dans l'un des temples de la danse contemporaine, *ImPulsTanz*. L'histoire, telle qu'il m'aura plu de la retenir — et peut-être même de la réinventer en partie, car je n'y étais pas — voudra qu'un soir dans une cuisine, une dizaine de personnes, venues de toutes sortes de coins du monde pour se dédier à la danse, se seront avoué se sentir déjà épuisées. Épuisées de serrer les dents et de jouer des coudes, dans un contexte d'hyper-concurrence, de marché, de sélectivité et de dureté généralisée.

Ne pourrait-on pas faire autre chose ?

À partir de ce jour, une pratique se met en place, sous forme d'expériences nomades

et ponctuelles allant de villes en villes, où des artistes invitent des artistes qui à leur tour invitent d'autres artistes, pour partager plusieurs semaines de création et de réflexion, ensemble. *Sweet & Tender*: la gentillesse est comme prise au mot, et mise au défi.

L'entraide et la transmission mutuelle des savoirs sont au centre; mais au lieu d'ériger la bienveillance comme un dogme bien-pensant à priori, il s'agit d'abord de la tenter comme une pratique. *What would I like to learn, or what do I need? And what can I offer?* Ce sont là les impulsions-clés et le mouvement de départ, par lesquels se développent peu à peu, ville après ville, des outils concrets pour expérimenter, créer, et apprendre ensemble.

En 2012, le réseau arrive donc là-haut, sur la montagne helvétique. Je m'aère la tête jour après jour, au contact de toutes ces personnes qui mettent librement à disposition leurs expériences passées, leurs outils, leurs ratés, leurs savoir-faire, et leurs interrogations.

La sensation première, presque physique, est celle d'une libération. Une bonne grosse bouffée de vent, dans une pièce trop longtemps tenue close.

Libération formelle ou disciplinaire, d'abord, par l'autorisation collective d'expérimenter une multiplicité de formats, d'esthétiques, et d'approches; même ce qui ne serait pas familier, même ce dont on serait à priori dans l'ignorance, ou ce qu'on serait dans l'incapacité de faire.

Libération conceptuelle ensuite, au travers des idées qu'il est possible de lancer à tout va, y compris les plus absurdes. Les impulsions créatrices semblent protégées par les nombreux bras de ce grand collectif. À l'abri dans tous ces bras qui nous portent, il y a une permission totale de se vautrer: au fond, la chute ne fera pas si mal. Il apparaît soudain que les coups de faiblesse et les coups de force artistiques coopèrent en réalité les uns avec les autres, s'appuient les uns sur les autres. Le premier

jour de cette résidence n'aura-t-il pas, d'ailleurs, été consacré à découvrir en détail le système d'engrais et de fosse septique de la communauté ? Le déchet fait partie intégrante du territoire, et il peut même le nourrir. Se débarrasser du danger et du tabou de faire possiblement de la merde se révèle une expérience initiatique, et extraordinairement joyeuse. Comme s'il s'agissait, pour commencer, de retrouver ce pot d'il y a longtemps, rempli de nos premières grandes œuvres victorieuses.

Puis, libération temporelle, et rythmique: certaines performances, installations, pièces sonores ou matériaux chorégraphiques se réalisent en quelques heures à peine, sur un coup de tête; d'autres sont travaillés soigneusement durant plusieurs semaines, ou prolongent une recherche de plusieurs années. Le développement patient d'une même proposition cohabite ainsi avec des modes d'actions au contraire élaborées sur le très court terme, qui permettent alors aussi une approche plus réactive, rapide, et instinctive. Les rythmes de travail n'ont pas de règles fixes et préconçues, et il est soudain possible de se lancer directement dans la recherche active et dans l'action, sans avoir dû nécessairement passer préalablement par des mois de préparation administrative et conceptuelle.

Libération spatiale, également: en raison de l'explosion créative portée par une vingtaine ou trentaine de personnes selon les jours — et qui a alors lieu, littéralement, de tous côtés —, certaines normes architecturales se dénouent. La table pour se parler, le studio pour répéter et la scène pour montrer ne sont pas les uniques rituels spatiaux à disposition. Les 4 murs tombent, comme par nécessité territoriale. L'espace public, notamment, est largement investi, tout comme des recoins intérieurs oubliés. Certains espaces sont revalorisés ou détournés de leur utilisation première, d'autres permettent des porosités et des superpositions d'usages. En lieu et place de s'imposer à son environnement et de con-

Court-circuit

struire des espaces neufs ou montés de toute pièce, le collectif apprend à cohabiter avec le territoire qui l'accueille, à l'explorer, à le connaître, à l'écouter et à jouer avec lui. Émergent alors un plaisir et une curiosité de faire avec l'existant, et de composer à partir de ce qui est déjà là.

Libération identitaire aussi, par le fait de se débarrasser d'une conception uniformisée de l'*authorship*, d'une insistance rigide de la paternité, ou de soucis d'appartenance. Certaines propositions artistiques sont lancées à l'initiative d'une seule personne et ouvertes à qui voudrait contribuer à la développer, d'autres sont travaillées et répétées au travers de la stricte alliance de trois personnes et mijotent dans le secret d'un espace fermé, d'autres se font en solo, et d'autres encore sont issues d'une telle chaîne de vols consentis et de réappropriations successives, que plus personne ne sait à qui elles pourraient bien encore « appartenir ».

Durant la même journée, on change de rôle plusieurs fois, passant de porteu-se-x-r de projet, à interprète, aide « petite main », public-test, colloco', invisible, documentariste. Des curatrices s'activent avec des créatrices sonores et des danseurs, sans que les curriculums respectifs ne soient particulièrement perceptibles, connus ou énoncés.

Le statut des personnes, tout comme la discrimination symbolique des tâches dites « nobles » ou « ingrates », perdent de leur tranchant. Faire des cafés pour tout le monde ne signifie pas que l'on est une assistante de genre féminin, décharger le matériel pesant d'un camion ne signifie pas que l'on est un auxiliaire technique de genre masculin, et donner une conférence ne signifie pas que l'on a une thèse en poche. Le collectif lui-même n'est la plupart du temps pas très au clair sur ses

propres contours, et sur le nombre de personnes qui le composent exactement, au fil des semaines.

Enfin, libération de la pression de l'*engagement*, et des *attentes*: l'échange de savoirs, l'échange de pensées, l'échange d'aide, de pratiques et de bons procédés, envisagés simplement comme un échange possible, suffisent amplement comme contrat de départ. Dès lors, telle chorégraphie arrivée exténuée de plusieurs mois de tournée pourra ainsi dormir tout son soûl, durant des jours entiers. Personne ne lui lancera qu'elle « n'est pas payée pour dormir ». Car d'une part, personne n'en aurait l'autorité, mais, d'autre part, personne ne pense à raisonner de cette manière.

Dans un collectif suffisamment grand, actif et vivant, il n'y a pas d'individu obligatoirement *utile*; prendre soin pourra alors aussi signifier accepter la non-productivité la plus complète de certaines personnes, si c'est ce dont elles ont besoin, ou envie. Personne ne porte l'ensemble sur ses seules épaules: si chaque individu est infiniment précieux, personne n'est cependant indispensable, et ce constat ne résonne pour une fois ni comme une sanction, ni comme une menace: il résonne comme un cadeau. L'étau moral, qui compacte entre elles les notions de travail, de mérite, d'effort et d'équité se desserre progressivement, avec simplicité.

Au contact de cette bouffée d'air, jour après jour, un malentendu se dissipe peu à peu pour moi: le collectif, ce n'est pas nécessairement s'engager et disparaître en faveur, et au nom, d'une structure supérieure supposément homogène, qui serait le groupe ou le « projet collectif ».

Ce n'est pas nécessairement faire des réunions interminables pour s'assurer d'avoir un consensus autour du moindre détail, ni s'inquiéter d'attendre l'autorisation du plus grand nombre, avant de pouvoir acquérir une capacité d'action.

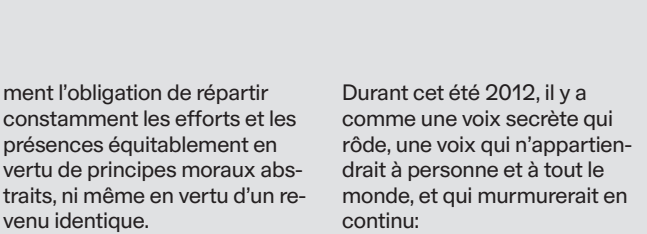
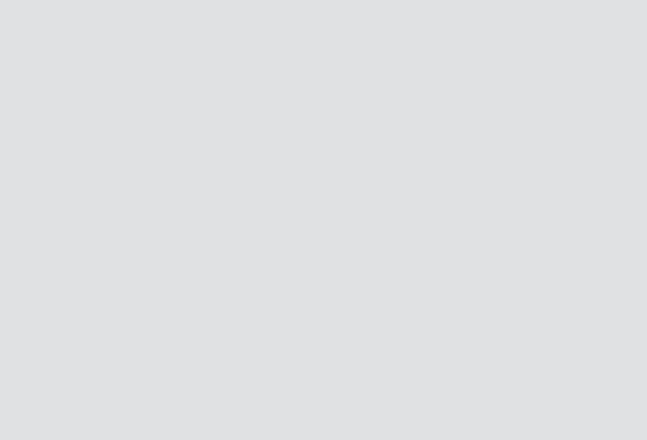
Ce n'est pas nécessairement « faire la même chose au même moment, ensemble ».

Ce n'est pas nécessaire-



Lisbeth Gruwez

dessins



ment l'obligation de répartir constamment les efforts et les présences équitablement en vertu de principes moraux abstraits, ni même en vertu d'un revenu identique.

Et ce n'est pas nécessairement arrondir les angles, pour ne conserver que ce qui serait un dénominateur commun, démocratiquement identifié.

Le collectif peut avant tout se révéler un extraordinaire espace d'autorisation et de protection, offert justement à l'autonomie et à l'autodétermination de chaque personne. Tout en se sensibilisant, peu à peu, à percevoir avec acuité et curiosité la singularité et la multiplicité des places, des positions et des actions des autres êtres, et à se soucier que chaque être, y compris soi-même, s'y sente bien.

Dans un parcours de vie construit sur l'habitude de répondre correctement à des attentes (parentales et scolaires notamment), puis sur l'inquiétude d'être sélectionné-x-e et reconnu-x-e par des autorités multiples, avant de devenir si possible une autorité soi-même s'exerçant sur d'autres personnes ou sur d'autres entités comme forme d'accomplissement social, cette voix que j'entends sur la montagne semble avoir un timbre nouveau.

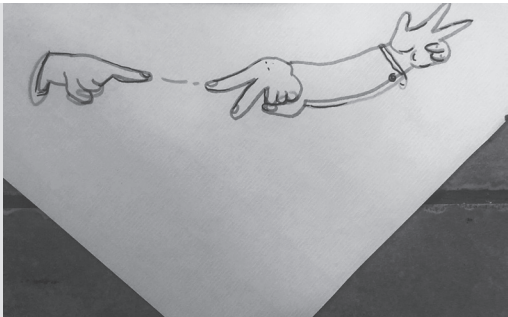
L'expérience collective se révèle une pratique d'écoute et d'observation de l'environnement et des êtres qui l'habitent, mais aussi d'accueil des désirs variés, des imaginaires qui émergent, tout comme des frictions, des contradictions et des conflits, qui ne sont pas nécessairement perçus d'emblée comme des échecs, ou des forces dange-reuses. Prendre soin de l'espace de mouvement, de parole et d'action de l'autre, et offrir des efforts en vue d'augmenter la capacité d'agir de l'autre, cela augmente aussi, in fine, la sienne, et celle de tout le monde. Il y a comme un cercle vertueux, de joies et d'émotions bienfaitrices, qui libèrent les imaginaires, sur ce qu'il est possible de faire et de créer. Des émotions liées à la puissance d'agir retrouvée, ou élargie.

Je découvre ainsi que le travail de création, horizontalement organisé en grand nombre de personnes, peut se révéler un biotope auto-généré d'alliances complexes, de solitudes choisies, de rythmes incohérents, d'esthétiques contradictoires, d'absences prolongées, d'apprentissages mutuels et de conflits reconnus, sans que ses forces de joie et d'« empouvoirement » créatif, individuel et collectif n'en soient diminuées, au contraire.

Je découvre un territoire mouvant et vivant, où personne ne tient une vue d'ensemble, et où pourtant les choses se font, naissent, grandissent, vivent. Un territoire vivant où se dessinent des dramaturgies et des narrations multiples, au fond tout aussi « cohérentes » et « valables » que celles qui offrent une expérience panoptique et maîtrisable dans sa totalité.

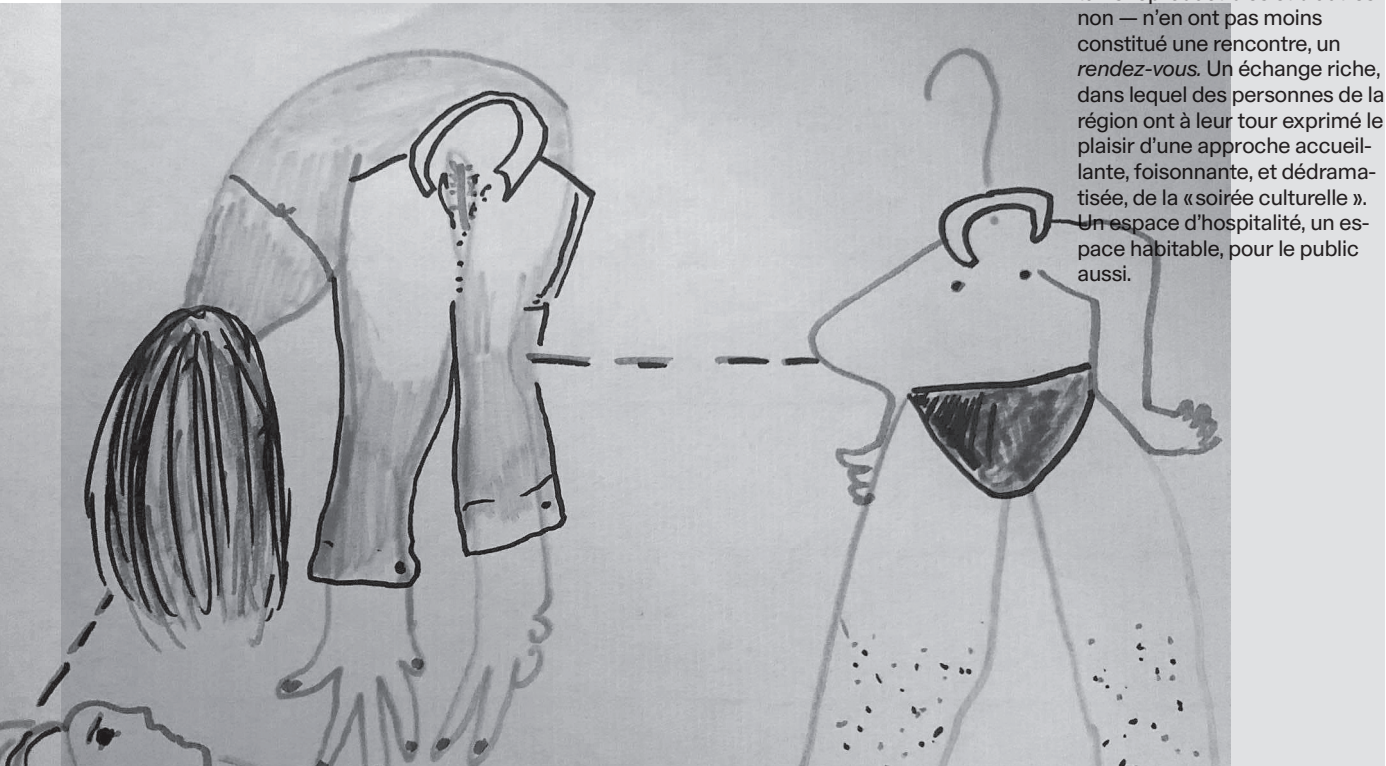
Au cœur de l’Oberland, tout près de la Suisse mythologique des alliances et des pactes, je découvre, en pratique, que le consensus n’implique pas nécessairement la renonciation des multiples singularités affirmées. Et je découvre, même, que la coopération n’implique pas nécessairement le consensus.

Au fil des semaines de cette expérience intense, et nouvelle pour moi, se développe alors aussi une sensation peu connue jusque-là dans mon parcours professionnel: une dédramatisation générale de l’art, et de mon métier. Une dédramatisation qu’il convient peut-être d’appeler, tout simplement, plaisir. Un plaisir immense, de pouvoir créer et développer des formes, hors de la «survie sur le marché», du drame des égos, de la religiosité de la hiérarchie, et du mantra qui semble répéter: *il faut arriver quelque part*. Mais où ?



Sweet & Tender me proposait pour la première fois la possibilité — offerte par des pairs, et que moi-même j’offrais alors aussi à mes pairs — d’expérimenter et de créer, sans chercher d’emblée une programmation, ou l’aboutissement d’un produit. Le collectif n’était pas nécessairement noué autour de la *volonté de parvenir*.

Plus tard, lorsqu’il s’est agi d’ouvrir grand les portes et de partager cette expérience avec des personnes inconnues, invitées dans ce territoire collectif en tant que «public», les craintes concernant le possible manque de qualité, le possible défaut de cohérence esthétique ou conceptuelle, l’entre-soi peut-être non partageable, ou l’illisibilité d’un contexte pour des personnes extérieures, se sont dissipées rapidement. Car si la peur et la pression sont certes contagieuses, alors la joie, la force, et les capacités d’hospitalité qui animent une micro-société éphémère, fondée sur la bienveillance et la coopération, le sont tout autant. Ces soirées ou journées publiques, sans être un «spectacle» à proprement parler puisque composées de multiples moments — certains performatifs et d’autres non, certains reproductibles et d’autres non — n’en ont pas moins constitué une rencontre, un *rendez-vous*. Un échange riche, dans lequel des personnes de la région ont à leur tour exprimé le plaisir d’une approche accueillante, foisonnante, et dédramatisée, de la «soirée culturelle». Un espace d’hospitalité, un espace habitable, pour le public aussi.



Sweet & Tender a agi sur moi, comme sur beaucoup de personnes, comme un champignon.

Ce type d’approche fait écho aux modélisations qui pullulent actuellement dans les pensées de l’art ou qui accompagnent certaines luttes sociales, largement inspirées des connaissances environnementales: le biotope plutôt que la pyramide, le rhizome plutôt que l’organigramme, la coopération ou la symbiose, plutôt que la colonie.

Ce champignon n’aura cessé de pousser, durant huit ans. Il aura pris diverses formes, grâce et avec de nombreuses personnes, non artistes et artistes. Il aura, comme certaines formes d’organismes vivants, été à la fois systématiquement le même et un autre.

Mars 2020

Je quitte l’Arsenic en trombe. On ferme. On ferme tout.

Sensation de déréalisation, de rêve et de science-fiction, adrénaline et cerveau qui s’élancent à toute vitesse. Puis apprentissage, jour après jour, de la banalité du choc. *C’est en train de se passer pour de vrai. Pour de vrai vraiment, et dans le monde entier. Et le plus dingue: on s’habituera, même à ça.*

Jubilant secrètement, entre des plis de mauvaise conscience et des plis d’inquiétude pour tou-te-s, je savoure la joie d’être à l’abri sous un toit qui me plaît avec une personne qui me plaît, recevant des RHT que j’ai même eu la chance de ne pas m’acharner à devoir demander moi-même, pendant que des tomates poussent tranquillement comme des haricots magiques au balcon.

Je reste scotchée à la fenêtre de la cuisine, en attendant que tombe la nuit, laissant mon corps fondre dans la torpeur, laissant mon corps disparaître jour après jour, et ne renaître que dans la matrice des écrans.

Je me laisse du temps, pour m’avouer, petit à petit, que même dans cette jubilation honteuse mais savoureuse d’être à l’abri pour l’instant, en fait ça ne va pas.

En fait, j’ai peur. Je viens du corps, j’habite le monde par mon corps. J’ai même, en partie, fait du mouvement mon métier. Et à présent, coincé dans la cuisine, mon corps engourdi s’efface et se rétracte, tandis que dehors, par la fenêtre, les corps semblent absents, et empêchés dans leurs élans les plus simples, quand d’autres sont empêchés dans leur survie même.

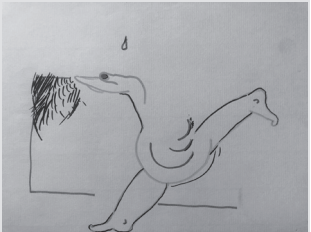
Collée au rebord de la fenêtre, je pense à la bêtise de la pyramide de Maslow, invalidée historiquement tant de fois, qui impliquerait une stricte hiérarchie des besoins. Isolée et atomisée chez moi, dans la curiosité d’un possible effondrement du capitalisme et dans l’angoisse absolue de ses conséquences directes sur les personnes, il m’apparaît beaucoup plus clairement que se régénérer par la sensorialité poétique et par l’imaginaire en mouvement n’est pas un luxe.

La culture, ou plutôt les cultures, ce n’est pas cette fine couche de glacié social, cette petite valeur ajoutée, que l’on pourra seulement se permettre une fois que les raviolis, le papier toilette et les barils de pétrole auront été stockés. La possibilité de raconter, de chanter le monde, avec son corps, sa voix et son espace environnant est un poumon du corps collectif humain. Un poumon qui sait respirer avec la maladie.

Je pense alors à cet autre virus, à cette autre contagion, découvre un été il y a huit ans. Le virus de la pratique artistique collective, de la puissance d’agir augmentée, et de la bienveillance consciente.

En 2020, les choses ont bougé, et les expériences de coopération et de création en collaboration horizontale se sont multipliées. En quelques semaines à peine, un autre champignon pousse, en pleine période de confinement, à Lausanne, où plus de soixante artistes scéniques se réunissent sous le nom de collectif *Et Maintenant*, et s’organisent ensemble pour partager de multiples rendez-vous avec des habitant-e-x-s de Lausanne et Renens, dans toutes sortes de recoins cachés de la ville. En se frayant un passage parmi les contraintes du confinement et de la pandémie, le collectif emprunte des chemins désormais plus familiers: à nouveau, la joie de se doter d’une capacité de réaction et d’action mobiles, et rapides. La curiosité et le plaisir de se réapproprier l’espace public, et de faire avec ce qui est déjà là. L’entraide et la régénération mutuelle comme socle commun et non comme dogme, chaque artiste agissant selon son rythme, ses possibilités et ses envies, dans des formes d’engagement variables et multiples. L’appel à l’intelligence collective pour trouver des solutions aux problèmes. La non-prétention de faire tout juste, ni d’avoir tout compris, ni même de faire quoi que ce soit de «novateur», que d’autres n’auraient pas déjà tenté et vécu maintes fois avant. La dédramatisation du «résultat», la valorisation d’un agir artistique local et de proximité, et la multiplicité des approches et des esthétiques, autodéterminées et non sélectionnées, cohabitant au sein d’un même territoire éphémère. La pensée critique partagée, et la tentative, encore en germe, balbutiante, de reconnaître et de commencer à déconstruire ses propres mécanismes d’exclusions sociales, de naturalisation et de maintien de ses privilèges socio-culturels. Un espace de tentatives, pour se fabriquer des horizons, et pour se fabriquer de l’anti-peur, mutuellement. Mutuellement, c’est-à-dire avec le public, aussi.

Cette expérience aura également ouvert des moments pour penser et discuter les notions de travail, de salaire, de revenu, de ressources économiques, et pour tester des pratiques alternatives de répartition. Des potentiels et des horizons économiques apparaissent: au travers de ces approches peu gourmandes en infrastructures, en organigrammes institutionnels complexes, et en consommation de ressources hormis des personnes directement actives sur le terrain avec leur savoir-faire, le revenu des



travailleur-se-x-rs de la culture peut alors, plus facilement et enfin, être placé au centre des priorités. Car dans un contexte où chaque commune penserait encore que le rayonnement et le dynamisme passera par le fait de posséder, elle aussi, sa salle de deux mille places rutilante, en attendant que la direction fraîchement nommée ne s’angoisse chaque nuit afin de remplir la salle au moins au tiers grâce à des têtes d’affiche venues directement par avion, la culture, certes, croît. Mais ce qui pour l’instant ne croît jamais, ce sont les revenus des nombreuses personnes qui la fabriquent. Les expériences artistiques collectives et solidaires sont alors aussi des viviers stimulants, pour se donner de la force critique et des revendications communes, mais aussi pour penser la mutualisation des ressources et des places, et pour tester concrètement des modalités de partage.

Avec ce petit champignon local lausannois, tout s’est passé rapidement et simplement. Comme si la pandémie avait conduit ces approches et ces stratégies d’action vers une sorte d’*allant de soi*. Comme si le contexte semblait convoquer de lui-même la conscience d’une sorte d’essentiel du métier, essentiel du geste, de la vibration de la voix, de la sensorialité poétique, de la proximité, du partage, de l’occupation et de la revalorisation d’espaces environnants. Comme si ce climat pandémique de limitations poussées à leur paroxysme encourageait, par une réaction épidermique, le courage d’une réappropriation plus autonome de son espace d’action, et d’une réappropriation plus autonome de ses outils de base de travail. Comme si les contraintes actuelles conduisaient presque «naturellement» et «logiquement» vers une pratique artistique décroissante, et de proximité.

Cette culture de circuit court coopératif, qui cherche à développer des pratiques du prendre soin, est peut-être alors l’une des multiples manières de créer qui vaudra la peine qu’on y prête attention, crédibilité, et accompagnement financier, pour les années à venir.

De telles expériences ne se vendent pas, ne tournent pas, ne se reproduisent pas à l’identique, hors sol. Elles n’ont pas de responsable ni de porte-parole uniques. Elles n’ont pas de concept centralisateur qu’il serait aisé de pitcher rapidement. Elles n’ont pas de «grands noms» sur lesquels construire une valeur ajoutée, et elles accueillent souvent la communication des biographies et des carrières dans le nid de l’anonymat collectif. Elles n’ont souvent même pas la garantie de ne pas s’interrompre en plein vol. Elles n’ont pas d’évaluation ou de bilan aisément identifiable.

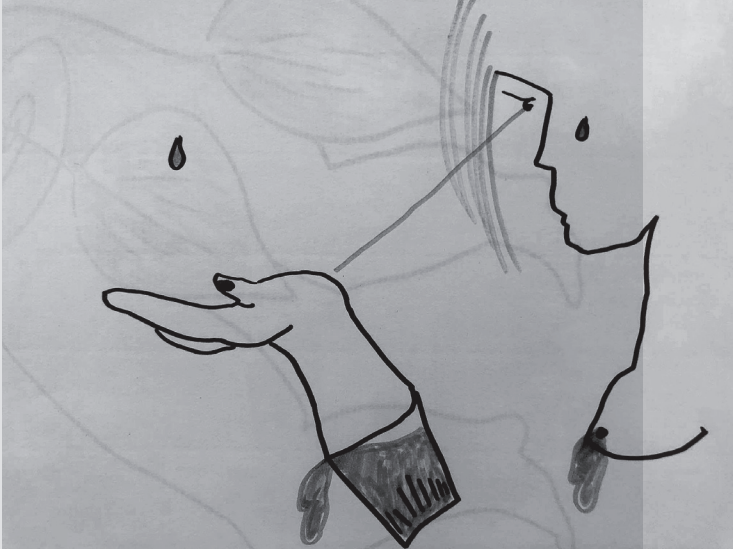
Et pourtant, elles ont de la valeur. Elles déforment les agir artistiques, elles impliquent un grand nombre de personnes, et elles ont une approche holistique de la culture, où la culture cherche à cohabiter de l’intérieur et de tout près avec son

environnement social, territorial, politique, spirituel. Elles réparent, elles donnent de la force, et elles ouvrent des perspectives.

Ces expériences, qui refusent de se contenter à la fois du *chacun pour sa gueule* et à la fois de la fameuse *résilience des artistes*, il me semble les voir et les entendre se renforcer et se développer depuis quelques années, par toutes sortes de personnes, en toutes sortes d’endroits. Elles semblent évoluer par diffusion, et contamination lente. Ces expériences, capables de radicalité et de détermination et pourtant profondément *sweet et tender*, passent de main en main. Elles libèrent des spores. Elles semblent pousser, discrètement, ici et là, comme des champignons.

Puissent ces divers champignons se multiplier encore, tapis dans la fraîcheur de l’ombre, au pied des grands arbres.

Et, finalement, pourquoi pas, grignoter et pourrir, au passage, quelques-uns de ces grands troncs imposants, rigides, et monocultivés.



Jan Martens

some thoughts on corona and its impact on my new work

I had a feeling that the political weather, already erratic, was only going to get weirder — though I by no means predicted the particular storms ahead. (...) Frankly, the news was making me crazy. It was happening at such a rate that thinking, the act of making sense, felt permanently balked. Every crisis, every catastrophe, every threat of nuclear war was instantly overridden by the next. There was no possibility of passing through coherent stages of emotion, let alone thinking about responses or alternatives. It seemed as if people were stuck in a spin cycle of terrified paranoia.

A good thing about the Corona crisis was the fact that in one way things came to a halt, and that suddenly time became available. Time for some to get on to the streets massively to demand change like never before, or time to slow down, time to read and think and question things more. In these months I’ve read a lot of books and that was an utterly satisfying experience, thank you. The fragment here above was written in February 2019 and comes out of the introduction of the book *Funny Weather*, a collection of essays and other writings by British author Olivia Laing. Her words describe a feeling that I can totally relate to and who reconfirmed the reasons of why I am a choreographer and why I like the theater as a space so much: the theater as one of the few places left where we can slow down, uninterrupted by tweets, breaking news, social media and information blasting

our way. The theatre as a last stronghold that can provide a concentrated communal experience. How rare has it become to be able to come together and focus on something for more than an hour?

So I do question how we are pushed into rethinking the art form and what space the theater takes. Nothing wrong with rethinking the art form of course — lots of work there to be done — but the idea that we are forerunners on innovation and that we should take this moment to change our practice and open up to other more digital platforms, doesn’t thrill me at all. How weird to hear myself suddenly think in terms of “we need to make sure that we preserve this tradition, *protect the theater* as a place of coming together”. Maybe I’m just not as progressive as I thought I was.

When in the middle of March of this year our Belgian government announced that a lockdown of the country would take place, I was in the midst of quite a complicated creation process. I had set the challenges high, working with a multi-generational cast (the youngest is 15, the oldest 68) of 17 dancers and 4 understudies living in 5 different countries. Nevertheless we were on a good trip and had finished the first half of the creation with a showing in front of an audience in Orléans. But instead of continuing to work towards a première at the end of last April, we are now end of August, and finally picking up rehearsals again, hoping that some optional dates in December will eventually become the première.

In short, you could say this new work is about protest. That theme has always been close to me, but I’ve always been quite doubtful about what kind of activism suits me. Do I believe in radical change or in changing the system from within? In my work it has started from a very silent activism: one behind the radar, me just trying to insert things that I thought needed to change, for example working methods during a creation process or questioning what bodies should be seen on stage.

Not being a very technical dancer myself, and wanting to put on the foreground the communicative possibilities of any body, I quickly started to involve a diversity of people on stage: in background, body constitution, experience, age, race and gender. Lately this activism has evolved to a more visible and deliberate one, like in recent works as *Passing the Bechdel Test* (2018) in which 13 f/x youngsters between 13 and 19 years unveiled personal matter and struggle through the words of famous and less famous womxn of the last two hundred years, and so also in this new work *Any Attempt will end in crushed Bodies and shattered Bones*, which makes me attack activism/ protest/ change/ equality as a theme, rather than it being an implicit unspoken reality within the work.

As a choreographer you need a strong dossier about the work in the making a long time before you even start in the studio. This in order to convince coproducers to bring in money, so you can pay the people involved to good standards. So protest was the theme inscribed into the dossier back in 2018, and in the past months it seems that protest are continuing to spread around the world: Hong Kong, Black Lives Matter, pro and anti corona measures protests, Belarus...

It’s tricky to make a performance about a topic that constantly shifts, where new causes appear almost daily, even when on the other hand what is so striking about it is that these causes aren’t exactly new. It’s not like police brutality is something which didn’t occur before the Trump era.

The fact that protests for the same cause are coming back (think about fifth-wave, climate protests, civil rights) makes me both pessimist and positive. On the one hand things are not really changing, but on the other hand the resilience of people insisting and not taking enough with slow progress fills me with awe. For this new creation, I am trying to formalize this ongoing loop of Hope, Protest, and (temporary) Peace.

New Beginnings

How to find a hopeful form for history repeating itself again and again?

There is not really a good closure to these more or less random thoughts, as I haven’t reached closure yet on this new work, but I’m going to leave you here, as it’s quarter to eleven, and the performers are ending their warm-up here in Charleroi, and we need to get ready for another run of the work, an other attempt of striking the right balance.

But let me finish with some lyrics from a song called *People’s Faces* by Kae Tempest which we are using in the performance.

There are no new beginnings until everybody sees that the old ways need to end. But it’s hard to accept that we’re all one and the same flesh given the rampant divisions between oppressor and oppressed. But we are though.

Charleroi, 21st August 2020



Allumettes: Aurélien Dougé

Marco Berrettini est un danseur et chorégraphe italo-allemand établi à Genève. Il compte plus de trente spectacles à son actif. Après avoir repris *Sorry, do the tour. Again!* (sélectionnée aux prochaines Swiss Dance Days) et *No Paraderan*, il travaille sur une nouvelle création attendue pour l'automne 2021.

Maud Blandel se forme à la danse à Toulouse, et à la mise en scène à la Manufacture. Elle fonde sa compagnie I L K A en 2015. Elle crée *Diverti Menti*, avec l'ensemble Contrechamps, coproduit en 2020 par l'ADC (reporté en automne 2021). Parallèlement, elle assiste et collabore avec Karim Bel Kacem, Heiner Goebbels, Cindy Van Acker. Elle est artiste associée à l'Arsenic depuis 2018.

Ruth Childs est interprète et chorégraphe. Formée au Ballet Junior, elle danse notamment pour La Ribot, Marco Berrettini et Yasmine Hugonnet. Elle monte en 2015 un projet de recréation des premières pièces de Lucinda Childs. Sa deuxième pièce, *fantasia*, créée à l'ADC en octobre 2019, est sélectionnée aux prochains Swiss Dance Days.

Pamina de Coulon est une auteure-performatrice suisse. Son parcours l'a menée de la HEAD vers les espaces de création bruxellois comme L'L, et à la co-création du festival BATARD. Elle travaille actuellement sur sa prochaine création, *Niagara Victoria*.

Aurélien Dougé est danseur et chorégraphe. Formé au Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Lyon, il danse pour le Ballet de Biarritz et celui du Grand Théâtre de Genève, entre autres. Avec Inkörper Company, il développe un travail expérimental situé à la croisée de la performance et de l'installation. Sa prochaine pièce sera créée à l'ADC en 2022.

Yan Duyvendak est un metteur en scène et performer basé entre la Suisse et Marseille. Ses créations, souvent immersives et participatives, s'attachent à décortiquer la manière dont nous nous débattons avec les modèles sociétaux et l'engagement politique et social. Il a créé *Invisible* en 2019.

Madeleine Fournier s'est formée à la danse au CNR de Paris et au CNDC d'Angers. Elle a collaboré en tant qu'interprète avec Odile Duboc, Emmanuelle Huynh, Loïc Touzé, Rémy Héritier, Léa Drouet... et a créé une série de pièces avec Jonas Chéreau. En 2017 elle fonde la

structure ODETTA avec laquelle elle crée *Labourer* (2018), *Ce Jardin* (2019) et *La Chaleur* (2020), attendu en février prochain à l'ADC. Son travail se tisse avec la musique, le chant, la danse, la performance, le cinéma et le végétal.

Sonia Garcia est danseuse et chorégraphe. Elle étudie la danse aux Conservatoires de Montpellier et Lyon puis au CNDC d'Angers. Elle a été interprète pour Emmanuelle Huynh, Rémy Héritier et Cindy Van Acker. Elle est cofondatrice de La Tierce, dont la pièce *D'après nature* est programmée en décembre 2020 à l'ADC.

Julie Gilbert auteure franco-suisse, ayant grandi au Mexique, écrit pour le cinéma et le théâtre, des textes et des scénarios traversés par la question de l'exil et de l'identité. Elle réalise aussi des performances sur la réappropriation d'un imaginaire au féminin.

Lisbeth Gruwez est une danseuse et chorégraphe belge. Elle explore avec sa compagnie Voetvolk le rapport entre mouvements sonores et corporels. Après une trilogie autour du corps extatique, elle crée *Piano Works Debussy*, prévue au Pavillon de la danse en avril 2021.

Séverine Lefèvre est une chorégraphe et interprète française. Elle étudie la danse contemporaine au CNSMD de Lyon et passe une licence en arts du spectacle à Lyon. Interprète pour Yan Raballand, Thomas Duchatelet, Sandrine Aldrovandi, elle mène ses propres projets au sein de La Tierce dont elle est cofondatrice.

Jan Martens est un chorégraphe et danseur flamand. Il a présenté à l'ADC en 2018 le trio *Rule of Three* sur les percussions de NAH. Sa nouvelle pièce pour 17 interprètes de 15 à 68 ans, *any attempt will end in crushed bodies and shattered bones*, attendue cet été pour le Pavillon de la danse est repoussée sur la saison 21–22.

Mathilde Monnier est une figure du paysage chorégraphique français et international. Elle a créé plus de 40 pièces chorégraphiques, a dirigé le CCN de Montpellier et le Centre national de la danse à Pantin (voir son entretien page 18).

Charles Pietri est danseur et chorégraphe. Il se forme à la danse contemporaine au CNR de Paris et au CNSMD de Lyon. Il collabore notamment avec les Gens d'Uterpan et la compagnie des Limbes, avant de cofonder

La Tierce, dont la prochaine pièce, *22 ACTIONS – faire poème* est prévue pour 2021.

Marc Oosterhoff est un artiste suisse romand qui navigue entre cirque, danse et performance. Il se forme en théâtre physique à la Scuola Teatro Dimitri à Verscio puis à la Manufacture. Il prépare *Lab Rats*, création attendue pour 2021. Sa pièce *Les Promesses de l'incertitude* est sélectionnée aux prochaines Swiss Dance Days.

Laurent Pichaud est chorégraphe, interprète et chercheur. Il privilégie l'inscription d'un geste chorégraphique dans des champs non spécifiques-ment artistiques ou théâtraux. Il prépare *Les Jeux chorégraphiques*, créés avec Rémy Héritier, avec les jeunes danseurs du CFC danse au Pavillon en avril prochain.

Adina Secretan, née à Genève, est metteuse en scène, danseuse, dramaturge. Elle étudie notamment la danse avec la C^{ie} du Marchepied à Lausanne, la philosophie à l'université et la mise en scène à la Manufacture. Politique, son travail s'intéresse au droit à l'espace et aux processus collaboratifs.

Gregory Stauffer est un artiste pluridisciplinaire. Formé aux Beaux-arts de Genève et au théâtre physique à la Scuola Teatro Dimitri à Verscio. Il intervient dans les formations de la Manufacture et du Marchepied à Lausanne. Sa nouvelle pièce, *Sitting*, a été créée au Commun à Genève en août 2020 (voir son entretien page 16).

Trân Trần est une artiste pluridisciplinaire formée à l'ECAL. Établie à Lausanne, son travail s'étend du tatouage à la création de performances explorant l'intime et le fragile. Sa pièce *Here & Now* a été sélectionnée par la sélection suisse en Avignon 2020 (reporté en 2021).

Rudi van der Merwe est un danseur et performer originaire d'Afrique du Sud établi à Genève. Il collabore avec des artistes comme Gilles Jobin, Cindy van Acker, et Ayelen Parolin. *Lovers, Dogs and Rainbows* (2019), sélectionné aux prochains Swiss Dance Days, est un hommage à ses racines afrikaner et à la communauté *queer*.

Louise Vanneste s'est formée à PARTS. Elle est artiste en résidence à Charleroi Danse, où elle travaille en collaboration avec des artistes issus d'autres disciplines. Sa prochaine création, *9 forays*, est prévue pour 2021.



Inscriptions
aux concours dès
décembre 2020

Auditions 2021
Bachelor Théâtre, Bachelor en Contemporary
Dance, Master Théâtre

En 2021, les concours d'entrée des Bachelor Théâtre, Bachelor
en Contemporary Dance et Master Théâtre sont
ouverts aux aspirant-es comédien·nes, danseur·euses,
metteur·es en scène et scénographes.

MANUFACTURE

manufacture.ch

Hes-so
Haute école spécialisée
de Suisse romande
Université de Haute école de Suisse romande

B J G 40 ANS !

**Ballet Junior
de Genève**

MIX 25

18.12 — 21.12.2020
Ve 20h30
Sa 15h00 et 20h30
Di 18h00
Lu 19h00

ADC
Salle des Eaux-Vives

Cathy Marston
Marcos Morau
Noa Zuk & Ohad Fishof
Barak Marshall

Billetterie www.edgeneve.ch
Réservations 022 329 12 10

Avec le soutien de la République et canton de Genève,
de la Loterie romande, de la Fondation Fluxum,
de Minerva Kunsthof, de Sophie und Karl Binding
Stiftung et de Ernst Göhrner Stiftung.

**CONSOMMER JUSQU'À
SE CONSUMER**

Ligne de Crête de Maguy Marin
vendredi 16 avril à 20h30 au BFM

T F M Théâtre
Forum
Meyrin

forum-meyrin.ch

**VERNIER
culture**

SAISON CULTURELLE 2020/2021
théâtre • danse • musique • cirque

VERNIER Une Ville pas Commune

Culture et communication • 022 306 07 80 • scc@vernier.ch
www.vernier.ch/billetterie • [VilledeVernier](https://www.facebook.com/VilledeVernier)

Recherche en cours

EXTRAIT D'UNE RECHERCHE MENÉE PAR ANNIE SUQUET

Annie Suquet, historienne de la danse, travaille sur la suite de *L'Éveil des modernités, une histoire culturelle de la danse, 1870—1945*. Cette rubrique propose à chaque numéro du journal un extrait récemment rédigé par la chercheuse.

Dans la première partie de cet ouvrage, nous découvrons un passage qui explore la voie du zen empruntée par Cage et Cunningham.

[...] Si les spiritualités orientales sont loin d'être inconnues aux États-Unis, elles connaissent un nouvel engouement après la guerre. À travers un ouvrage de vulgarisation comme *The Wisdom of Insecurity: A Message for an Age of Anxiety* [La Sagesse de l'insécurité...], paru en 1951, Alan Watts — que fréquente Cage — popularise la philosophie et les pratiques méditatives du zen comme un antidote possible à l'angoisse contemporaine. Promouvant une attention aiguë à l'instant présent, le zen propose une attitude de vie susceptible de désamorcer la hantise d'un avenir menacé par la destruction atomique. L'attrait pour le bouddhisme zen est alors en partie déterminé par le climat sociopolitique oppressant de la Guerre froide, note Susan Manning¹, et Cage et Cunningham n'y échappent pas. Si tout peut exploser d'un instant à l'autre, la valorisation du présent, de la vie sur le moment, revêt toute son importance. Par sa façon de cultiver l'humour et le non-sens, l'enseignement du zen contredit aussi l'hyper-rationalisation d'une société toujours plus bureaucratisée, matérialiste et conformiste, une société dans laquelle la liberté de l'individu est de surcroît insidieusement menacée par le formatage de ses désirs inconscients. Dans l'après-guerre, l'industrie publicitaire commence en effet à utiliser les théories de la «psychologie des profondeurs» pour développer des stratégies visant à stimuler les désirs consuméristes². Aux yeux de Cage et Cunningham, l'inconscient ne représente nullement ce creuset de l'authenticité de l'être qu'y voient des artistes comme Graham ou Pollock. Ils s'en méfient au contraire. La discipline et les arts zen ouvrent pour eux une alternative bienvenue aux démarches fondées sur la mobilisation des affects.

Participant à la vogue des spiritualités orientales, une diversité de publications concourt à l'époque à faire connaître les principes de l'art zen, notamment les livres, très populaires, d'Alan Watts³. «Les formes artistiques créées par le Zen ne sont pas symboliques», souligne l'auteur. L'artiste zen s'attache aux «choses naturelles, concrètes, ordinaires». L'œuvre d'art n'est pas une représentation du monde extérieur, pas plus qu'elle n'exprime

Le champ de la danse moderne, en même temps qu'un abri, devient un site de résistance gay au sein de la culture dominante

l'intériorité de l'artiste: elle est le fruit d'un «accident contrôlé» au croisement entre «l'élément naturel du hasard et celui, humain, du contrôle». Aucune dualité, aucun conflit n'opposent cependant ces deux éléments: «le pouvoir constructeur de l'esprit humain n'est pas plus artificiel que l'activité formative des plantes ou des abeilles. Du point de vue du Zen, insiste Watts, il n'y a pas de contradiction à dire que la technique artistique est discipline dans la spontanéité et spontanéité dans la discipline.» Autant d'idées que Cage et Cunningham commencent à acclimater dans leur démarche de création. Elles permettront notamment à Cunningham de préserver dans sa danse certains éléments de virtuosité technique, tout en les ouvrant aux perturbations consenties du hasard.

Attirant un grand nombre de fidèles dans le milieu artistique et intellectuel new-yorkais, les conférences hebdomadaires que le spécialiste du bouddhisme zen Daisetz T. Suzuki est invité à donner à la Columbia University à partir de 1951 jouent un rôle important dans l'approfondissement de cette vision⁴. L'enseignement de Suzuki conforte Cage et Cunningham dans leur compréhension du vivant comme processus permanent de transformation⁵. Ce processus, l'art serait à même de le révéler, à condition que soient évacués les goûts, les fantasmes et les tourments du créateur, au profit d'une sorte de tranquillité détachée. À travers la fréquentation du Zen se précise l'idée du geste artistique, non pas comme expression de soi ou manifestation de l'inconscient, mais comme écoute, accueil, attention non sélective portée à la réalité environnante et à la texture de l'instant.

Pour certains historiens et analystes de la période, l'adoption de cette posture par toute une mouvance d'artistes — dont beaucoup sont des homosexuels —, peut s'expliquer comme une réponse adaptative à un trait

spécifique du climat culturel de la Guerre froide: sa virulente homophobie⁶. En leur permettant de contourner toute expression de leur personnalité, de leur état psychologique, de leurs émotions, cette conception du geste artistique inspirée par le Zen aurait constitué pour ces artistes une manière de se «dissimuler⁷», et donc de se protéger. Considérée comme une maladie psychiatrique, la «déviance homosexuelle» — dont la dangerosité est assimilée à celle de la «perversion communiste⁸» — fait en effet l'objet, pendant toute la période du maccarthysme, d'une stigmatisation sociale⁹ et de sanctions pouvant aller jusqu'à des peines d'emprisonnement dans certains États¹⁰. Selon l'historien George Chauncey, c'est ainsi par «milliers que les gays sont arrêtés chaque année durant la première décennie de l'après-guerre¹¹.» Par sa promotion du renoncement à toute affirmation de soi, à toute attitude de pouvoir, cette «esthétique de l'indifférence» — comme la qualifiera Moira Roth¹² — aurait néanmoins aussi constitué une forme de résistance, discrète, mais éminemment politique, au climat répressif de la Guerre froide¹³. Pour l'historienne Susan Manning, c'est plus largement le champ de la danse moderne qui, en même temps qu'un abri, devient alors «un site de résistance gay au sein de la culture dominante¹⁴.»

C'est en tout cas pour «réduire [leur] ego au silence¹⁵» que Cage, Cunningham et les musiciens qui les entourent — Earle Brown, Christian Wolff, Morton Feldman... — commencent à cette époque à intégrer divers modes de tirages au sort dans leurs protocoles de composition. En 1950, Cage découvre le *Yi King or Book of Changes*, un très ancien livre de divination associé au taoïsme (lui-même précurseur du Zen) qui vient tout juste d'être traduit en anglais. Cet ouvrage constituera un support privilégié pour les opérations aléatoires que Cage et Cunningham ne cesseront plus de convoquer dans leur travail. En 1951, *Music for Changes* est la première composition du musicien conçue en recourant au *Yi King* pour tirer au sort les durées, les tempi et les dynamiques des éléments sonores. La même année, le chorégraphe emploie une méthode similaire pour créer sa première œuvre invitant la dimension du hasard: *Sixteen Dances for Soloist and Company of Three* [Seize danses pour soliste et compagnie de trois]. Des tirages au sort déterminent la succession des séquences de mouvement, ainsi que leur durée et leur direction dans l'espace.

«...créer une danse en tirant à pile ou face au lieu de se ronger les ongles, de se taper la tête contre les murs ou de pêcher des idées dans un vieux carnet»

Merce Cunningham

Deux ans plus tard, Cunningham radicalise cette approche en l'appliquant à son propre corps. Pour *Untitled Solo [Solo sans titre]*, qu'accompagne une partition de Wolff, il imagine «une vaste gamme de mouvements pour les bras, les jambes, la tête et le torse, des mouvements indépendants¹⁶» dont il ordonne l'enchaînement et articule les combinaisons en jouant à pile ou face. Tenter de respecter les propositions du hasard dans l'organisation globale du mouvement se révèle d'une difficulté inouïe. Comme le relatara Cunningham, l'exercice conduit à un profond «remaniement de [s]on système de coordination nerveuse¹⁷», rendant possibles des configurations de mouvements *a priori* inconcevables. Après les cours de danse classique qu'il a pris à la School of American Ballet, cette méthode de travail permet au danseur d'évacuer de sa gestuelle les traces du style Graham encore sensibles dans ses solos des années 1940. Pour répondre à la diversité illogique des changements de direction proposés par le hasard, pour être aussi capable de varier les vitesses et les angles d'attaque du mouvement, le chorégraphe développera progressivement une technique accordant une place primordiale à la mobilité de la colonne vertébrale¹⁸, ainsi qu'à celle des jambes. Les bras sont quant à eux laissés libres de jouer dans le mouvement leur rôle spontané d'équilibrage. Aussi apparaissent-ils, contrairement aux ports de bras classiques, dénués de qualité lyrique particulière, neutres. Pour puiser dans l'aléatoire, la danse de Cunningham n'en est pas pour autant étanche à toute coloration émotionnelle. Celle-ci n'est simplement pas instillée *a priori*. Elle découle des agencements mêmes du mouvement et de ce qu'ils activent, de manière imprescriptible, dans la perception et l'imaginaire de chaque danseur, comme de chaque spectateur.

Au fil des années 1950, ce sont peu à peu toutes les *variables* de la composition chorégraphique, listées dans des tableaux, que Cunningham confronte à des opérations aléatoires. Il en découlera des procédures de création souvent très complexes. Par exemple, pour *Suite by Chance [Suite par hasard]*, créé en 1953, sont soumises à des tirages au sort les décisions concernant : les différentes sortes de mouvement (phrases, positions, pas, stations immobiles...); quels danseurs sont impliqués dans leur exécution et sous quelle forme (solos, duos¹⁹, trios, etc.); les entrées et les sorties des uns et des autres; les durées et les tempi d'exécution (le hasard décide si telle ou telle phrase de mouvement est investie sur un temps long, court, répété, exécutée lentement ou rapidement, etc.). Ce sont enfin les directions dans l'espace et les aires d'occupation au sol qui sont soumises à l'aléatoire. Ceci conduit à une dé-hiérarchisation et une décentralisation de l'utilisation de l'espace, désormais assimilé à un champ de force où tout peut se produire en n'importe quel point²⁰. Aux yeux de certains observateurs, commentera le chorégraphe en 1955 dans un texte manifeste intitulé «The Impermanent Art», «il est inhumain et mécanique de créer une danse en tirant à pile ou face au lieu de se ronger les ongles, de se taper la tête contre les murs ou de pêcher des idées dans un vieux carnet. En composant de cette manière, je me sens en contact avec des ressources naturelles bien plus vastes que mon inventivité personnelle [...]. L'emploi de procédés aléatoires pour chorégraphier [...] est ma méthode actuelle pour libérer mon imagination de ses propres clichés et c'est une aventure merveilleuse pour l'attention²¹.» Selon les mots de Cage, accueillir le hasard conduit à une «libération de la perception» qui permet de «s'éveiller à la vie même que l'on vit²²»[...].

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. Cf. Susan Manning, *Modern Dance*, Negro Dance, Minneapolis: University of Minnesota press, 2004, p. 210.
2. Ce phénomène sera notamment analysé et dénoncé dans un ouvrage de Vance Packard, *The Hidden Persuaders*, paru en 1957. Ce qui est à l'époque qualifié de «psychologie des profondeurs» regroupe différentes théories du fonctionnement de la psyché : celles de Freud, Jung et Alfred Adler.
3. Notamment dans *The Spirit of Zen: A Way of Life, Work and Art in the Far East* (1936). Bien d'autres «vulgarisateurs» contribuent à l'engouement pour la spiritualité et l'art zen, notamment Nancy Wilson Ross. En 1938, déjà, Cage a assisté à l'une de ses conférences sur le Zen et Dada.
4. Alan Watts, *The Way of Zen*, New York: Mentor Books, 1957, p. 169. *Ibid.* pour les éléments de citation suivants. Les traductions en anglais d'ouvrages fondateurs de la philosophie orientale concourent aussi à cet approfondissement. Cage sera un grand lecteur de *The Doctrine of Universal Mind* de Huang Po, ainsi que des écrits taoïstes de Tchouang Seu et de Lao Tseu.
5. Cette vision est aussi présente chez le théoricien de l'art indien Ananda Coomaraswamy, dont l'ouvrage intitulé *The Transformation of Nature in Art* (1904) a exercé une forte influence sur la pensée de Cage dans les années 1940.
6. C'est notamment la thèse défendue par Susan Manning (cf. *Modern Dance...*, *op. cit.*, p. 209-210).
7. Selon le mot très explicite du peintre Jasper Johns, in April Bernard et Mimi Thompson, «Johns on...», *Vanity Fair*, Vol. 47, n° 2, février 1984, p. 65.
8. John Loughery pointe le nœud de clichés autour duquel se fabrique cette assimilation de la transgression sexuelle à la subversion politique : «Les deux groupes, les Rouges et les homosexuels, étaient anti-famille, anti-religion, dédaigneux de la morale bourgeoise, pervers, [...] loyaux seulement les uns envers les autres et à leur propre cause, virulents dans leur rejet de Dieu et leur désir de convertir la jeunesse et de changer l'Amérique à leur image.» (Cf. *The Other Side of Silence: Men's Lives and Gay Identities. A Twentieth-Century History*, New York: Henry Holt, 1998, p. 204). Voir aussi Jane Sherron de Hart, «Containment at Home: Gender, Sexuality, and National Identity in Cold War America», in *Rethinking Cold War Culture*, dir. Peter J. Kuznick et James Gilbert, Washington, D.C: Smithsonian Books, 2010, pp. 125, 127, 129, 133.
9. Suite à un décret signé par le Président Eisenhower en 1953, toute personne convaincue d'homosexualité est entre autres bannie des emplois fédéraux (cf. Loughery, *ibid.* p. 200).
10. Cf. Stephen J. Whitfield, *The Culture of The Cold War*, *op. cit.*, p. 43 et 45.
11. George Chauncey, *Gay New York: Gender, Urban Culture, and the Making of the Gay Male World. 1890-1940*, New York: Basic Books, 1994, p. 9.
12. Cf. Moira Roth, «The Aesthetic of Indifference» (1977), in *Difference and Indifference: Musings on Postmodernism*, Marcel Duchamp and John Cage, dir. Moira Roth et Jonathan D. Katz, Amsterdam: G + B Arts International, 1998.
13. Ainsi que le suggère notamment Jonathan Katz (cf. «John Cage's Queer Silence; or, How to Avoid Making Matters Worse», in David W. Bernstein et Christopher Hatch (dir.), *Writings through John Cage's Music, Poetry and Art*, Chicago: University of Chicago Press, 2001, p. 41 à 61).
14. Cf. Manning, *op. cit.*, p. 181.
15. Selon l'expression de John Cage, in *Empty Words*, Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 1979, p. 5.
16. Cunningham, in David Vaughan, *Merce Cunningham, un demi-siècle de danse*, trad. Denise Luccioni, Paris: Éditions Plume, 1997, p. 78.
17. Cunningham, *Le Danseur et la danse*, entretiens avec Jacqueline Lesschaeve, Paris: Belfond, 1980, p. 83.
18. La colonne vertébrale est sollicitée dans la technique Cunningham selon cinq modalités : *upright* (position droite), *curve* (en courbe vers l'avant), *arch* (en cambrure vers l'arrière), *twist* (en torsion), *tilt* (en inclinaison vers la droite ou la gauche). Cette attention portée à la mobilité du torse continue d'inscrire Cunningham dans l'héritage technique de la modern dance, en particulier de Graham. Le *curve*, notamment, peut apparaître comme une transformation de la contraction grahamienne.
19. On peut toutefois noter qu'aucun duo d'hommes n'apparaît dans les chorégraphies de Cunningham avant les années 1990. Cette possibilité-là semble écartée des tirages au sort !
20. La très influente conception de l'espace scénique développée dans le champ de la *modern dance* par Doris Humphrey assigne des valeurs émotionnelles aux différentes zones de l'espace, le centre de la scène étant considéré comme la zone dramatique «la plus puissante» (Cf. le chapitre intitulé «The Stage Space», in Humphrey, *The Art of Making Dances*, New York: Grove Weidenfeld, 1959, p. 72 à 90.)
21. Merce Cunningham, «L'Art impermanent», in David Vaughan, *op. cit.*, p. 86-87.
22. Cage, cité in Calvin Tomkins, *The Bride and the Bachelor: Five Masters of the Avant-Garde*, New York: Penguin, 1976, p. 100.

CARNET DE BAL

ANNA-MARIJA ADOMAITYTĖ

Anna-Marija Adomaitytė, artiste associée de l'Abri 19-20, est en résidence au Centre de création chorégraphique au Luxembourg dans le cadre du Réseau Grand Luxe. Elle présente son solo *Dream Line* dans le cadre d'Emergentia.

MAUD BLANDEL

Les représentations annulées de *Diverti Menti* en mars à l'ADC et en juillet au Festival Impuls-Tanz (conséquence de la crise sanitaire) sont reportées respectivement à l'automne et à l'été 21. La création de *Double Septet*, prévue en juillet à la Maison du concert à Neuchâtel est reportée en juin 21 à l'Arsenic puis à Neuchâtel. *Diverti Menti* est présenté au Carreau du Temple et au théâtre de la Bastille à Paris.

MARCO BERRETTINI

Sorry, do the tour. Again! est sélectionné aux Swiss Dance Days (SDD) à Bâle. *My soul is my Visa* va à la Ménagerie de Verre. *No Paraderan* se joue à l'Arsenic et à la Comédie de Genève. Marco Berrettini est interprète dans la création de Michel Schweizer à l'Arsenic et travaille sur *Music All*, nouvelle création avec Jonathan Capdevielle et Jérôme Marin.

GUILHERME BOTELHO

La C^{ie} Alias aurait dû passer un mois au Caire avec les danseurs du MAAT Dance Company pour une collaboration autour de *Sideways Rain* avec des performances au Caire et à Alexandrie. Une nouvelle création, *in C* avec

The Young Gods sur une composition de Terry Riley est présentée au théâtre Forum Meyrin puis au théâtre Équilibre à Fribourg. *Sideways Rain* est à l'affiche du festival Euro-scene de Leipzig.

MELISSA CASCARINO

Melissa Cascarino est en création en novembre au Grütli pour *Lupae*. Elle commence la recherche pour *Wild Rose*, création prévue au Galpon en juin 21.

BAPTISTE CAZAUX

Baptiste Cazaux est artiste associé à l'Abri et au théâtre Sévelin 36 pour la saison 20-21. Il présente sa prochaine création *perfect pitch* lors des Printemps de Sévelin ainsi que *Exercice de Styles#2* au festival Bouge B au théâtre DeSingel à Anvers.

RUTH CHILDS

Les représentations de *Fantasia* au Südpol à Lucerne et à Impuls-tanz ont été annulées, tout comme *Pastime/Carnation/Museum Piece* à Bolzano Danza et à Impulstanz. *Fantasia*, coproduction 2019 de l'ADC est sélectionnée aux SSD à Bâle et se joue aussi à la Biennale de Solo à Bonn, puis à la Gessneralle à Zurich.

CAROLINE DE CORNIÈRE

Caroline de Cornière est artiste associée au parcours culturel et pluridisciplinaire genevois La Marmite. Elle donne des ateliers corporels à l'ADC et une formation continue en composition à l'Institut Dalcroze, ainsi qu'un workshop sur la mode inclusive à la HEAD. Elle est assistante et interprète pour la création 21 de la C^{ie} Fabienne Berger.

ELSA COUVREUR

Elsa Couvreur présente *The Sensemaker* (création 2018) au théâtre de la Parfumerie, puis au theater im Burghackkeller à Zoug. Avec la compagnie Woman's Move, la nouvelle création de Iona D'Annunzio, *99-Genre*, est présentée au théâtre de l'Étincelle en mars 21.

C^{IE} DIADÉ

Adrian Rusmali et la C^{ie} Diadé présentent *Face à face*, créé avec Fabio Bergamaschi au festival Tanz in Olten.

AURÉLIEN DOUGÉ

Aurélien Dougé travaille sur *Tous en ce monde sur la crête d'un enfer à contempler les fleurs*, création 22 prévue au Pavillon de la danse. Après une résidence à la cité internationale des arts de Paris, la recherche a débuté au théâtre de Vanves. Elle se poursuit au CentQuatre puis au CND de Pantin.

MEHDI DUMAN

La Compagnie Divisar présente sa prochaine création *My Heart is a Gypsy* début 21 au théâtre de l'Étincelle. Une résidence a lieu au Flux Laboratory en janvier.

LUCIE EIDENBENZ

Lucie Eidenbenz est intervenue dans le projet *Caillasses* de Constructlab en collaboration avec EOFA et la villa Bernasconi. La proposition graphique *Just make it not look like dance* dans la publication de Baz'art remplace sa performance annulée. Elle performe *Thaumatography* à Eeeeh! dans le cadre de l'exposition *Willy Woo* et de la journée des arts à Nyon et est interprète dans *Niel* de Dylan Ferreux au théâtre 2.21 à Lausanne.

CÉDRIC GAGNEUR

Les représentations de *116th dream et de Palette(s)* ont été annulées. *Palette(s)* a été reprise au Laténium de Neuchâtel, en Slovénie, au PopUp festival de Mulhouse, à Châtillon puis au Mudac. Cédric crée une pièce avec Lucas del Rio Estevez au Roxy de Bâle, ainsi qu'une pièce pour les étudiants de deuxième année du Bachelor Urban and contemporary dance à Tan-zwerk10 à Zurich. Il reprend le duo *RE_ACT* avec Melissa Ell-berger pour le Groove'n'move festival en mars.

MARIE-CAROLINE HOMINAL

Les tournées suivantes ont été annulées: *ONE* en Chine; *ONE* et *Paradisiasque* au festival Aré performance à Erevan; *Hominal / Xaba* au Programme commun, au festival Legs à Bruxelles, aux Rencontres chorégraphiques de Seine-Saint-Denis, à Central fies à Dro en Italie. Des projets inédits ont vu le jour pendant le déconfinement, dont *Fantôme Ghost* à l'Espace labo à Genève et *Le Cirque Astéroïde* au festival de la Cité. Pour *Dance First, Think Later*, maquettes, vidéos et performance ont été présentées au Commun et le film *Le triomphe de la renommée* au cinéma Spoutnik à Genève. La création de *Sugar Dance* a été maintenue en mai et en septembre, la première a eu lieu fin octobre à l'ADC avant de se jouer à l'Arsenic.

ÉDOUARD HUE

Édouard Hue crée un duo pour le jeune ensemble de la Gauthier dance company à Stuttgart. Il est invité à l'académie de danse SEAD à Salzburg pour une création avec les étudiants. La nouvelle création jeune public *Yumé* est présentée en janvier 21 à la Salle du Lignon puis à l'Auditorium Seynod d'Annecy et à Château-Rouge. *Molten* part en tournée à Tanz in Olten, à l'Agora de Bonneville, au théâtre Équilibre à Fribourg et

aux Rencontres Essonne danse à Orsay. *Into Outside* va à Épinay sur Seine et à Saint-Quentin-en-Yvelines. *Shiver* est présenté au festival Network dance Puglia.

GILLES JOBIN

La création de *Real Time* a été interrompue en mars et les premières à l'Arsenic et au théâtre Forum Meyrin annulées. Une douzaine de dates de *VR_I* ont été annulées. *La Comédie virtuelle* est finalisée en plein confinement. À la sortie du confinement, la C^{ie} Gilles Jobin a proposé un spectacle multi utilisateur et en temps réel, *la Comédie virtuelle — live show*, en compétition à la 77^e Biennale de Venise. L'application en réalité augmentée *Dance Trail* est diffusée durant le confinement à Dublin ou Bruxelles. Cet automne débute *Virtual Crossings* qui connecte des clusters d'artistes digitaux et du mouvement de par le monde pour travailler simultanément. *La Comédie virtuelle — live show, Dance Trail* et une nouvelle installation vidéo sont en diffusion internationale.

IOANNIS MANDAFOUNIS

Une résidence de création pour *Solo'is*, prévue au printemps au théâtre Le Colombier à Bagnolet, ainsi que des représentations de *One One One* et *Sing the Positions* ont été annulées, tout comme les spectacles suivants, annulés eux aussi ou reportés: *Faded* au festival *Steps*, au Théâtre municipal de Patras, au TAK theater au Liechtenstein, au festival de la Cité et au festival Danae à Milan; *One One One* au festival F-Lex; *From Scratch* et *Nu* au Performa festival; *Cassandra's footprints*, à Athènes. *Point of No Return*, commande pour le ballet de l'Opéra national d'Athènes a été reporté en octobre. Le confinement a permis la création de la proposition numérique *Can I take you to the bridge beyond the scene* pour la fondation Onassis. L'Opéra de Lyon a invité Ioannis à créer un solo dans le cadre de 30 chorégraphes pour 30 danseurs. Une pièce avec les étudiants de l'ATD d'Amsterdam est en cours. La création de *Bis.N.S (as usual)*

est prévue début 21 pour l'Opéra de Lyon. Les tournées continuent avec *Faded* au Hors festival, une création pour les danseurs du CNSM de Lyon et *From Scratch* au Flux Laboratory d'Athènes.

YAN MARUSSICH

Yann Marussich devait présenter *Bain brisé* et les résultats d'un atelier sur la peur au festival Histoire et Cité en avril. Une résidence avec le performer Kamil Guenatri prévue ce printemps au BAM à Ponteilla a eu lieu cet été à Toulouse. En mai aurait dû commencer une résidence au CERN avec l'Ensemble Batida. La tournée prévue à l'automne du *Cycle du béton* en Amérique du sud est annulée. Cet automne, Yann a réalisé avec Emilie Salquèbre des vidéos-performances de *l'Homme-béton* en Sicile.

LA RIBOT

La Ribot a reçu un Lion d'or pour sa carrière à la Biennale de la danse de Venise. Le festival et la cérémonie, prévus en juin, ont été reportés à l'automne. *Más distinguidas* a été présenté en ouverture du festival et *Another Distinguée* en clôture. En mars, *Please Please Please* aurait dû jouer à la Comédie de Genève, à Pôle Sud-CDCN, au Teatro nacional D. Maria de Lisbonne, au Teatro municipal de Porto, au Quai à Angers ou au Parvis — Scène nationale à Tarbes. La tournée reprend en juillet au festival Grec — Mercat de les Flors et au Teatros del Canal à Madrid. *Happy Island* n'a pas été présenté au Sommerblut festival de Cologne ni au Dance Bew air festival à Tokyo. *La nouvelle Pièce distinguée n°54* a été présentée à *Dance First Think Later* au Commun à Genève puis au CGAC à Santiago. *Please Please Please* est joué cet automne au Tanzquartier, au Parvis-Scène nationale de Tarbes, à la Manufacture CDCN et au théâtre de Garonne à Toulouse. Maria tourne ensuite à Montpellier danse, au BIT Teatergarasjen en Norvège et à la Comédie de Genève, en mars 21. *Happy Island* est en début d'année à la Scène nationale

d'Orléans et au Tandem — scène nationale à Douai.

MARCELA SAN PEDRO

Marcela San Pedro a présenté *Paysages intérieur/extérieur*, pièce commandée par Danse-habile. Elle ouvre Sur les pas de Noemi à l'UNIGE, cours de danse basé sur le travail de Noemi Lapzeson. Elle collabore avec la Compagnie Opus Luna pour la création de *La Fissure*, présentée au théâtre Pitoeff.

REBECCA SPINETTI

Rebelle-toi, il pleut des cailloux! a été présenté au festival Évidanse. Un workshop est proposé à Esprit Danse à Porrentruy. *Dédoublement, le hasard du commun*, qui devait jouer en octobre au Patchwork festival de Delémont, est reporté en 21.

JÓZSEF TREFELI

JINX 103 et un Bal avec musiciens a été annulé au Centre Pompidou Metz et au Bærum Kulturhus en Norvège. *JINX 103* aurait dû être dansé à Poschiamo pour la Fête de la danse et en Hollande. Le travail avec la New Zealand dance company pour une nouvelle création pour le Steps festival 2022 s'est poursuivi sur zoom. L'Orchestre de Lancy a invité la compagnie à danser *Esquisses hongroises* à Chêne-Bougeries et à Ville-la-Grand. *JINX 103* s'est joué dans le cadre de Genève en été. *Creature* a été dansé au festival Constellations puis à l'Arsenic théâtre à Gindou. *JINX 103* y a aussi été présenté, suivi d'une résidence de création pour *Genetrix*, qui se poursuit au Centre Mittleren Bonn avec une présentation au Theater Brotfabrik. József Trefeli travaille avec la C^{ie} Vloeistof sur *Randomly Rare* sur zoom puis dès janvier en résidence à l'Octogone de Pully, au Bicubic de Romont, au Dansomètre de Vevey et à l'Annexe 36 de Lausanne. *Genetrix* est créé au Galpon en mars 21 puis présenté à Gindou.

RUDI VAN DER MERWE

La re-création de *Blue Moves* en Afrique du Sud avec le Forgotten Angle Theatre a été interrompue. Une création pour l'International Summer Theatre School à Moscou a été annulée. *Trophée* a été présenté au festival de la Cité puis le 1^{er} août à Genève. Un festival virtuel, *Eco Electro Queer Garden Party*, a été créé suite à l'appel à projets lancé par Pro Helvetia. Rudi van der Merwe est interprète pour La Comédie virtuelle de Gilles Jobin et pour la nouvelle création de József Trefeli, *Genetrix*. Début 21, il présente *Lovers, Dogs and Rainbows* à l'Usine à Gaz de Nyon et à Gindou. Cette pièce est également sélectionnée aux SDD de Bâle.

C^E 7273

Sur l'île de Darsheen s'est joué à la fin de l'hiver à Château-Rouge à l'issue de deux semaines de résidence. La suite de la tournée (Cave 12, Le Bourg, Südpol) a été annulée. Une grande farandole participative dans le cadre du festival F-LEX pour fêter le nouveau Léman Express devant se tenir en avril est reportée en juin 21. Le *Carnaval FuittFuitt* pour la Fête de la Danse est reporté en 21. *Nuit*, qui devait jouer au théâtre Paul Eluard de Bezons est reporté. La tournée au Moyen-Orient du solo *TODAY* prévue au printemps est reporté en 21. La pièce évolutive *Listen & Watch* a été présentée au Laténium avec Ammar Toumi. *Shooting Stars* a été revisité à Château Rouge, la version épurée s'intitule 3. *Tarab* joue au Dôme théâtre d'Albertville. La création de *Ever* est pour janvier à l'ADC, puis va à l'Octogone et à Château-Rouge. Laurence Yadi a lancé des semaines d'ateliers avec des écoliers de quatre à huit ans en partenariat avec le DIP en vue de la création d'un solo tout public, *Je me sens minuscule au pied de l'Himalaya*.

CINDY VAN ACKER

La création des quatre derniers *Shadowpieces* était prévue lors de résidences au CND Pantin, à

la Dampfzentrale de Bern, au CDCN Le Gymnase Roubaix, au Grand Studio Bruxelles. Malgré l'annulation des résidences, deux soli ont pu être créés, l'un avec le danseur Philippe Renard à la Bâtie et l'autre avec la danseuse Anna Massoni au CND Pantin. La prochaine grande création, *Without References*, prévue en novembre est reportée au mois de mars 21 à la Comédie de Genève après des résidences de création au CCN de Montpellier et au CCN de Caen. Certaines tournées ont été annulées (deux soli des *Shadowpieces* au Teatro Comandini à Cesena, *Speechless Voices* au Kiasma Theatre en Finlande, *Without References* au Quartz de Brest), d'autres ont pu être reportées au cours de la saison 20—21. Pour les *Shadowpieces*, cinq soli ont été présentés au festival Tanzwerkstatt Europa à Munich, quatre soli à La Bâtie festival de Genève, trois soli au Brigittines à Bruxelles, six soli au CND de Paris. Trois soli sont reportés à la Fête de la danse ainsi qu'au festival de la Cité en 21.

BALLET JUNIOR GENEVE

Les cours ont continué via zoom avec la mise en place d'un cours d'analyse esthétique duquel sont issues une série de vidéos, visibles en ligne. Ils ont repris en demi-groupes après 8 semaines d'arrêt. La saison anniversaire de la compagnie et de l'École de danse de Genève a été amputée de *MIX 25* et de sa soirée de gala au BFM. Deux des six dates prévues pour la création de Vincent Dunoyer sont reportées à l'automne. *MIX 25* est présenté en décembre à l'ADC. Dès janvier, les pièces d'Ambra Senatore, de Roy Assaf et de Noa Zuk & Ohad Fishof tournent à Divonne, Sierre, Baden et Romans dans le cadre du festival Fil d'avril.

CFC DANSE

Les cours se sont poursuivis en ligne durant le confinement et plusieurs vidéos sont disponibles sur le site du CFC danse. Les examens de fin d'études n'ont pu avoir lieu mais une procédure de qualification spéciale a été mise en place par le SEFRI et Danse Suisse, et 10 certificats ont été remis. Cette année Jasmine Morand crée une pièce

pour les élèves de dernière année et Beatrice Goetz donne un workshop aux étudiant-es de 2°.

MANUFACTURE

La création de fin d'année des étudiants de 2^{ème} avec Eugénie Rebetez a été annulée. Prévue pour le double programme de sortie des étudiants de 3^{ème}, la création avec Salva Sanchis lors d'une résidence de 5 semaines à Barcelone n'a pas eu lieu. L'autre création avec Mathilde Monnier, *A Dance Climax*, a pu être maintenue. La pièce n'a pas pu avoir de représentations publiques mais elle est invitée par l'ADC et le festival Antigél en février 2021 afin d'offrir une visibilité à la promotion (voir à ce sujet l'entretien avec Mathilde Monnier page 18). Cet automne, les nouveaux étudiants ont travaillé avec Thomas Hauert et Gabriel Schenker. Ils suivent des workshops menés par David Zambrano, Martin Kilvady, Shai Faran et Sarah Ludi pour écrire leur premier solo. Ils partagent avec les étudiants en mise en scène et en scénographie un atelier avec Simone Augtherlony. Les 2° débutent leurs travaux de Bachelor, accompagnés par Grégory Stauffer et Claire de Ribaupierre. Ils réfléchissent aux notions de genre, sexe, race avec Fabian Barba et rencontrent Jonathan Burrows et les Delgado Fuchs avant de commencer la création des pièces de sortie avec Simone Augtherlony et Marcelo Evelin.

REPORT DES SWISS DANCE DAYS

Prévu du 3 au 7 février 2021 à Bâle, le rendez-vous biennal des Journées de la danse contemporaine suisse ne peut être maintenu. Les contingents de spectateurs-trices très limités, les menaces de fermeture des institutions culturelles, les restrictions liées aux déplacements et voyages des programmeurs internationaux empêchent les partenaires bâlois — junges theater basel, Kaserne Basel, ROXY Birsfelden, newestheater.ch Dornach, Theater Basel et Vorstadttheater Basel — de planifier avec une assurance nécessaire ces journées dont l'un des objectifs premiers est la promotion internationale de la danse suisse.

Une version numérique du festival n'est pas prévue: «la danse, expliquent les organisateurs, tout comme la création, vit de contacts, de rencontres physiques et de sa tridimensionnalité». Les partenaires examinent la possibilité de reporter ces journées d'un an, en février 2022. La sélection finale retenue par le jury est la suivante: – C^{ie} Moost, Marc Oosterhoff *Promises of Uncertainty* – C^{ie} Racine, Clara Delorme *L'albâtre* – C^{ie} des Marmots et Collectif Ouinch Ouinch, *Happy Hype* – Foofwa d'Immobilité (carte blanche), *Voyage* – Jeremy Nedd & Impilo Mapantsula, *The Ecstatic* – KardiaK, Kiyan Khoshoie — *Grand Écart* – La PP, Romane Peytavin and Pierre Piton — *Farewell body* – *Melk Prod., Marco Berrettini *Sorry, do the tour. Again!* – Ruth Childs — *fantasia* – Skree Wolf, Rudi van der Merwe — *Lovers, Dogs and Rainbows* – Tabea Martin — *Forever* – Teresa Vittucci — *Hate me, tender.*

SOUTIENS SPÉCIFIQUES PH

Au cours des derniers mois, les compagnies actives dans les domaines des arts de la scène au niveau international ont dû sans cesse adapter et modifier leurs projets en fonction de la situation occasionnée par la pandémie de Covid-19. Pro Helvetia, Fondation suisse pour la culture, met en place des dispositifs de soutien spécifiques. **Restart** a été lancé en juin 2020. Son objectif est de permettre aux compagnies qui n'ont pas pu tourner un spectacle (soutenu par la fondation à sa création) depuis au moins six mois de mettre sur pied des répétitions pour le reprendre dans les meilleures conditions possibles lorsque de nouvelles dates de tournée sont annoncées. Le confinement de ce printemps ayant annulé ou repoussé de nombreuses représentations, il est apparu pertinent de soutenir ces périodes de reprise, rarement financées et donc rémunérées pour les artistes et techniciens. Fin octobre 2020, une première évaluation du dispositif rend compte d'une quarantaine de requêtes déposées donnant

lieu à une trentaine de soutiens. Près de la moitié de ces soutiens concernent des compagnies de danse, un tiers des compagnies de théâtre, le reste ayant été attribué au théâtre de marionnettes et aux arts de la rue. Une prolongation de «Restart» est actuellement à l'étude. **Close distance** est un appel à candidatures lancé également ce printemps et qui encourage les formats artistiques présentant une approche innovante du thème de la distance imposée par la crise sanitaire. 61 projets ont été retenus parmi les 591 candidatures recueillies, tous domaines confondus. Du côté de la danse, sont soutenus les genevois Rudi van der Merwe (*Eco-Electro-Queer Garden Party*) et Gilles Jobin (*Virtual Crossings*). Yan Duyvendak reçoit aussi un soutien pour son projet *VIRUS#VIRUS*. Relevons également chez les vaudois Nicole Seiler avec *Palimpsest special lockdown edition*, ou encore Delgado/Fuchs avec *Circulus*. Une contribution à la recherche est enfin lancée cet automne. Il ressort nettement que les artistes doivent — et souhaitent — modifier leur manière de travailler à moyen et à long terme. Pour cette raison, Pro Helvetia lance un appel à candidatures pour des bourses de recherche dans le domaine des arts de la scène. Les contributions doivent permettre de traiter de questions théoriques ou artistiques, ou de réfléchir à des modes de travail et d'organisation spécifiques.

PROGRAMMER SOUS COVID

Une enquête menée par Reso – Réseau Danse Suisse auprès de ses membres met en lumière les défis de la crise sur le long terme. L'insécurité en matière de programmation constitue le souci principal des théâtres et festivals. Les «engorgements» au niveau de la production et de la diffusion se font ressentir jusqu'en 2022. Selon l'enquête, «il sera difficile pour les artistes de concrétiser de nouveaux projets ou engagements dans les 18 prochains mois». Des initiatives précieuses dans le domaine de la recherche et des résidences ont été lancées, mais «des idées et moyens financiers supplémentaires sont encore attendus» pour que s'ouvrent de meilleures perspectives.

20_21 /saison_répertoire

TOUTE LA SAISON: étant donné la situation, nous reprogrammons constamment. Suivez-nous!

— Edith (Le journal d'Edith)

texte_Patricia Highsmith
adaptation et mise en scène_mAthieu Bertholet
// C'est un mensonge, mais après tout, qui va le lire.//

— La maison sur Monkey Island

texte_Rebekka Kricheldorf
mise en scène_Guillaume Béguin
// Pas de chance disait le homard avant de plonger, forcé, dans son bain bouillant.//

— Krach CRÉATION 2017

texte_Philippe Malone
mise en scène_Selma Alaoui
// NO FUTURE tu souris.//

— Au Bord CRÉATION 2016

texte_Claudine Galea
mise en scène_Michèle Pralong
// Trois images de femmes me hantent.//

— Tokyo Bar

texte_Tennessee Williams
mise en scène_Manon Krüttli
// Je ne ferai semblant de rien.//

— Femme disparaît (versions)

texte_Julia Haenni
mise en scène_Selma Alaoui
// La vie comme une gentille soirée barbecue c'est le contraire de ce que je souhaite pour ma vie à moi.//

— Qui a peur de Virginia Woolf?

texte_Edward Albee
mise en scène_Anne Bisang
// Le symptôme le plus profond d'une pathologie sociale... le manque d'humour.//

— Gouttes d'eau sur pierres brûlantes

texte_Rainer Werner Fassbinder
mise en scène_mAthieu Bertholet
// Pour moi, nous n'avons vraiment pas besoin de nous disputer.//

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

OFFREZ-VOUS UN

QI*

AOC est
un quotidien d'idées
numérique

3 articles par jour :
une Analyse
une Opinion
une Critique

Le samedi,
un **grand entretien**

Le dimanche,
une **fiction inédite**

www.aoc.media

AOC

[Analyse Opinion Critique]

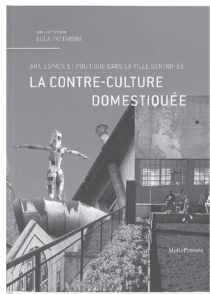
*quotidien d'idées

LIVRES

CENTRE DE DOC 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.

AVENIR URBAIN



LA CONTRE-CULTURE DOMESTIQUÉE, ART, ESPACE ET POLITIQUE DANS LA VILLE GENTRIFIÉE, SOUS LA DIRECTION DE LUCA PATTARONI
VOIR L'ENTRETIEN AVEC LUCA PATTARONI DANS LE DOSSIER « DOMESTICATION ? »
PAGES 4 À 11

exemple, trouve une reconnaissance étatique, un nom, des budgets, des lieux dédiés, des publics? Le plus souvent, il s'ensuit une banalisation des esthétiques de résistance, une pacification des artistes. C'est la démonstration d'un ouvrage passionnant, pas toujours facile à lire parce que très chargé en renvois académiques, que publie Metis Presses dans sa riche collection VuesDensemble: *La contre-culture domestiquée*.

Docteur en sociologie, maître d'enseignement et de recherche à l'EPFL, Luca Pattaroni est aussi membre du Conseil consultatif de la culture du canton de Genève, et président de la coopérative d'artistes Ressources Urbaines. Ces multiples positionnements, y compris proche de l'opérationnel des politiques culturelles, font de lui un analyste avisé des manières dont l'art et la ville se construisent (ou se détruisent) mutuellement.

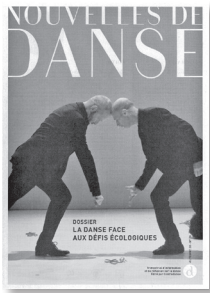
Dans ce livre de sociologie urbaine fondé sur des études de terrain, il a invité six autres auteur-es. Si l'institutionnalisa-

tion est ici décrite à la fois comme une chance de renforcer la vigueur de pratiques artistiques que les pouvoirs publics reconnaissent et comme un piège qui peut formater, disqualifier toute vigueur critique, il y est surtout question de l'aliénation de la créativité par des logiques de visibilité néo-libérales, des réglementations, des pressions foncières... Le pouvoir récupérateur du capitalisme y est décrit sur son versant très concret, à la fois spatial et social. Avec en épilogue, un texte plus désespéré que programmatique sur le *punkspace* comme avenir urbain.

Genève étant au cœur de cette étude, on lira avec intérêt ce moment de sursaut qui voit, dès 2015, trois événements redonner une efficacité combative aux artistes dans l'espace symbolique et réel de la ville: l'apparition du mouvement La Culture lutte, la création de Ressources Urbaines et l'occupation du bâtiment *Porteus*.

M. P.

ÉCODANSE

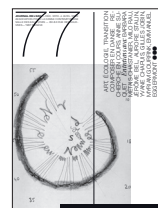


NOUVELLES DE DANSE 78 — LA DANSE FACE AUX DÉFIS ÉCOLOGIQUES:
CONSULTABLE EN LIGNE:
CONTREDANSE.ORG/
NOUVELLES-DE-DANSE/

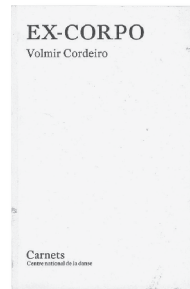
et d'apporter ainsi sa contribution à une réflexion complexe, en faisant entendre les voix d'artistes, de politiques, de penseurs, de responsables d'institutions. Joanne Clavel (qui signait pour le Journal de l'ADC plusieurs articles, dont *Devenir animal*) rappelle combien la danse a exploré toutes sortes de relations à la nature et comment elle est devenue un terrain fertile pour inventer aujourd'hui de nouvelles manières d'investir le monde et de comprendre le vivant. D'autres éclairages sont apportés par la ministre de la culture de la Fédération Wallonie Bruxelles et politicienne écologiste Bénédicte Linard porte un regard éclairant sur les liens entre biodiversité et diversité culturelle ; ou encore, par le chorégraphe Thierry Smits, qui cherche à renforcer la responsabilité sociale et écologique de sa com-

pagnie. Par exemple, par un tissage de liens avec les communautés locales et environnantes, le chorégraphe cherche à mettre en adéquation pratique artistique et valeurs sociales. La revue questionne bien sûr l'importance du voyage et de la tournée, du réseautage, du fonctionnement des grosses institutions, qui cherchent elles aussi à se repositionner.

J. P.



Journal de l'adc n°77, décembre 2019, dossier Art, écologie, transition.
pavillon-adc.ch/journal



RECU

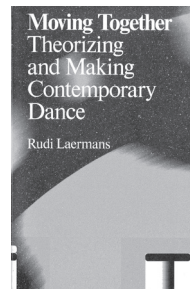
Manifeste exploratoire d'un artiste qui fait penser sa danse et d'un chercheur qui fait danser sa pensée, *Ex-Corpo* fait vaciller la rigidité formelle trop souvent associé avec la pensée académique occidentale. Faisant vivre une écriture peuplée par ses identités multiples, jouant de son étrangeté et des rémanences d'autres langues qui le traversent, Volmir Cordeiro tire avec joie sur les fils enchevêtrés de sa propre démarche chorégraphique en résonnance avec les œuvres iconiques des artistes brésiliens Luiz de Abreu, Marcelo Evelin et Micheline Torres.

En partant d'une analyse de son premier solo, *Ciel*, puis portant la même attention à des œuvres affinitaires, le danseur tente de créer de la distance à l'intérieur de sa pratique, et inviter la possibilité de nouvelles manières de saisir ses créations. Refusant d'être une illustration ou une justification de ses spectacles, le travail de recherche n'est pas un outil au service de la danse mais trouve ses propres finalités et des enjeux de créations qui se rapprochent de la création. À l'instar de son travail chorégraphique, *Ex-Corpo* est la marque d'un artiste-chercheur singulier qui refuse la sécurité du connu et envisage la création et la recherche comme des plongeurs dans l'incertitude et la création de nouveaux mondes. Une immersion lumineuse dans la pensée d'un artiste autant qu'un précieux exercice dans la lecture de spectacles, que l'on ait vu ou non les œuvres en question.

J. P.

EX-CORPO, VOLMIR CORDEIRO, CARNETS, CENTRE NATIONAL DE LA DANSE, PARIS, 2019.

Voir l'entretien de Volmir Cordeiro pages 68 à 71.



MOVING!

Il n'est pas surréaliste que la Belgique, pays ayant probablement eu le plus grand impact sur le développement de la danse contemporaine nous offre ici un des panoramas les plus pertinents de son histoire récente. Rudi Laermans, professeur de sociologie, collaborateur de longue date de Rosas et intervenant régulier à Parts présente une lecture précise et approfondie des grands courants de la danse de ces trente dernières années. *Moving Together* se compose de deux grands chapitres. Le premier, « Penser la danse contemporaine », propose une typologie de la danse aujourd'hui. Laermans réussit le défi de présenter une lecture convaincante et utile sans tomber dans un essentialisme réducteur. Des comptes-rendus personnels de spectacles sont la base d'une réflexion plus générale sur les enjeux esthétiques de la danse. La deuxième partie, « Créer la danse contemporaine » est une étude de terrain des modes de création collectifs et semi-collectifs largement pratiqués aujourd'hui. Nourri d'une connaissance accrue du milieu bruxellois de la création chorégraphique et de dialogues et observation avec danseurs et chorégraphes, Rudi Laermans détaille avec clarté et précision les enjeux et rapports de force complexes de la co-création artistique. Dans un aller-retour virtuose entre le particulier et le général, l'observation de terrain et les considérations théoriques, *Moving Together* nous prouve qu'il est possible de dépasser l'opposition habituelle entre les approches esthétiques et sociologiques de l'art, et de les faire avancer ensemble.

J. P.

MOVING TOGETHER: MAKING AND THEORIZING CONTEMPORARY DANCE, RUDI LAERMANS, ANTENNAE, VALIZ, AMSTERDAM, 2015.

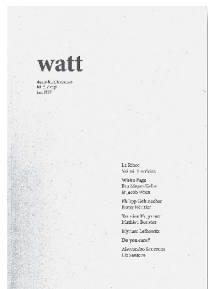


ÉBULLITION

La Manufacture, Haute école des arts de la scène, publie le premier numéro d'un *Journal de recherche* d'une trentaine de pages, qui vient remplacer la plaquette résumant chaque année les projets de l'institution. Un format étonnant, tout en hauteur une fois déplié, une ligne graphique ultra simple tenue sur deux colonnes et bien rythmée par des images: cet opuscule signé de Valence se reçoit comme un cadeau et invite à la lecture. Ce qui est essentiel pour déployer et présenter des champs expérimentaux parfois complexes. Plusieurs équipes décrivent ici leurs objets de recherche, leurs hypothèses et leurs protocoles de travail de manière synthétique, précise, ouverte. Des projets qui questionnent notamment la pensée de l'acteur au moment de s'approprier un matériau textuel, la transposition des questions de montage cinéma à la mise en scène, les techniques de l'acteur, la création d'un personnage messianique authentique, les modes d'intensification de la présence... Y sont aussi transcrits quelques extraits de mémoires d'étudiants, ainsi que des notes sur les publications de l'École. Le trombinoscope des 21 chercheurs et artistes-chercheurs qui portent actuellement la recherche à la Manufacture, sous la conduite d'Yvane Chapuis, clôt ce très riche et très accessible journal. On en sort l'esprit en ébullition.

M. P.

JOURNAL DE RECHERCHE, LA MANUFACTURE, LAUSANNE. LE JOURNAL EST ENVOYÉ GRATUITEMENT SUR DEMANDE À RECHERCHE@MANUFACTURE.CH. ÉGALEMENT MIS EN LIGNE SUR LE SITE DE LA MANUFACTURE

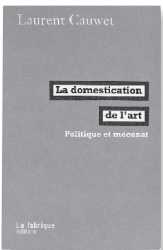


ÉLECTRIQUE

Approcher les arts performatifs par leurs entrailles, s'attacher aux processus de création plutôt qu'à leur état final de pièce. Explorer les qualités génératives du dialogue, travailler la conversation comme un espace d'expérimentation et de co-construction du savoir. Comme l'indique son nom — Watt pour *When artists talk together* —, la revue propose à des artistes d'échanger ensemble, s'écartant du schéma traditionnel et parfois stérile de l'entretien journalistique. En faisant se croiser et s'entrechoquer pratiques et questionnements dans un échange entre pairs, Watt ouvre des champs de possibles pour développer, autour du travail de création, de nouvelles manières de produire du savoir. Dans une mise en page sobre et élégante, les textes de la revue se déroulent simultanément en anglais et en français, agrémentés d'extraits graphiques de carnets d'artistes — on y retrouve notamment la Ribot, Yasmine Hugonnet ou Gaëlle Bourges. Chaque numéro de la revue est une lecture électrisante au cœur de l'actualité des arts performatifs.

J. P.

WATT, REVUE POUR LES ARTS PERFORMATIFS, TROIS NUMÉROS, ÉGALEMENT DISPONIBLE EN LIGNE SOUS W-A-T-T. EU/



LA DOMESTICATION DE L'ART
- POLITIQUE ET MÉCÉNAT,
LAURENT CAUWET, LA FABRIQUE
ÉDITIONS, PARIS, 2017.

Autre perspective sur les pièges possibles de l'institutionnalisation des arts et de la culture, voici un livre qui fait écho au dossier « Domestication? » de ce Journal page 4. *La domestication de l'art. Politique et mécénat* de Laurent Cauwet.

Deux travailleur·euses d'espaces artistiques genevois résument ici cet examen critique de l'art contemporain par le directeur des Éditions Al Dante. Avec une tentative de montrer comment, dans le champ des arts vivants aussi, les artistes et les œuvres peuvent être dominé·e·s par les lois du marché et par des institutions qui s'y soumettent.

Une note de lecture augmentée que ces deux jeunes auteur·es, parties prenantes de ce que Cauwet appelle l'entreprise-culture, ont désiré ne pas signer. Un dispositif qui n'est pas usuel dans ce journal, mais qui leur importe pour laisser toute liberté au lecteur d'entrer dans une pensée sans la référer à un point de vue nominal.

NOTES DE LECTURE SUR LA DOMESTICATION DE L'ART

La domestication de l'art se construit comme une collection pamphlétaire de pièces à conviction contre les institutions culturelles et les artistes qui les servent. Malgré un éclectisme argumentatif qui dessert parfois le propos¹, l'ouvrage demeure un excellent tremplin de remise en question et invite, une fois le livre fermé, à imaginer des cadres culturels alternatifs pour l'art et ses pratiques. Laurent Cauwet appelle à la barre, pêle-mêle: «l'entreprise culture», ses mécènes et fondations privées, les politiques culturelles publiques, l'artification, la gentrification culturelle, le colonialisme dans l'art ou encore la transformation de l'art en instrument de pacification. Les exemples fusent pour révéler les mécanismes de ce que Cauwet appelle la «domestication de l'art», processus par lequel l'art en vient à se soumettre aux logiques marchandes; les artistes, obligé·e·s de répondre aux demandes institutionnelles pour être payé·e·s se prolétarisent; les œuvres s'asservissent aux volontés des «employeurs» et deviennent formatées, inoffensives.

Une domestication ne peut avoir lieu en dehors d'un rapport de pouvoir et celui-ci s'installe, selon Cauwet, de deux façons: d'abord entre les institutions culturelles (dominantes) et les artistes (dominé·e·s), puis entre les artistes pacifié·e·s à qui on donne la parole et les artistes contestataires qui résistent à la pacification. C'est souvent ce deuxième temps qui fait de l'art un «instrument de pacification» (chapitre 4), d'autant plus lorsqu'il se donne pour mission la défense des opprimé·e·s. Du féminisme d'apparat à l'antiracisme occidental-centré en passant par les missions de bienfaisance gentrificatrices dans les quartiers populaires à court «d'art légitime», l'entreprise culture confectionne de l'engagement dépolitisé, du militantisme de contrefaçon, elle donne bonne conscience, apaise les colères, momifie les luttes.

La réflexion de Cauwet s'appuie sur une succession d'exemples issus de l'art contemporain et du mécénat en France: LVMH, Vuitton, Michelin, Benetton, Cartier, Lacoste, les va-et-vient entre d'une part, la vie douce des musées, les beaux textes de communication, et d'autre part, les problèmes sociopolitiques causés par la capitalisation agressive de ces entreprises et leurs collaborations avec les instances publiques. Que faire de cet ouvrage qui parle du champ de l'art contemporain pour penser les arts vivants? Ici, l'enjeu n'est ni de proposer un résumé général de l'ouvrage ni d'en faire une critique, mais de prendre appui sur la notion «d'art comme instrument de pacification» pour interroger les relations entre les luttes et les institutions culturelles.

L'ART COMME INSTRUMENT DE PACIFICATION

Des travaux de Cauwet, on peut tirer une procédure assez simple pour transformer l'art en instrument de pacification sociale. L'exemple d'*Exhibit B* est représentatif:

- L'institution et ses représentants, ici masculins et blancs, se donnent pour mission la défense de groupes discriminés (discrimination à laquelle ils participent). La tribune est laissée à ceux qui occupent la position dominante, ici deux fois: avec l'artiste qui s'exprime sur la question, Bailey, puis avec la direction de l'institution qui distribue et légitime la parole.
- L'œuvre bénéficie de soutiens financiers, d'une médiatisation et donc d'une visibilité importante: le débat public a l'impression d'être à l'écoute des luttes et de traiter en profondeur (parce que de manière visible et répétée) les questions politiques, ici le racisme et le post-colonialisme.
- La pacification réside précisément dans cette visibilité. On calme les contestations en se penchant sur les revendications tout en omettant la parole des personnes directement concernées². On dépolitise, en l'occurrence la question de l'antiracisme

et du colonialisme, en invisibilisant «l'opresseur·euse·x blanc·he·x», «la résistance noire» (voir encadré 2 ci-contre) et en suscitant l'émoi général sur les horreurs du passé sans considérer le racisme et le post-colonialisme de nos sociétés bien contemporaines. Le résultat est bien souvent dévastateur. Le pouvoir symbolique s'auto-légitime comme résistance et continue de perpétuer des actes racistes et coloniaux.

Cette violence institutionnelle trouve un deuxième écho dans un traitement médiatique raciste sur la «polémique» avec des plateaux de télé intégralement blancs qui traitent du sujet OKLM ou des comparaisons entre la demande d'annulation d'*Exhibit B* et les conservateur·trice·x·s qui percent le plug anal de McCarthy³. Le processus est le même pour le simulacre d'édition féministe du Festival d'Avignon et pour l'amour que L'Odéon a exprimé à l'égard du «bon peuple» et de ses luttes d'alors.

Autre perspective critique chez Cauwet: une institution culturelle participe à l'entretien du capital symbolique d'une société, mais on considère trop souvent qu'elle se situe en dehors des logiques de domination qui structurent le champ social, reste tenace du préjugé romantique de l'autonomie de l'art. Ce positionnement en dehors du réel social laisse impensée l'intégration des institutions culturelles dans les logiques productives et symboliques, institutions qui sont souvent les premières à se raconter comme des alternatives au circuit productiviste et néolibéral qui les entoure. En parallèle, elles se rejoignent dans leur croyance en la capacité de l'art à transformer la société, clament leurs «missions» et leurs engagements citoyens, s'auto-légitiment comme nœud essentiel de cette transformation. Changer la réalité sans y être assigné: la magie du *storytelling*? Aussi, on peut considérer avec perplexité les éditos dans lesquels on annonce qu'il s'agit, pour le théâtre, de faire face «aux nationalismes de tout bord», «aux tensions au

tour de la protection sociale et du coût du travail», «à nos passés coloniaux»; «d'affronter le réchauffement climatique et les bouleversements écologiques, sociaux et politiques qu'il va provoquer»; de «regarder le monde pour mieux le refaire», etc⁴. Une pacification par la récupération du langage de lutte se retrouve souvent dans les éditoriaux, les conférences de presse, les présentations de saison, les textes de communication.

Les institutions n'échappent pas aux logiques de domination qui structurent le champ social, la preuve, ceux qui tiennent ces discours sont les personnes qui *dirigent* des structures. N'est-il pas ironique qu'un·e·x directeur·trice·x écrive des éditos titrés «manifestes», qu'il appelle à la «révolution», alors que celle-ci nécessiterait sa propre destitution? Comment prétendre se battre contre les injustices «de cette société capitaliste» dans une structure hiérarchique? On refait le monde avec les différences salariales, avec les dispositifs hiérarchiques du «vivre ensemble», avec la mise en avant quasi exclusive du travail des directeur·trice·x·s et des programmateu·rice·x·s, bref avec les paramétrages organisationnels et structurels à l'origine des problèmes combattus.

Et les relations de domination se jouent, non seulement à l'intérieur des institutions, mais au sein du champ culturel dans son ensemble. Ainsi la dépendance des artistes envers les institutions, le besoin de leur validation pour travailler et exister configurent très largement leurs relations et la répartition du pouvoir. La question est: qui programme qui et pourquoi? On pourrait également penser à la traduction concrète des politiques culturelles: comment sont répartis le capital symbolique, les financements et les moyens de production entre artistes? entre professionnel·le·x·s et amateur·ice·x·s? Cauwet pousse la réflexion jusqu'à une remise en question de la professionnalisation de l'art, donc de l'existence des institutions culturelles en tant que telles, financées par l'État, par des fondations privées, en tant qu'économie.

La réflexion de Cauwet, a le mérite d'appeler à la prudence et à la modestie, invitant à reconsidérer le décalage entre les discours et

l'impact réel de l'institution et des œuvres qu'elle présente. Tout geste artistique se voulant politique, dès lors qu'il s'insère dans le circuit institutionnel, risque la domestication. En tant qu'institution, on peut se demander: comment participer à la réduction des inégalités de moyens dans les arts de la scène? comment remettre en cause la répartition de l'autorité à l'intérieur de sa structure? comment tendre vers plus de gouvernance partagée? comment prêter attention à qui porte la parole de quelle lutte? comment penser aux implications politiques de sa parole? comment prendre la parole en conscience de son propre public? comment repenser la différence entre «ceux qui détiennent un savoir artistique» et les «récepteur·trice·x·s ignorant·e·x·s»? comment remettre en jeu la frontière mentale entre spectateur·trice·x·s «non professionnel·le·x·s» et acteur·trice·x·s du milieu culturel? comment donner la parole aux personnes concernées plutôt que la prendre soi-même? comment se laisser faire? comment changer tout comportement qui se rapproche de l'entrepreneuriat? comment ne pas avoir peur d'agiter plutôt que pacifier?

1. Pour une remise en question intéressante de cet essai, lire la critique de Nicolas Heimendinger parue dans le n°27 de la revue Marges, disponible sur internet: journals.openedition.org/marges/1693.
2. Pour écouter les manifestant·e·x·s, voir www.youtube.com/watch?v=M430BxQllg.
3. Pour approfondir, lire *Contre Exhibit B* du collectif contre Exhibit B paru aux Éditions Dagan et Centre Dumas-Pouchkine et lire la tribune d'Amandine Gay disponible ici: www.slate.fr/story/95219/exhibit-b-raciste.
4. Extraits d'éditoriaux et de présentations de saison de théâtres contemporains de renommée dont le fonctionnement est éminemment hiérarchique et directorial. En passant, tous dirigés par des hommes.
5. Pour en savoir plus, lire «Le Théâtre de l'Odéon rejoue son Mai 68 mais évacue les "dix-huitards"» de Anne Diatkine et Alain Dreyfus: nextliberation.fr/culture/2018/05/08/le-theatre-de-l-odeon-rejoue-son-mai-68-mais-evacue-les-dix-huitards_1648685.
6. Pièce ayant également été présentée au Centquatre à Paris et au Festival d'Avignon.

QUELQUES FAITS, TIRÉS OU NON DU LIVRE DE CAUWET

1 Lundi 16 mai 2018, c'est le cinquantième anniversaire de Mai 68. Le Théâtre de l'Odéon à Paris organise *L'esprit de mai*. À en croire le théâtre, «il faut redire l'importance de l'Odéon qui, du 15 mai au soir au 14 juin au matin, fut la principale tribune du "tout est possible"». Là, sur la scène [...] une communauté de jeunes gens tenta d'inventer une utopie et de la vivre. Ce fut l'espace, contradictoire et expérimental, de la prise de la parole.». Lundi 16 mai 2018 devant l'Odéon, des militant·e·x·s veulent participer à l'événement, certain·e·x·s ont même un billet. On maintient les portes closes. L'Odéon panique. Un coup de fil et les CRS imposent l'ordre: gaz lacrymogène, interpellations, gardes à vue, matraques. «L'esprit de mai» était de la partie⁵.

2 Le directeur du Théâtre Gérard-Philippe à Saint-Denis, un homme blanc, programme Brett Bailey, artiste blanc, pour une installation-performance «antiraciste» et «anticoloniale» qui veut frapper fort, *Exhibit B*⁶, une série de tableaux vivants mais muets, qui reproduit l'imagerie des zoos humains. Devant le théâtre, manifestant·e·x·s et collectifs antiracistes demandent la déprogrammation d'*Exhibit B*. On déploie les forces de l'ordre, on hisse les barrières devant l'entrée du théâtre, on sort les matraques, on fait du profilage racial, on frappe fort, on maîtrise l'antiracisme trop noir. À ces contestations, on répond mimesis, identification trop forte aux personnages, licence artistique, représentation et autres termes empruntés à un académisme dépourvu de tout ancrage pragmatique et, d'ailleurs, académiquement contestables.

3 La programmation de la 72^e édition du Festival d'Avignon choisit pour thème «le genre». Carole Thibaut, metteuse en scène, fait les calculs. Elle compte, dans la programmation «théâtre», 89,4% d'artistes et de créateurs hommes pour 10,6% d'artistes et de créatrices femmes.

Nous ne voulons pas répéter soixante-huit comme une pauvre pièce de théâtre [...] Nous croyons que persiste dans son souvenir une puissance politique féconde qu'il nous appartient de réinvestir. Nous constatons que la commémoration de l'Odéon s'inscrit dans un vaste processus étatique de neutralisation [...] qui vise en fait à désarmer l'héritage révolutionnaire que nous voulons sauvegarder.

Extrait d'un communiqué du Collectif des «dix-huitards».

Nous exigeons la déprogrammation d'Exhibit B. Cette installation prétend représenter l'oppression des Noirs, de la traite à nos jours. Antiraciste auto-proclamé, Brett Bailey se contente de mettre en scène des corps noirs réduits au silence, victimes. Dans Exhibit B il n'y a ni l'Histoire, ni l'opresseur (blanc), ni la résistance (noire). Cette dénonciation ne montre rien des mécanismes qui fondent l'oppression nérophobe et se pare des Lettres de noblesse de l'Art contemporain.

Extrait d'un communiqué du Collectif des «dix-huitards».

Les femmes se sont fait niquer à la Révolution française, elles se sont fait niquer pendant la Commune, elles se sont fait niquer durant le Front populaire, elles se sont fait niquer en 68, et elles se font encore niquer au Festival d'Avignon en 2018, ce grand festival dont le thème revendiqué cette année est «Et le genre?», et dont une des seules rencontres thématiques programmées qui abordent le sujet s'intitule «Les femmes dans le spectacle vivant: doit-on craindre le grand remplacement?».

Carole Thibaut, discours au Festival d'Avignon 2018.

PEER-TO-PEER BAPTISTE CAZAUX VOLMIR s'entretient avec CORDEIRO

Baptiste Cazaux, jeune chorégraphe et artiste associé à l'Abri Genève et Sévelin 36 Lausanne, a vu *Trottoir* de Volmir Cordeiro lors de La Bâtie — Festival de Genève 2020. Il s'entretient ici avec le chorégraphe brésilien basé en France au sujet de la création et des implications politiques de cette pièce. Entre représentations *queer* et célébrations de la marge.

B. CAZAUX: **Quelle est la genèse de *Trottoir*?**

V. CORDEIRO: Je me questionnais sur la façon dont il serait possible de convertir des rituels d'humiliation en rituels de guérison. C'est-à-dire, comment mettre en place des pratiques nous permettant de sortir des normes – des pratiques qui humilient, font du mal, entravent la gorge, entravent la voix, essaient de limiter notre puissance d'action. J'ai proposé aux interprètes de lister des situations de libération, d'épanouissement corporel, mental, musculaire, permettant d'échapper à la norme. Cette notion de convertir un état d'humiliation tel qu'il peut se traverser dans la vie quotidienne, intime, bureaucratique, etc., était très importante. Je souhaitais utiliser ces situations oppressantes pour en faire un rituel permettant de les expulser et de les remplacer par des choses jouissives et joyeuses.

Comme une réappropriation de l'humiliation?

Je ne sais pas si je dirais «réappropriation». Mais quelque part, oui. C'est comme si on pouvait d'abord avaler, mâcher cette humiliation pour l'évacuer ensuite. Accepter qu'elle nous traverse. Quel dispositif mets-tu en place pour évacuer la colère ou l'angoisse que cela te procure? Est-ce que tu vas fumer une cigarette? Faire une fête? Te droguer? Incarner la figure du méchant pour l'exorciser? Je me suis beaucoup inspiré des *Maîtres fous* de Jean Rouch. Dans ce film, je vois l'incarnation de l'idée d'une conversion, avec ces migrants du Niger qui habitent Accra au Ghana et qui descendent dans la brousse pour incarner les figures de la colonisation. Cela leur permettait de revenir à la ville et de reprendre leur quotidien, soulagés d'avoir joué ces personnages colonisateurs. Ce film représente la volonté que j'avais d'en savoir plus sur ces rituels de guérison qu'on peut pratiquer dans la vie de tous les jours.

Quel a été ton processus de création?

D'où vient le matériel?

Il y avait dès le départ, même avant de commencer le processus, cette idée d'être cagoulé, d'avoir le corps caché par des collants colorés. C'est un principe de désidentification: utiliser la cagoule et cette peau colorée comme une alternative théâtrale afin de déjouer la configuration physique de chaque corps. Cela permet de sortir de ce réflexe d'identification physique facile que l'on peut avoir. Cela permettait également d'épuiser le public, qui ne reconnaît pas exactement quel est ce corps caché durant les trente premières minutes de la pièce. Lors des répétitions, on a commencé à récolter des gestes qui nous semblaient être des gestes urbains, des gestes emblématiques du trottoir. Qu'est-ce qui différencie les trottoirs des Champs-Élysées des trottoirs d'une rue de Saint-Denis, ou d'une favela au Brésil? On a donc commencé à récolter des gestes liés aux poubelles, à la drogue, à la prostitution... Il y a également cette musique de Calypso qui fonctionne comme une sorte de patron autoritaire: quand elle change de rythme, on change de geste, quand elle s'arrête on s'arrête également. Puis, au fur et à mesure, c'est comme si nous perdions le respect que nous avions envers l'autorité de ce patron. Ensuite Marcella Santander, une des interprètes, érige une sorte de totem avec les chapeaux que nous portons tous, marquant le début de la deuxième partie de la pièce. On s'arme de nouveaux costumes, on montre nos visages et on incarne cet esprit festif. On a construit le matériel de cette section à partir de scénarios complexes que j'avais inventés, puis de petites scénettes improvisées. Ces durées courtes permettaient de raconter beaucoup de choses en très peu de temps. Il y a donc deux parties: une première qui s'apparente à un catalogue de geste, une archive du monde urbain, et une deuxième beaucoup plus festive, bien qu'angoissante.

Il y a beaucoup de textes dans la pièce. Étaient-ils présents au début du travail ou sont-ils venus s’ajouter à la chorégraphie pendant la création?

La plupart étaient là dès le début. En invitant Anne Sanogo, la diseuse/chanteuse de la pièce deux ans avant de commencer la création, je savais qu’il y aurait quelque chose d’oral. Au départ, c’était plus une pièce chantée, proche d’un concert. Au fur et à mesure du travail, c’est devenu un mélange de registres entre la narration, le chant et le bruitage.

Ce sont des textes très politiques, *queers*, féministes... Vois-tu ton travail comme une forme de militantisme?

Pour moi, il y avait l’idée d’imaginer ces corps comme des corps armés, mais pas du tout comme une armée militaire. C’était plutôt imaginer le corps lui-même comme une arme: parce qu’il est *queer*, parce qu’il est en rébellion identitaire, parce qu’il ne veut pas correspondre à ce qu’on lui assigne... C’est d’ailleurs pour cette raison que j’ai choisi la chanson de Caetano Veloso, *You don’t know me*. C’est une manière de dire «vous ne me connaissez pas, vous pouvez me juger sur mon apparence, essayer de m’identifier, mais vous ne saisissez jamais ce dont je suis fait, ce qui m’habite». Il y a quelque chose de l’ordre du militantisme, de l’activisme. Par ses procédés esthétiques, la pièce rend ces corps politisés. Ce n’est pas un militantisme qui gravite autour de la pièce, mais un militantisme qui se trouve au-dedans de la pièce, avec les choix que l’on fait, les mutations que l’on opère. La permutation d’un personnage à l’autre était une donnée très importante dans le processus. Passer du policier au chien, du chien à la prostituée, de la prostituée au président, etc. Jouer avec les hiérarchies sociales donne une valeur politique à la pièce.

La feuille de salle pour La Bâtie commençait d’ailleurs avec cette question: «Et si la métamorphose était le moyen d’accéder à la liberté?»

Cette question est tirée de *Interrogatoire du masque*, de Jean Starobinski, livre qui m’a beaucoup inspiré. Il parle du masque, du carnaval, du fait que la métamorphose puisse être l’alternative nous permettant d’incarner le rôle que nous sommes en train de jouer. C’est cette puissance qu’ont les comédien·ne·x·s: ils croient tellement profondément à ce qu’ils font qu’ils peuvent oublier par moment ce qu’ils prétendent être dans la vie quotidienne. Pour moi, cette idée de la métamorphose est vraiment un moyen d’accéder à la liberté. Elle permet de sortir de la politique de l’identité pour rentrer dans une politique d’identification. On s’identifie les un·e·x·s aux autres, on s’identifie à des choses proches de nous, des choses qui nous affectent, mais où l’on n’a pas envie de figer quoi que ce soit. C’est tout à fait lié au carnaval, qui est une suspension des hiérarchies sociales: l’espace entre les corps est totalement réduit et les gens doivent se mélanger. C’est ce métissage de la ville qui fait que par moment on ne sait plus se reconnaître. Ce mélange trouble l’image de soi, cette image que l’on défend tous les jours pour s’assurer un «chez soi». Je vois cela comme une libération, ou comme une joie qui vient du fait de sentir son «chez soi» trembler quand il s’en va à la rencontre d’une multiplicité d’existences différentes.

Tu es à la fois issu d’un parcours d’études chorégraphique au Master Essais du CNDC d’Angers et d’un autre, plus théorique, au département Danse de Paris 8. Comment envisages-tu les liens entre théorie et création? Comment se nourrissent-ils l’un de l’autre?

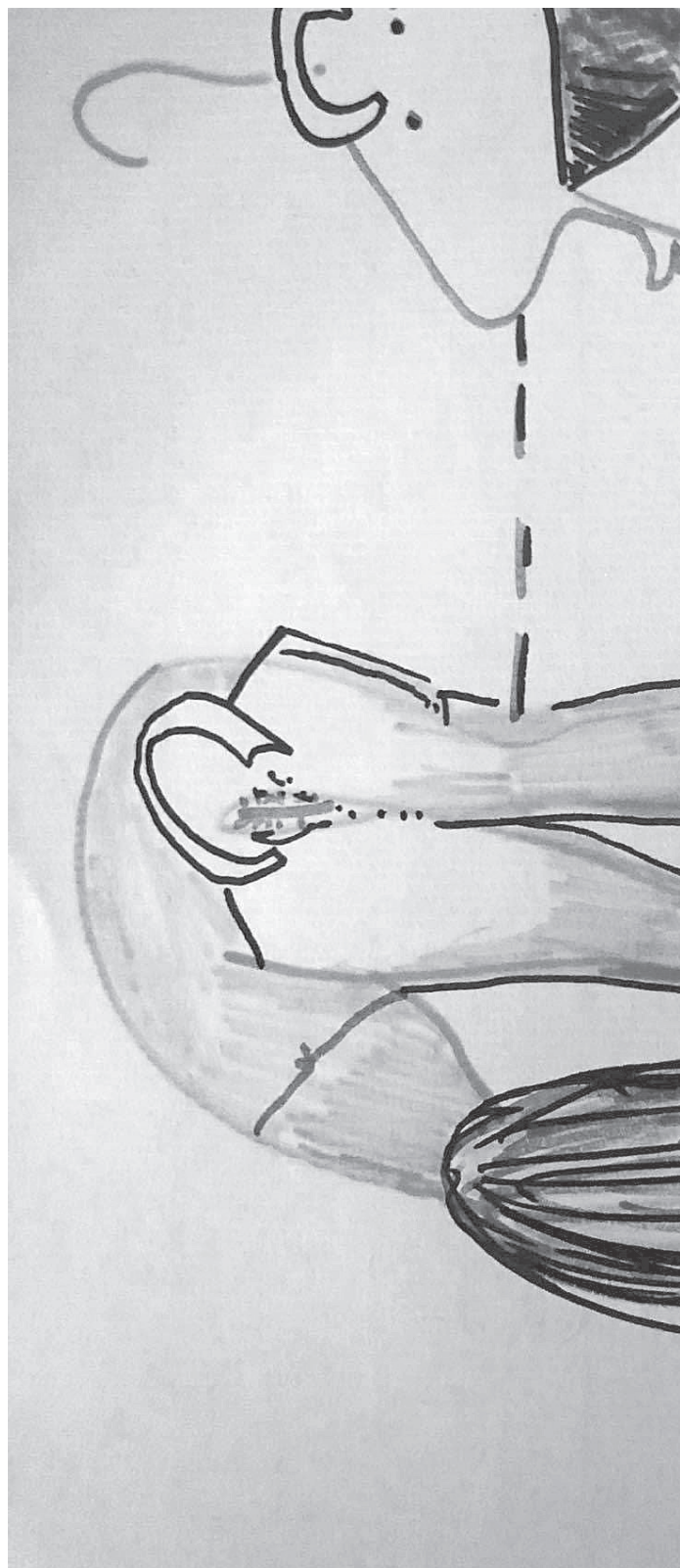
J’ai commencé par des études d’art scénique, des études de théâtre plutôt orientées vers la pédagogie. En tant que Brésilien, l’université a toujours été très importante pour moi. Passer par l’université était une condi-

tion pour devenir artiste. C’est le résultat d’une politique culturelle, ou de l’absence d’une politique culturelle au Brésil, qui fait que pour devenir artiste, il faut suivre des études à l’université. Contrairement à la France où l’artiste à l’université est souvent considéré comme un artiste raté, car dépendant de cette institution-là. En arrivant en France, en voyant mon travail d’artiste fonctionner, je ne voulais pas oublier cet héritage brésilien qui me constitue fortement. C’était tout un enjeu de jongler entre ma carrière de chorégraphe et l’université. Ma thèse à Paris 8 m’a permis d’analyser à mon propre travail sous le prisme de facteurs chorégraphiques tels que l’adresse, la position du visage, le costume, etc., tout comme elle m’a permis d’analyser comment ces mêmes facteurs étaient représentés dans les œuvres d’autres artistes, que j’admire et desquels je sens que je peux apprendre. Mon rapport entre ma vie de chorégraphe, donc entre la création et la théorie, est toujours articulé autour d’un besoin de me comprendre moi-même. Et cette compréhension passe à travers la compréhension de l’autre. Cela me permet en quelques sorte de me situer dans une communauté d’affinités esthétiques.

En 2012, tu crées ton premier solo, *Ciel*, au Master Essais du CNDC d’Anger. Cela fait donc peu de temps que tu n’es plus un chorégraphe dit «émergent». Quels conseils donnerais-tu aux jeunes créat·eur·rice·x·s?

Le conseil que je pourrais leur donner, même s’il est très personnel, c’est d’avoir la volonté d’étudier, de chercher comment traduire leurs projets par des mots, comment écrire sur leurs projets, comment iels comprennent ce qu’iels sont en train de faire. Creuser les modalités d’études qui te permettent de connaître ton propre travail: quand on commence à créer des pièces, surtout les premières, on ne sait pas encore très bien ce que l’on fait. C’est à chaque fois une plongée dans l’inconscient, très puissante. En tout cas, ça l’a été pour moi. Faire ma thèse, qui justement parlait beaucoup de ma pièce *Ciel*, m’a permis de mieux comprendre ce que je faisais. Tracer un chemin singulier, ne pas être séduit par des théories ou des esthétiques à la mode, résister aux politiques du marché qui veulent t’induire de manière assez perverse à parler d’un concept juste parce qu’il est branché. Ne pas croire qu’une pièce n’est bonne que si elle tourne. Garder un esprit critique très puissant, être bien attentif, avoir les radars allumés pour échapper au système. Je trouve que le milieu dans lequel on évolue est très pervers. Il est plein de toxines et il faut savoir les manipuler, les écarter, les aimer parfois, mais surtout apprendre à se fortifier à l’intérieur même de ce système. C’est pourquoi écouter, lire, écrire, participer à des séminaires, s’intéresser au travail d’autres artistes, à l’histoire, sont autant de choses qui me sauvent.

P.P. 1200 Genève 2 DEN Poste CH SA



A D C association pour la
danse contemporaine
genève

82-84 rue des Eaux-Vives
CH 1207 Genève
pavillon-adc.ch